

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Flávio Cardoso
de Carvalho.

e aprovada pela Comissão Julgadora em

26/09/96
[assinatura]

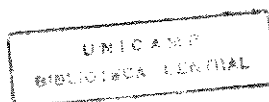
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

**CANÇÕES DE DINORÁ DE CARVALHO:
UMA ANÁLISE INTERPRETATIVA**

FLÁVIO CARDOSO DE CARVALHO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em
Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como
requisito parcial para obtenção do grau de Mestre
em Artes, sob a orientação da Professora Dr^a.
Adriana Giarola Kayama do DMM-IA.

CAMPINAS, 1996.



1984.196

UNIDADE	BC
N. CHAMADA:	T/UNICAMP
	C253c
V.	01 Ex. 01
TEMPO BC/	28821
PROC.	667196
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	26/10/96
N.º CPD	

CM-00093807-4

C253c

Carvalho, Flávio Cardoso de
Canções de Dinorá de Carvalho : uma análise
interpretativa / Flávio Cardoso de Carvalho. -- Campinas,
SP : [s.n.], 1996.

Orientador: Adriana Giarola Kayama.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Carvalho, Dinorá de. 2. Música - Brasil. 3. Música
vocal. 4. Canto. 5. Compositores - Brasil. I. Kayama,
Adriana Giarola. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

FLÁVIO CARDOSO DE CARVALHO

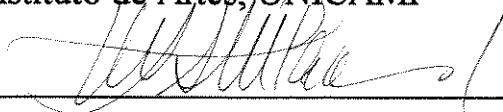
CANÇÕES DE DINORÁ DE CARVALHO: UMA ANÁLISE INTERPRETATIVA

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação, Mestrado em Artes da Universidade Estadual de Campinas, pela Banca Examinadora formada pelos professores:

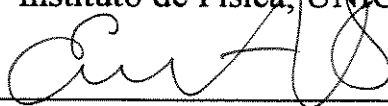
Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Adriana Giarola Kayama
Departamento de Música
Instituto de Artes, UNICAMP



Prof^ª. Dr^ª. Maria Lúcia Pascoal
Departamento de Música
Instituto de Artes, UNICAMP



Prof. Dr. Eunézio Antônio de Sousa
Professor convidado do
Instituto de Física, UNICAMP



Data de aprovação: 26 de setembro de 1996

Para Cháritas, minha esposa.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar quero agradecer à FAPESP, Fundação de Assistência à Pesquisa do Estado de São Paulo, instituição da qual recebi bolsa de estudos, sem a qual seria impossível ter me dedicado à pesquisa por estes últimos dois anos, bem como também seria impossível arcar com os gastos da pesquisa e todo o material que foi utilizado até aqui.

Durante os dois anos e meio em que me dediquei à pesquisa que deu origem a esta tese, muitos são os que conheci, muitos os que me ajudaram, muitos os que me deram força para continuar seguindo meu caminho, quer com gestos ou palavras amigas. Há até mesmo aqueles desconhecidos que por seus escritos ou ações distantes, também me ajudaram e lhes sou grato.

Tenho um agradecimento especial à minha esposa que por tanto tempo suportou minhas ausências, muitas vezes prolongadas, meus humores e cansaços, sendo porém sempre meu maior e mais forte amparo. A ela, o meu amor.

Aos meus pais que tanto fizeram por mim durante toda a minha vida, e que neste momento onde sonhos se realizam, souberam ser maravilhosos e amigos, e a meus irmãos que mesmo longe, tenho certeza, sempre torceram por mim, obrigado.

Aos meus amigos, quero agradecer nominalmente aos que me acompanharam nesta jornada e que me acolheram em suas casas, me aceitaram como amigos e que certamente nunca esquecerei: Anete Cenciper, D. Terezinha, Carlos Rosa, Marco Aurélio (cuja ausência muito nos é penosa), Rogério, Mônica Hassan, Maria Flávia, Adriana Fernandes, Wellesley Barros (cujos dons na informática me livraram de grandes apuros).

Também agradeço aos cantores, pesquisadores e cientistas que me receberam e que muito me auxiliaram na obtenção de material e de informações a respeito do assunto da tese: Vitória Kerbauy, Lenice Prioli, Hermelindo Castelo Branco (que a morte recente em 20 de Junho último, muito nos foi sentida, dado a grande figura human que foi e grande musicólogo. Sua memória ficará para sempre em nós), Mariângela Rea, Eládio Peres Gonzales, Nilséia Baronceli, Prof. Dr. Almeida Prado, Maria Regina Lupponi, Isabel Mourão, Flávia Toni.

Aos parentes de Dinorá de Carvalho que me receberam e ajudaram na pesquisa, D. Marina Vergueiro, Pedro Luiz Vergueiro, Gilberto de Carvalho, meus mais sinceros agradecimentos.

À minha orientadora, Professora Adriana Giarola Kayama, agradeço a paciência, a ética, o profissionalismo, a objetividade, e a orientação sempre

correta, que serão exemplos para minha vida profissional e pessoal. À ela, minha sincera admiração.

À Professora Maria Lúcia Pascoal, agradeço a grande ajuda nas análises das canções que figuram nesta tese. Sua simpatia e doçura serão imagens que levarei comigo.

Finalmente agradeço a todos os professores do Curso de Mestrado em Artes, que me muito me ensinaram. A eles meu respeito.

SUMÁRIO

Lista de abreviaturas e siglas	X
Resumo	XII
Abstract	XIII
1 - Introdução	1
2 - Quem foi Dinorá de Carvalho	3
3 - Analisando as canções	17
3.1 - Introdução	17
3.2 - Análise	21
3.2.1 - Acalanto	21
3.2.2 - Pipoqueiro	23
3.2.3 - Banzo	27
3.2.4 - Coqueiro-coqueiro-irá	29
3.2.5 - Ê bango bango-ê	32
3.2.6 - Mosaico	35
3.2.7 - Menino mandu	37
3.2.8 - Pau piá	39
3.2.9 - Pobre cego	42
3.2.10 - Qubungo tê-rê-rê	45
3.2.11 - Signal de terra	47
3.2.12 - Velas ao mar	49
3.2.13 - Ausência	52
3.2.14 - É a ti flor do céu	54
3.2.15 - Num imbaia	57
3.2.16 - Perdão	60
3.2.17 - Sum-sum	62
3.2.18 - Epigrama n. 9	64
3.2.19 - Canção do embalo	67
3.2.20 - Ideti: A menina preta que buscava Deus	69
3.2.21 - Água que passa	72
3.2.22 - O ar	74
3.2.23 - O fogo	76
3.2.24 - Uai ninim	79
3.2.25 - Quingue-lê	82
3.2.26 - Teu rosto azul	85
3.2.27 - Carmo	87
3.2.28 - São Francisco	89
3.2.29 - Canção ingênua	91

3.2.30 - Onde estás	93
3.2.31 - Berceuse	96
4 - Possíveis formas de organização da obra para canto e piano de Dinorá de Carvalho	98
4.1 - Organização das canções quanto às técnicas de composição	99
4.2 - Organização das canções quanto ao texto	101
5 - Conclusão	103
Bibliografia	110
Anexo 1 - Documentos	114
Anexo 2 - Entrevistas	145
Anexo 3 - Listagem das canções de Dinorá de Carvalho por ordem alfabética	166
Anexo 4 - Partituras	174
Acalanto	175
Banzo	178
Coqueiro-coqueiro-irá	182
Menino mandú	186
Mozaico	192
Pobre cego	195
Signal de terra	197
Velas ao mar	199
Ausência	201
É a ti flor do céu	204
Num imbaia	208
Perdão	212
Sum-sum	216
Epigrama nº 9	219
Canção do embalo	223
Ideti: A menina preta que buscava Deus	227
Água que passa	234
O ar	237
O fogo	243
Uai ninim	246
Quingue-lê	251
Carmo	256
São Francisco	261
Teu rosto azul	264
Canção ingênua	270
Onde estás	274

Berceuse	278
Anexo 5 - Transcrição fonética e tradução dos textos das canções	281

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

SEÇÕES

<i>A</i>	Letra indicadora de seção, nas análises musicais.
<i>B</i>	Letra indicadora de seção, nas análises musicais.
<i>C</i>	Letra indicadora de seção, nas análises musicais.
<i>D</i>	Letra indicadora de seção, nas análises musicais.

TONALIDADES

<i>A</i>	Tonalidade de Lá Maior
<i>Am</i>	Tonalidade de Lá menor
<i>B</i>	Tonalidade de Si Maior
<i>Bm</i>	Tonalidade de Si menor
<i>C</i>	Tonalidade de Dó Maior
<i>Cm</i>	Tonalidade de Dó menor
<i>D</i>	Tonalidade de Ré Maior
<i>Dm</i>	Tonalidade de Ré menor
<i>E</i>	Tonalidade de Mi Maior
<i>Em</i>	Tonalidade de Mi menor
<i>F</i>	Tonalidade de Fá Maior
<i>Fm</i>	Tonalidade de Fá menor
<i>G</i>	Tonalidade de Sol Maior
<i>Gm</i>	Tonalidade de Sol menor

INTERVALOS

<i>2M</i>	Intervalo de segunda maior
<i>2m</i>	Intervalo de segunda menor
<i>3M</i>	Intervalo de terça maior
<i>3m</i>	Intervalo de terça menor

NOTAS MUSICAIS

Dó.....	Nota Dó
Ré.....	Nota Ré
Mi.....	Nota Mi
Fá.....	Nota Fá
Sol.....	Nota Sol
Lá.....	Nota Lá
Si.....	Nota Si
#.....	Sinal de Sustenido

SINAIS DE DINÂMICA

<i>ff</i>	Fortíssimo
<i>f</i>	Forte

<i>mf</i>	Meio forte
<i>p</i>	Piano
<i>pp</i>	Pianíssimo

RESUMO

Apresentamos um estudo interpretativo sobre a obra para canto e piano de Dinorá de Carvalho, através de uma análise estrutural das mesmas, possibilitando ainda a organização destas canções em agrupamentos baseados nas estruturas composicionais e no teor literário. Para um melhor entendimento deste estudo, faz parte do corpo desta dissertação a edição de todas as peças manuscritas da compositora bem como a tradução para o Inglês e transcrição fonética dos textos das mesmas. Uma biografia comprovada da compositora também se encontra nesta dissertação.

ABSTRACT

This work is an interpretative study of the vocal works (for voice and piano) of the Brazilian composer Dinorá de Carvalho. Based upon a structural analysis of the songs, they have been organised in groups according to their compositional structures as well as their literary context. All the vocal scores discussed in this thesis are included as well as translation - to English - and phonetic transcription of their texts. A biography of the composer is also provided.

1 - INTRODUÇÃO

Esta dissertação é um estudo das obras para canto e piano de Dinorá de Carvalho, visando analisar alguns aspectos das mesmas, como a análise estrutural e a transcrição fonética dos textos utilizados nessas obras, dando, assim, suporte à interpretação das canções.

No capítulo 2, o leitor encontrará uma biografia comprovada da compositora visando a um melhor entendimento de sua história de vida, sua formação acadêmica, seu desenvolvimento como profissional, seus amigos, família e, finalmente, suas últimas ações. Conseguimos comprovar ainda alguns fatos relacionados a sua vida que não estavam até então esclarecidos. A outros, conseguimos lançar uma luz esclarecedora - como é o caso de sua data de nascimento, e também de outras datas relacionadas a ocasiões-chave, para entendermos sua formação profissional como, por exemplo, sua ida a Paris como bolsista do Estado de Minas, sua permanência e retorno ao Brasil.

Nas análises estruturais que realizamos no capítulo 3, tivemos como objetivo desvelar os segredos composicionais da compositora nas canções, de modo a podermos nos inteirar das possibilidades de interpretação que a análise nos mostra e para a qual nos orienta.

De posse das informações desta análise, o leitor encontrará, no capítulo 4, nossas sugestões de organização das canções, levando-se em conta as técnicas composicionais e o teor literário dos textos das mesmas.

Assim, no capítulo 5, apresentamos algumas conclusões sobre as questões interpretativas das canções, tendo em vista todo o estudo anterior.

No anexo 4, há uma edição das partituras para canto e piano de Dinorá de Carvalho, que encontramos, durante a pesquisa, manuscritas ou que, embora editadas, eram de edição particular da compositora. Visando a uma divulgação mais ampla desse material musical, consideramos pertinente incluir, no anexo 5, a transcrição fonética (baseada no Alfabeto Fonético Internacional) dos poemas que foram utilizados nas canções, e sua tradução para o Inglês, pretendendo, assim, que falantes de outras línguas que não o Português possam entendê-las e cantá-las.

Com este trabalho, esperamos dar mais um pequeno passo no entendimento da música brasileira - em especial no estudo do cancioneiro nacional - além de contribuir para a memória cultural de nosso país.

2 - QUEM FOI DINORÁ DE CARVALHO

Escrever uma biografia de Dinorá de Carvalho traz em si um grande desafio. Tal desafio não se apresenta somente no que diz respeito à envergadura, sem dúvida, respeitável da compositora, mas também com relação às contradições de datas e fatos as quais foram verificadas nas biografias já existentes da compositora. Esses pontos de desacordo encontrados foram confrontados com documentos e depoimentos de modo a esclarecer, do melhor modo possível, essas incongruências.

O nascimento de Dinorá de Carvalho, seu primeiro dado biográfico, está envolto em dúvidas no livro Mulheres Compositoras de Nilcéia Baroncelli¹, que questiona seu nascimento em 1904, sugerindo uma data - não especificada - no século passado. Esse fato vem de encontro às primeiras informações recolhidas por nós em entrevistas com parentes e amigos, que foram sempre unânimes em dizer que as datas de nascimento que apareciam em livros e dicionários de música eram sempre erradas, mas que não sabiam precisar a data correta.

Resolvemos, então, fazer uma pesquisa bibliográfica e notamos que, assim como Nilcéia Baroncelli, Vasco Mariz, em seu Dicionário Biográfico

¹BARONCELLI, N. Mulheres Compositoras. São Paulo: Roswita Kempf, 1987.

Musical² e no livro História da Música no Brasil³, bem como Miguel Izzo⁴ e o Dicionário de Música da editora Zahar⁵ consideram como data de nascimento de Dinorá de Carvalho o dia 1º de Junho de 1904. O New Groves Dictionary of Music and Musicians⁶, porém, considera correta a data de 1º de Junho de 1905.

Para esclarecer de vez essa questão, resolvemos pesquisar os arquivos do Cartório de Registro Civil de Uberaba, MG, onde nasceu Dinorá. Desta forma, encontramos no livro 5, folha 79, registro 104, a confirmação de que Dinorá, filha de Vicente Gontijo e D. Júlia Gontijo, nascera naquela cidade no dia 1º de Junho de 1895. Foi batizada então Dinorah Gontijo de Carvalho sendo que, artisticamente, simplificou para Dinorá de Carvalho, nome que doravante utilizaremos neste trabalho.

Ao que parece, esses erros referentes a sua data de nascimento foram cultivados por Dinorá, que, como disse Maria Lúcia Pascoal, em palestra sobre a compositora⁷, "(...) não tinha o mínimo interesse em revelar a idade(...)". Nessa mesma palestra, Maria Lúcia Pascoal também revelou que Dinorá dava

²MARIZ, V. Dicionário Biográfico Musical. Rio de Janeiro: Philobiblion; INL, 1985. 2º ed.

³_____. História da Música no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. 4º ed.

⁴IZZO, M. Noções Elementares de Música. São Paulo: Vitale, 1946. 4º ed.

⁵ISAACS, A; MARTIN, E (org.). Dicionário de Música. Rio de Janeiro: Zahar, 1985,

⁶SADIE, S. The New Groves Dictionary of Music and Musicians. New York: Macmillan Publishig Co., 1980.

⁷PASCOAL, M. L. Dinorá de Carvalho: vida e obra. Palestra proferida na Academia Campineira de Música, Campinas, 12 Nov. 1994

informações discordantes a respeito de idade não só dela mesma, mas também a respeito das de seus alunos que faziam recitais e concertos. É claro que essa mudança era sempre para menos, "(...) idade não é coisa pra se ficar falando, dizendo quantos anos tem.(...)" teria dito a compositora⁸, o que se confirma por uma entrevista⁹ com o Sr. Pedro Luiz Vergueiro, seu sobrinho neto, que, como advogado, em certa ocasião, precisou de seus documentos e notou que estavam rasurados no local onde deveria estar a data de nascimento. Quando inquirida por ele sobre a data de nascimento, ela teria dito: "Artista não tem idade." e encerrou o assunto. Ela mesma mandava datas propositalmente erradas aos escritores que lhe pediam biografias para constar em seus livros e, assim, perpetuou um erro que, em nome da História, revelamos aqui em detrimento de sua vontade.

Dinorá começou seus estudos de piano aparentemente muito cedo, incentivada pelo pai - Sr. Vicente Gontijo -, que era músico amador. Com a morte do pai (1904), a família transferiu-se para São Paulo, onde Dinorá começou a estudar piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Sabemos que o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo iniciou suas atividades em 1906, quando Dinorá tinha 10 ou 11 anos, colocando-nos aqui

⁸PASCOAL, M. L. Op. cit.

⁹VERGUEIRO, P. L. Dinorá de Carvalho. Entrevista concedida a Flávio Carvalho. São Paulo, 04 Agosto de 1994.

mais um ponto a esclarecer: segundo suas biografias, Dinorá estreou como pianista aos 7 anos e, desde então, firmou-se como recitalista muito apreciada. Não há indícios de que a compositora tenha estudado com qualquer professor antes de entrar para o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e, conseqüentemente, sua estréia só poderia ter se dado após os dez anos de idade.

Iniciou seus estudos pianísticos com Maria Lacaz Machado, passando depois para a classe do professor Carlino Crescenzo. Datam de 1912 suas primeiras composições, que eram incluídas nos seus programas de recital. Sua primeira música teria sido uma valsa chamada "Serenata ao luar" e, na mesma época, improvisou um "Noturno" na cidade de Campinas, durante um recital. Dinorá formou-se pelo Conservatório em 1916, aos 21 anos, como confirma seu diploma de formatura, com média 8 em Harmonia e Estética Musical, 9 em História da Música e 10 com distinção em Piano. Certamente pertenceu às primeiras turmas a se formarem no Conservatório, tendo como colega Mário de Andrade (1893 - 1945), que mais tarde viria a ser um grande incentivador de suas composições.

Seu sucesso como concertista valeu-lhe uma bolsa de estudos concedida pelo governo de Minas Gerais para se aperfeiçoar como pianista, em Paris, com

o famoso pianista e professor Isidor Philip(1863 - 1958). Segundo Izzo¹⁰ e Baroncelli¹¹, ela teria viajado para Paris em fins de 1922. O The new Groves dictionary¹² afirma que Dinorá teria voltado ao Brasil em 1926. Essas duas datas podem ser esclarecidas por um documento - uma carta do governo de Minas¹³ a Dinorá de Carvalho -, que nos permite concluir de outra forma. Diz a carta:

"Ex.ma. Sra. D. Dinorah de Carvalho,
R. Nouvelle Stanislas 5
(Pension de Famille)
Paris

Tenho muita satisfação em vos comunicar que nesta data providenciei para que vos seja entregue ahi a soma de francos equivalente a sete contos de Réis de nossa moeda.

Cumpre-nos também informar-vos que esta é a última prestação do auxílio de 20:000\$000 (vinte contos de Réis)* que o Estado vos concedeu para aperfeiçoardes na Europa vossos estudos de piano, uma vez que já foram pagos 6 contos em 1921 e 7 contos no anno próximo findo.(...)"

Essa carta, datada de 12 de Fevereiro de 1923, devidamente assinada pelo então Secretário de Interior Sr. Fernando de Melo Viana, dá-nos elementos para afirmarmos que Dinorá já estava em Paris em 1921,

¹⁰IZZO, M. Op. cit.

¹¹BARONCELLI, N. Op. cit.

¹²SADIE, S. Op. cit.

¹³SECRETARIA do Interior do Estado de Minas Gerais. Carta enviada a Dinorá de Carvalho. Belo Horizonte, 17 Fevereiro 1923.

provavelmente no início do ano, dada a quantia em dinheiro recebida nesse período em relação aos outros anos. De acordo com pesquisas e entrevistas com familiares e amigos da compositora, após o término do período coberto pela bolsa, ela teria voltado para o Brasil - o que teria ocorrido em princípios de 1924, já que encontramos referências sobre recitais seus em jornais parisienses desse ano.¹⁴

Em Paris, dedicou-se exclusivamente ao estudo de piano. Ela não estudou composição enquanto esteve em Paris, mas, segundo Baroncelli¹⁵, teria composto uma peça chamada Reverie, que seu Catálogo de Obras¹⁶ data de 1923. Porém, J. A. Almeida Prado conta-nos que quando retornou ao Brasil, ela apresentou - em um recital - uma obra sua chamada Sertaneja¹⁷. Mário de Andrade, presente ao recital, ficou muito bem impressionado com a colega do Conservatório Dramático e Musical pela sua qualidade de composição e pelo nacionalismo latente que apresentava. Escreveu ele em um jornal da época:

"(...) Entre eles Dinorá de Carvalho em 'Sertaneja', está nitidamente dentro do experimentalismo sinfônico atual.(...) mais corajosa, mais generosamente moça mesmo, com melodia mais longa e mais incontestavelmente nacional"¹⁸.

¹⁴ Dinorá de Carvalho: turnée artística. Programa de recital. [S.l.; s. n.]. [1924]

¹⁵ Op. cit.

¹⁶ FERREIRA, P. Dinorá de Carvalho: Catálogo de obras. São Paulo: Vitale; Ministério das Relações Exteriores, 1977.

¹⁷ PRADO, A. Dinorá de Carvalho: vida e obra. Palestra proferida na Academia Campineira de Música, Campinas, 12 Nov. 1994.

¹⁸ PEREIRA, P. B. Dinorá de Carvalho: Pianista e Compositora.

Também escreveu, na mesma época, a respeito de sua estréia de "Serenata da saudade" para orquestra sinfônica:

"(...) sob a regência de Camargo Guarnieri, em sua primeira audição a 'Serenata da Saudade', de Dinorá de Carvalho, um minutinho de música que dá vontade de pelo menos mais três (...)"¹⁹.

Mário de Andrade, com muito entusiasmo, a incentivou a compor novas peças. Ele também a apresentou a Lamberto Baldi - professor de Camargo Guarnieri (1907 - 1993) -, para que ela estudasse composição com esse Uruguaio. Segundo Baroncelli²⁰, ela teria começado seus estudos com Baldi em 1929 e, segundo o Catálogo de Obras da compositora, o ano de composição das duas peças mencionadas acima seria 1933. Entretanto, acreditamos que esta última data refira-se ao ano de publicação e não ao de composição dessas obras. Após a mudança de Baldi para o Uruguai, passou a estudar com Martin Braunwieser e Ernest Mehlich.

Em 1933, Dinorá compôs sua primeira obra para canto e piano - "Pipoqueiro"²¹ -, que foi estreada por Cândido Arruda Botelho e Maria do Carmo Arruda Botelho ao piano. Na ocasião, Mário de Andrade escreveu no jornal O Estado de São Paulo:

¹⁹Op. cit.

²⁰ BARONCELLI, op. cit.

²¹Op. cit.

"(...) '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, elementos estes que o intérprete, Cândido Arruda Botelho, realizou esplendidamente." ²²

Na década de 30, Dinorá de Carvalho criou e dirigiu a Orquestra Feminina São Paulo, sendo esta a primeira orquestra do gênero na América Latina e ela, a primeira mulher a dirigir uma orquestra no Brasil.

No ano de 1938, aos 43 anos, casou-se com um admirador paranaense, Sr. José Joaquim Bittencourt Muricy. Talvez o fato de casar-se somente a essa idade deva-se ao fato de que Dinorá vivia exclusivamente para a música, pouco se preocupando com outras questões. Desde criança, a família cercou-a de cuidados e mimos e, com o descobrimento de seu talento como pianista, foi definitivamente afastada de tarefas e funções destinadas a mulheres de sua geração.²³

Com o casamento, o Sr. José assumiu inteiramente o papel que anteriormente era o da família. Tomava conta de todos os negócios dela, transações comerciais, contratação e pagamento de empregados, cuidava das roupas e sapatos que ele mesmo comprava, inspecionava os trabalhos domésticos, enfim, dedicava-se inteiramente a Dinorá. Isso dava a ela a

²²PEREIRA. Op. cit.

²³ Segundo a família de Dinorá de Carvalho, isto incluía o desconhecimento de onde se localizava a cozinha no corpo da casa.

tranquilidade e o apoio necessário para que se dedicasse exclusivamente às suas atividades musicais.

Em 1939, foi nomeada Inspetora de Ensino Superior junto ao Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, cargo em que se aposentou.

A década de 40 foi o início de sua grande atividade como professora de piano, tendo montado uma escola de piano em sua casa, por onde passaram importantes nomes da música brasileira - entre intérpretes e compositores - tais como J. A. de Almeida Prado, Maria Regina Luponi, Flávio Varani, entre outros. Nessa escola, trabalhavam também assistentes que eram pianistas conhecidas e aclamadas como Maria do Carmo Arruda Botelho, Nair Medeiros entre outras. Sua dedicação e cuidado com a formação do aluno, principalmente crianças, e seu método inovador de ensino musical foram muito apreciados na época, fazendo com que sua escola fosse muito procurada.

Outras atividades exercidas por essa grande dama da música brasileira foram as de acadêmica e crítica musical. Foi a primeira mulher a entrar para a Academia Brasileira de Música. Quanto à cadeira por ela ocupada, verificamos outra contradição. Segundo Baroncelli, ela ocupou a cadeira de nº16, tendo como patrono Elias Alvares Lobo²⁴. Já de acordo com Vasco Mariz, essa cadeira seria a de nº 14, com o mesmo patrono, atualmente ocupada por

²⁴Op. cit.

Eudóxia de Barros²⁵. Como crítica musical, trabalhou para muitos jornais e revistas, como a revista Vanitas, o jornal A Noite edição de São Paulo, A Folha da Noite e os Diários Associados - todos na cidade de São Paulo. Seu trabalho era ir aos principais concertos que aconteciam em São Paulo e escrever uma crítica. Ela iniciou essa atividade incentivada por Mário de Andrade, que a considerava possuidora de um bom talento para o trabalho. Ela atuou como crítica musical durante parte da década de 50, toda a década de 60 e início da década de 70²⁶. Nos últimos anos, como crítica musical, era quase sempre acompanhada por Isabel Mourão, que, em entrevista, relatou como e com que cuidado Dinorá assistia aos concertos além de sua seriedade em avaliar essas atividades²⁷.

Dinorá de Carvalho recebeu muitas homenagens. Seu nome foi dado à escola de música criada pela Associação Cívica Feminina (hoje incorporada por outra escola). Recebeu muitas condecorações, como a Medalha Cultural Princesa Leopoldina, a Medalha Cultural José Bonifácio de Andrada e Silva e a Medalha de Ouro do IV Centenário da Fundação de São Paulo, em 1954, por seus esforços em prol da formação musical da criança. Como compositora, recebeu ao todo 9 prêmios, dentre eles, o prêmio de Melhor Obra de Câmara

²⁵Op. cit.

²⁶Palestra cit.

²⁷MOURÃO, I. Entrevista concedida a Flávio Carvalho. São Paulo, 05 Agosto de 1994.

pela Associação Paulista de Críticos de Arte, concedido à compositora três vezes: em 1969, por sua obra Contrastes, para orquestra de cordas percussão e piano; em 1971, pelo Salmo XXII, para barítono, harpa, trompa, clarineta, violoncelo, piano, percussão; e, em 1975, por sua Sonata nº 1-Quedas do Iguaçu²⁸ para piano. Em 1977, sua Missa De Profundis teve grande acolhida pelo público, recebendo os votos de congratulações da Câmara Municipal de São Paulo pela sua estréia.

Em 1960, idealizou e dirigiu a montagem do “Festival Dinorá de Carvalho”, regido por Souza Lima, entre outros. Nessa ocasião, foi convidada a participar de uma Missão Cultural na Europa, divulgando suas obras com o patrocínio do MEC naquele mesmo ano. Ao retornar da Missão Cultural, recebeu dos amigos e admiradores um busto de bronze esculpido pela artista Dalma Amerício²⁹. Esse Festival foi sempre reeditado pela compositora, que, nele, apresentava peças de sua autoria já executadas bem como primeiras audições, tendo como intérpretes alunos seus, importantes nomes da música brasileira e regentes de renome.

Nos anos 70, Dinorá estava em plena atividade como compositora e ansiosa por novidades na área de composição, estando mesmo disposta a ir para Paris estudar com a compositora Nadia Boulanger (1887 - 1979). Na

²⁸BARONCELLI. Op. cit.

²⁹_____. Op. cit.

época, J. A. Almeida Prado, seu aluno, encontrava-se em Paris estudando com Nádia. 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. Ainda assim, Dinorá estava disposta a viajar a Paris e, em uma estada prevista para 3 meses, pretendia assistir a concertos, óperas e inteirar-se do que estava acontecendo por lá em termos de composição. Seus planos, porém, foram adiados devido a uma enfermidade que acometeu seu marido. Entretanto, com sua determinação de inteirar-se das novidades musicais européias, ela não desistiu de informar-se, e, de posse de informações colhidas de seus alunos que estavam ou retornavam da Europa, criou obras de grande envergadura que foram recebidas com espanto e louvor pela crítica, como é o caso de sua Sonata nº 1 e sua Missa De Profundis. Sua criatividade não cessou até sua morte, deixando incompletas duas canções com textos de Jandyra Sounis Carvalho de Oliveira intituladas Espelho e Presença.

Essa grande dama da música brasileira, essa pioneira, foi uma pessoa querida por todos que a conheciam. Todas as pessoas entrevistadas pelo autor - parentes, ex-alunos, amigos e intérpretes - foram unânimes em dizer que tinham por Dinorá um grande carinho, uma admiração que agora transferiram para sua memória. No final de sua vida, mostrou mais uma vez sua generosidade,

deixando em testamento dois apartamentos que possuía em usufruto de duas irmãs ainda vivas, sendo que, depois de suas mortes, os apartamentos passariam automaticamente para uma instituição mineira que cuidava (e ainda cuida) de crianças vítimas do Mal do Fogo Selvagem, uma grave doença de pele. Deixou, também, para amigos e colaboradores mais próximos, um objeto, um quadro, um piano como lembrança ou reconhecimento.

Assim, no dia 28 de Fevereiro de 1980, às portas de completar 85 anos, Dinorá faleceu, deixando este mundo um pouco mais pobre sem sua energia, sua presença e sua força criativa.

3 - AS CANÇÕES PARA CANTO E PIANO

3.1 - INTRODUÇÃO

Dinorá de Carvalho foi compositora de uma vasta obra, que inclui, além de canções, peças para instrumentos solo, conjuntos instrumentais diversos e outros como podemos ver na lista que apresentamos a seguir:

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

Quanto às canções para canto e piano, catalogamos 40 peças relacionadas abaixo em ordem cronológica¹:

¹ No caso de mais de uma canção composta no mesmo ano, optamos por relaciona-las em ordem alfabética.

ANO	TÍTULO	TEXTO	EDIÇÃO
1933	Acalanto	Cleomenes de Campos	Parte editada: Edição reservada
	Pipoqueiro	Anônimo	Parte editada: São Paulo: Vitale, 1938
1936	Canção da saudade *	Cezar Salgado	ms ²
1948	Banzo	Menotti del Picchia	ms
	Coqueiro, coqueiro irá	Folclore	ms
	Ê-Bango-bango-ê	Folclore	Editada: São Paulo: Vitale, 1955
	Menino mandu	Folclore	ms
	Mosaico	Geraldo Vidigal	ms
	Pau piá	Folclore	Editada: São Paulo: Vitale, 1955
	Pobre cego	Folclore	Editada: SP: Mangione 1948
	Quem sofre *	Menotti del Picchia	ms
1949	Quibungo tê-rê-rê	Folclore	Editada: São Paulo: Vitale, 1955
	Signal de terra Velas ao mar	Cassiano Ricardo Alberto de Oliveira	ms ms
1950	Último retrato *	Maria A. Franquini Neto	ms
1955	Ausência	Suzana de Campos	ms
1960	É a ti flor do céu	Theodomiro Alves	ms
	Num imbaia	Folclore	ms
	Perdão	Milton Marques	ms
	Sum-sum	Folclore	ms

² ms: Manuscrito

1964	Epigrama n. 9	Cecília Meireles	ms
1966	Canção do embalo	Cecília Meireles	ms
1969	Instantâneo do adeus *	Elza Heloísa	ms
1970	Ideti: a menina preta que buscava Deus	Dioscoredes dos Santos	ms
1972	Água que passa Ar Cantiga de ninar *	Paulo Bonfim Paulo Bonfim desconhecido	ms ms não há maiores informações
	Fogo Samaritana *	Paulo Bonfim Paulo Bonfim	ms ms
1973	Uai-ninim	Folclore	ms
1974	Escrava mãe *	Anônimo	ms
	Quim-gue-lê Teu rosto azul	Folclore Fúlvia Lopes de Carvalho	ms ms
1975	Carmo	Carlos Drumond de Andrade	ms
	São Francisco	Carlos Drumond de Andrade	ms
1979	Canção ingênua	Milton Vaz de Camargo	ms
	Onde estás	Alice Camargo Guarnieri	ms
1980	Espelho	Jandyra Sounis Carvalho de Oliveira	Canção deixada incompleta pela compositora
	Presença	Jandyra Sounis Carvalho de Oliveira	Canção deixada incompleta pela compositora
Sem data	Berceuse	Jacques D'Avrai	ms

Deste total, 33 canções foram encontradas. O asterisco ao lado do título indica as canções que não foram encontradas até o presente. Duas canções -

Espelho e Presença - não foram concluídas pela compositora devido à sua morte súbita.

Em uma visão panorâmica das canções de Dinorá de Carvalho, em se tratando de sua produção cronológica, percebemos uma criação constante, apresentando poucos períodos onde haja algum espaçamento de tempo entre uma composição e outra. Esse lapso de tempo, porém, é preenchido por obras outras que não para canto especificamente, sendo que sua atividade criativa vai até poucos dias antes de sua morte.

Apresentaremos, a seguir, uma análise estrutural das canções de Dinorá de Carvalho, seguindo a ordem apresentada na tabela acima. Espelho e Presença - por serem obras inacabadas - não serão analisadas. Abordaremos aqui os itens: **Tonalidade, Seções, Alturas, Ritmos, Harmonia e Textura**. Estes itens poderão estar presentes ou não de acordo com a estrutura composicional encontrada em cada canção. As partituras das canções que analisamos aqui se encontram no Anexo 5 desta dissertação, com exceção daquelas que são editadas - cuja referência encontramos no início de cada análise. Após a análise, temos o item **Aspectos interpretativos** onde os principais pontos referentes à interpretação de cada canção são citados.

3.2 - ANÁLISES

3.2.1 - ACALANTO

Ano de composição: 1933

Publicação: edição reservada, 1933.

Extensão vocal:



3.2.1.1 - ANÁLISE

Tonalidade: *D* como centro.

Seções: Seção única.

Alturas: Utiliza no canto intervalos de 2m, 2M, 3m e 3M. No piano, também utiliza intervalos pequenos, perfazendo, em sua maioria, acordes maiores, menores e diminutos.

Idéia rítmica: Exemplo.

Calmo - gracioso $\text{♩} = 72$

Vem re-pousa a cabeça em meubra

(sempre pianíssimo)

pp

Estrutura da peça:

Idéia melódica

Movim. cromáticos básic.

Pedal de Lá durante toda a peça.

Textura: A textura desta canção é contrapontística, constituída por um *ostinato* no piano, base para a linha do canto. A dinâmica *pp* cria uma ambientação intimista.

3.2.1.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- Indicação inicial de “Sempre piano”.
- O refrão “dorme, dorme ...” remetendo à cantiga.
- Atenção a dois erros de impressão: compasso 14 e 20 na edição de 1933.

3.2.2 - PIPOQUEIRO

Ano de composição: 1933

Publicação: Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1973.

Extensão vocal:



3.2.2.1 - ANÁLISE:

Tonalidade: *F* expandido.

Seções: A (compassos 1 a 21) - B (compassos 22 a 35) - A' (compassos 37 a 50)

Alturas: Utiliza todos os intervalos dentro de três oitavas, no piano. O canto é muito marcado pelos grandes saltos (oitavas, sétimas e sextas) e pelos sons repetidos.

Ritmos: Motivos rítmicos ou idéias rítmicas. Ex.:

Harmonia: Esquema³.

Escala auto referente: escala construída especialmente para esta canção; não há paralelos em qualquer outra escala existente.

³ Nos esquemas harmônicos que apresentamos neste capítulo as figuras musicais não possuem valor rítmico. Elas indicam o valor estrutural do acorde ou nota musical dentro da estrutura harmônica, em que uma estrutura de valores decrescente, a partir da Mínima, é utilizado. Os números entre parêntesis () indicam número de compasso. Para tanto baseamo-nos na obra: SALZER, F. Structural hearing New York: Dover publications, 1982.

The musical score is written for piano in a single system, spanning measures 1 to 46. It is divided into two main sections, A and B, and includes two auto-referent scales.

Section A: Measures 1 through 16. The key signature is one flat (B-flat). The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. Measure numbers (1) through (16) are indicated above the notes.

Section B: Measures 17 through 27. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat). The melody continues with eighth and quarter notes. Measure numbers (17) through (27) are indicated above the notes.

Auto-referent Scales: Measures 28 through 46. The key signature changes to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a continuous scale. The scales are labeled "Escala auto referente" (Auto-referent scale) at measures 30 and 31.

Textura: Na seção A: *Ostinato* no piano, que sustenta a linha melódica no canto - pregão do pipoqueiro - com movimento em fusas *staccato*.

Na seção B: Trêmulo no piano, em acordes que vão de *ff* a *mf sfp*; estes acordes sustentam o canto, que é realizado predominantemente em notas repetidas, o que causa uma impressão onomatopaica do ato de pipocar explicitado no texto.

Na seção A' : Textura como na parte A.

3.2.2.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- Apresentação do personagem e de seu mister, através do pregão folclórico.
- Dinorá de Carvalho insistia no caráter de grito do pregão.
- Mudança de caráter principiada pela mudança do acompanhamento no compasso 22, que marca a entrada na parte B.
- O caráter cômico, porém trágico da parte B.
- O caráter onomatopaico dessa parte.
- A doçura da frase “menina bonita tá me piscando”, nos compassos 32 a 35.
- A volta do pregão, agora modificado por expansão rítmica, no compasso 37.

3.2.3 - **BANZO**

Ano de composição: 1948

Manuscrito.

Extensão vocal:



3.2.3.1 - **ANÁLISE**

Tonalidade: A como centro.

Seções: A (compassos 1 a 19) B (compassos 19 (4º tempo) a 39).

Principais padrões rítmicos:

Seção A:

Epoque dei-xou pa-rai-a do Con - go

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, featuring a melody with two triplet markings (indicated by a '3' in a box). The middle and bottom staves are piano accompaniment in bass clef, with the bottom staff starting with a 'p' (piano) dynamic marking. The lyrics 'Epoque dei-xou pa-rai-a do Con - go' are written below the vocal line.

Seção B:

E - le fi-ca na por - ta da sen - sa - la com a mão

The second system of the musical score also consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, featuring a triplet marking. The middle and bottom staves are piano accompaniment in bass clef. The lyrics 'E - le fi-ca na por - ta da sen - sa - la com a mão' are written below the vocal line.

Textura: Contrapontística.

Seção A: O canto apresenta uma linha melódica fluida e lenta, construída pelas colcheias e quiáleras, que predominam na seção. O piano, em contraponto com o canto, acentua seu caráter de ritmo sincopado.

Seção B: O piano movimenta-se por acordes sustentados, que semantizam o caráter fúnebre desse trecho, sendo que o canto desenvolve-se como na seção anterior.

3.2.3.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- O piano evoca os tambores, e o canto evoca a lembrança triste de tempos idos na África.
- A parte B possui, no canto, um caráter mais recitado.

3.2.4 - COQUEIRO- COQUEIRO-IRÁ

Ano de composição: 1948

Manuscrito

Extensão vocal:



3.2.4.1 - ANALISE:

Tonalidade: A como centro.

Seções: A (compasso 1 a 24) B (compasso 25 a 42)

Estrutura da peça: Motivos rítmicos.

Seção A:

Piano, motivo básico.



Canto, motivo básico.



Seção B:

Motivo rítmico.



Textura: Seção A: contrapontística, construída por um *ostinato* no piano, que se modifica no transcorrer da seção por adição rítmica, acompanhando a linha do canto, que se desenvolve principalmente por quiálteras e sons sustentados.

Seção B: De caráter essencialmente rítmico, esse trecho é inspirado no atabaque do candomblé, levando a execução muito próxima ao canto ritual. Ele é apresentado separadamente no canto e piano.

3.2.4.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- Caráter rítmico dos motivos.
- Seção A: mais fluida e com certa calma.
- Seção B: rítmica, viril, chamado de incorporação.

- Seções contrastantes.
- Embora não haja indicação, sugerimos que a Seção B seja executada em andamento um pouco mais movido, dado o seu caráter rítmico e ao chamado de incorporação.

3.2.5 - Ê BANGO BANGO-Ê

Ano de composição: 1948

Publicação: São Paulo: Vitale, 1955.

Extensão vocal:



3.2.5.1 - ANÁLISE

Peça modal: Ré dórico com alterações: Ré bemol, Mi bemol.

Seções: A (compassos 1 - 11) - B (compassos 11 - 45) - A' (compassos 45 - 67)

Idéias rítmico-melódicas:

Canto:

Primeira idéia:



Segunda idéia:



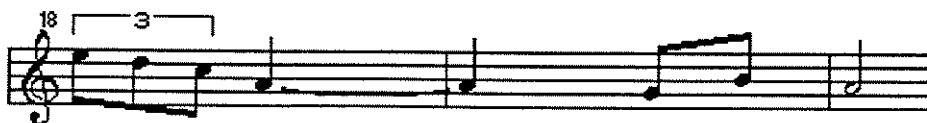
Terceira idéia:



Quarta idéia:



Quinta idéia:



- Caráter de culto afro-brasileiro.
- *Ostinato* rítmico.
- Ambientação de atabaque dada pelo piano.

3.2.6 - **MOSAICO**

Ano de composição: 1948

Manuscrito.

Extensão vocal:

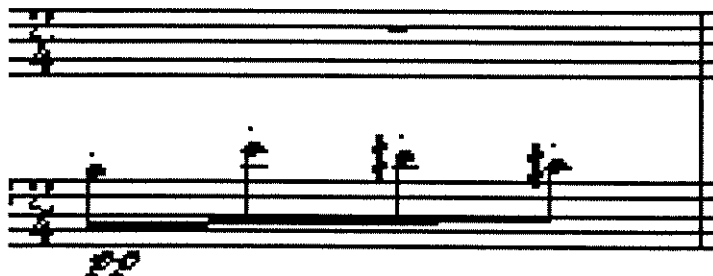


3.2.6.1 - **ANÁLISE**

Seções: Duas seções: A- Introdução (compassos 1 a 11) B - (Compassos 12 ao fim)

Alturas: A linha do canto desenvolve-se por intervalos de 2m e 2M, 3m e 3M e 4, sendo que os primeiros aparecem em maior número, dentro de uma extensão que vai de Fa#3 a Mi4. O piano apresenta os seguintes motivos melódicos:

Ritmos: O ritmo motor é a colcheia.



Compassos: 2/4, 3/4, 2/4.

Textura: A construção da textura no piano, dá-se pela utilização das colcheias em *staccato*, em andamento *moderato*, dando um carácter leve e fluente - quase de dança - à peça. A linha do canto segue o mesmo procedimento utilizado pelo piano.

3.2.6.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- O carácter anacrústico das frases do canto dão um aspecto valsado à linha do canto.
- Problemas com a prosódia no compasso 15.

3.2.7 - MENINO MANDU

Ano de criação: 1948

Manuscrito.

Extensão vocal:



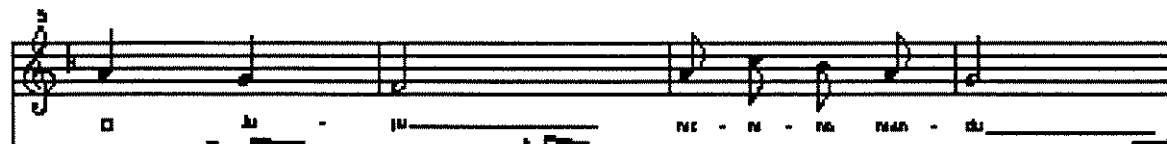
3.2.7.1 - ANÁLISE

Seções: A - (compassos 1 a 24) B - (compassos 25 a 54) A' - (compassos 55 ao fim)

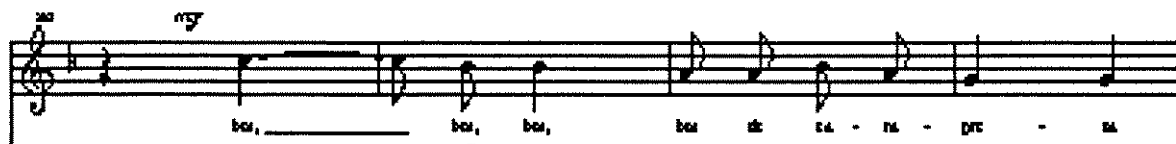
Alturas:

Linha melódica: baseada em duas canções folclóricas.

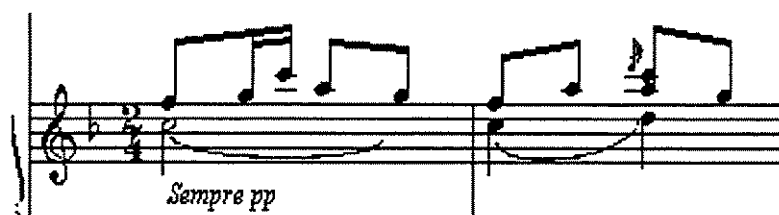
1- Menino Mandu. Motivos melódicos:



2- Boi da cara preta. Motivos melódicos:



Ritmos: O piano apresenta o seguinte *ostinato*:



Textura:

Seção A: O piano apresenta um *ostinato* melódico, que acompanha a linha do canto - que introduz a primeira linha melódica folclórica - desenvolvida quase totalmente por colcheias, criando uma estabilidade rítmica que dá a este acalanto seu caráter “Calmo e triste” pedido no início da peça.

Seção B: O piano continua o mesmo *ostinato* da Seção A, sendo que há um cruzamento das vozes. O canto possui o mesmo ritmo motor da seção anterior, sendo que agora, a segunda canção folclórica é cantada.

Seção A': Reexpõe a Seção A, com variações rítmicas e melódicas.

3.2.7.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- Duas cantigas de ninar distintas, compondo uma única canção.
- A dinâmica *p* e *pp* é constante por toda a peça.
- A linha do canto tem um ritmo constante, que enfatiza o caráter de tranquilidade da canção.

3.2.8 - PAU-PIÁ

Ano de composição: 1948

Publicação: São Paulo: Vitale, 1955.

Extensão vocal:

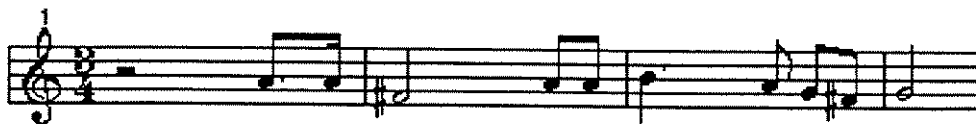


3.2.8.1 - ANÁLISE

Tonalidade: Centro em Ré

Seções: Seção única.

Alturas: Motivos rítmico-melódicos: No canto destaca-se a utilização de 2m, 2M, 3m e 3M. Ex.:



Já no piano, temos os seguintes motivos básicos:

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass staff provides a simple accompaniment with a half note G3 and a quarter note B3 in the first measure, and a half note C4 and a quarter note B3 in the second measure.

Harmonia:

Esquema.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves, a treble staff and a bass staff, both in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes. The measures are numbered: (1-13), (14-22), (23), (24), (25), and (26-27). The melody starts on a G4 note in measure 1, and the bass line starts on a G2 note. The melody ends on a G4 note in measure 27, and the bass line ends on a G2 note.

The second system of the exercise, measures 28-44, continues the melodic and harmonic development. The treble staff features a melodic line with various intervals and rests, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The measures are numbered 28-31, 32-37, 38-39, 40-41, 42, 43, and 44.

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, Treble and Bass clef, in G major (one sharp). The melody is in the Treble clef, and the bass line is in the Bass clef. The piece is in 7/8 time, indicated by a '7' above the first measure of each staff. The melody consists of eighth and quarter notes, with some measures containing beamed eighth notes. The bass line consists of quarter and eighth notes, with some measures containing beamed eighth notes. The piece is divided into measures, with measure numbers (45), (46), (47-48), (49-50), and (51-52) written above the Treble staff. The key signature is G major, indicated by a sharp sign on the F line of the Treble staff and the C line of the Bass staff. The time signature is 7/8, indicated by a '7' above the first measure of each staff.

Textura: No piano, a textura é construída por um ritmo constante, que cria um *ostinato*. Este *ostinato*, junto com a linha do canto em *pp* e *mf*, semantiza a indicação de *Triste e monótono* pedida pela autora.

3.2.8.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

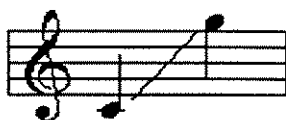
- Motivos rítmico-melódicos básicos.
- Tema tirado do folclore, que reflete a vida sofrida do negro.
- A busca do personagem por motivos pelos quais afastar a morte.

3.2.9 - POBRE CEGO

Ano de composição: 1948

Publicação: edição reservada, 195...

Extensão vocal:



3.2.9.1 - ANÁLISE

Tonalidade: *Fm*.

Seções: Seção única.

Alturas: A linha do canto é uma melodia popular do Maranhão, que se desenvolve em movimentos ascendentes e descendentes em *Fm*. Os intervalos que mais aparecem são 2m, 2M, 3M e 3m.

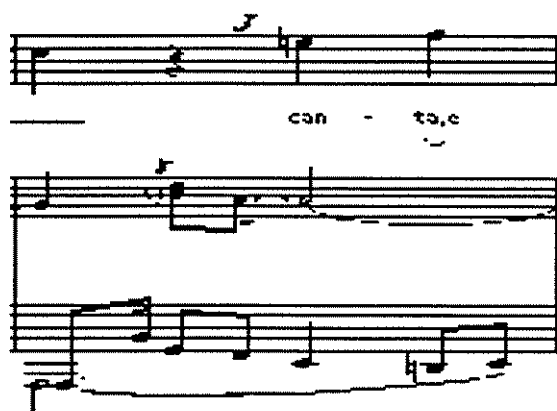
O piano faz um *ostinato* com base em Fá no baixo e a linha superior desenvolve um contraponto com o canto também em movimentos de segundas e terças.

Ritmos: Estrutura rítmica básica do canto e piano.



ESQUEMA

Ostinato 1: (canto e piano)



Ostinato 2: (piano)



Textura: A textura nesta canção começa pela apresentação de um *ostinato* no baixo, que seguirá por toda a peça, sendo sempre sustentado por uma nota F bordão. O conjunto das primeiras duas vozes no piano, traz ao ouvinte os ponteiros de uma viola ou de um violão. A linha do canto tem a predominância de motivos em grau conjunto, com a indicação de “*Calmo e triste*”, que reforçam o caráter monótono e lastimoso da peça.

3.2.9.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- Calmo e triste, porém não lento.
- A movimentação da linha do canto relacionada ao “ponteio” expresso pelo piano.

3.2.10 - QUIBUNGO TE-RÊ-RÊ

Ano de composição: 1949

Publicação: São Paulo: Vitale, 1955.

Extensão vocal:



3.2.10.1 - ANÁLISE:

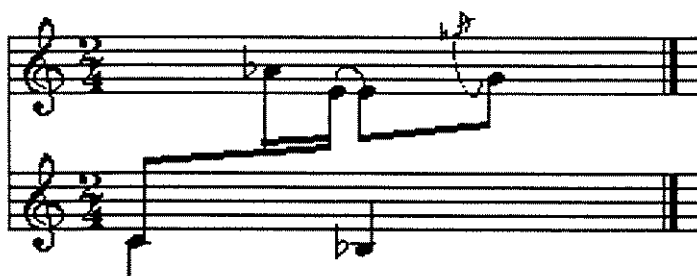
Tonalidade: Peça com centro Do

Seções: Seção única.

Ritmos: Na parte instrumental, temos a utilização de apenas dois grupos rítmicos:



Motivos melódicos: Piano: motivo básico; pedal de Do por toda a peça.



Canto: Motivo A (básico)



Canto: motivo B (não há alterações)



Textura: O *ostinato* rítmico, no piano, e a indicação de *Sempre pianíssimo* semantizam as palavras do texto, dando ênfase à tristeza do personagem.

3.2.10.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- Refrão e versos são como dois personagens distintos.
- O caráter triste da canção.
- Espírito folclórico.

3.2.11 - SIGNAL DE TERRA

Ano de composição: 1949

Manuscrito.

Extensão vocal:



3.2.11.1 - ANÁLISE

Tonalidade: *Dm* como centro.

Seções: A (compassos 1 a 14) B (compassos 15 a 24).

Motivos melódicos:

Seção A e B apresentam o mesmo motivo melódico no piano.



Textura: O piano apresenta um *ostinato* melódico embasado na escala de *Dm* harmônica, que dá unidade a peça. O canto baseia-se na mesma escala, porém distingue-se do piano pela sua construção rítmica e condução melódica. Na Seção B, o canto desenvolve-se por intervalos cromáticos e diatônicos, reforçando ainda mais transparência timbrística.

O acorde final é de *Dm6* e *A*.

3.2.11.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- Transparência do *ostinato* melódico do piano.
- Linha melódica sempre na região médio-aguda, que dá um caráter mais leve à canção, em sintonia com o *ostinato*.
- A dinâmica não deve ultrapassar o *f*.
- Importantíssima a articulação clara das palavras do texto.
- Atmosfera de sonho, irreal.

3.2.12 - VELAS AO MAR

Ano de composição: 1949

Manuscrito

Extensão vocal:



3.2.12.1 - ANÁLISE

Peça Modal: Modo Dórico

Seções: Seção única.

Idéias rítmico-melódicas:

Idéia 1:

Sonhos... por que cho - rar os que se vão em - bo - ra

Idéia 2:



Principais mudanças de compassos: 6/8, 9/8, 3/4, 4/4, 2/4, 6/8, 2/4.

Textura: Constituída por duas idéias rítmico-melódicas na linha do canto e no piano, que são modificadas por elaboração e reorganização de elementos rítmicos. A linha do canto tem como principal característica o desenvolvimento por intervalos cromáticos.

3.2.12.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- Sincopas nas frases melódicas do canto.
- O incremento da tensão textual com a utilização dos intervalos cromáticos.
- A utilização das tercinas na parte B relaciona-se ao movimento das ondas explicitado no texto.

3.2.13 - **AUSÊNCIA**

Ano de composição: 1955

Manuscrito

Extensão vocal:



3.2.13.1 - **ANÁLISE**

Peça modal: Modo Frígio em Mi

Seções: Seção única.

Alturas:

Idéia rítmico-melódica do canto e *ostinato* do piano.



Textura: O piano apresenta um *ostinato* rítmico, que se prolonga por toda a peça, com pequenas variações melódicas. Este *ostinato* é acompanhado em toda a sua extensão por uma nota Mi bordão. A linha do canto apresenta uma mesma idéia rítmica que é encontrada com variações.

A idéia rítmica do *ostinato* no piano e as tercinas, que prevalecem no canto, dão à peça sua principal característica de movimento e fluidez.

3.2.13.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- A principal característica da peça são as sincopas do piano contra as tercinas do canto, que criam uma atmosfera de aparente lentidão da linha do canto.
- A expressão do texto reflete saudade e solidão profundas, porém, pacificadas.

3.2.14 - É A TI FLOR DO CÉU

Ano de composição: 1960

Manuscrito

Extensão vocal:



3.2.14.1 - ANÁLISE

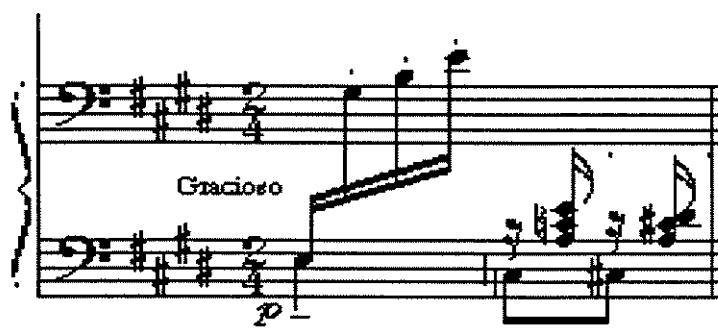
Tonalidade: *E* como centro.

Seções: A (compasso 1 a 11) B (compassos 12 a 19) A' (compassos 20 a 27)

B' (compassos 28 a 39)

Alturas:

Idéia rítmico-melódica do piano na Seção A



Idéia rítmico-melódica do piano na Seção B

A musical score for piano, Section B, featuring a 'Gracioso' tempo marking. The score is written in 2/4 time and consists of two staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody is in the right hand, starting with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The left hand provides a bass line with a quarter note F#3, followed by a quarter note G3, and then a half note A3. The tempo marking 'Gracioso' is written above the right staff.

Idéia rítmico-melódica do canto

A musical score for piano, Section B, featuring a 'Gracioso' tempo marking. The score is written in 2/4 time and consists of two staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody is in the right hand, starting with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The left hand provides a bass line with a quarter note F#3, followed by a quarter note G3, and then a half note A3. The tempo marking 'Gracioso' is written above the right staff.

Textura: Esta canção é construída por dois *ostinati* básicos no piano, Seções A e B respectivamente. As Seções A' e B' apresentam um aproveitamento das duas idéias rítmico-melódicas dos *ostinati* de forma conjunta ou por elaboração de uma ou de ambas. O ritmo utilizado na construção dos dois *ostinati* baseia-se nos ponteiros do violão das serestas.

A linha do canto é uma canção popular da região de Sabará e Diamantina em Minas Gerais, e apresenta sempre a mesma idéia rítmico-melódica por toda a peça, variando a tessitura nas Seções A e B, porém conservando a relação intervalar anterior.

A divisão das seções foi baseada na parte do piano.

3.2.14.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- Caráter seresteiro.
- Linha melódica popular, levemente modificada.
- Expressão de doçura do texto.
- Paixão platônica.
- O piano, nesta canção, é essencial.

3.2.15 - NUM IMBAIÁ

Ano de composição: 1960

Manuscrito

Extensão vocal:



3.2.15.1 - ANÁLISE

Peça modal: Modo de *F#* Mixolídio.

Seções: A (compasso 1 a 18) B (compassos 19 a 34)

Alturas:

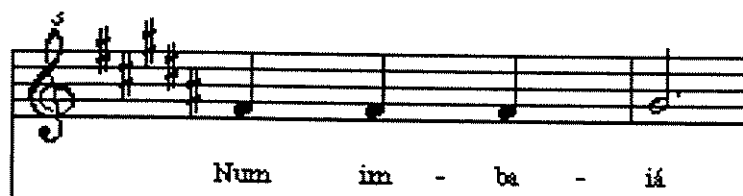
PIANO: *Ostinato da Seção A.*



Ostinato da Seção B.



CANTO: Idéia rítmico-melódica.



Textura: Contrapontística.

Seção A: O piano apresenta um *ostinato* rítmico, que se modifica por elaboração das células rítmicas iniciais. O canto é uma melodia folclórica da região de Bom Sucesso, que se desenvolve por uma única idéia rítmica, com variações.

Seção B: O piano introduz um novo *ostinato* rítmico, que se modifica nos mesmos moldes do anterior. A linha do canto utiliza a idéia melódica em nova variação e as variações anteriores em outras tessituras. Ritmicamente, apresenta o mesmo padrão da seção A.

Notamos ainda um *Fá#* bordão por toda a peça. A grande diferença entre o piano - basicamente rítmico - e o canto - basicamente melódico - cria uma tensão que não se resolve com o término da peça.

3.2.15.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- A grande diferença entre o piano, rítmico, e a parte do canto, melódica.
- Tensão resultante entre a parte do piano e a parte do canto não se resolve com o término da peça.
- O caráter modorrento e monótono do canto, que semantiza a palavra Imbaiá (estado entre o sono e a vigília).

3.2.16 - PERDÃO

Ano de composição: 1960

Manuscrito

Extensão vocal:



3.2.16.1 - ANÁLISE

Tonalidade: *A* como centro

Seções: Seção única.

Alturas:

Ostinato do piano.



Estruturas rítmicas e movimento melódico básico do canto.



Textura: No piano, temos um *ostinato* rítmico que, em seu desenvolvimento, apresenta uma inversão de vozes no compasso 12. Há também modificações por uma maior elaboração rítmica. Podemos notar uma Coda, que vai do compasso 36 ao 39. Temos ainda: *Dó* bordão (compassos 1 a 12, 33 a 35), *Ré* bordão (compassos 12 a 24), *Lá* bordão (compassos 26 a 31) e 5ª(s) paralelas no baixo, a partir do compasso 32 ao compasso 39.

O canto desenvolve-se por movimentos ascendentes e descendentes, em que os intervalos diatônicos e cromáticos são os mais usados.

3.2.16.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- A indicação de “Com tristeza” no início da peça.
- O movimento descendente da maioria das frases e os intervalos diatônicos e cromáticos semantizam a expressão de tristeza.

3.2.17 - SUM-SUM

Ano de composição: 1960

Manuscrito

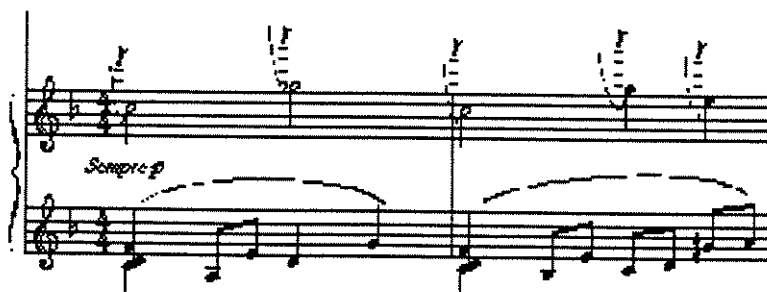
Extensão vocal:



3.2.17.1 - ANÁLISE

Seções: A (compassos 1 a 9) B (compassos 10 a 23).

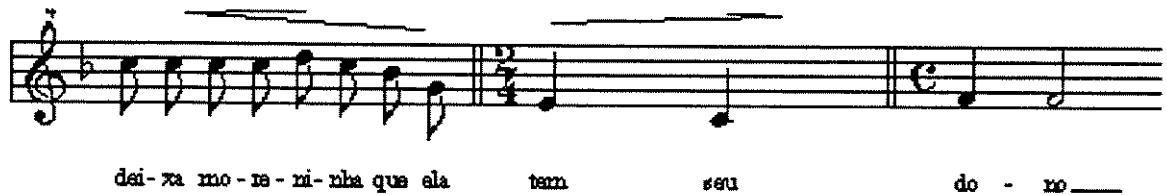
Alturas: Idéia rítmico-melódica básica do piano.



Primeira idéia rítmico-melódica do canto.



Segunda idéia rítmico-melódica do canto.



Textura: Contrapontística.

O piano apresenta um *ostinato*, que varia por uma maior elaboração rítmica. Também notamos a existência de um *Dó* bordão durante toda a peça no piano.

A linha do canto é uma canção de ninar, recolhida do folclore da região de Diamantina. Apresenta duas idéias rítmico-melódicas na primeira seção, que são repetidas, levemente modificadas, na segunda. Essa modificação se dá por reaproveitamento ou repetição de estruturas rítmico-melódicas.

3.2.17.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- Indicação de “Calmo e triste” no início da peça.

- A palavra “Sum-sum” traz dificuldades de projeção vocal pela formação estrutural: as consoantes S (fricativa alveolar surda) e M (bilabial nasal), e a vogal U (posterior fechada).
- Fluidez da linha do canto.
- A dinâmica *mf*, *p*, e *pp*, em consonância com o texto, dá a essa canção mais uma característica de acalanto.

3.2.18 - EPIGRAMA NÚMERO 9

Ano de composição: 1964.

Manuscrito

Extensão vocal:



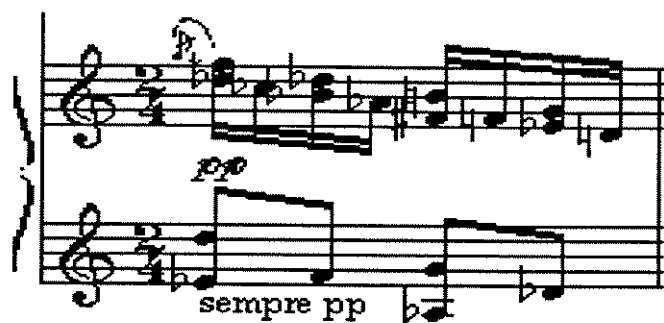
3.2.18.1 - ANÁLISE

Seções: A (compasso 1 a 19) B (compassos 20 a 34)

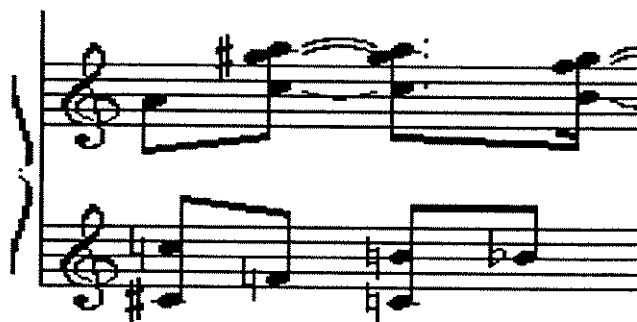
Alturas: 3 idéias com estruturas cromáticas no piano:

Idéia 1(compasso 1).

Idéia 2 (compasso 12).



Idéia 3(compasso 29).



Elementos rítmicos do canto, e condução melódica.



Textura: Contrapontística.

Seção A: O piano apresenta uma idéia rítmica básica, que, no desenvolver da peça, sofre alteração por alargamento ou reorganização de elementos rítmicos.

Também notamos duas idéias de estrutura cromática como vimos anteriormente. O canto desenvolve-se por movimentos ascendentes e descendentes, em que os intervalos de 2m e 2M são os mais utilizados.

Seção B: Nessa seção, após uma breve introdução do piano no compasso 20, o canto - que segue os padrões anteriores - desenvolve-se sem a presença do piano. O piano, que retorna no compasso 28, segue os mesmos padrões da Seção A, bem como as mesmas formas de alteração desta. No compasso 29, uma nova idéia de estrutura cromática é introduzida, indo até o final da peça.

3.2.18.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- A idéia de solidão é expressa por:
 1. Condução melódica da linha do canto.
 2. A linha do canto sem a presença do piano.
 3. Dinâmica *pp* no piano e *p* e *pp* no canto.

3.2.19 - CANÇÃO DO EMBALO

Ano de composição: 1966.

Manuscrito

Extensão vocal:



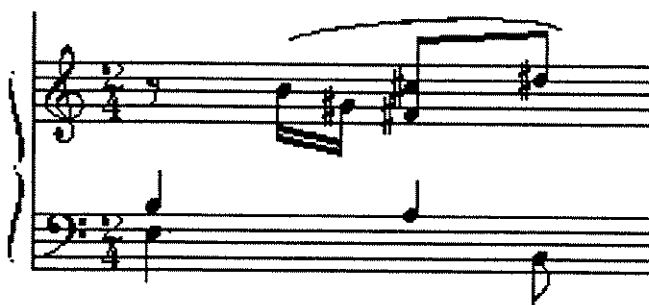
3.2.19.1 - ANÁLISE

Centro tonal: *E*

Seções: Seção única.

Alturas:

Ostinato do piano.



Condução melódica e elementos rítmicos do canto.



Textura: Contrapontística. O piano apresenta um *ostinato*, que, no seu desenvolvimento, utiliza, na voz superior, algumas modificações por aglutinação ou alargamento rítmico. Um bordão de Mi está presente durante grande parte da peça. O canto possui uma linha melódica basicamente cromática, que semantiza referências textuais à solidão. Há uma relação contrapontística entre o canto e o piano.

3.2.19.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- Linha melódica cromática, juntamente com a tessitura média-grave da peça caracterizam a tristeza do texto..
- Contraponto entre canto e piano.
- A compositora utilizou sinais de dinâmica (*pp*) apenas nos compassos 40 e 41.

3.2.20 - IDETI: A MENINA PRETA QUE BUSCAVA DEUS

Ano de composição: 1970.

Manuscrito

extensão vocal:

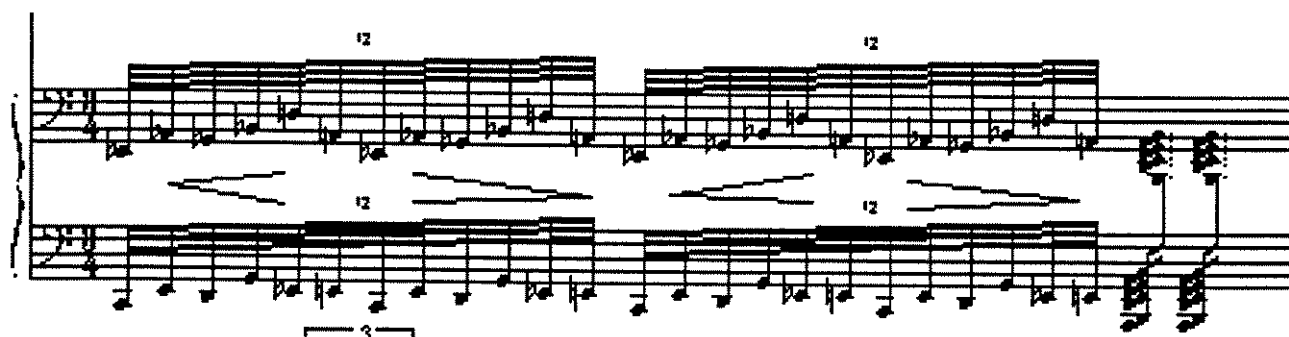


3.2.20.1 - ANÁLISE

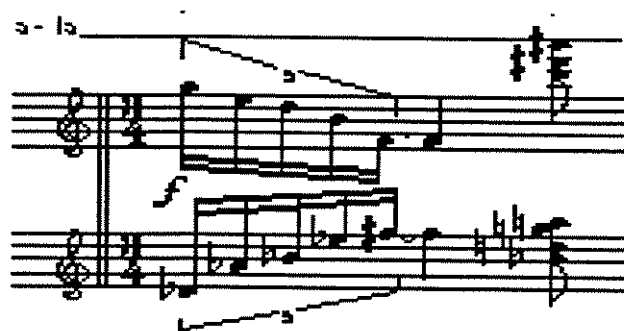
Seções: Seção única.

Alturas:

Idéia 1 do piano.



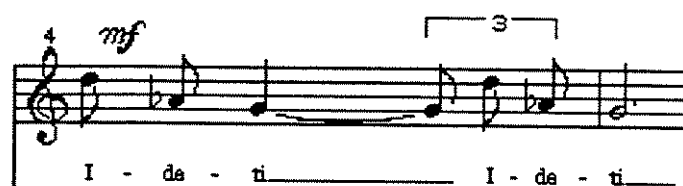
Idéia 2 do piano.



Idéia 3 do piano.



Idéia rítmico-melódica do chamamento "*Ideti, Ideti*", que ocorre por toda a peça com variações.



Textura: O canto desenvolve-se por movimentos ascendentes e descendentes, tendo como característica a idéia rítmico-melódica do chamamento "*Ideti, Ideti*", que é apresentado no compasso 2. Essa idéia reincide por toda a peça com modificações por elaboração rítmica e melódica, mantendo a condução melódica descendente na maioria dessas reincidências (compassos 21, 26, 30,

33, 34, 48, 49, 50 e 51). O canto está inicialmente desvinculado do piano, criando timbres diferenciados, sendo que, com o desenvolver da peça, canto e piano aproximam-se paulatinamente, até a execução em conjunto, porém, conservam o caráter de partes dissociadas.

O piano apresenta 3 idéias rítmico-melódicas, que se desenvolvem por toda a peça. Esse desenvolvimento se dá pela utilização de partes dessas idéias e/ou pela junção de idéias diferentes ou partes delas. Estas idéias também podem receber uma variação por elaboração rítmica ou melódica.

3.2.20.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- O texto apresenta três fazes narrativas distintas.
- Importante evidenciar os três momentos da trajetória de Ideti, de acordo com o texto.
- O chamamento “*Ideti, Ideti*” dá unidade à peça.

Observações:

- Texto em Nagô ou Iorubá.
- Partes faladas aparecem pela primeira vez na obra de Dinorá de Carvalho.

3.2.21 - ÁGUA QUE PASSA

Textura: No princípio da peça, o piano apresenta acordes de 4ª (s) em uma base rítmica sobre a qual notamos uma elaboração crescente por toda a peça, em termos de aglutinação e alargamento rítmico. As notas dos acordes iniciais também recebem uma maior elaboração, aparecendo separadas, em arpejos ou células rítmicas.

O canto desenvolve-se por movimentos ascendentes e descendentes nos quais os intervalos cromáticos e diatônicos são os mais freqüentes. Ritmicamente, os elementos apresentados no início da peça agrupam-se de novas formas no transcorrer da obra. As linhas do canto e do piano não se relacionam.

3.2.21.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

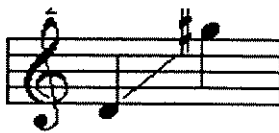
- A movimentação rítmica do canto remete ao movimento da água.
- Arpejos e apojaturas do piano também remetem ao movimento da água.
- A dinâmica do canto e do piano é a mesma: *p* e *pp*.

3.2.22 - O AR

Ano de composição: 1972

Manuscrito

Extensão vocal:



3.2.22.1 - ANÁLISE

Seções: Seção única.

Alturas: Piano:

Idéia 1.



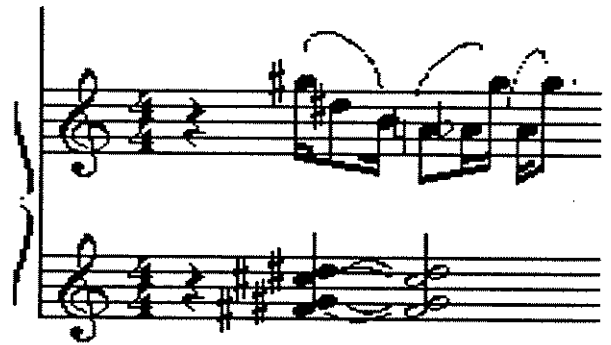
Idéia 2



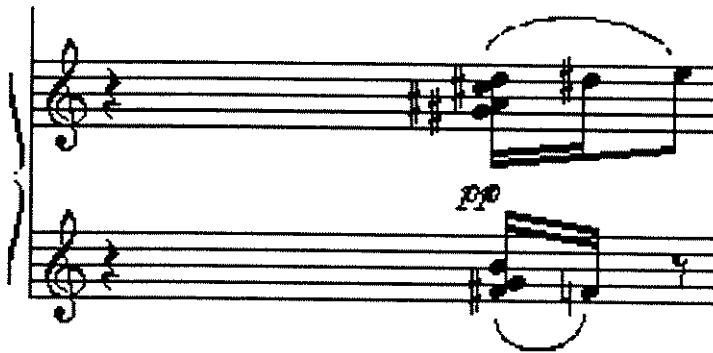
Idéia 3.



Idéia 4.



Idéia 5.



Textura: No piano, é composta por cinco idéias desenvolvidas por aglutinação e alargamento rítmico durante a peça. Essas idéias são independentes e ocorrem separadamente do canto, ou seja, canto e piano nunca soam ao mesmo tempo. E funcionam como módulos, que não possuem ordem linear no seu aparecimento.

Os melismas são muito usados no canto.

3.2.22.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- Melismas em vogais U e O se relacionam ao som do vento.
- Canto e o piano ocorrem separadamente, criando uma liberdade interpretativa ampla.
- Imagens poéticas bem ilustradas (caso do pássaro).
- Atenção às variações dinâmicas.

3.2.23 - O FOGO

Ano de composição: 1975.

Manuscrito

Extensão vocal:



3.2.23.1 - ANÁLISE

Seções: Seção única.

Alturas:

Canto: Elementos rítmicos e condução melódica básicos.

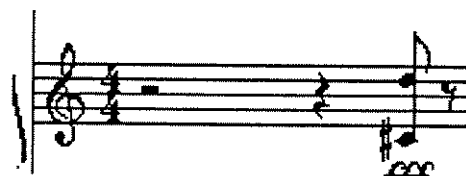


Piano: Idéias rítmico-melódicas básicas.

Idéia 1.



Idéia 2.



Idéia 3.

Idéia 4.



Textura: O canto apresenta algumas características principais:

1. A palavra *Salamandra* é apresentada em uma célula rítmica básica, que ocorre em diferentes tessituras durante a peça.



2. A linha do canto é conduzida principalmente por trechos descendentes e pela repetição de sons.
3. Predominam os intervallos cromáticos.

A parte do piano é composta por quatro idéias rítmico-melódicas, que não se relacionam com o canto e aparecem na peça de forma isolada ou combinada, ou ainda, sofrem alterações por alargamento ou aglutinação rítmica. Funcionam como módulos, variando a ordem de aparecimento.

3.2.23.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- Linha do canto sem conexão com o piano.
- As linhas descendentes no canto são de grande importância como semantizadoras do texto da canção.
- Os sons repetidos na região aguda nos remetem ao grito.
- A palavra *Salamandra* é colocada como uma invocação do espírito imortal.

3.2.24 - UAI- NINIM

Ano de composição: 1973.

Manuscrito

Extensão vocal:

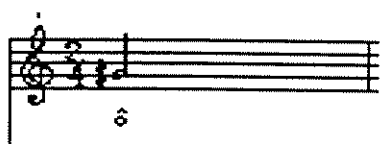
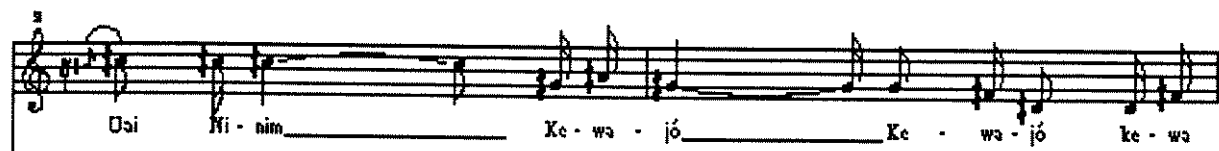


3.2.24.1 - ANÁLISE

Seções: A (compassos 1 a 7) B (compassos de 8 a 32) A' (compassos 33 ao fim)

Alturas:

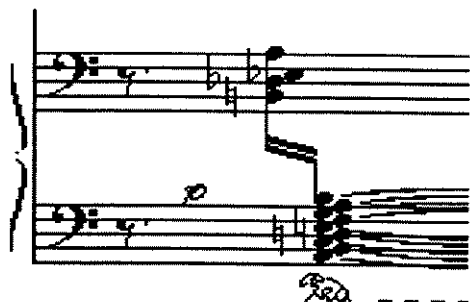
CANTO: Linha base do canto, compassos 3 a 7.

**PIANO:**

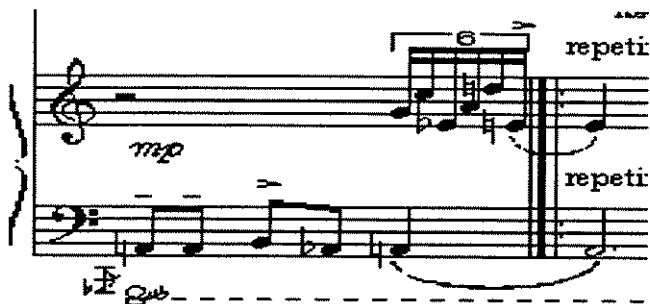
Ostinato da parte A



Primeira idéia da seção B: clusters



Segunda idéia rítmico-melódica de B



Textura:

Seção A: Canto - Apresenta o texto da canção em seu todo, e sua linha é composta em contraponto com a linha do piano.

As vozes do piano desenvolvem um *ostinato* em contraponto acrescido de uma nota Re# bordão.

Seção B: No canto, as idéias apresentadas na Seção A são desenvolvidas por elaboração e alargamento rítmico, bem como por maior elaboração melódica.

Nesta Seção, o piano introduz duas idéias distintas. A primeira apresenta-se como clusters escritos, e a seguinte é um desenvolvimento por elaboração rítmica do *ostinato* da Seção A.

Seção A': Igual à Seção A, com a adição de uma pequena Coda nos compassos 38 e 39.

3.2.24.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- Texto folclórico.
- Caráter rítmico acentuado.
- Parte A pode ser considerada como uma introdução.
- Desenvolvimento das idéias da seção A na Seção B, através do jogo de palavras e pelas variações rítmicas e melódicas.

3.2.25 - QUINGUÊ-LÊ

Ano de composição: 1975

Manuscrito

Extensão vocal:



3.2.25.1 - ANÁLISE

Seções: A (compassos 1 a 15) B (compassos 16 a 25) A' (compassos 26 ao fim)

Alturas: Piano: Idéia 1.



Idéia 2.



Idéia 3.



Textura:

Seção A: O canto desenvolve-se por movimentos ascendentes e descendentes, sendo em maior número os intervalos cromáticos e diatônicos. A idéia rítmico-melódica básica dessa Seção é apresentada nos compassos 3 a 7.

O piano apresenta duas idéias rítmico-melódicas. A primeira (idéia 1) caracteriza-se pelos glissandos e blocos sonoros, e a segunda (idéia 2) - contrapontística - pelas apojeturas de oitava e nona, tendo a colcheia como ritmo motor.

Seção B: O canto caracteriza-se ritmicamente pelas quiáleras e síncopas.

O piano apresenta uma idéia rítmico-melódica (idéia 3), que se desenvolve pela Seção. Percebemos, aqui, a utilização de uma tessitura mais aguda e maior variação rítmica.

Seção A': Desenvolve as idéias apresentadas na Seção A, tanto no piano quanto no canto. Temos como característica a utilização dos glissandos no canto e os clusters e glissandos no piano.

3.2.25.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- Linha do canto baseada no folclore - provavelmente, uma canção de trabalho.

- Atenção ao português popular do texto: não corrigir as palavras e concordâncias nominais e verbais.
- Caráter de recitativo.

Observação:

- Nessa canção da última fase de Dinorá de Carvalho, há um retorno ao folclore, comum às primeiras composições.

3.2.26 - **TEU ROSTO AZUL**

Ano de composição: 1974.

Manuscrito

Extensão vocal:



3.2.26.1 - ANÁLISE

Seções: A (compassos 1 a 15) B (compassos 16 a 35) C (compassos 36 ao fim)

Alturas: Três idéias que ocorrem no piano, nos compassos 1, 10 e 12, que se repetem em cada seção.

Textura: No piano, a primeira idéia é um contraponto entre as vozes do piano e tem como característica as apojaturas e os acordes em colcheias na voz superior. A segunda idéia é uma quiáltera de 9 em arpejo ascendente, e a terceira idéia apresenta-se como uma apojatura ligada a uma mínima, tendo na sequência *clusters* escritos. Essas três idéias são sequenciais e repetem-se nas Seções A, B e C com e sem alterações.

A linha do canto desenvolve-se por movimentos ascendentes e descendentes, não possuindo um padrão de condução melódica ou rítmico. Há partes faladas, nas quais o texto é explorado com o timbre da fala.

3.2.26.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- A canção é um réquiem ao poeta Cassiano Ricardo.
- Na parte do piano, atenção à indicação da compositora - “como sino” - que semantiza a tristeza e saudade presentes no texto.

- Exploração de tessituras e timbres da fala para dar ênfase à dor expressa no texto.
- A compositora pede um “grito duro” na parte falada “de pedra”, compassos 33 e 34.
- Intensa variação rítmico-melódica da canção.
- Atenção ao encaixe da prosódia.

3.2.27 - CARMO

Ano de composição: 1975.

Manuscrito

Extensão vocal:



3.2.27.1 - ANÁLISE

Seções: Seção única.

Alturas:

CANTO: Principais elementos rítmicos.



PIANO: Idéias ou blocos sonoros em número de 6, que ocorrem nos compassos 7, 10, 13, 16, 19 e 26, e que não se repetem.

Textura: A linha do canto desenvolve-se por movimentos ascendentes e descendentes, sendo que, em algumas seqüências melódicas, notamos a referência ao Canto Gregoriano, como nos compassos 6, 14, 15, 24, 25 e 26. A utilização de uma linha melódica sem o acompanhamento do piano contribui para que a dramaticidade do texto seja evidenciada através de tessituras diversas e contrastantes no canto.

Consideramos como interferências sonoras as 6 idéias ou blocos sonoros no piano. Estas interferências aumentam a tensão dramática do texto e da linha do canto, sem intervir com o desenvolvimento desta última.

3.2.27.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- Linha do canto relacionada ao Canto Gregoriano em algumas partes.
- O canto está desvinculado do piano.
- As interferências do piano acrescentam dramaticidade ao texto.
- Liberdade na interpretação devida ao caráter recitativo da peça.

3.2.28 - SÃO FRANCISCO

Ano de composição: 1975.

Manuscrito

Extensão vocal:



3.2.28.1 - ANÁLISE

Seções: Seção única.

Alturas:

CANTO: Principais elementos e células rítmicas.



PIANO: Idéias ou blocos sonoros em número de 8, que ocorrem nos compassos 1, 5, 6, 8, 15, 22, 25, 37, durante a peça.

Textura: A linha do canto tem como principal característica a exploração de tessituras diferentes em que o texto recebe um reforço em sua característica dramática.

Às 8 idéias ou blocos sonoros no piano podemos chamar de interferências, devido à forma como aparecem na peça. O caráter de duração reduzida e os compassos em branco entre eles colaboram para isso, bem como a não interferência na linha do canto. Alguns desses blocos reincidentem no decorrer da peça.

3.2.28.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- Caráter de recitativo.
- A parte do piano não deve interferir na linha do canto.

3.2.29 - CANÇÃO INGÊNUA

Ano de composição: 1979

Manuscrito

Extensão vocal:



3.2.29.1 - ANÁLISE

Seções: A (compassos 1 a 8) B (Compassos 9 a 20) C (compassos 21 a 36)

CODA (compassos 37 a 41)

Alturas: Cada Seção corresponde a uma idéia distinta.

Textura:

Seção A: O canto caracteriza-se ritmicamente pela síncopa, e o piano apresenta um *ostinato* rítmico, com uma nota Si bordão por toda a Seção.

Seção B: No canto, o ritmo motor é a colcheia. As quiálteras aparecem com frequência.

As vozes do piano apresentam um *ostinato* rítmico em contraponto. Notamos aqui o uso de uma tessitura mais aguda que a usada na seção A.

Seção C: Na linha do canto, há uma variação rítmica maior dentro da peça, sendo esta sua principal característica.

As vozes do piano apresentam um *ostinato* rítmico em contraponto. Notamos também a utilização de tessituras distantes nas duas vozes do piano.

CODA: Utiliza-se de fragmentos das idéias rítmico-melódicas das Seções anteriores.

3.2.29.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- O piano sempre semantiza o canto do pássaro.
- Distinguir as 3 grandes linhas do canto que correspondem às Seções A, B e C.
- Compassos 32 a 35: a linha do canto remete-nos ao pássaro.

- A tessitura sempre aguda do piano também é uma forma de tornar sempre presente o pássaro com o qual o personagem dialoga no texto.

3.2.30 - ONDE ESTÁS

Ano de composição: 1979.

Manuscrito

Extensão vocal:



3.2.30.1 - ANÁLISE

Seções: Seção única.

Alturas:

Ostinato do piano.



Principais células rítmicas da linha do canto.



Textura: O piano apresenta um *ostinato* rítmico na segunda voz por toda a peça, acompanhado de uma nota Do bordão. Esse *ostinato* está em contraponto com a primeira voz do piano.

No canto, a pergunta *“Onde estás”* apresenta-se sempre em uma condução melódica ascendente, porém de forma ritmicamente variada.

3.2.30.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- O texto expressa grande tristeza e solidão.
- Inconformismo do personagem com a distância do ser amado.

Observações:

- Última canção completa composta por Dinorá de Carvalho e a primeira composta após a morte de seu marido.
- A escolha do poema e a linha do canto são reveladores do estado sentimental da compositora nesse período de sua vida.

3.2.31 - BERCEUSE

Ano de composição: (?)

Manuscrito

Extensão vocal:

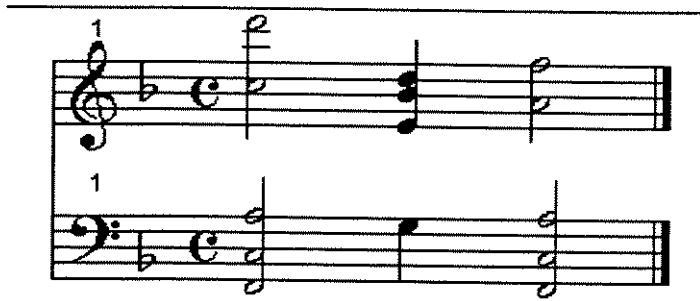


3.2.31.1 - ANÁLISE

Tonalidade: F

Seções: Seção única

Harmonia:



Textura: O piano apresenta uma idéia rítmico-melódica no compasso 1, que é desenvolvida por elaboração rítmica durante toda a peça. Podemos notar a presença de um bordão na nota Fa, no baixo do piano.

No canto, a linha melódica movimenta-se por colcheias e semínimas.

3.2.31.2 - ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- Canção de ninar.
- Delicadeza da linha melódica.

Observação:

- Única canção em francês.

4 - POSSÍVEIS FORMAS DE ORGANIZAÇÃO DA OBRA PARA CANTO E PIANO DE DINORÁ DE CARVALHO

Tendo em vista as análises do capítulo anterior, podemos organizar as canções de Dinorá de Carvalho de duas formas: pelas técnicas composicionais e pelo teor literário dos textos.

Levando em conta as técnicas de composição utilizadas, organizamos suas canções em 4 grupos:

- GRUPO 1: As canções tonais ou que possuem um centro tonal.
- GRUPO 2: As canções que possuem caráter rítmico ou contrapontístico.
- GRUPO 3: As canções modais.
- GRUPO 4: As canções construídas por blocos sonoros ou módulos.

Numa segunda forma de organização, tendo em vista o teor literário dos textos das canções, verificamos uma organização em três grupos:

1. ACALANTOS: Contendo as canções de embalo, as cantigas de ninar.
2. FOLCLÓRICAS: Contendo as canções baseadas em linhas melódicas ou textos folclóricos, de domínio popular e autor desconhecido.
3. LÍRICAS: Contendo as canções baseadas em poemas que refletem as emoções e sentimentos mais íntimos dos autores.

4.1 - ORGANIZAÇÃO DAS CANÇÕES QUANTO ÀS TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO

De acordo com esta organização, teremos a seguinte distribuição das canções:

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

Nas canções do GRUPO 1, temos algumas características sobre as quais nos ateremos aqui.

A principal característica deste grupo é a predominância da utilização do *ostinato* pelo piano. Desta forma, a linha melódica é ressaltada, tornando-se o centro de interesse do ouvinte, passando o piano a um plano de ambientação sonora ao texto cantado. Uma textura contrapontística também aparece neste

grupo, porém com menor frequência. A utilização de intervalos de 2m, 2M, 3m, 3M no canto, pode ser considerada uma característica, devido à grande frequência em que eles ocorrem nas canções desse grupo.

Notamos também que, em geral, essas canções apresentam interferências de notas estranhas à tonalidade da peça ou à tonalidade de um acorde - sendo esta uma prática muito comum nesse grupo. O Prof. Dr. Almeida Prado chama essa técnica de “tonalismo aberto”¹.

No GRUPO 2, a principal característica das canções é o caráter essencialmente rítmico.

No GRUPO 3, em que estão as canções modais, ressaltamos que o *ostinato* aparece em duas das quatro canções do grupo, apresentando, assim, a mesma forma de ressalto da linha melódica do GRUPO 1.

No GRUPO 4, a compositora utilizou-se de módulos sonoros ou blocos sonoros caracterizando-se pela independência entre o canto e o piano, encontrando até mesmo um isolamento entre o piano e o canto. Notamos, ainda, que a linha do canto dessas canções recebe um reforço semântico pelo seu aparecimento isolado, possibilitando uma melhor compreensão do texto e realização performática como um recitativo.

4.2 - ORGANIZAÇÃO DAS CANÇÕES CONFORME O TEXTO

¹ PRADO, A. Palestra cit.

De acordo com esta organização, teremos a seguinte distribuição das canções:

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

Chamamos a atenção para o fato de que algumas das canções na tabela acima levam um asterisco ao lado do título, indicando que estas se encontram em mais de um grupo. É o caso de “É a ti flor do céu” em que se verifica um adiantado processo de folclorização, apesar de se conhecer o seu autor, e portanto, incluímo-la nos dois grupos: FOLCLÓRICAS e LÍRICAS. As

canções “Menino Mandu” e “Sum-sum”, que, a princípio, são acalantos, também são canções folclóricas recolhidas por Dinorá de Carvalho e, portanto, pertencem aos dois grupos: ACALANTOS e FOLCLÓRICAS.

As canções do grupo ACALANTOS, possuem algumas características comuns. A dinâmica *p* e *pp*, em todas as canções, enfatiza o caráter de embalo, de canção de ninar. Juntamente com a dinâmica, o ritmo motor, sempre constante em cada uma delas, também reforça o caráter de calma e tranquilidade de uma berceuse.

As canções do grupo FOLCLÓRICAS apresentam como principal característica a elaboração da linha melódica baseada em textos vindos do folclore negro brasileiro, destacando-se, dentre eles, os textos rituais do Candomblé. É grande a utilização de palavras em dialetos africanos, como o Iorubá ou Nagô. O folclore mineiro também está aqui representado, porém, em menor número.

As canções do grupo LÍRICAS caracterizam-se pela construção de uma linha melódica que ressalta a mensagem do texto através de sua condução melódica. Podemos notar ainda o caráter melancólico da maioria das canções.

5 - CONCLUSÃO

No que diz respeito às canções, percebemos que a compositora sempre esteve a par dos desenvolvimentos das técnicas de composição de seu tempo, como podemos observar nas análises do Capítulo 3. Notamos, também, que essas mesmas técnicas sofreram uma adaptação para que correspondessem às necessidades e estilos próprios da artista. Essa forma de agir da compositora nos remete às palavras de Mário de Andrade¹:

“Está claro que o artista deve selecionar a documentação que vai lhe servir de estudo ou de base. Mas por outro lado não deve cair num exclusivismo reacionário que é pelo menos inútil. A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. E não pela repulsa.”

Pudemos observar que as canções seguem um desenvolvimento metódico no que diz respeito à escolha do material musical e literário que foi utilizado por Dinorá de Carvalho. Em um primeiro momento, tivemos uma grande utilização de elementos do folclore nacional, quer de natureza musical ou textual. Com o passar do tempo, porém, estes vão dando lugar aos textos de

¹ ANDRADE, M. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Martins; INL, 1972. Pag. 26.

autores modernistas brasileiros e a um material musical mais ousado, porém de raízes brasileiras. Mais à frente, podemos notar que os textos utilizados já não seguem mais a temática nacional, mas, sim, a uma temática livre, na qual o ser e seus meandros psicológicos e sua jornada através da existência são as coisas mais importantes. O material musical sofre uma mudança radical e deixa de ser baseado em qualquer modelo. Consideramos que é nesse momento - quando a compositora mostra sua maturidade composicional e talvez, por que não, a maturidade de uma vida dedicada à música - que Dinorá de Carvalho se mostra uma compositora sem fronteiras, global (como diríamos hoje) e, ainda assim, cada vez mais brasileira. Lembramos aqui as palavras de Mário de Andrade levando-se em conta sua idéia de música nacional, apresentada em seu livro Ensaio sobre a música brasileira².

“Nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, têm de passar por três fases: 1ª a fase da *tese* nacional; 2ª a fase do *sentimento* nacional; 3ª fase da *inconsciência* nacional. Só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem.”

² ANDRADE, M. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Martins; INL, 1972. Pag. 43.

Dinorá de Carvalho teve como grande mentor seu amigo e colega de turma do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Mário de Andrade, como vimos no capítulo 2. Através de nossos estudos, muito do que foi escrito na obra Ensaio sobre a música brasileira de Mário de Andrade, foi seguido pela compositora durante toda a sua extensa produção musical. Consideramos que, em Dinorá de Carvalho, Mário teve uma digna seguidora, e suas palavras e idéias ecoam por toda a obra para canto e piano, das primeiras às últimas composições.

Interpretativamente, notamos a grande musicalidade dos textos escolhidos pela compositora, que permitiram a criação de linhas melódicas que se desenvolvem por frases longas e elegantes. Assim sendo, o texto é ressaltado pela fluidez da linha do canto, o que é condizente também com o fato de que a maioria das peças foram concebidas em seção única. As palavras de maior expressão dentro de cada texto recebem um tratamento timbrístico especial, como é o caso das partes faladas que encontramos nas peças Ideti, Ar, Teu rosto azul, ou no caso das palavras que recebem melismas, como no caso de O fogo, Água, Ar, Carmo, São Francisco, Uai ni-nim, Teu rosto azul.

Outra forma de ressaltar a linha do canto é o uso de dinâmicas que venham a contribuir para a semantização do texto, como é o caso das canções

do grupo dos ACALANTOS, que têm como característica a dinâmica *p* e *pp*. Para este mesmo fim, o ritmo pode ser utilizado de forma a dar, dentro de uma mesma peça, contrastes que serão decisivos na interpretação, com é o caso da canção Mosaico, em que o *staccato* dos primeiros compassos contrasta com o *legato* que temos a seguir. A parte rítmica também é decisiva nas canções do grupo FOLCLÓRICAS, que se utilizam, em sua maioria, de ritmos marcados e síncopados, bem como ritmos tirados do atabaque do Candomblé.

Podemos observar também que, em algumas canções, há uma acentuada mudança de compassos como em Acalanto, Velas ao mar e Ideti. Acreditamos que esse fato está relacionado às necessidades da prosódia.

A condução melódica do canto em relação ao texto é de vital importância para a interpretação das obras para canto e piano de Dinorá de Carvalho. O intérprete deve voltar-se para um entendimento global do poema, de sua mensagem, de suas implicações psicológicas e sentimentais, que, ao nosso ver, estão espelhados na linha do canto. Essa preocupação, certamente, influenciou na criação das peças, especialmente no que se refere às tessituras.

O piano, de uma forma geral, está ligado a um reforço semantizador da mensagem apresentada pelo texto da canção, mesmo naquelas em que piano e canto apresentam-se alternadamente. Os ostinatos do piano também se

relacionam com esse reforço, e podemos verificar sua presença na maioria das canções de forma marcante.

Em relação à prosódia, as canções apresentam alguns problemas como nas canções Mosaico (compasso 15) e São Francisco (compasso 10). Cabe ao intérprete solucionar-los da melhor forma possível, sem ferir o entendimento do texto, e respeitando a obra.

Ao observarmos as canções do grupo LÍRICAS, notamos que a dramaticidade e melancolia dos textos é um fator constante. Não podemos analisar o quanto essa escolha relaciona-se com os sentimentos da compositora, mas esse fato traz ao intérprete um ponto de reflexão a mais para a prática performática e no entendimento geral da obra de Dinorá de Carvalho.

Entendemos, então, que Dinorá trabalhou, em suas canções para canto e piano, com uma clara intenção de ressaltar e reforçar a mensagem do texto.

Após este estudo de sua obra para canto e piano, estamos seguros de que Dinorá de Carvalho legou-nos um cancioneiro que esconde, em seu bojo, momentos de rara beleza e lirismo. Em todas essas peças, encontramos a trajetória da música brasileira neste século que se finda, e compreendemos um pouco mais da obra e da personalidade composicional de Dinorá de Carvalho. Suas obras nunca serão esquecidas, pois que são obras de Arte - parte do cancioneiro nacional e do patrimônio cultural brasileiro.

Tendo concluído nosso trabalho, notamos que muito ainda pode e deve ser feito para resgatar a memória e a obra de Dinorá de Carvalho, que se encontra dispersa e sob o risco de desaparecimento. Como sugestão para futuras investigações científicas, sugerimos um estudo sobre a obra para piano da compositora na qual se poderia verificar os pontos de convergência entre o piano das canções e a linguagem do piano solo. A investigação sobre a obra para instrumentos solistas, conjuntos instrumentais, corais, orquestra, percussão, entre outras, estão por fazer e pedem urgência na sua execução. Uma interessante pesquisa seria, também o estudo comparativo entre as obras para canto e piano e aquelas para instrumentos com acompanhamento de piano, em que se poderia investigar a diversidade ou semelhança nas técnicas composicionais e no tratamento das tessituras e tímbres. Outra pesquisa que podemos sugerir seria um estudo comparativo entre a proposta de tratamento da prosódia de Mário de Andrade e o tratamento da prosódia nas canções para canto e piano de Dinorá de Carvalho.

Esperamos que outros, depois de nós, venham a contribuir com a pesquisa da obra dessa compositora, que nos deixou uma obra de valor inestimável. Que este trabalho, que hora concluímos, seja um primeiro passo para este objetivo, e que possa ainda inspirar outras pesquisas sobre a música brasileira.

BIBLIOGRAFIA.

- ADORNO, T. W. Filosofia da nova música. São Paulo: Perspectiva, 1974. (estudos, 44).
- ALMEIDA, R. História da música brasileira. Rio de Janeiro: Briguiet, 1942.
- ANDRADE, M. O baile das quatro artes. São Paulo: Martins, 1938.
- _____. Aspéctos da música brasileira. São Paulo: Martins, 1939.
- _____. Música de feitiçaria no Brasil. 2º ed. Belo Horizonte: Itatiaia; INL, 1983..
- _____. Ensaio sobre a música brasileira. 3º ed. São Paulo: Martins; INL, 1972..
- _____. Música e jornalismo. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993.
- _____. Pequena história da música. São Paulo: Martins, 1977.
- ANTÔNIO, I. et al. Bibliografia da música brasileira 1977 - 1984. São Paulo: USP, 1988.
- BARONCELLI, N. Mulheres compositoras. São Paulo: Roswitha Kempf, 1987.
- BASTIDE, R. Arte e sociedade. São Paulo: Companhia Editora Nacional; EDUSP, 1971
- BAUDRILLARD, J. O sistema dos objetos. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BENJAMIN, W. Magia e técnica. Arte e política. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BETTENCOURT, G. História breve da música no Brasil. Lisboa: S.N.I., 1945.
- BOULEZ, P. A música hoje. São Paulo: Perspectiva, 1981. (debates).
- BRANCO, H. Entrevista concedida a Flávio Carvalho. Brasília, 21 Fevereiro, 1995.
- BRODY, F; FOWKES, R. The German lied and its poetry. New York: New York University Press, 1971.
- CARVALHO, G. Entrevista concedida a Flávio Carvalho. Uberaba, 03 Setembro, 1994.
- CERNICCHIARO, V. Storia della musica nel Brasile. Milão: Fratelli Riccioni, 1926
- COPLAND, A. Como escuchar la música. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

- CACCIATORE, O. Dicionário de cultos afro-brasileiros. Rio de Janeiro: Forense, INL, 1977.
- CASCUDO, C. Dicionário de folclore brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.
- 150 anos de música no Brasil. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1956. v.87. (Coleção documentos brasileiros)
- COSME, L. Horizontes da música. Rio de Janeiro: MEC, 1954.
- COOMARASWAMY, A. Sobre la doctrina tradicional del arte. Barcelona: Ediciones de la tradicion unânime, 1983.
- CROSS, M. Ópera. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.
- DEMUTH, N. Musical trends in the twentieth century. Westport: Greenwood Press Publishers, 1979.
- DUCHAMP, M. O ato criador. in: BATTCOCK, G. A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 71 - 74.
- DUPRAT, R. Garimpo musical. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- ECO, H. Como se faz uma tese. São Paulo: Perspectiva, 1989. (debates, 85).
- EINSTEIN, A. Music in the romantic era. New York: W.W. & Co., 1947.
- EMMONS, S. ; SONNTAG, S. The art of the song recital. New York: Schirmer Books, 1979.
- FERREIRA, P.(org.) Dinorá de Carvalho: Catálogo de obras. São Paulo: Vitale; Ministério das Relações Exteriores, 1977.
- FLEMING, W; ABRAHAM, V. Understanding music: style, structure and history. New York: Henry Holt and Co., 1958.
- GIL, A. Como elaborar projetos de pesquisa. 2ª ed. São Paulo: Atlas, 1993.
- GRIFFITHS, P. A música moderna. Tradução: Marques, C. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- GROUT, D; PALISCA, C. História da música ocidental. Tradução Ana Luiza Faria, Lisboa: Gradiva, 1994.
- HALL, J. The art song. 3ª ed. Norman: University of Oklahoma Press, 1969.
- HENRY, E. Music theory. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1985.
- ISAACS, A ; MARTIN, E. Dicionário de música. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- IZZO, M. Noções elementares de música. São Paulo: Vitale, 1946. 4º ed.
- KERBAUY, V. Entrevista concedida a Flávio Carvalho. São Paulo, 19 Maio, 1994.
- KIEFER, B. História da música brasileira. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- _____. Mário de Andrade e o modernismo brasileiro. Revista Brasil cultural. Rio de Janeiro, MEC, 1971.
- _____. Aspectos do modernismo brasileiro. Porto Alegre: UFRGS, 1970.

- _____. História da música no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MAGNANE, S. Expressão e comunicação na linguagem da música. Belo Horizonte: UFMG, 1889.
- MARCANTÔNIO, T. Elaboração e divulgação do projeto científico. São Paulo: Atlas, 1993.
- MARIZ, V. Dicionário biográfico musical. Rio de Janeiro: Philobiblion/INL, 1985.
- _____. A canção brasileira. Rio de Janeiro: Cátedra, 1985.
- _____. Figuras da música brasileira contemporânea. Brasília: UNB, 1970.
- _____. História da música no Brasil. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MAURÍCIO, M. A. As mais belas modinhas. Belo Horizonte: São Vicente, 1982. 3º ed, vol. 2.
- MORAES, J. Música da modernidade. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MORGAN, R. Twentieth-Century music. New York: Norton, 1991.
- MOURÃO, I. Entrevista concedida a Flávio Carvalho. São Paulo, 05 Agosto, 1994.
- NEWMAN, E. História das grandes óperas. Rio de Janeiro: Globo, 1957.
- NEVES, J. Música contemporânea brasileira. São Paulo: Ricordi, 1981.
- NOVAES, M. Psicologia da criatividade. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- PASCOAL, M; PRADO, A. Dinorá de Carvalho: Vida e obra. Palestra proferida na Academia Campineira de Música, Campinas, 12 de Novembro, 1994.
- PASCOAL, M. Dinorá de Carvalho: Catálogo. Arquivo pessoal.
- PASCOAL, M. Prelúdios de Debussy: Reflexo e projeção. Tese de Doutorado em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade estadual de Campinas. Orient. Prof. Dr. José Antônio de Almeida Prado, Campinas - SP, 1989.
- PEIRCE, C. S. Escritos coligidos. Trad. OLIVEIRA, A. e POMERANGLUM, S. in Os Pensadores. São Paulo: Perspectiva, 1974. (vol. 36).
- PEREIRA, B. Dinorá de Carvalho: Pianista e compositora. [São Paulo]:[s.n.]
- PERSICHETTI, V. Twentieth-century harmony. New York: Norton, 1961.
- PLAZA, J. Tradução Intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Estudos, 93)
- REID, C. Bel canto: Principles and practices. New York: The Joseph Patelson Music House, 1978.
- SADIE, S. The new Grove dictionary of music and musicians. New York:

- Macmillan Publishig Co., 1980.
- SCHURMANN, E. A música como linguagem. São Paulo: CNPq/Brasiliense, 1989.
- SCHOEMBERG, A. Tratado de armonia. Madri: Real Musical Editores, 1974.
- _____. Theory of harmony. Berkeley: University of California Press, 1983.
- SECRETARIA DO INTERIOR DO ESTADO DE MINAS GERAIS. Carta enviada a Dinorá de Carvalho. Belo Horizonte, 17 de Fevereiro, 1923.
- SLOMINSKY, N. The music in Latim America. New York: Thomas Crowel, 1945.
- STEIN, J. Poem and music in German lied from Gluck to Hugo Wolf. Cambridge: Harvard University Press, 1971.
- STEVENS, D. A history of song. New York: W. W. Norton and Company, 1970.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Biblioteca Central. Normas para apresentação de trabalhos. 2ª ed. Curitiba: UFPR, 1992. (8 vol.).
- VERGUEIRO, M. Entrevista concedida a Flávio Carvalho. São Paulo, 04 de Agosto, 1994.
- VERGUEIRO, P. Entrevista concedida a Flávio Carvalho. São Paulo, 04 de Agosto, 1994.
- WEBERN, A. O caminho para a nova música. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ANEXO 1 - DOCUMENTOS

704

• Nas quatro dias do mês de Junho, de mil oitocentos noventa e cinco, nesta cidade de Uberaba, em meu cartório, compareceram ^{os} Visconde Gontijo e o clarante que no dia em do corrente n.º nesta cidade de sua mãe, D. Julia Gontijo deu a luz uma criança do sexo feminino que se chamou Dinorá, filha legítima do mesmo de clarante, e de Anna mother a cisma de clarante; São avós paternos, Domingos Pereira da Costa e D. Francisca Gontijo, maternos Messias Dias de Lourentho e D. Anna Luiza de Rezende. Com firma e  que lavro este termo que assigna o proprio de clarante. Em Amaro do Viana da Silva escripto e assinado.

Dinorá
704

- Cópia da Certidão de Nascimento de Dinorá de Carvalho, tirada dos livros manuscritos originais do Cartório de Registro Civil de Uberaba. Livro 5, folha 79.

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL



ESTADO DE MINAS GERAIS

O Oficial YVONNE SALLUM MACHADO

SUBST.: SYLVIA BAPTISTA MACHADO

CARTÓRIO DO REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS NATURAIS

DISTRITO, MUNICÍPIO E COMARCA DE UBERABA, ESTADO DE MINAS GERAIS

RUA VIGÁRIO SILVA, 30 - TELEFONE: 332-1674

CERTIDÃO DE NASCIMENTO

N.º 104

Fls. 79

CERTIFICO que no livro n.º 05 de Registro de NASCIMENTO, foi lavrado o assento de DINORAH .-.-.-.-.--

nascid a aos primeiro (01) de Junho (06) de mil oitocentos e noventa e cinco, nesta cidade .-.-.-.--.

do sexo feminino .-.-.-.--.

filh a de Vicente Gontijo e de Julia Gontijo .-.-.-.--.

avós paternos Domingos Pereira da Costa e Francisca Gontijo .-.-.--.

e maternos Theodoro Dias de Carvalho e Anna Luiza de Rezende .-.-.--.

Registro foi feito em quatro (04) de Junho (06) de 1895.

Foi declarante: o pai .-.-.-.--.

Observações: .-.-.-.-.--.

CARTÓRIO DO REGISTRO CIVIL

Uberaba - MG

O Oficial

Yvonne Sallum Machado

CERTIDÃO EXTRAIDA POR

[Assinatura]

- Certidão de Nascimento oficial de Dinorá de Carvalho.

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL



ESTADO DE MINAS GERAIS

O Oficial YVONNE SALLUM MACHADO

SUBST.: SYLVIA BAPTISTA MACHADO

CARTÓRIO DO REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS NATURAIS

DISTRITO, MUNICÍPIO E COMARCA DE UBERABA, ESTADO DE MINAS GERAIS

RUA VIGÁRIO SILVA, 30 - TELEFONE: 332-1674

CERTIDÃO DE ÓBITO

CERTIFICA que

a fls. 191 do livro C Nº 08, está registrado sob o n.º 126

o óbito de:

Nome: VICENTE GONTIJO .-.-..

Sexo: -.-.-.-.-..

Côr: branca .-.-..

Naturalidade: Formiga, neste Estado .-.-..

Residência: nesta cidade .-.-..

Domicílio: nesta cidade .-..

Idade:) com cinquenta e oito annos de idade .-.-..

Profissão: capitalista .-..

Filiação: não consta do termo .-..

Estado Civil: casado com Julia de Rezende Gontijo .-.-..

Causa-Mortis: cirrhose atrophica do figado .-..-

Atestado pelo Dr.: José Ferreira .-.-..

Data do Falecimento: 10 de Maio de 1904 .-..

Lugar do Falecimento: nesta cidade .-..

Vai ser sepultado: Cemitério desta cidade .-.-..

Foi declarante: Doutor Delcides de Carvalho .-..-

Observações: -.-.-.-.-.-.-..

• Certidão de Óbito de Vicente Gontijo, pai de Dinorá de Carvalho.

2.^a Secção

N.º 37...

Secretaria do Interior

Bella Horizonte, 17 de Fevereiro de 1923

Exm.^a Sr.^a D. Dinorah de Carvalho

Rua Nouvelle Stanislas 5

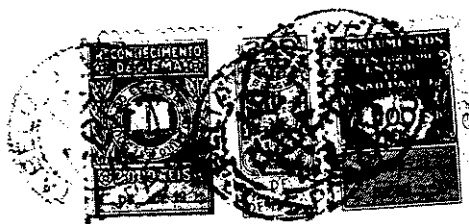
(Pension de Famille)

P A R I S

Tenho muita satisfação em vos comunicar que nesta data providenciei para que vos seja entregue ahi a somma de francos equivalente a sete contos de réis de nossa moeda.

Cumpre-me tambem informar-vos que esta é a ultima prestação do auxilio de 20:000\$000 que o Estado vos concedeu para aperfeiçoardes na Europa vossos estudos de piano, uma vez que já foram pagos 6 contos em 1921 e 7 contos no anno proximo findo.

Saúdo-vos cordialmente.



Leonor de Mello Viana
Secretario do Interior

TABELIONARIA
(S. PAULO - RUA...)

S. Paulo, 17 de Abril de 1940
Em teste

- Carta da Secretaria do Interior do Governo do Estado de Minas Gerais à Dinorá de Carvalho.

THEATRO MUNICIPAL

HOJE, ÀS 9 HORAS DA NOITE
RECITAL DA PIANISTA MINEIRA



DINORAH DE CARVALHO

Premiada pelo Conservatorio de São Paulo.
Laureada em Paris

- Programa de recital, sem especificações, provavelmente da década de 20.

PROGRAMMA

PRIMEIRA PARTE

- 1—CHOPIN—Polonaise
- 2— “ —Nocturno
- 3— “ —Valsa
- 4— “ —Estudo revolucionario

SEGUNDA PARTE

- 5—GRIEC—Dansa Norueguesa
- 6—SCHUBERT—Momento Musical
- 7—M. FALLA—Dansa do Fogo
- 8—BEETHOVEN—Marcha Turca

TERCEIRA PARTE

- 9—DINORAH DE CARVALHO—Caixinha de Musica
 - 10— “ “ “ —Vagalumes
 - 11—GOTTSCHALK—Hymno Nacional
-



SOCIEDADE DE CULTURA ARTISTICA

TEATRO SANTO ESTEVAM

134.º SARAU

a cargo da

ORQUESTRA FEMININA DE S. PAULO

Sob a regencia de DINORAH DE CARVALHO



DOMINGO

25 DE AGOSTO DE 1940

ÀS 20,30 HORAS

PERCHES IMPRIMI

PROGRAMA

I PARTE

J. S. Bach — Preludio n. 22 — (do «Cravo bem Temperado».)

Tartini — Pastoral

a) Grave

b) Allegro sostenuto.

Violino sólista - Piroska Goitein, com acompanhamento da Orquestra.

A. Corelli — Suite

a) Sarabanda

b) Giga

c) Badinerie.

II PARTE

X. X. X. — Hei-de amar-te até morrer-(extraída das Modinhas Imperiaes colhidas por Mario de Andrade. orquestração de Dinorah de Carvalho.

Glutsann — Chanson Nègre

Granados — El Trá-lá-lá y el punteado

Canto: pela snra. Almerinda de Freitas Borges, com acompanhamento da Orquestra.

A. Levy — Rêverie

G. Pierné — Serenata

Bolzonì — Minuetto

Schumann — Têma popular - extraído dos «Quadros do Oêste».





Prefeitura do Município de S. Paulo

DEPARTAMENTO MUNICIPAL DE CULTURA

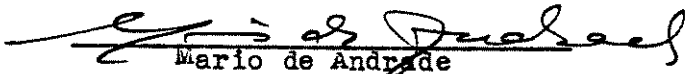
São Paulo, 11 de Fevereiro de 1937.

Exma. Sra.
Dinorá de Carvalho,
Capital.

A Diretoria do Departamento de Cultura, tem a satisfação de comunicar-lhe que, o trabalho de V.S. intitulado "Festa na Vila", foi pelo juri competente classificado com "Menção Honrosa".

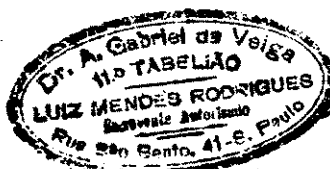
Esta Diretoria congratula-se com V.S. pelo resultado obtido no "Concurso de Peça Sinfônica", instituído por este Departamento, e ao mesmo tempo tem o prazer de convida-la para uma visita.

Cordeais Saudações


Mario de Andrade
Diretor.

TABELIONAT VEIGA
(S. PAULO - RUA...)
Reconheço a firma

S. Paulo, 11 de ABRIL de 1940
Em 1940



- Carta do Departamento Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo à Dinorá de Carvalho, assinada por Mário de Andrade.



Prefeitura do Município de S. Paulo

DEPARTAMENTO DE CULTURA
DIRETORIA

São Paulo, 17 de dezembro de 1937

Nº s.n.

Ilma. Sra.
Dinorá de Carvalho
Capital

A Diretoria do Departamento de Cultura tem o prazer de comunicar-lhe que o trabalho de V.S. intitulado "PEÇA CORAL", foi pelo juri competente, classificado em 2º lugar.

Esta Diretoria imensamente satisfeita, congratula-se com V.S. pelo resultado conquistado no concurso instituído por este Departamento.

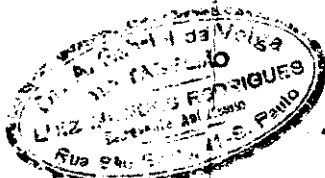
Outrossim, afim de tratar de interesse mutuo, esta Diretoria solicita o comparecimento de V.S. numa visita a este Departamento, rua da Cantareira, 216 - São Paulo.

Muito cordialmente

Mário de Andrade
Mário de Andrade
Diretor

TABELIONATOS VEIGA
(S. PAULO - RUA...)
Escreva a firma

S. Paulo, 17 de dezembro de 1940
Em... de verdade



16 de 1840

- Carta do Departamento Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo à Dinorá de Carvalho, assinada por Mário de Andrade

A NOITE — SÃO PAULO

DINORA' DE CARVALHO

na Academia Brasileira de Musica

E' a primeira mulher brasileira eleita para este cenaculo, na qualidade de compositora — Patrona da cadeira para a qual foi eleita — Nesta entrevista, a illustre artista focaliza tambem curiosos aspectos da recente excursão artistica que realizou pelo "hinterland" paulista, sob os auspícios do D. E. I.

Uma das mais curiosas e interessantes figuras de musicista que o ambiente artistico da metropole paulistana acolhe com geral simpatia, é indiscutivelmente a da compositora Dinora de Carvalho, que, como nenhuma outra artista, reflete a tendência do meio musical onde vive. Sua vida no campo da arte musical tem-se desdobrado em inúmeras atividades todas proveitosas, em que a persistência de um trabalho sincero e honesto sobrepõe-se em merito principal. E não é só. A par desta existência dinamica de musicista, sobrevive o espirito social da mulher que sabe impor-se na sociedade mercê da atracente personalidade em que viceja sobretudo, como qualidades principais a encantadora modestia e a exemplar dedicação para com os que a cercam. Não foi, pois, sem a repercussão das coisas boas que ecoou em nosso meio ambiente artistico e social, a noticia por todos os titulos digna, da eleição da distinta artista para socia efetiva e perpetua da Academia Brasileira de Musica, sediada na Capital do País.

Pianista, professora, compositora e critico musical, nossa illustre colega do "Jornal de São Paulo", bem merece a honra com que foi distinguida. Aluna do immente pedagogico mestre Philipp, de Paris, e de grandes artistas, sua disciplina predileta, logrou sabie e segura no trato do piano, que lhe serviu de base para o desdobramento de outra personalidade que se haveria de desdobrar da pianista. Assim, Di-

norá de Carvalho fez-se compositora, sob a orientação de Lambertini Beldi, cujo titulo lhe valeu agora a posse da cadeira da A. B. M.

Sobre Dinora de Carvalho converge agora a atenção dos musicos do Brasil inteiro e dos amigos de São Paulo. Fomos pois entrevistá-la e ela, cativante como sempre, acolheu-nos com palavras amáveis.

— Acabo de regressar de uma excursão artistica pelo interior do Estado sob os auspícios do D. E. I. — diz, singelamente. Venho encantada. Por mais que eu queira silenciar, torna-se-me impossível, pois o eco dos aplausos com que bondosamente os auditorios me agradeceram, ainda ressoam nos meus ouvidos, como grata recordação. Apresentei-me como pianista e compositora. Visitei Pirajui, Cafelandia, Lins, Penapolis, Araçatuba. Que plateia cativante! Que gente bondosa aquela! E culta. Sabe discernir a boa musica e com ela se comprazem a valer. Nos meus programas, nas partes em que atuei, alem de composições minhas, incluí de autores tradicionais, como Chopin.

— Que lhe parece, as atividades do D. E. I., no intercambio que este promove entre os artistas da Capital e o publico do interior?

— Sem exagero, da forma mais elogiavel possível. Estava tardando que o nosso órgão estadual, aliás um órgão de cultura se integrasse do desempenho de tão fecundo mister. O

intercambio entre o artista e o publico do interior é uma necessidade imperiosa na vida cultural do Estado. O artista precisa de ambiente para exercer, é o termo, o seu apostolado. Não dispondo de elementos proprios para cativar o meio, estará praticamente impossibilitado de viver sob o clima do seu ideal. Impõe-se daí que os poderes publicos pelos departamentos competentes, proporcione-lhes as iniciativas. Por isso a iniciativa do D. E. I., criando esse ambiente preparando-o com esmero e dispondo-o à altura do artista, merece menção toda especial. Pode-se dizer que é uma obra de largo alcance, de utilidade publica que o prestigioso órgão estadual está realizando, com as unanimes simpatias dos artistas paulistanos e das plateias do "hinterland" paulista. E isso, como bem sabemos, é devido ao espirito empreendedor e à visão avançada do sr. Honório Silos, que já proporcionou contacto de artistas eminentes, tais como Antonieta Rudge, Guilomar Novais com as populações do interior.

— Agora, que diz sobre sua eleição para a Academia Brasileira de Musica?

— Ah, sim! Não a esperava e porque não contava com ela, estou sentindo-me muito feliz. Como sabe a A. B. M. a fundação recente, se dar sobre suas atividades e eleição.

DINORAH DE CARVALHO

A eximia pianista senhorita Dinorah de Carvalho residente, nesta capital, fez-se ouvir no Rio de Janeiro em recital realizado no theatro Municipal, com exito magnifico.

O programma era escolhido e difficillimo, comprehendendo composições estylo classico. A critica da "Molta" num artigo, disse que:

"A febre que queimava os pulsos da joven artista, ao invéz de prostral-a pareceu dar-lhe força nova e o publico soube dar justo valor á pessoal, vibrante e magnifica interpretação da Dança do Fogo, de Falle, aos "Funeraes" de Liszt, ao estudo de Chopin que finalizou o programma.

Não podemos deixar de notar o successo que Dinorah de Carvalho obteve tambem na segunda parte do seu concerto, parte essa onde as composições de Villa-Lobos, Monsargsky, Monpon e Satie, todos modernistas, arrebataram prolongadas palmas da assistencia carioca, que mais uma vez soube dar justo valor a grande concertista patricia, que bem mereceu o nome de "Brallowsky brasileira".

"O Globo" — em um artigo do seu critico musical, assim escreveu:

"A senhorita Dinorah de Carvalho realizou, no Municipal, o seu concerto de piano, tão esperado de quantos sabem do seu talento e modestia...

Ella nos proporcionou uma hora de Arte que não será esquecida, e está se renovando em cada interpretação dos que amam e sentem o teclado. — Bem a acompanhamos naquella Dança do Fogo, de Falle, bem lhe sentimos o brilho e o rythmo da mesma sorte que a força gradativa do toque e de expressão nos imponentes Funeraes, de Liszt; para não falarmos ainda nos quatro numeros de Chopin que encerrava o programma e onde o seu temperamento logrou traduzir-se com coloridos angustiosos, numa Mazurka, num Nocturno e numa valsa...

A gentil pianista ainda executou as suas composições denominadas "Carilhões" e "Calxinha de muska" que o publico applaudiu com enthusiasmo."

que
soa
dio
ria
M
réis
ma
que
Q
pre
O
Ar
as
sr
so
pr
fin
da

R
desi
turs
met
zad
vig
os
nel
bic
vei
cri
Fe

qu
le
m
q
d
m

• Artigo de jornal, sem especificações, que comenta s um recital de Dinorá de Carva

IS

bôas fes-
Pereira,
Joaquim
do Mexi-
e Seguros

las

9

io,

São Paulo, 26 de maio de 1960 — às 21 horas

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO
Secretaria de Educação e Cultura — Departamento de Cultura —
Divisão de Expansão Cultural

CONCERTO SINFÔNICO

FESTIVAL DINORÁ DE CARVALHO

ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL

Solistas: MARIA LÚCIA GODOY (canto) — REGINA MARIA PEÑA (piano)

Regente: Maestro SOUZA LIMA

PROGRAMA

I Parte

ARRAIAL EM FESTA — Suite sinfônica

- a) Manhã radiosa
- b) Crianças brincam de marchar
- c) Carro de boi
- d) Violcelros
- e) Besouros irriquietos
- f) Polka
- g) Dança no terreiro

PEÇAS PARA CANTO E ORQUESTRA:

- a) Pobre cego
- b) Coqueiro-coqueiro-irã
- c) Acalanto
- d) Último retrato (1.a audição)
- e) Ê-bango-bango-ê
- f) Sum-Sum (1.a audição)
- g) A ti flôr do céu (1.a audição)

Solista: MARIA LÚCIA GODOY

II Parte

TRÊS DANÇAS BRASILEIRAS

Orquestra de cordas e instrumentos de percussão

Solista: MARIA REGINA PEÑA (piano)

FESTIM NA TRIBU

- a) Introdução
- b) Lamento da Cunurí
- c) Passo da morte

(Premiada pelo Museu de Arte — Prêmio Cecília Maria Rosato)

ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL

Regente: Maestro SOUZA LIMA

São Paulo, 19 de Agosto de 1963 — às 21 horas
 PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO
 Secretaria de Educação e Cultura
 Departamento de Cultura

III FESTIVAL DA COMPOSITORA DINORÁ DE CARVALHO « MÚSICA DE CÂMARA »

1.a Parte

CORAIS

- Ave Maria
- Caramurus da Bahia
- Acalanto
- Bol Tungão (1950) — (1.a audição)
- Procissão de Cinzas em Pernambuco
- Ou - lê - lê - lê

CORAL PAULISTANO

sob a regência de

Mestre MIGUEL ARQUERÓNS

QUARTETO

- Quarteto n.º 1 (1962) — (1.a audição)
 - a) Profundo
 - b) Nostálgico
 - c) Impetuoso

QUARTETO DE CORDAS MUNICIPAL

1.º violino — Gino Alfonsi
 2.º violino — Alexandre Schaffmann
 Viola — Johannes Oelsner
 Violoncelo — Calixto Corazza

2.a Parte

CANÇÕES

- Quibungo — tê - rê - rê
- Perdão (1960) — (1.a audição)
- E — bango — bango — ê
- Sum — Sum
- Banzo (1950) — (1.a audição) — dedicada à Mariângela Réa
- Sinal de Terra (1948) — (1.a audição)
- Coqueiro — coqueiro — irá

MARIÂNGELA RÉA

(meio-soprano)

Ao piano: FRITZ JANK

PIANO

- Valsa n.º 1 (1.a audição)
- Chuva de Ouro (1952) (1.a audição)
- Cavallinho de Pixe (1955) (1.a audição)
- Festa do Santo-Rei
- Caiapó (1.a audição) — dedicada à Eudoxia de Barros (1960)
- Sonatina n.º 1

- a) Allegro Spirituoso
- b) Lamentoso
- c) Allegro

Pianista EUDÓXIA DE BARROS

São Paulo, 26 de Outubro de 1969 — às 10 horas

PREFEITURA DO MUNICIPIO DE SÃO PAULO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA
DEPARTAMENTO DE CULTURA

apresenta

CONCERTO MATINAL

a cargo da

ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL

Solistas :

LYDIA ALIMONDA (Piano)

ANGELO CAMIN (Órgão)

Regente :

ARMANDO BELARDI

PROGRAMA

1.a Parte

A. Carlos Gomes ABERTURA da ópera «FOSCA»

Dinorá de Carvalho «CONTRASTES» para piano, orquestra de
cordas e percussão

— Entrada — Allegro bri'honte

— Solidão

— Vivo

Solista : LYDIA ALIMONDA

2.a Parte

Léon Boëllmann «FANTASIE DIALOGUÉE» - p/ órgão e orquestra

Solista : ANGELO CAMIN

Saint-Saëns SINFONIA N.º 3 — em dó menor —
op. 78 — para órgão e orquestra

— Adagio — Allegro moderato — Poco adagio

— Allegro moderato — Presto — Allegro

— moderato — Moestoso e Più Allegro

Solista : ANGELO CAMIN

Dinorá de Carvalho foi a primeira compositora brasileira a projetar-se numa nomeada nacional, se excluirmos as de música popular, como Chiquinha Gonzaga. Foi a primeira, também, a participar ativa e decisivamente de um movimento realmente significativo de nossa evolução musical, que conseguiu impor ao Brasil e ao mundo as características inalienáveis de nossa psique racial. Na linha desse nacionalismo, Dinorá de Carvalho mereceu ser estimulada e apreciada por prógenos daquele movimento: Villa-Lobos, Mário de Andrade, Camargo Guarnieri e outras autoridades de nossa vida musical. A sua eleição para a Academia Brasileira de Música representou a confirmação, um nível de alta representatividade nacional, dum merecimento que os públicos brasileiro e internacional já haviam consagrado.

Pianista, Dinorá de Carvalho não se contentou com os seus êxitos de recitalista, — (recebera em Paris a orientação do eminente Isidoro Philipp) —, e numa carreira de exemplar atividade e dinamismo, organizou e dirigiu a Orquestra Feminina, que fruiu de prestigioso sucesso na metrópole paulistana, e ainda um conjunto coral, também feminino. De par com essas atividades, tem sido acurado o seu labor professoral, e ainda mais perseverante e metódico o seu esforço no terreno da composição. De repercussão nacional foi a premiação em concurso, sob a presidência de Mário de Andrade, de importantes peças corais de sua autoria, a que se seguiram muitas outras, entre as quais a celebrizada "Ou-lê-lê-lê", de espetacular brilhantismo e pitoresco. Obras para piano e orquestra e camerísticas têm alternado, em uma assídua produtividade, com a criação de um repertório pianístico e um cancionário que representam muito do que de melhor e mais expressivo se afirma em sua obra.

"Dinorá de Carvalho / Obras para Piano e Canto" é o título do disco lançado pela CHANTECLER, CMG-1041, tendo como intérpretes a pianista Isabel Mourão e o barítono Jarbas Braga, com o acompanhamento da pianista Maria do Carmo Azevedo. Para quem tiver conhecimento do dinamismo e da força dessa artista, não apenas

na sua numerosidade excepcional, porém no referente ao fator autenticidade e sinceridade, a presente gravação revelará a presença de elementos de amadurecimento e expressividade sublinhados pelo domínio de uma técnica artesanal avançada, — não propriamente indicio de progresso, e antes representando abertura para novos rumos idiomático-musicais: uma nova fase, perfeitamente caracterizada, sem embargo da inclusão neste panorama de sua arte pianística e do seu canto de câmara, de algumas poucas peças de composição menos recentes.

Na face "A", o pianismo brilhante de Isabel Mourão, recitalista de categoria internacional, apresenta um grupo de peças com poucas exceções desprovidas de elementos tomados ao folclore: o impressivo e dolente "Canto da Solidão"; uma breve "Marcha", cheia de juvenil vivacidade; a meditação, repleta de dramaticidade, "Angústia", a "Polca", de atraente petulância; e ainda o "Allegro". Precedendo essas criações personalíssimas da compositora, salta, lípido, o seu tão conhecido "Cavalinho de Piche", criação exclusiva da autora, e que, no entanto, é como da família do melhor popular. "Festa do Santo-Rei", essa, inspira-se em documento folclórico. Coroa a coletânea pianística uma obra de fôlego, estruturada com solidez e movida por fantasiosa virtuosidade: "Tema e Onze Variações", sobre o tema "Sum. Sum".

O delicado metal e o aveludado da voz do barítono Jarbas Braga conduzem-nos ao terreno talvez de maior intimidade expressional de Dinorá de Carvalho: o da canção. São oito números, dos quais somente dois repousam sobre espécimes do nosso popular: "Menino-Mandu" e "A ti, Flor do Céu", sobre tema colhido em Sabará. Apesar de escritos sobre letras populares, as canções "E-bango, bango-ê" e "Coqueiro-coqueiro irá", são de linguagem musical original da compositora. "Sinal da Terra", tem letra de Cassiano Ricardo; "Ausência", de Suzana de Campos; e "Acalanto", de Cleómenes Campos. O irresistível "Pipoqueiro", moldado no gênero "pregão", porém criação integral da compositora, é dessas canções fadadas a um profundo processo de popularização, e, por fim, à incorporação ao folclore nacional.

• Crítica de Andrade Muricy.

Jornal do Comércio, Rio de Janeiro

11/05/69.

DINORÁ DE CARVALHO.

O Departamento Cultural do Club Athletico Paulistano apresentará no seu auditório no dia 13 de Novembro *pf.* às 20 e trinta horas o recital de composições de Dinorá de Carvalho, com a participação da pianista Eudoxia de Barros, do soprano Victoria Kerbauy e Edgar Thémé.

Dinorá de Carvalho já realizou varios festivais de suas obras no Teatro Municipal de S.Paulo, Rio de Janeiro e outras cidades do Brasil.

Foi distinguida pelo Conselho Nacional de Mulheres do Brasil, como uma das dez personalidades femininas do ano de 1970. Já recebeu varios premios outorgados pela Associação Paulista de Criticos Teatrais e Musicais. Foi premiada em importantes concursos promovidos pelo Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de S.Paulo sob a presidencia de Mario de Andrade. É membro da Academia Brasileira de Música.

-
- Pequeno resumo para programa de recital no Club Atlético Paulistano.

MUSEU DE ARTE

de São Paulo "Assis Chateaubriand"

Avenida Paulista, 1578 - Tels.: 289-1408 e 287-8481

1975 - MÚSICA

DIA 9 DE JUNHO DE 1975 - SEGUNDA-FEIRA - 21 HORAS

Recital de composições de

DINORÁ DE CARVALHO

programa

1a. Parte

"Diário do Viandante" (1975 - 1a. audição)

- a) Misterioso
- b) de longe uma voz ...
- c) Ansiedade
- d) Matinal festivo

Harpa: LEDA GUIMARÃES NATAL

Canções

"Epigrama n. 9" - (1964 - 1a. audição) -
- letra de Cecília Meirelles -

"Mosaico" - (1948) - letra de Geraldo Vidigal -

"Teu rosto azul" - (1974 - 1a. audição) - (para Cassiano Ricardo morto) - letra de Fulvia Carvalho Lopes -

"Quin-que-lê Quin-gue-lê" - (1974) - ponto caboclo de macumba

"Estampas de Vila-Rica"

- a) "Carmo"
- b) "São Francisco de Assis" (1975 - 1a. audição) -
- dois poemas de Carlos Drummond de Andrade -

"Idetĩ" - a menina preta que buscava Deus - (conto Nagô) - (1970 - 1a. audição)

Soprano: VICTORIA KERBAUY
ao piano: CALIXTO E. TOHME

A perplexidade de falar a Deus

CALDEIRA FILHO

Salmo XXII do Rei David, o Bom Pastor, a mais recente criação da pianista e compositora Dinorá de Carvalho, da Academia Brasileira de Música, teve sua primeira audição recentemente em S. Paulo. A composição conta de uma sucessão de trechos correspondentes aos versículos do texto bíblico — foi utilizada a tradução de Goffredo Telles — para barítono, harpa, trompa, clarineta, violoncelo, celesta, piano e gongo. Três episódios instrumentais completam o trabalho.

A ambientação geral da obra é dada pela harpa no trecho inicial *Êxtase*, espécie de fantasia ou improvisação que sugere a atitude orante do salmista. Largos harpejos e passagens melódicas harmoniosas exploram as possibilidades técnicas e estéticas do instrumento, em geral pouco aproveitadas pelos compositores. Um desenho descendente, em notas simultâneas (compassos 9 e 10) constitui a célula ou motivo principal do 1º versículo. Este solo de harpa provoca impressão de distanciamento no tempo e no espaço, de frialdade, propicia a expressão mística de quem ora.

VERSÍCULOS — 1. "O Senhor é meu guia. Nada me falta." Aqui, a expressão é a de alguém que afirma para afastar a tentação da dúvida, como se desprende da ambientação instrumental do trecho, cuja base é dada pelos prolongados acordes do piano, no grave, nos quais se condensam os harpejos da *Entrada*. A célula básica reaparece com caráter mais veemente. Rápidas figuras escalares ascendentes e descendentes na clarineta e no violoncelo — sonora sugestão de profundidade e mistério — envolvem prolongado som de trompa, a exprimir a firmeza da confiança no Senhor. Então entra a linha melódica vocal, cuja estrutura atonal, harmonicamente instável, sugere a fraqueza do homem, em alternância com momentos lógicos evocadores da constância da fé. A voz é submetida a uma realiação difícil, mas muito expressiva; a alternância de intervalos curtos e amplos dá-lhe uma feição quase torturada, indicando que quem está orando é um pecador.

2. "Ele me conduziu dentro de um prado verde até as águas da tranquilidade." A

cafeia e fez que meu cálice transbordasse do melhor vinho. É a recepção da graça. Como *Entrada*, a ambientação geral é dada pela harpa. Reaparece a atmosfera inicial de irrealidade e mistério. O salmista anuncia a concessão da graça em breve imitação com a harpa, apoiando-se depois em precessores ritmados sobre a madeira do instrumento e, afinal, sobre breves motivos melódicos basados no esquema rítmico das percuções. No grave, uma sucessão de intervalos de 5ª, envolve em vagoza harmônica o êxtase do agraciado.

Ouve-se então um *Recitativo*, expressivo solo de violoncelo, qual meditação sobre a misericórdia do Senhor. Em ritmo invariável, o piano mantém uma sucessão de dois acordes no grave. Sons argentinados do gongo e longínquas ressonâncias do gongo espiritualizam o ambiente e atribuem maior profundidade à prece cantada pelo violoncelo.

6. "Sua misericórdia me seguiu durante os dias da minha vida, para que eu possa, em minha própria casa, morar, continuamente, na casa do Senhor." O salmista proclama a confiança no Senhor. A tranqüila vitória do seu canto realinha a repugnância poética, por fim encontrada. O trecho é concluído pelo piano, este, após breve introdução, funciona como murmurante fundo sonoro, no que é completado pelo violoncelo, que associa sua sonoridade à da voz por um decorrer melódico simples e tranqüilo. Inter-cala-se no trecho breve *colenza* da clarineta, cujo sentido pastoral lembra a idílica *prado verde*.

O Salmo XXII termina com um *quasi* figural instrumental em que um tema nobre largamente cantado ao violoncelo, é depois apresentado pela clarineta e pelo piano e, a seguir, livremente elaborado em estilo polifônico, com sucessivas entradas temáticas, como na *fuga*, do que lhe adtem o título. Ao final, após brilhante aparição cadencial do piano, ouve-se significativa exclamação do salmista "Oh! Senhor" que, tecnicamente faz reaparecer a voz solista e, esteticamente, restitua o espírito da obra — que deve ser essencialmente o do canto — um pouco esquecido pela natureza instrumental dente *figural* e pelo brilho lúgido da *colenza* ao piano.

ANÁLISE — A Harmonia é livre, moderna, com aproveitamento das dissonâncias, principalmente as de 2ª (como as notas do re

simultaneamente) e suas derivações em 7as e 9as, características da linguagem atual da música. A melodia, na parte vocal, é prepotentemente angulosa. Indefinida quanto à natureza, oscila entre o *cantabile* tradicional, o recitativo e a declamação; oscila entre a continuidade trazida pelo emprego de intervalos pequenos e os saltos dos intervalos amplos, o que traduz bem a perplexidade — como falar a Deus? — do espírito que ora diante do divino interlocutor. O canto obedece a um ritmo muito variado, parecendo ter surgido da melodiação do recitativo comum: basta entoa-lo sem rigor de tempo para que se lhe veja a natureza original. Encontra-se, porém, contrariado pela melodiação do tempo sonoro a que foi submetido. Essa dualidade canto-recitativo simboliza a dualidade, do composto humano, alma e corpo. A libertação rítmica do canto, como indicado acima, trazia a libertação da parte espiritual do composto e, esteticamente, representava vagoza e uma ambientação mais oriental, concordante com o texto.

LINGUAGEM MUSICAL — É moderna, sem perda, porém, da expressividade por vezes intensa, mas nunca agressiva, graças ao equilíbrio com que é empregada. Não obstante ser muito diversificada, essa linguagem obedece à estruturação por motivos ou células, isto é, sons relacionados pelo nexo impulso-repouso (aristoteli), fundamento de todo o movimento rítmico e uma das bases da sintaxe musical. Obediência e desobediência, sucessiva ou simultaneamente, em relação à regularidade métrica, são aproveitadas com êxito como elementos expressivos ou estímulos estéticos. A autora prefere o estilo polifônico trabalhado sobre um subtrato harmônico suficientemente moderno para escapar ao tradicionalismo e caracterizar a sua linguagem.

FORMA — A forma é a da *Cantata*, definida esta como sendo composição a uma ou mais vozes, com acompanhamento instrumental, sobre texto sacro ou profano, e constante de vários trechos contrastantes em caráter. Por outro lado, a independência funcional entre voz e instrumentos — expressão de objetividade e subjetividade — aproxima o Salmo XXII do gênero, musicalmente, com um programa com o argumento, no caso, enunciado por um cantor (não um recitante) e simultaneamente com a parte instrumental.

A unidade da peça não reside na técnica

composicional e sim no processo expressivo, que é o mesmo que se vê subjacente no texto poético, correspondente ao tríplice Senhor-salmista-Senhor, ou seja Divindade-Homem-Divindade ou ainda Céu-Terra-Céu. Tal unidade estética encontra-se exata correspondência na obra se o último trecho trouxesse de novo a harpa (ela foi excluída do post-lúdio instrumental *quasi fugato*) e lhe desse projeção suficiente para reatituir ao ouvinte a espiritualidade inicial e básica apresentada na *Entrada*. Ter-se-ia assim o esquema A-B-A, perfeito como forma e unidade.

UNIDADES ESTÉTICAS — Da análise anterior resultam as seguintes as unidades estéticas fundamentais da peça: 1) As atitudes espirituais do salmista. 2) As atitudes expressivas voz-instrumento, como se verifica na parte de violoncelo nos versículos 2, 3 e 6, e de harpa no versículo 5, para exprimir a enunciação do salmista, em analogia com a função do corpo na tragédia da antiguidade clássica. 3) A correspondência figurativa-sentimental, que se apresenta sob duplo aspecto: com o ambiente, pelas analogias aproximadamente descritivas da parte instrumental, e subjetivamente, com os diversos estados de espírito do salmista, mediante a feição expressiva do contexto. 4) Polivalência expressiva da célula rítmico-melódica que aparece nos compassos 9 e seguintes da *Entrada*, a qual torna-se vemente no piano (v. 1), marcha com suavidade no v. 3 (piano) e no Interlúdio (violoncelo) — o que contribui para a unidade da obra, embora sem atribuir-lhe o caráter cíclico, em que toda a temática deriva de uma ou duas células básicas. 5) Aproveitamento dos contrastes, elemento cuja eficácia expressiva completa a função específica dos elementos em jogo.

CONCLUSÃO — O Salmo XXII marca, na produção de Dinorá de Carvalho, uma posição definitiva no campo da música moderna, não por simples opção estética, mas por exigência necessária de sua evolução. Este o seu valor intrínseco. Vale também como expressão da cultura musical brasileira, reafirmando a distinção estabelecida por Mário de Andrade entre música nacional e música nacionalista. Esta, é coisa do passado para Dinorá de Carvalho, o que não impede eventual regressos para matar saudades, porque, como dizem os franceses, "On revient toujours à ses anciennes amours."

ALGUMAS CRITICAS DOS JORNAES DE PARIS E DO BRAZIL

"Le Courrier Musical" - Paris - Fevereiro 1922.

A joven artista M.^{lle} Dinorah de Carvalho eu colloco entre os bons pianistas, pela sua technica notavel, sua bella sonoridade; não podemos deixar de enviar os nossos applausos.

Marcel Noel.

"O Estado de São Paulo" - 30 Outubro 1924.

A talentosa pianista brasileira Dinorah de Carvalho deu no Theatro Municipal o seu concerto com um exito dos mais lisonjeiros. Foi um brilhante sarau valendo por um verdadeiro successo para a esforçada artista que revelou ter sabido aproveitar bem os estudos que fez no estrangeiro.

"Le Comedie" - Paris - Janeiro 1924.

M.^{lle} Dinorah de Carvalho interpreta Chopin com sentimento e delicadeza; traduziu na Dança do Fogo de M. de Falla com calor e brilho; usou de claras sonoridades n'uma peça de Villa-Lobos.

Paul Le Flem.

"Mundo Artistico".

Dinorah de Carvalho a nossa "Brailowsky".

A brilhante artista recebeu na noite do seu recital as mais inequivocas provas de enthusiasmo sendo unanimes os conceitos dos que a ouviram em aclamar a das nossas mais perfeitas interpretes de Chopin, o que deu ao a que um dos criticos da imprensa local a cognominasse em propriedade a "nossa Brailowsky" - Dinorah de Carvalho é uma das grandes glorias do nosso caro Brazil.

Les Concerts de la "Tour Eiffel" - Paris - Janeiro 1924.

M.^{lle} Dinorah de Carvalho interpreta maravilhosamente a musica brasileira, ella toca de um modo encantador, é uma artista notavel.

"A Folha da Noite" - São Paulo, 30 de Outubro 1924.

Dinorah de Carvalho é por excellencia um temperamento romantico. Além disso sabe ser extraordinariamente communicativa. E' nesse particular, si nos permittem a audacia da comparação, a nossa Brailowsky.

As suas mãos nasceram exclusivamente para Chopin, Schuman, Schubert para os compositores emfim que exigem qualquer coisa além da perfeição mecânica das pianoías que appellam realmente para uma disposição animica que não se conquista com o apuro escolástico, que não se consegue com exercicios. Essa virtude privilegiada ella a possui. Dinorah de Carvalho se destaca entre os artistas que emprestam um momento de gloria ao espirito musical brasileiro. Parece que temos o direito de fallar nesse tom, com a florescencia de pianistas que por aqui nos empolga.

Le Comedie Paris - Fevereiro 1922.

Est c'est maintenant au tour de pianistes d'avoir à compter quelques pauses et d'enrayer une fièvre dont la courbe ascendant ne commet pas d'arret. M. Risler pousse un éloquent et persuatif éloge en faveur de Beethoven, M. Victor Gilles nous assure en excellents termes, que Chopin est toujours un grand musicien. M. Servais défend avec une élégante netteté un éclectique programme, M.^{lle} Dinorah de Carvalho laisse entrevoir de promesses pleines d'atraits. Les Funerales de Liszt furent présentées sur un rythme soutenu - par M.^{lle} de Carvalho.

Paul Le Flem.

A "Piatá" - São Paulo (Outubro de 1924).

Era grande o interesse do nosso publico de concertos por esse recital da joven artista que agora nos apparece vinda de colher os louros da consagração dos melhores saíões de Paris em que alcançou successivos triumphos em numerosos concertos, obtendo registo especial da grande critica franceza. Por tudo isso e mais porque Dinorah de Carvalho quando d'aqui partiu tinha já consigo o porte de uma grande pianista accorreu ao Municipal uma selecta e muito numerosa assistencia. E a saudação do publico paulistano á artista triumphante foi das mais entusiasticas, desde o terminar a grande responsabilidade com o Concerto N.º 2 de Bach Philipp de que ella se desincumbiu com uma interpretação superior. Na segunda parte exhibiu Dinorah toda a sua sensibilidade artistica, interpretando com muita alma tres paginas de Chopin. Na Dança do Fogo de M. de Falla que teve de ser bisada. Onde porem culminou a concertista foi nos Funerales de Liszt, cuja vibrante e conscienciosa execução causou excellente impressão. Ante as entusiasticas ovações do auditorio concedeu ainda varios extras programmas.

La Semaine Musicale - Paris - Fevrier 1924.

M.^{lle} DINORAH DE CARVALHO.

M.^{lle} Dinorah de Carvalho a fait ses études pianistiques au Conservatoire de São Paulo, où elle a obtenu un brillant premier prix. Considerant son talent, le Gouvernement brésilien l'envoya à Paris, afin qu'elle puisse partager ses connaissances déjà étendues.

Elle y travailla sous l'agide du maître Philippe, ce qui est la meilleure des références, tout en se faisant entendre avec plein succès dans diverses salles de la capitale la Salle Gaveau et celle des Agriculteurs, notamment. Le 28 janvier M.^{lle} Dinorah Carvalho donnera un concert à la Salle Erard; nul doute qu'il ne lui soit l'occasion d'impressionner très favorablement la critique mélomane.

Diario de Minas - Belo Horizonte.

Na execução da Dança Russa, de Moussorgsky patentearam-se galhardamente, victoriosamente os dotes brilhantissimos da eximia pianista pela admiravel intuição psychologica e pela bravura e destreza inexcelsivel com que traduziu no teclado a intenção e o estylo do eminente compositor numa das suas paginas mais caracteristicas.

De maneira gentilissima, festivamente encantadora foi tocada a valsa N.º 3 de Chopin. Uma pequena obra prima esse numero em que Dinorah de Carvalho, pela emoção e delicadeza e pela sobriedade da interpretação, se equipara aos maiores mestres que temos ouvido. Mas onde culmina seu valor verdadeiramente notavel é na execução do grandioso Funeraes de Liszt em que a arte da joven pianista assume proporções prodigiosas. Poucas vezes se terá ouvido uma pagina de tão vigorosa inspiração e de colorido tão vibrante e suggestivo.

A "Vida Moderna" - São Paulo.

Dinorah de Carvalho - O seu concerto no Municipi.

Dotada de um temperamento já defenido, a intelligente pianista soube imprimir ás interpretações um cunho caracteristico de originalidade dentro das normas artisticas a que se circumscrevem os autores de sua predileção. Perfeição de phraseado colorido de sons, invejavel execução e, sobretudo alma, muita alma taes são, em resumo, os predicados artisticos de Dinorah de Carvalho deixa transparecer logo aos primeiros accordes. O piano é um instrumento cujos segredos já foram desvendados pela intelligente patricia e estamos convictos de que Dinorah de Carvalho, continuando a cultivar as multiplas facetas de seu invulgar talento com o mesmo grau de aproveitamento subordinado á mesma orientação artistica até aqui observada, muito em breve abrir-se-lhe-ão as portas da galeria de nossos grandes artistas erigindo-se a nova pianista brasileira em uma promissora gloria nacional.

A. da S. P.

- Folheto, sem especificações, contendo críticas nacionais e estrangeiras à Dinorah de Carvalho.

MÚSICA BRASILEIRA HOJE

HEITOR VILLA-LOBOS 90 anos

FRANCISCO MIGNONE 80 anos

CAMARGO GUARNIERI 70 anos

CONCERTO CORAL-SINFÔNICO

TEATRO MUNICIPAL 77

distribuição gratuita

• Programa de recital.

Prefeitura do Município de São Paulo / Olavo Egydio Setubal
 Secretaria Municipal de Cultura / Sábato Antônio Magaldi
 Departamento de Teatros / Luiz Nagib Amary

4 de novembro, sexta-feira, às 21 horas

6 de novembro, domingo, às 10 horas

CONCERTO CORAL- SINFÔNICO

CORAL PAULISTANO

sob a direção de Miguel Arqueróns

ORQUESTRA SINFÔNICA
MUNICIPAL

Regente

TULLIO COLACIOPPO

PROGRAMA

1.ª Parte

Brenno Blauth

ELEGIA

Dinorá de Carvalho

MISSA DE PROFUNDIS, para coro, orquestra de
cordas e percussão (1.ª Audição)

Kyrie

De Profundis

Sanctus

Benedictus

Agnus Dei

Solistas

LENICE PRIOLI

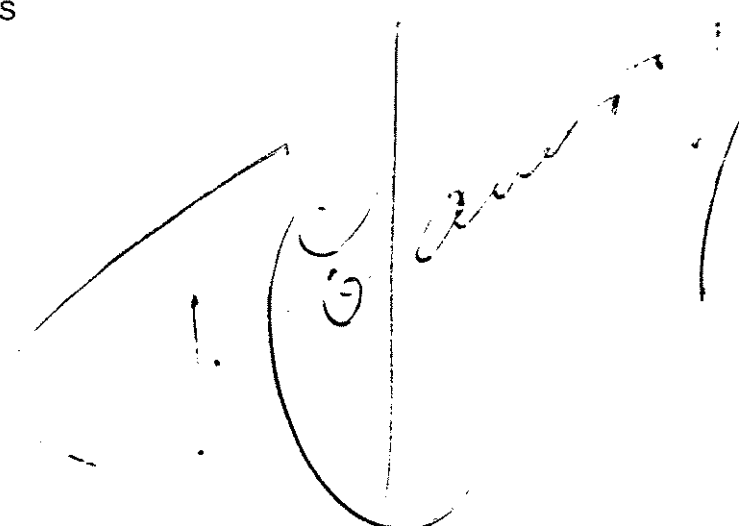
VICTORIA KERBAUY

EDMAR FERRETTI

CARLOS AUGUSTO VIAL

piano

CLAUDIO DE BRITO



2.ª Parte

Compositor homenageado

Camargo Guarnieri

SINFONIA N.º 4 BRASÍLIA (1963)

Allegro energico

Lento e tragico

Energico e triunfante

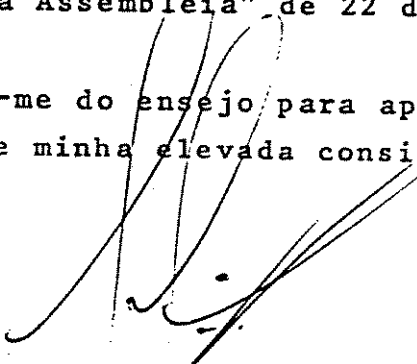
Of. nº 9603

Prezada Senhora

Tenho a honra de participar-lhe haver apresentado a nobre Deputada Dulce Salles Cunha Braga o Requerimento nº 2 906, de 1 977, em virtude do qual se consignou na Ata dos nossos trabalhos um voto de congratulações com Vossa Senhoria pela execução, em primeira audição mundial, de sua mais recente obra, a "Missa de Profundis", evento ocorrido no Teatro Municipal de São Paulo.

Consubstanciando o pensamento desta Casa, a referida propositura mereceu inserção, nos termos dos inclusos avulsos, no "Diário da Assembléia" de 22 de novembro último.

Valho-me do ensejo para apresentar a Vossa Senhoria os protestos de minha elevada consideração.



Deputado JORGE FERNANDES DA SILVA
1º Secretário

À Ilustríssima Senhora DINORÁ DE CARVALHO GONTIJO
CAPITAL - SP

SR/JP/AL.

• Carta do deputado Jorge Fernandes da Silva à Dinorá de Carvalho.

Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo

REQUERIMENTO N.º 2906, DE 1977

Requeremos, observadas as formalidades regimentais, a inserção na Ata de nossos trabalhos de um voto de congratulações com a insigne musicista brasileira, Senhora Dinorá de Carvalho Gontijo pela execução, em primeira audição mundial, de sua mais recente obra, a "Missa de Profundis" evento ocorrido no dia 4 do corrente, no Teatro Municipal de São Paulo.

Requeremos, ademais, que deste Requerimento seja dada ciência à homenagem à Rua Itacolomi, 380 — ap. 3.º andar.

Justificativa

Dinorá de Carvalho Gontijo é musicista de fama internacional. Foi a primeira mulher a ser eleita para a Academia Brasileira de Música, fato registrado em 1949, quando aquele cenáculo lhe abriu as portas, conduzindo-a à cadeira número 16, a qual tem por patrono o maestro Elias Álvares Lobo.

Autora de mais de 400 horas, Dinorá de Carvalho Gontijo considerou a primeira execução pública, no dia 4 último, antes a seleta audiência do Teatro Municipal de São Paulo, de sua "Missa de Profundis", o coroamento de uma carreira artística por todos os títulos brilhante.

Ao término da execução da peça, foi a autora aplaudida pelo público que, de pé, reclamava sua presença no palco. A execução esteve a cargo da Orquestra Sinfônica Municipal, sob a regência do maestro Túlio Colacioppo, e do Coral Paulistano, regido pelo maestro Miguel Arqueróhs.

Dinorá de Carvalho Gontijo, que na vida artística prefere ser conhecida como Dinorá de Carvalho, nasceu em Uberaba, Minas Gerais, ~~em 22 de maio de 1904~~ filha de Vicente Gontijo, natural de Formiga e de Dona Júlia de Carvalho Gontijo, natural de Estrela do Sul, ambas importantes cidades mineiras.

Seu pai, grande comerciante, gostava muito de música, o que deveras influíu no condicionamento inicial da vocação da artista. Logo após o falecimento de Vicente Gontijo, dona Júlia mudou-se para São Paulo, com seus onze filhos. Dinorá, a única a demonstrar pendor para a música, matriculou-se aos seis anos de idade, no "Grupo Escolar Maria José", e, concomitantemente, no "Conservatório Dramático e Musical de São Paulo", onde recebeu as primeiras noções de música com a professora Maria Lacaz Machado, assistente do professor Agostinho Cantu. Aos sete anos, já aluna do professor C. Garlino, fez sua estréia, em uma audição de alunos do "Conservatório", executando peças de Mozart e Mendels-

sohn. Diplomou-se no Conservatório com quinze anos de idade.

Aos oito anos mostrou seu estro de compositora improvisando pecinhas para piano. A primeira composição de Dinorá foi uma pequena valsa, intitulada "Serenata ao luar", seguida, logo, por um "Noturno" este último improvisado como "extra" durante um recital em Campinas. Aos quatorze anos já escrevia as suas composições, incluindo-as nos seus recitais. Em 1921, estreou na sua terra natal, Uberaba onde realizou três recitais sucessivos, apresentando-se em seguida, em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, e outras capitais brasileiras, além de numerosas cidades do interior. Em consequência dos seus êxitos como pianista, conseguiu uma bolsa de estudos, doada pelo governo de Minas Gerais, embora o ilustre poeta simbolista Freitas Vale, mecenas prestigioso, seu admirador, insistisse por que recebesse a bolsa por São Paulo. Antes de sua partida para a Europa, preparou-se em Harmonia e Contraponto com o Maestro Furio Franceschini.

Seguiu para a Europa em fins de 1922. Em Paris aperfeiçoou a sua arte pianística com Isidore Philipp, realizando na Cidade Luz, com sucesso, vários recitais, recebendo louvores, entre outros dos críticos Paul Le Flem e Marcel Noël.

Percorreu, depois, como recitalista, a Europa, especialmente a Itália onde atuou em diversas cidades importantes. De volta ao Brasil, retornou às suas tournées de concertista. Mário de Andrade, interessando-se pela carreira artística de Dinorá de Carvalho, apresentou-a, em 1929, ao Maestro Lamberto Baldi, de quem recebeu lições de Harmonia, Contraponto, Fuga e Composição. Logo nos primeiros meses de estudos escreveu "Os Soldadinhos", e, ao mesmo ano, "Sertaneja", esta para orquestra de cordas, peças que receberam elogios de Mário de Andrade, em sua coluna de crítica musical.

Chorando, pois, o Maestro Lamberto Baldi transferiu sua residência para Montevideu. Dinorá de Carvalho passou a orquestração, sucessivamente com Martin Brauweser e Ernest Mehlisch. Em 1936, obteve o Prêmio do Concurso do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, com seus "2 Corais" para vozes mistas, sobre as poesias "Aos Mesmos Caramurus" e "A Procissão de Cinza" em Pernambuco, do IV volume da "Satírica", de Gregório de Matos. Em 1941, foi nomeada para o cargo de Inspectora Federal do Ensino Superior de Música, junto ao Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Regeu várias obras de sua autoria no Teatro Municipal e no Teatro Cultura Artística.

- Ata da Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo, congratulando à Dinorá de Carvalho pela estréia de sua Missa de Profundis

Fundou e dirigiu a «Orquestra Feminina de São Paulo» composta de 30 figuras, a qual foi a primeira do gênero, na América do Sul.

Grandes artistas nacionais e estrangeiros atuaram como solistas, desse conjunto. Em 25 de setembro de 1949, em concerto oficial no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Dinorá de Carvalho apresentou, com raro êxito, composições suas, incluindo a «Suite Brasileira» para violoncelo e piano (Iberê Gomes Grosso, violoncelo e Alceu Bocchino, piano), um grupo de canções (soprano Cristina Maristany e pianista Alceu Bocchino), e, pela autora, peças de piano, entre elas, em 1.ª audição «Sonatina n.º 1», obra que mereceu carta de louvor de Villa-Lobos. Esse concerto foi repetido em 18 de novembro seguinte no Teatro Municipal de São Paulo, com o pianista Fritz Jank ao piano, substituindo Alceu Bocchino. Em 1954, recebeu a Medalha de Ouro do «4.º Centenário da Fundação de São Paulo» pelos seus felizes esforços em prol da formação musical da criança. Em 26 de maio de 1960, realizou-se no Teatro Municipal de São Paulo, sob a regência do Maestro Souza Lima, um «Festival Dinorá de Carvalho» com a Orquestra Sinfônica Municipal. Na ocasião, foram executadas a suite sinfônica «Arraial em Festa»: sete peças para canto e orquestra (solista: Maria Lúcia Godoy) e «Três Danças Brasileiras», para piano, orquestra de cordas e percussão (solista: Maria Regina Penã). Nesse mesmo ano, seguiu em Missão Cultural para apresentação de suas obras na Europa, sob o patrocínio do Ministério de Educação e Cultura. De volta, foi homenageada por seus alunos e por admiradores de sua arte, sendo-lhe ofertado o seu busto, de autoria da escultora Delma Amerize. obra esta premiada na Exposição de Belas Artes da Galeria Prestes Maia em São Paulo. Dinorá de Carvalho é esposa de José Joaquim Bittencourt Muricy, e ligada por laços de parentesco à pianista Nair Medeiros que obteve grande sucesso no mesmo Conservatório e ao famoso e inspirado compositor Joubert de Carvalho, recentemente falecido.

Dentre as 400 obras de Dinorá destacam-se como as mais importantes:

Piano: — «Soldadinhos» apresentada no Teatro Municipal em 1933, na interpretação brilhante de Guiomar Novais. — «Prelúdio só para mão esquerda». — «Manhã Radiosa». — «Valsa n.º 1». — «Madonas» (Exposição Paim). — «Cavalinho de Pixe». — «Vendaval» (Estudo n.º 2). — «Caiaçó». — «6 Estudos». — «Sonatina n.º 1». — «Mural de Pássaros» (II pássaros-suite). — «Festa do Santo-Rel». — «Cenas no Circo». — «Tema e 11 variações». — «5 peças»: «Marchas». «Angústia». «Solidão». «Polka» e «Allegro brilhante» (suite). — «Dolor» (dedicada à inesquecível amiga querida Antonieta Rudge). — «Sonata n.º 1» (peça premiada).

Pianistas intérpretes: — Guiomar Novais — Isabel Mourão — Maria Regina Luponi — Lydia Alimonda — Eudoxia de Barros — Eny da Rocha — Georgete Pereira — Elsa Klebanowski — Claudio Richerme — José Antonio Almeida Prado.

Obras importantes para canto: «Pipoqueiro» — «Acalanto» (letra de Cleómenes de Campos, estréia no Teatro Municipal, com grande êxito por Bidú Sayão). — «Ê-bango-bango-dê» — «Banzo» (letra de Menotti Del Picchia). — «Coqueiro-coqueiro-irã» — «Rosário» — «Menino Mandu» — «Sinal de Terra» (letra de Cassiano Ricardo) — «O Fogo» — «Água» — «Terra» — «Ar» (letra de Paulo Bonfim) — «Uai-Ninim» (texto Candomblé da Bahia — coleção Camargo Guarnieri) — «Quingê-lê» (texto ponto de caboclo-macumba) — «Escrava Mãe» (anônimo) — «Estampas de Vila-Rica»: a) Carmo, b) São Francisco de Assis (letra de Carlos Drummond de Andrade) — «Teu rosto azul» (para o morto Cassiano Ricardo, texto de Fúlvio Lopes Carvalho).

Intérpretes de canto: Bidú Sayão — Magdalena Lebeis — Maria Godoy — Maria de Lourdes Cruz Lopes — Nair Duarte Nunes — Maria Angela Réa — Vanda Oiticica — Lenice Prioli — Victoria Kerbauy — Edmar Ferretti — Marília Siegel — Ilka Machado — Marilinha Lacerda.

Barítonos: Heládio Perez Gonzales — Carlos Vial — Jarbas Braga e Jerson Horskowicz e as saudosas sopranos: Cristina Maristany e Celina Sampalo. Contralto: Aurea Mendoza.

Música de Câmara: «Trio n.º 1» (violino, violoncelo e piano) «Trio n.º 2» (flauta, violoncelo e piano) — «Quarteto n.º 1» (violino 1.º, violino 2.º, viola e violoncelo) — «Quarteto n.º 2» «Mitos e Palmares» (violinos, viola e violoncelo).

Peças só para violoncelo e piano: — 1.ª «Suite Brasileira» — 2.ª Suite: «Recitativo» — «Devaneio» — «Mensagem» — «Presença» — «Vertigem» (intérpretes: Ibêre Gomes Grosso e Antonio Del Claro — acompanhantes Maria de Lourdes Eumenes Del Claro).

Peças para violino e piano: «Meninas Brincando de Cirandinha» — «Embaló» — «Ninho de Abelhas» — «Capricho» (intérpretes Valeska e Hadelich).

Peças Corais: «Acalanto» — «Ou-lê-lê-lê» (para coro misto) — «Procissão de Cinzas em Pernambuco» (texto de Gregório de Mattos) — «Caramurus da Bahia» — «Ave Maria» — «Boi-Tungão» — «Rochedo-Sinhá» — «Lorigena» (Omulu) — «Candomblé da Bahia» — «Angorô» — «Qui-bungo-te-rê-rê» — «Credo» (para duas vozes femininas acomp. piano) (texto de Guilherme de Almeida).

Peças para Orquestra: «Danças Brasileiras» (para orquestra de cordas, percussão e solista do piano) — «Contrastes» — (para piano solista, orquestra de cordas e percussão) — «Concerto n.º 2» — (orquestra e piano solista) «3 Canções Ingênuas» — (para soprano flauta e piano) — «6 Canções» — (para orquestra e soprano) — «Acalanto» — (orquestra de cordas e voz solista) «Quadros da Semana Santa» — (orquestra e solistas) — «Noite de São Paulo» (em três atos, orquestra sinfônica, Texto de Alfredo Mesquita. — «Caiaçó» (para orquestra sinfônica) — «Salmo XXII» — «O Bom Pastor» — (7 instrumentos, harpa, trompa, clarineta, violoncelo, piano, percussão. Intérpretes: Leda Natal, Enzo Pedini, Leonar-

OPINIÕES DA CRÍTICA SOBRE A COMPOSITORA DINORA DE CARVALHO

«Me foi especialmente grato ver Guionar Novais consagrar a compositora Dinorá de Carvalho, em seus «SOL-DADINHOS» foram realizados com uma riqueza insuperável de efeitos e de espírito».

MARIO DE ANDRADE
Diário Nacional

«... Os compositores brasileiros de ontem são muito novos, como três deles quase que estreantes.

Entre eles Dinorá de Carvalho em do experimentalismo sinfônico atual.

... mais corajosa, mais generosa-mente móda mesmo, com melodia mais longa e mais incontestavelmente nacional».

MARIO DE ANDRADE
Diário Nacional

A terceira parte foi consagrada a peças para piano, executadas pela autora. Destacava-se nela a «Sonatina nº 1», de acentuado caráter moderno, cuja inquietação é acentuada pela suavidade melódica da parte central.

Nesta apresentação sensivelmente parcial da sua obra, mostra-se Dinorá de Carvalho de posse de uma linguagem moderna, mas filiada ao tonalismo harmônico e ao substrato romântico que caracteriza a musicalidade brasileira.

CALDEIRA FILHO
«O Estado de São Paulo»

A «Suite Brasileira» teve por intérprete o nosso grande violoncelista Iberê Gomes Grosso, com o maestro Aliceu Bocchino no piano. A «Introdução» parece ser a página mais

REFERÊNCIAS AO PROGRAMA

ABERTURA — da ópera «FOSCA» — Embora pouco conhecida, esta ópera é uma das maiores criações de Carlos Gomes. Foi com ela que seu compositor, depois do estrotaço sucesso obteve com «IL GUARANY»

quize escrever música elevada, com maiores preocupações estéticas das então usadas na escola melodramática em que se formara. Porém, a reserva do público, dos empresários e editores, obrigou-o novamente a escre-

ver. Tratando-se esta ópera de um forte

drama entre corsários ferozes e gente da nobreza veneziana que termina com a vitória de um amor puríssimo entre dois jovens e a derrota de uma paixão violenta e sem ideal, já na «Abertura» podem ser claramente observados os contrastes que Carlos Gomes bem emprega nos temas violentos e marciais dos corsários e nos de sua vida de amorosa dos nobres venezianos.

CONTRASTES — para piano, orquestra de cordas e percussão — Esta obra, hoje apresentada em primeira audição, foi composta em 1966. Está dividida em três movimentos, assim distribuídos: Entrada, Allegro brilhante, Solitário e Vivo.

«Contrastes» desenvolve-se dentro de um ambiente mais atualizado, significativo e belo.

Temos, na «Entrada» a preparação das cordas para a cadência do instrumento solista.

O «Allegro brilhante» que vem a seguir apresenta, em suas linhas gerais, um crescendo animado de marcante acentuação.

«Solitário», ou seja, o segundo movimento, está escrito dentro de um panorama sentimental, repleto de lirismo e colorido poético, muito agradável pela orquestração cuidada com finura. Observemos aqui, que as cordas trabalham em sutil contraponto.

Contrastando com o movimento anterior, temos no «Vivo» que se segue, uma atmosfera mais selvagem. Este ambiente é interrompido por um Recitativo, onde o piano dialoga com a orquestra. Segue-se o retorno ao primeiro tempo, sendo esta parte arquetizada com brilhante vigor rítmico abrangendo o instrumento solista numa atuação de impulsivo virtuosismo.

A musicalidade da já renomada Dinorá de Carvalho transparece espontaneamente nesta obra onde mais uma vez demonstra seus conhecimentos dos recursos do instrumento solista, utilizados com evidente segurança e inteligência, assim como também na cuidada instrumentação.

«FANTASIE DIALOGUEE» — para órgão e orquestra — A «Fantasia Dialogada» de Léon Boëllmann é executada pela primeira vez no Brasil em

suas versão original. Já foi conhecida através de uma transcrição para órgão solo ou de outra transcrição para próprio autor, para dois pianos.

Como o título indica, trata-se de um diálogo contínuo entre o órgão e a orquestra.

Compõe-se de: Maestoso, Allegro to, Allegro Vivo e Maestoso (Folha nº 1º).

No Maestoso inicial, os elementos principais da composição são ouvidos em fortíssimo, na orquestra e no instrumento solista e, a seguir, um elemento secundário, harmônico, se de fundo à pequenas cadências de violinos.

Passando ao «Allegretto», o órgão anuncia o tema que é imediatamente repetido pela orquestra. Esse diálogo tem continuidade até o «Allegro Vivo» onde também o instrumento solista propõe e a orquestra responde. O tema é agora ouvido em «pianissimo» pelo órgão e em «fortissimo» pela orquestra.

Uma passagem preparatória onde o órgão apresenta apenas fundo harmônico reconduz ao Maestoso inicial desta obra de plena meliosidade e imponência é concluída dentro de uma sonoridade arrebatadora.

Comentários de JUDITH CABET
Redatora Musical da O. S. M.

SINFONIA Nº 3 — em dó menor op. 78 — Foi composta para a cidade Filarmônica de Londres, e estreia sob regência do próprio autor a 19 de julho de 1886. Para ocasião, Saint-Saëns preparou uma de conteúdo, significado, estrutura. Ao sustentar era chegado o tempo incorporar à Sinfonia as modernas técnicas instrumentais, organizou o arsenal sinfônico: flautim, diáflautas, dois obobés, cornalhões, clarinetes, clarone, dois fagotes, tráfagote, quatro trompas, três trompetes, três trombones, tuba, tímpano, bombo, pratos, triângulo, órgão, piano (a quatro mãos) e cordas (violino I-II, violas, violoncelos, contrabaixos).

De monumentais, sobejas proporções, a obra impõe-se à nossa audição pela magnificência de linha, solidez de fatura, força inspiracional, mestria da forma cíclica, em temas e motivos reaparecem, circun-

por entre os movimentos. A circunstância da morte (1886) de Franz Liszt, a quem foi dedicada a Sinfonia, parece influir na inspiração da poderosa e torrencial energia libertada pelo fluxo sinfônico, tudo como se o compositor francês, num preito memorial, escultórico, intentasse celebrar a colossal dívida de gratidão do Ocidente para com o mestre de Mazzeppa.

Indiscutivelmente, a Sinfonia é a obra-prima de Saint-Saëns. Em vez do clássico quádruplo esquema, dois movimentos se observam, à maneira do Concerto em dó menor, n.º 4, op. 44, para piano e orquestra. Entretanto, as duas partes abrangem os tradicionais movimentos sinfônicos. O primeiro introduz um *Adagio*, enquanto o *Scherzo* encadeia no final. Assim, o compositor soube elidir as intermináveis repetições ocorrentes na música instrumental.

Após alguns poucos compassos introdutórios, chega o *Allegro moderato*, na forma-de-sonata amplamente elaborada. O *Poco adagio* em ré bemol distingue-se por impassível serenidade, voo melódico de magnífico efeito, por violinos, violas, violoncelos, acompanhamento de órgão, contra persistente rítmica de quiálteras. Conclui numa coda de caráter místico, durante a qual ouvem-se alternadamente acordes de ré bemol maior e mi menor.

Para o subsequente *Allegro moderato*, Saint-Saëns oferece-nos dramática melodia nas cordas, em 6/8, impulsionadas vigorosamente pelo rolar de tímpanos, enquanto as madeiras e o argumento orquestral procedem incisiva e sincopada, cada vez numa tonalidade diferente (fá-mi-mi bemol-sol). Lembra, de modo geral, o esquema ternário (A-B-A) do *Scherzo*. Logo, numa seqüência de heróicos gestos, os metais pesados enriquecem o aparato sinfônico numa sucessão de grandiloquentes parágrafos, mas que surpreendentemente esmorecem, preparando o *Allegro*, prefaciado por formidável, ousado acorde fortíssimo em dó maior, do pleno órgão. Fugado se interrompe pelo altissonante clamor dos teclados e pedaleira. O primeiro tema do primeiro movimento ressurgue nas cordas divididas e piano (a quatro mãos), repetido pelo órgão e a plena orquestra. Episódio tranqüilo, de caráter pastoral (flauta, oboé, clarinete, corn Inglês), provê acalmia, antes da violenta e triunfal conclusão.

José da Veiga Oliveira



REDAÇÃO - ADMINISTRAÇÃO -
PUBLICIDADE

Rua Vitória, 101 - Fone: 37-4841

São Paulo



Diretores

NAIR MOTA S. RIBEIRO
VICTOR SCALABRINI



Criação-Arte

ROMUALDO JOSÉ P. DAMIÃO



Planejamento-Criação

CARLOS ALBERTO R. SCHMITZ



Coordenação Gráfica

ANTONIO I. SANTOS



Relações Públicas

WALTER MARCO CARLINI
WALDISNEY MANOEL MARTINS



Contatos

HEINZ WIDETZKY
IRENE HIPPIUS
TEREZINHA ALVARENGA

A matéria redatorial é de responsabilidade da companhia produtora do espetáculo.

Composto e impresso na

GRÁFICA IBIS

Rua Vitória, 101



DINORÁ DE CARVALHO

Dinorá de Carvalho foi a primeira mulher compositora que entrou para a Academia Brasileira de Música. Nasceu em Uberaba (Minas), vindo muito criança para São Paulo e matriculando-se no Conservatório Dramático e Musical.

Diplomou-se com notas brilhantes, recebendo bolsa-de-estudos do Governo, seguindo para Paris onde fez curso de aperfeiçoamento com o famoso mestre I. Philipp.

Como pianista realizou uma grande «tournée» por vários países da Europa e inúmeras cidades do Brasil.

Mais tarde, incentivada por Mário de Andrade, dedicou-se à composição.

Estudou harmonia e composição com o Maestro Lamberto Baldi, instrumentação com o Maestro Martin

Braunwieser e mais tarde recebeu lições do Maestro Camargo Guarnieri.

Possui grande bagagem musical, tendo apresentado várias audições de suas composições no Teatro Municipal de São Paulo, do Rio e pelo Dep. de Cultura, Ministério da Educação e Cultura, em Belo-Horizonte, Uberaba, Curitiba e outras cidades.

Escreveu várias peças para teatro, entre outras «Noites de São Paulo», de autoria de Alfredo Mesquita, «ballets», com coreografias de Maria Olenewa e outras.

Suas composições já foram executadas por artistas renomados como Guiomar Novais, Bidú Sayão, Eudóxia de Barros, Izabel Mourão, Lydia Alimonda, Maria Regina Luponi, Madalena Lébeis, Maria de Lourdes Cruz Lopes, Mariângela Réa, Maria Lúcia Godoy, Eládio P. Gonzalez, Jarbas Braga, Maria Lúvia São Marcos, Aurea Mendoza, Iberê Gomes Grosso, a saudosa Cristina Maristany e outros.

Foi premiada várias vezes em concursos de peças corais e sinfônicas, em certames promovidos pelo Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, A. P. C. T. e troféus da Ordem dos Músicos. Possui várias condecorações.

Seu nome é citado em numerosos livros e dicionários de música, brasileiros e estrangeiros. Possui vários discos gravados pelo Dep. de Cultura, Ministério da Educação e Cultura, sendo o seu último LP gravado pela «Chantecler». Sua obra «Po-bre-Cega» foi gravada nos Estados Unidos pela violonista Maria Lúvia São Marcos. Os críticos brasileiros escreveram elogiosas referências sobre suas obras.



A compositora, pianista e maestrina morreu aos 86 anos.

Morre a compositora Dinorá de Carvalho

Sua morte aconteceu inesperadamente: muitos de seus amigos e críticos musicais não puderam chegar a tempo para seu enterro no cemitério São Paulo — mas ao falecer ontem, aos 86 anos, no Hospital Samaritano, vítima de um ataque cardíaco, a compositora, pianista e maestrina Dinorá de Carvalho já se contava entre os nomes importantes da música brasileira neste século. Foi a única mulher que durante anos se dedicou à composição musical no Brasil e coube a ela também a honra de ter fundado na década de 40 a primeira e até agora única orquestra só de mulheres de que se tem notícia no País: a Orquestra Feminina de São Paulo.

Dinorá de Carvalho nasceu em Uberaba, Minas Gerais. Deve-se a isso certamente a orientação que sempre imprimiu às suas criações musicais, fortemente influenciadas pela música folclórica do interior do Brasil. Mas foi em São Paulo, mais tarde em Paris, que a compositora solidificou seus conhecimentos, primeiro como pianista, mais tarde como compositora e, por fim, como maestrina. Essa foi uma atividade mais ou menos atípica na carreira da compositora. O escritor Mário de Andrade havia programado uma série de apresentações de compositores brasileiros e quando foi a vez de Dinorá de Carvalho, ele a obrigou a reger sua própria peça. Ela não conhecia nada de regência, confessaria mais tarde: tomou algumas aulas, porém, e segundo as críticas da época, saiu-se muito bem em sua estreia.

Autora de canções, obras para piano, "para orquestra e pequenos conjuntos de câmara, Dinorá de Carvalho foi sempre muito persistente em seu ofício. Embora avessa à última palavra da vanguarda — e não poderia ser diferente tendo sido da geração que escolheu o nacionalismo como forma de expressão — ela não perdeu de vista algumas conquistas da música contemporânea, como a politonalidade ou mesmo o atonalismo livre. São desta fase algumas composições que iriam ser divulgadas entre outros por músicos como Iberê Gomes Grosso (violoncelista), Isis Moreira (pianista) e vários outros intérpretes. Dentre suas composições, além de uma suíte brasileira, obras para piano, para piano e canto, distingue-se "Momentos Festivos" executado em 1976 no teatro Municipal durante a promoção "Música Brasileira Hoje". Na época, Dinorá de Carvalho apresentou-se lado a lado com uma esmagadora maioria de compositores jovens. E fez sucesso.

Dinorá de Carvalho foi várias vezes homenageada por suas atividades como compositora. Em 1971 recebeu o prêmio de "melhor compositor do ano" dado pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), sendo mais tarde homenageada pela Prefeitura que por várias vezes patrocinou audições com obras de sua autoria. Por sua atividade pioneira como compositora, Dinorá de Carvalho abriu o caminho da criação musical para muitas outras mulheres brasileiras, como Eunice Catunda, Esther Seijar e Vânia Dantas Leite.

- Artigo de jornal sobre o falecimento de Dinorá de Carvalho. Folha de São Paulo, 28/02/80

NO MIS, A VIDA E A OBRA DE DINORÁ DE CARVALHO.

Ela dedicou todo seu tempo à música. Pianista, concertista e maestrina, Dinorá de Carvalho morreu há dois anos — aos 82 de idade —, mas há poucos dias o MIS — Museu da Imagem e do Som — recebeu uma doação importante: cerca de 2.300 recortes de jornais, folhetos e fotos, distribuídos em quinze álbuns, narrando sua vida e obra.

Sempre que podia, Dinorá começava a fazer um álbum, mas logo, os compromissos faziam-na deixar de lado esta atividade. Então, ia acumulando recortes de reportagens, notícias, comentários sobre suas apresentações, composições, prêmios, convites, etc., publicados em jornais daqui e do Exterior. Reunia também fotos e recortes sobre as atividades de seus alunos, seus intérpretes e pessoas a quem admirava — entre as quais Villa-Lobos, Goulkar Novas e Bidu Sayão.

Agora, tudo isso está nos álbuns doados ao MIS. Foram entregues ao professor Boris Kossy, por Marianinha Carvalho Ayres Netto, sobrinha da musicista, que levou mais de um ano para realizar o trabalho que a tia famosa havia iniciado. Assim que Marianinha teve o material nas mãos, começou uma verdadeira batalha com os papéis, fotos e datas. Passou alguns recortes a ferro; emendou e colou outros. Em certos momentos, achava que não ia dar conta. Mas, com paciência, motivada pelo amor e admiração que sente pela tia, conseguiu concluir seu trabalho. Venceu o desafio. Com os álbuns, estudantes e interessados em música poderão conhecer, com mais profundidade, a vida e os momentos marcantes da carreira de uma mulher extraordinária, considerada um gênio.

Primeira em tudo

Dinorá de Carvalho foi a primeira mulher a entrar para a Academia Brasileira de Música; a primeira a se formar maestrina, em nosso país; a pioneira ao fundar uma orquestra só de mulheres, a primeira a surgir na América do Sul. Era a "Orquestra Feminina de São Paulo", composta por 30 figuras dirigidas por Dinorá, que a criou na década de 40. Mais tarde, foi dissolvida. Foi, também, uma das raras compositoras a escrever música para todos os instrumentos: piano, violoncelo, violino, etc.; orquestra, canto, música de câmara e balé.

Ela compôs cerca de 400 obras e uma das últimas foi a "Missa de Profundidade", que fez o público do Teatro Municipal emocionar-se ao extremo e aplaudir de pé. Estava com 78 anos quando compôs esta obra, que foi regida pelo maestro Tullio Colacioppo. Foi uma consagração, um dos maiores momentos na vida da artista, segundo ela mesma confessou.

Um fato também notável é que Dinorá compôs sua última música uma semana antes de morrer. Estava hospitalizada, pois tinha sofrido um enfarte — que veio a causar sua morte —, mas continuava criativa, brilhante. Também foi no hospital que ela determinou a doação de seu piano de cauda à Secretaria de Cultura do Estado; do piano-armário, ao músico Almeida Prado; e de suas obras e seus discos, à Faculdade Mozarteum.

Personalidade marcante

Dinorá era de uma dedicação total ao trabalho: tinha uma disciplina rígida, uma vontade férrea, e desconhecia obstáculos. Lutava até alcançar os objetivos, superando as dificuldades. Era exigente consigo e com os outros. Tinha uma personalidade marcante: era ao mesmo tempo forte, terna e bem-humorada.

Isabel Mourão, pianista, e Vitoria Kersbaux, cantora, duas grandes intérpretes das músicas de Dinorá, dizem que ela era idealista, sensível, criativa. Jovial, vivia com sua existência não fosse ter fim, e aos 80 anos traçava planos para serem realizados dali a dois ou três anos. Elas acham que a lucidez da artista, até seus últimos minutos, foi devida à sua mente, sempre em atividade, criadora e empreendedora.

Marianinha C. A. Netto afirma que outros traços marcantes da personalidade de sua tia eram a capacidade de ser amiga e a lealdade. Ela sempre enxergava valores nos outros, procurava entender as razões de cada um e jamais fez nenhum comentário negativo sobre alguém. Era extremamente construtiva. Amava particularmente as crianças e seus alunos, aos quais incentivava, vibrando com seus êxitos. Três deles, pelo menos, alcançaram renome internacional: o pianista e compositor José Antonio de Almeida Prado, Regina Luponi, atualmente catadétrica de música em Berlim, e Nair Medeiros, concertista, ganhadora de prêmios importantes. Esta era prima de Dinorá, com quem estudou na Europa. Diz que ela era muito espirituosa e que tinha uma força de vontade surpreendente.

Os três artistas citados foram intérpretes da professora, cujas obras também foram executadas por outros grandes nomes do cenário nacional e internacional. Entre eles: Goulkar Novas, Bidu Sayão e os maestros



Dinorá de Carvalho foi uma personalidade marcante. Uma das raras compositoras a escrever música para todos os instrumentos. Compôs cerca de 400 obras e foi a primeira mulher a se formar maestrina, em nosso país.

Camargo Guarnieri, Edoardo de Guarnieri, Eleazar de Carvalho, Souza Lima, Ernest Melich e Tullio Colacioppo.

Elogiada por Villa-Lobos, aplaudida no mundo todo, Dinorá de Carvalho tem seu nome citado em livros e dicionários de música brasileiros e estrangeiros. Uma das características da artista era a forma — rara — de criar música: ia abilando e escrevendo no papel. Só depois é que passava para o piano. Curioso é que até o fim da vida nunca usou óculos, apesar de utilizar muito sua vista.

Uma vida completa

Dinorá de Carvalho sempre foi valiosa, preocupando-se com o pentaedro e os detalhes que dão charme à aparência, como uma flor na blusa, um xale, um lenço no pescoço. Era muito feminina e talvez por isso não gostasse de confessar sua verdadeira idade. Mas o fato de ter chegado à casa dos 80 tocando, compondo e irradiando luz aumenta a admiração por sua personalidade.

Está certo: ela dedicou sua vida à arte, mas em seu coração houve um lugar especial, ocupado por seu marido, José Joaquim Bittencourt Muricy, natural de Curitiba. Conheceram-se naquela cidade, durante um concerto apresentado pela musicista. Apaixonaram-

se. E a vida de Dinorá, repleta de realizações e de sucessos, tornou-se completa. Não teve filhos — casou-se com mais de 40 anos —, mas traduziu seu afeto pelos pequenos, lutando pela formação musical da criança nas escolas. O marido, admirando-a profundamente, a incentivava muito e compreendia sua dedicação à música. Um dos poucos momentos de tristeza na vida de Dinorá foi quando perdeu seu grande companheiro. Dois anos depois, ela morria também.

Compositora aos 14 anos

O pai da musicista, Vicente Gontijo, e a mãe, Julia Carvalho Gontijo, gostavam muito de música. A menina, que nasceu em Uberaba, encontrou na família um ambiente favorável para seus pendores artísticos. Com um ouvido apuradíssimo e um dom raro, a garotinha demonstrou sua vocação desde cedo. Aos seis anos foi matriculada no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Aos sete, fez sua estreia numa audição realizada pelo Conservatório, tocando peças de Mozart e de Mendelssohn. Aos oito, já improvisava pedrinhas para piano e aos 14 compunha músicas que interpretava ao piano. Aos 15, diplomou-se e ninguém duvidava de que aquela jovem teria longe.

Dinorá apresentou-se em Uberaba, São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e outras capitais, além de dezenas de cidades do Interior. Tinha poucos mais de 20 anos quando recebeu uma bolsa oferecida pelo governo de Minas, para estudar na Europa. Ficou lá por quatro anos e, depois de se aperfeiçoar em piano, apresentou-se em Paris com sucesso. Foi sempre com aplausos efusivos que percorreu várias capitais europeias. Era uma revelação.

Volto ao Brasil e continuei sua carreira brilhante. Em 1929, Mário de Andrade apresentou-a ao maestro Lambert Baldi, com quem a jovem estudou harmonia, contraponto, fuga e composição. Logo depois de iniciar estes cursos, compôs "Os Soldadinhos" e "Bertanega", duas obras que receberam elogio de Mário de Andrade, em sua coluna de crítica musical. A artista teve um momento difícil, cercado de muita emoção, com a mudança do maestro Baldi para Montevideu. Era seu ídolo.

Dinorá aprendeu orquestração e continuou a compor. Por suas obras "Procissão de São de Cinzas em Pernambuco" e "Caramuru da Bahia", recebeu um prêmio do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Em 1936, cinco anos depois foi nomeada para o cargo de inspetora federal do ensino superior de música, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Regrediu diversas obras de sua autoria. Muitas delas eram criadas para acompanhar poemas, e entre seus poetas preferidos estavam Paulo Bonfim, Cecília Meireles e Guilherme de Almeida. Nada faltou à sua carreira, marcada pelo aplauso do público e da crítica de nosso país e do Exterior. Houve prêmios, diplomas, títulos. E muitos deles foram doados ao MIS, junto com os álbuns.

Uma família musical

Se os pais de Dinorá de Carvalho eram apaixonados por música, seus tios e sobrinhos não ficavam atrás. Um destes foi Joubert de Carvalho, médico e autor de mais de 1.500 músicas populares, entre elas "Tal", "Maritanga", "Minha Casa", "Pierro". Seu irmão, Leônidas Gontijo de Carvalho, tradutor de inglês, compunha músicas belíssimas e era autodidata. Perguntava a tia sobre as notas e ia para o piano, estudando sozinho. Foi uma música erudita criada por Leônidas, deixou-a entusiasmada. Foi executada com sucesso no Clube Paulistano. Outro sobrinho, mais um talento: Paulo Gontijo de Carvalho, apelidado de Polera. Tocava piano maravilhosamente. Sem nunca ter estudado música, e Marianinha Carvalho Ayres Netto, irmã dos três músicos, também toca piano, embora queira esconder isto, levada por uma modestia. Diz que não é boa pianista, pois transa demais. Ela afirma que talvez isto ocorra por certo complexo, causado pela admiração que sempre teve pelos irmãos e pela irmã Júlia, que tocavam divinamente. Mas um fato ela não pode esconder: já compôs mais de dez músicas, todas bonitas, e uma delas — "Sem Dizer Nada" — foi editada; e duas, apresentadas pela pianista Lydia Limonda.

Sem dúvida, uma família surpreendente, voltada para a música. Júlia Carvalho Borges, por exemplo, até hoje — está com 77 anos — não perde um concerto. Marianinha tinha dois outros irmãos, cujas vidas também estavam ligadas à música. Um deles, Antônio Gontijo de Carvalho, era escritor e político. Não tocava nenhum instrumento, mas possuía um ouvido muito apurado. Assim que escutava o primeiro acorde de qualquer música clássica, dizia quem era o autor. Outro, Oswaldo Gontijo de Carvalho, tocava bem, de ouvido, e aos 15 anos compôs o samba "O Arrepiado". E ainda houve, na família de Dinorá, uma figura fabulosa, a de Calo Luiz Campos Vergueiro, seu sobrinho e aluno. Começou a estudar com a tia aos seis anos, e aos sete apresentava-se no Municipal, em concerto regido por Eleazar de Carvalho. Foi uma carreira brilhante e curta, pois Calo morreu com menos de 30 anos.

Uma reunião de Dinorá com a família era um acontecimento marcante. Os talentos se reuniam: um ao piano, outro no violino, um terceiro pegava o violão. Havia o ho, que usava o serrote como instrumento. Quem cantava melhor era Marina Campos Vergueiro, sobrinha de Dinorá. Marianinha sente saudade desse tempo e de todos os que amou. A forma que encontrou de homenageá-los — especialmente a Dinorá — foi completar os álbuns e oferecê-los ao público. De agora em diante, podem ser consultados no MIS, que funciona de terças a sextas-feiras, das 14 às 20 horas. Fica na av. Europa, 158. Quanto às músicas de autoria de Dinorá, pode-se conhecê-las visitando-se a biblioteca da Mozarteum. Esta faculdade (de música, artes plásticas, cênicas e desenho) abre de segundas a sextas, das 8 às 22h30 e aos sábados, até as 16 horas. Fica na rua Nova dos Portugueses, 381. Pense na família.

Lavoura - 25-6-83 Rui Novais

MIS recebe o arquivo de Dinorá de Carvalho

Homenagens têm sido prestadas, na Capital Paulista principalmente, à memória de Dinorá de Carvalho, ressaltando-se, nessas manifestações, que ela dedicou todo o seu tempo à música clássica.

Pianista, concertista e maestrina (uma das únicas maestrinas do Brasil, diga-se de passagem) Dinorá de Carvalho projetou-se muito além das fronteiras de sua pátria, tornando-se nome internacional.

O M.I.S. (Museu da Imagem e do SOM) recebeu doação importante: — 2.200 recortes de jornais, folhetos e fotos enfilezados em 15 álbuns narrando a sua vida e obra.

A oferta foi feita pela sobrinha da falecida, sra. Marianinha Carvalho Ayres Netto, esposa do ilustre médico professor dr. Pedro Ayres Netto e grande admiradora de sua tia.

Reunir todo esse material foi trabalho árduo que a sra. Marianinha Carvalho Ayres Netto levou quase 1 ano para concluir. Mas valeu a pena o esforço: — os 15 álbuns mostram, ao vivo, a vitoriosa carreira da artista que ainda em vida recebeu verdadeira consagração no País e no Exterior.

Através dos álbuns, os in-

teressados poderão conhecer, com mais profundidade, os momentos marcantes da carreira de uma musicista considerada um gênio pelas suas interpretações ao piano e composições, pela sua inspiração e aperfeiçoada técnica.

O gesto da sobrinha da falecida foi não só delicado, mas também bastante útil à cultura artística brasileira.

Dinorá de Carvalho nasceu em Uberaba e conservou sempre pela sua terra natal carinhoso afeto. Pertence à geração dos uberabenses que elevam e dignificam o nome de Uberaba.

-
- Artigo de jornal assinado por Rui Novais. Lavoura, Uberaba, 25/06/83.
-

ANEXO 2 - TRANSCRIÇÃO DA PALESTRA SOBRE DINORÁ DE CARVALHO

palestrantes: Prof. Dr. J. A. Almeida Prado E Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Senna Pascoal (12 de novembro de 1994, pela Academia Campineira de Música).

ML: Vou falar sobre Dinorá de Carvalho, a professora e a compositora, além de outras atividades que ela desenvolvia, e eram muitas as atividades que ela desenvolvia. Eu coloquei aqui, nas paredes, alguns documentos para dar mais alguma informação, porque eu sei que, passado algum tempo que ela morreu, ainda é muito desconhecida aqui no Brasil.

Então, nesta primeira parte, está, assim, uma biografia com uma fotografia e algumas notícias sobre ela: Aqui temos algumas partituras e um manuscrito que ela me deu, que é uma peça para trabalhar com crianças a quatro mãos, assim bem do comecinho de piano; Nesta fileira inteira aqui, está um catálogo com todas as peças que ela escreveu e a gente conseguiu localizar, onde estão, se são manuscritos ou se estão impressas; naquela parte final ali são os programas em que estão registradas as primeiras audições destas peças(...).

Então, eu queria lembrar que a Dinorá de Carvalho foi uma compositora brasileira, que exerceu muitas atividades, além propriamente de composição. Ela foi fundadora de uma orquestra feminina, e também de um coral, que chamava Orquestra Feminina São Paulo. Esta orquestra teve uma grande atividade em São Paulo, e muitas pessoas fizeram solo com esta orquestra, isto a gente pode ver naquela parte (da exposição), tem tudo isto aí. Também, ela exerceu crítica musical em muitos jornais e revistas, como a revista Vanitas, o Jornal de São Paulo, o jornal A Noite edição de São Paulo, A Folha da Noite e os Diários Associados. Ela fazia críticas de concertos: ela ia a todos os concertos que aconteciam em São Paulo e registrava uma crítica. Ela começou a fazer esta atividade também aconselhada e estimulada por Mário de Andrade, que tinha sido um grande amigo dela.

Bem, nós dividimos aqui, o Almeida Prado e eu...

público: Você tem alguma crítica que ela escreveu?

ML: Inclusive ela tem uma crítica que ela fez pra mim de um livro que eu tenho, e tenho algumas críticas sim. Agora, estes jornais é possível se achar na UNICAMP. Naqueles arquivos que tem lá, principalmente do IFCH, existem jornais desde o começo do século até hoje, e a gente pode achar todos estes jornais...

público: Quando ela faleceu?

ML: Ela faleceu em 1980 em Março, e...

público: Que idade ela tinha?

ML: Aí... nós conseguimos saber pelo seguinte: ela nunca falou a idade que ela tinha, a real idade. Então, olha, aquela lista de livros ali, todos estes livros falam sobre ela, dão a biografia dela. Uma vez ela me mostrou, nenhum dá a data certa, cada um dá uma data, e ela mesma mandava outras datas para os livros, porque ela não tinha interesse nenhum de divulgar a idade. Quer dizer, a gente respeita isso, mas acontece que nós descobrimos que o ano que vem é o centenário dela. Ela nasceu em 1895.

público: Como vocês descobriram?

ML: Nós descobrimos, foi o Flávio que descobriu, porque o Flávio está fazendo uma dissertação de mestrado sobre a Dinorá de Carvalho, e ela nasceu em Uberaba e ele também é de Uberaba, aí ele foi lá no Cartório Civil. A gente desconfiava que estava perto de 1895, 96, mas a gente não sabia bem...

AP: Eu achava que era 94, porque eu pensava que ela tinha tirado dez anos na idade e não nove.

ML: A gente achava que ela era da idade da Guiomar Novais. Guiomar Novais foi 94, ela era 1895.

Mas então a gente descobriu isto, e acredito que ela não ia achar ruim, porque ela gostava muito de comemorações. Eu fiquei pensando nisso: justamente o que ela não gostava a gente vai ficar divulgando...

AP: É uma questão de história, verdade histórica.

ML: É uma questão de descobrir e também de comemorar o centenário dela. Aliás, ela escondia a idade não só a dela como a de todos os alunos. Nós estudamos com ela, o Almeida Prado e eu, e então ela nunca divulgava a idade; se a pessoa tinha 10 anos, ela dizia que tinha 7, ou então dava uma passada... se tinha 14, tinha que dizer que tinha 10 ou 11, era sempre assim. Ela dizia que idade não é coisa pra se ficar falando quantos anos tem.

Mas a gente respeita esta idéia dela. Hoje existe uma grande divulgação de idades, todo mundo que fala no jornal tem que por idade, são coisas que não tem nada a ver. Mas ela era totalmente contra isso, jamais falou a idade dela, pra todos aqueles livros onde enviou a biografia, ela mandava pra cada um uma data.

público: (...) e ela só mandava uma fotografia.

ML: Aquela fotografia é muito boa; ela tirou em São Paulo. E na casa dela existia esta foto colorida e hoje está na Secretaria Estadual da Cultura. E pra onde precisasse mandar foto, era só aquela que ela mandava pra todas as

partes. Mas era uma foto bonita, então, a gente continua pondo aquela foto... é a foto oficial da Dinorá.

Bom, então nós dividimos este papo em duas partes: eu vou agora passar a falar mais da escola de música dela, e o Almeida vai falar sobre a composição.

Então, a escola é o seguinte: ela desenvolveu uma escola de música, de piano basicamente, durante muito tempo, em São Paulo. Isto aconteceu por uma série de circunstâncias. Eu estou fazendo um estudo de como tem sido o estudo de música em São Paulo, principalmente na cidade de São Paulo, e tenho chegado a algumas conclusões, por exemplo: houve sempre estudo de música particular e estudo de música em escolas. Muitas vezes, um era mais importante que o outro, umas vezes, passa a ser um o mais importante; outras vezes, passa a ser outro, temos assim ciclos, em São Paulo. Então, o estudo de música em escola começa em São Paulo, com mais ênfase, quando foi fundado o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, a data é 1906. Foi fundado pelo Chiafarelli, João Bosco Júnior e Gomes Cardin, e ainda vieram muitos professores estrangeiros, italianos principalmente, que vinham se radicar em São Paulo e tinham conhecimento de música, então foi feito um grupo muito seletivo de pessoas pra fundar o conservatório. Ele nunca foi estadual inteiramente, não era do Estado, mas ele recebia subvenções. Então, nesta

escola, a Dinorá de Carvalho estudou, o Mário de Andrade estudou, Mignone estudou, Guarnieri...

Então, foi uma escola que reuniu todas as pessoas interessadas em música (que) entravam no Conservatório Dramático, e muitos depois ficaram também professores, como foi o caso do Mário de Andrade, que foi aluno e depois foi professor, o Caldeira Filho também, que exerceu uma grande atividade como crítico musical em São Paulo por mais de 40 anos.

Estas atividades do Conservatório foram mudando com o tempo, e, quando chega mais ou menos no final da década de 30, início da década de 40, vai acontecer uma mudança no estudo de música e o estudo particular começa a ficar mais importante do que o estudo das escolas, e é aí, no final da década de 40, que começa a grande atividade da escola de música da Dinorá de Carvalho.

A escola era na casa dela, em um apartamento na rua Cesáreo Mota 339, ali, no Vila Buarque, entre a Consolação e a Marquês de Itu. Era um apartamento onde passavam por ali, nesta época uns 50, 55 alunos por semana. Tinha uma sala linda com um piano de cauda Grossenstein, velho, lindíssimo piano, onde ela dava aulas para os alunos dela, e as outras pessoas tinham aulas com as assistentes. Entre as assistentes, as mais importantes eram as que tinham estudado na Europa: a Nair Medeiros e a Maria do Carmo Botelho. Foram professoras muito importantes lá e desenvolveram uma atividade

enorme. A atividade era contínua, tinha aula lá de manhã à noite e, nos fins de semana, ela costumava fazer audições, que começavam primeiro com as criancinhas desde 4 anos de idade até os alunos adiantados, que já tinham programa de recitais etc... todo mundo tocava. Muitas vezes, ela fazia uma seleção de alunos e fazia audições junto com o pessoal da (...), a gente tocava muito; em geral, era Sábado à noite e Domingo à tarde.

Depois deste apartamento em que ela viveu muito tempo, ela foi para um outro na avenida Angélica, ali pertinho da praça Buenos Aires, esquina da praça Buenos Aires. Avenida Angélica 1620, era um apartamento cobertura, e na parte de baixo, tinha 2 pianos de cauda no salão, num total de 4 pianos e, no andar de cima, tinha mais 2, ao todo ela tinha 6 pianos. Aí já tinha duplicado o número de alunos. Neste apartamento da Av. Angélica (que) ela morou uns 8 ou 10 anos, mais ou menos. Também as audições eram assim: abria-se todas as portas e salões, e tocava-se a dois pianos e era, assim, uma festa! Ela gostava muito de fazer estas audições, e era onde os alunos se exercitavam. Fazia audições também em outros lugares: na Biblioteca Infantil da Prefeitura de São Paulo, que era na rua Cesáreo Mota, e os alunos que já faziam programa de recital tocavam na rádio Gazeta, na sala Schuartsman, e faziam concurso pra solista da Orquestra Sinfônica Municipal, da O.S.B., de orquestras de amadores e várias outras orquestras. Nesta época, existia, assim, uns 10 ou 15

alunos que faziam estas turnês e estas coisas de tocar com orquestra. Tinha meninos de 5, 6 anos que tocavam com orquestra. Era um movimento muito grande e a escola ficou conhecida como uma escola onde se recebia uma formação básica de música e de apresentações públicas num nível profissional, e todo mundo depois continuou.

Agora, uma das preocupações da Dinorá era também o curso de matérias teóricas, porque ela achava que não era só tocar. Então, ela sempre telefonava para os alunos que ela tinha e que poderiam estudar mais e encaminhava para estudar com o professor Caldeira Filho. Era um curso de matérias teóricas de três anos que a gente fazia, e tinha a turma dos alunos da Dinorá que faziam aula com o Caldeira Filho, eu fui uma dessas pessoas, e também com o Camargo Guarnieri, que ela mandou o Almeida Prado estudar. Esta preocupação era muito grande de estudar matérias teóricas bem firmemente, e ela vivia fazendo testes e fazendo perguntas de percepção como que nota é esta? que acorde é este? Ela vivia sempre fazendo isto. Antes de começar a aula de piano, ela fazia teste de percepção com todo mundo.

Nesta época, em São Paulo, o forte eram as escolas particulares de piano e de instrumentos. Pra citar algumas, como eu falei, estou fazendo uns estudos, tinha a escola do professor Clias, a escola da Magda Tagliaferro, a escola da Dinorá, a escola do Sousa Lima eram escolas de piano em casa, os professores

recebiam em casa. E fora o piano também já começaram as escolas de instrumentos, violino, cordas, sopro, etc, que eram dadas sempre pelos professores da Orquestra Sinfônica Municipal, mas também eram aulas particulares. Muito mais tarde é que voltou o estímulo das escolas, mas durante todo este período dos anos 40 até o início de 70 é só escola particular. Eu estive falando com a Helena Yank e ela falou que ela também, a formação dela é particular, e todo mundo desta geração é de formação particular, a gente só fez escola mais tarde, não começamos com escola de música.

Então, o Eleazar de Carvalho, que era muito amigo da Dinorá de Carvalho, resolveu fazer em São Paulo uma escola que juntasse estas escolas particulares, que foi a Academia Paulista de Música. Então, ele fez esta escola que juntou e tinha todo dia Dinorá, Sousa Lima, que davam aula lá mas, em termos. Todos estes que tinham suas escolas em casa se juntaram na Academia Paulista de Música. Foi uma escola muito interessante e muito bem feita na sua estrutura e funcionava como sociedade anônima, de acionistas. Cada um, de alguma forma, era o fundador.

Ela existiu neste sentido alguns anos, uns três ou 4, depois o Renato B..., que era o diretor, comprou a parte de todos e ficou só ele, o diretor e acionista máximo da escola. Aí veio a mudança da legislação e ela passou a chamar Faculdade Paulista de Arte, e funcionou ainda muito tempo como Faculdade

Paulista de Arte, e agora parece que já tem outro nome. Então ela (Dinorá), participou da fundação dessa escola e ali tem uma foto onde ela está fazendo parte de uma banca (...). Foi uma escola interessante, e ela estava interessada na formação da juventude, dos alunos, dando uma consciência e uma formação o mais completa possível; ela nunca pensava só em termos de instrumento.

Bom, esta é a parte que eu havia programado pra falar e agora passo pro Almeida. Quem quiser fazer alguma pergunta...

público: (...)

ML: Ela (Dinorá) não era rica, ela sempre dizia que ela ganhava bem. Agora, ela fazia uma coisa muito curiosa que a gente chegou a ver: ela era uma pianista muito conhecida, era muito premiada, muito conhecida em São Paulo em todos os meios, então ela era muito procurada por aqueles industriais que havia em São Paulo e políticos, assim, governador, secretário, estas pessoas mandavam os filhos pra estudar com ela. Então, nas audições, ia filho de governador, passava na televisão, tiravam fotografia dela etc.

Agora, estes industriais, que também era uma coisa muito interessante, que nós aproveitávamos, claro, porque eles em geral tinham grandes casas, com grandes pianos de cauda e convidavam também pra se fazer audições na casa deles. Então, tinha, Nadir Figueiredo, todos aqueles industriais... Também tinha chácaras nos arredores de São Paulo, ou então aquelas mansões... Se faziam as

audições e os filhos dessas famílias, em geral era muito raro que um tivesse talento, então eles tocavam lá uma pecinha facinha assim, e aí aquelas pessoas, que eram sempre aqueles alunos que ela estava preparando para recitais, concertos com orquestra, aproveitavam e faziam seus programas, agente ia dar um recital, aproveitava e fazia o recital lá na casa daquelas pessoas, que eram casas muito bonitas, sempre tinham jantares e era uma festa! E aí esses alunos tinham bolsa, os alunos que estavam crescendo eram todos bolsistas, ninguém pagava. Ela nunca cobrou muito, cobrava pouquinho. Os alunos que demonstravam talento e que davam concerto, houve um ano que eu me lembro, ela chamava no início do ano, (e disse) este ano vão ter bolsa fulano, fulano, fulano. Nós tínhamos bolsa não pagávamos escola.

público: Mas como ela fazia?

ML: Mas quem sustentava a escola eram estas pessoas ricas que mandavam os filhos pra escola. Então era essa troca. Você me perguntou se ela era rica, ela não era rica...

AP: Não rica no sentido de (...), mas ela tinha, por exemplo, o apartamento dela...

ML: AH, sim era uma pessoa que sabia investir.

AP: Era uma pessoa que conseguiu amealhar com o próprio esforço...

ML: É, com o trabalho dela...

público: Ela era casada?

ML: Ela era casada com José Andrade Muricy.

público: (...)

ML: Claro, e ela gostava de dar aula, a gente percebia isso, e também ela estimulava, quer dizer, eu comecei a dar aula na escola dela. Ela me deu lá uns alunos que apareceram pra começar, e ela ia me dando orientação, eu tinha 19 anos, 20, e ela ia me dando como fazer. Mas ela tinha uma comunicação fácil e 100% muito amor pras pessoas, era muito interessante isso, e ela sempre estimulava, não era aquelas pessoas que ficam com muitas exigências... não que ela não fosse exigente, mas não era amarga. Mais tarde, eu vim a conhecer outras pessoas que foram assim grandes valores em música, mas eram pessoas amargas. Tudo que a pessoa passa durante a vida e depois passa até pra os alunos, e com ela não acontecia isso, porque, se ela tivesse alguma coisa, ela não passava isso porque ela sempre estimulava muito qualquer pessoa que chegasse e que ela via que precisava ser estimulada. Então essa era a atividade da Dinorá como professora. Mais alguma pergunta?

público: Sabe me dizer em que época ela escreveu crítica musical?

ML: Foi na década de 60, toda a década de 60 ela escreveu pra jornal, e na década de 70 até 71. Década de 50, 60 e primeiros anos de 70, você consegue esse jornais.

Uma coisa que ela (Dinorá) passou muito forte como professora pra nós foi freqüentar concertos. Todos os concertos. Eu quando fui estudar com ela, eu não era muito acostumada a ir, porque meu pai não deixava, eu tinha 10 anos de idade e não saia sozinha. Mas aí eu comecei a ir, pessoas me levavam, porque ela dava a programação da semana e falava: você vai assistir tal concerto, Teatro Municipal, fulano vai tocar, estrangeiro... você vai assistir música de câmara etc. E outra coisa, quando a gente estava estudando uma música que não conhecia, ela fazia a pessoa ouvir as gravações, se ela não tivesse o disco ou a gente não pudesse comprar, ela me ensinou isso, freqüentar a Discoteca Pública de São Paulo, então, eu era ainda pequena e ia, era ali na Brigadeiro Luiz Antônio, ia lá com a minha partitura e ficava ouvindo todas as músicas que eu tinha que ouvir, sonatas de Beethoven, o cravo bem temperado, tudo... porque ela (Dinorá) dizia: você tem que ouvir grandes pianistas tocando o que você vai tocar. Nunca ouviu tocar isso? então vai ouvir na Discoteca Pública. Isso eu aprendi com ela e eu vejo até hoje gente que não faz isso! Por exemplo, gente que está tocando piano e nunca ouviu tocar aquilo, não tem a menor idéia como soa aquela música! Então, isso era uma das coisas básicas que ela ensinava pra gente: vai ouvir a música e vai ao concerto, e todo mundo ia em todos os concertos. Naquela época, em São Paulo, só tinha concerto no

Teatro Municipal, então era pra ir no Teatro Municipal e a gente ia todas as noites sempre que tinha algum concerto.

Então, era este aspecto que eu queria explicar. Almeida, agora é você.

AP: O que a Maria Lúcia falou realmente preenche este aspecto da escola de piano que sobretudo foi embasada pras crianças. A Dinorá começava do zero! As crianças entravam com 3 anos, 4 anos e ela tinha uma pedagogia de vanguarda na época, que via clave de sol, clave de fá logo no começo, coisa que ninguém fazia fora dela, e logo apresentação, recitais... Eu comecei a estudar com a Dinorá, eu já tinha 10 anos e foi por acaso, porque eu morava em Santos, minha família morava em Santos, meu pai e minha mãe moravam em Santos, e eu estudava com uma professora muito boa chamada Lurdes Jóquei. Era uma professora de canto, da escola do Sousa Lima, e era uma professora excelente. Mas a minha irmã Teresa Maria, que resolveu voltar ao piano (...) (com Dinorá) e adorou! Resolveu todos os problemas técnicos que ela tinha e começou a estudar Beethoven... não pra tocar, mas pelo prazer de fazer música e preencher um pouco o tempo enquanto a criança estava dormindo, a criança era pequena, ela queria fazer alguma coisa intelectual. E a minha irmã falou de mim pra Dinorá, que tinha um irmão caçula de 9 anos, e que compunha. E a Dinorá ficou agitada: 'como uma criança que compõe aos nove anos. Traga esse menino aqui! Pode ser que não seja nada, quero ouvir'. E

eu fui na Cesáreo Mota e toquei pra ela três pecinhas que eu tinha, e ela ficou encantada, (e falou) eu quero ensinar você composição, os rudimentos, e piano. E aí eu falei pra Lourdes Jóquei, e ela entendeu, (disse): 'Certamente você aprendeu muita coisa comigo, agora tem que ir pra capital'. Então, ela não ficou chateada e disse 'espero que você aproveite bem'. Então, eu comecei a estudar. A Dinorá começou a me ensinar a escrever as coisas que eu ouvia, e eu comecei a estudar técnica de piano, relaxamento, que era técnica de (...) francesa. E aí ela achou que era conflitante ela dar aula de composição e dar aula de piano, então ela me mandou estudar em Santos com uma professora chamada Maria José de Oliveira, teoria, ditado, solfejo e a Maria José começou a me ensinar a escrever do-re-mi-fá-sol, o que era uma colcheia, semicolcheia, semibreve, a dividir o tempo, isso aprendi em Santos, e fiquei só com piano com a Dinorá. E logo toquei em festas, fiz recitais e colocava sempre as minhas peças nos recitais que eu dava. Com isso, ela me mandou estudar com o Osvaldo Lacerda, harmonia e contraponto, e com o Camargo Guarnieri, composição. Então, ela ficou só com piano.

A obra da Dinorá de carvalho, como compositora, é muito curiosa, muito interessante. Ela, quando esteve em Paris, na década de 20, ela foi estudar piano com Isidor Philip e não estudou composição ali, só piano.

Quando ela voltou, fez uma obra chamada Sertaneja, e Mário de Andrade ouviu esta obra num concerto e disse 'Você foi genial Dinorá, você foi minha colega no Conservatório Dramático, você tem essa linha nacionalista, você tem que fazer música brasileira...' e incentivou a fazer harmonizações folclóricas, a pesquisar folclore, até nós vamos cantar aqui, hoje, com Flávio Carvalho uma coisa que ela colheu, Sum-sum, lá em Minas. E ela começou a compor e foi estudar com Lamberto Baldi, o mesmo professor do Guarnieri, um uruguaio de uma grande cultura, um maestro, professor de composição também. E nesta ocasião, ela ficou óbvia: primeira mulher compositora séria foi Dinorá. Primeira sim! Não conheço, no Brasil, outra mulher que tenha regido uma orquestra. Ela foi a primeira, pioneira! Na década de 30 que ela foi ter a orquestra dela. Em tendo uma orquestra de cordas, ela decidiu compor pra cordas: piano e cordas, canto e cordas e foi onde ela expandiu enormemente sua composição, porque ela tinha um *ansamble*, quer dizer, já tinha nas mãos um material quase sinfônico. 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 de notas estranhas a Dó Maior podem entrar sem cerimônia, fazer parte de Dó Maior, ficando Dó Maior com essas dissonâncias. Era esta a linha da Dinorá.

Quando eu voltei de Paris, em 73, ela tinha, em 72, escrito uma carta pra Nadia Boulanger, eu vi essa carta, e mandou um k7 com várias obras, inclusive um grande salmo, O Senhor é Meu Pastor, que ela fez pra barítono, harpa, celesta... uma obra muito importante dela. Eu me lembro que a Nadia ficou encantada com a Dinorá (disse) 'essa mulher é extraordinária, porque ela enfiada no Brasil, tem um discurso pessoal, tem personalidade, sabe o que ela quer e eu admiro muito. E ela quer estudar comigo, vai perder o tempo dela, porque eu vou destruir esta beleza de espontaneidade que ela construiu ao longo da vida dela.' Era como Gershwin. Jamais a Nadia quis dar aula, porque o Gershwin era Gershwin. No meu caso, eu fui estudar com ela tinha 25 anos, tinha muito que aprender ainda, teria que aprender. Então era isso que a Dinorá iria fazer: um dever de escola que ela já tinha passado. Eu me lembro o que ela (Nadia Boulanger) respondeu: 'Lhe respeito muito, você é muito boa compositora, maravilhosa, você tem personalidade e venha como amiga e como colega mas não como aluno'.

Aí, teve o problema de saúde do Sr. José. Ele ficou doente. Ela ia pra Europa passar 3 meses pra ficar assistindo concertos, ter contato com Messiaen, mas ela não pode por causa do marido. Mas eu lembro que a Dinorá guardou essa carta como um documento: 'Você é maravilhosa como é. Não mude!'. Mas nada impede que você venha como colega e amiga tomar chá comigo e passear, porém, não como aluna.

Aí eu voltei de Paris, e a Dinorá estava interessadíssima na técnica serial do Boulez, Messiaen e eu passei pra ela todo o material, que eu tenho um caderno que eu copiei, com essas informações todas. Ela escreveu uma sonata absolutamente genial em 10 movimentos: ela revolucionou a forma sonata. E tem clusters, tem série, ela pintou e bordou com esta sonata. Ela já tinha mais de 80 anos. Agora eu sei que ela tinha mais de 80! Quer dizer que ela foi uma anciã prodígio, como Verdi foi um velho prodígio, compondo Falstaf com quase 90 anos. Como tem a criança prodígio, tem a anciã prodígio. Porque existe uma terceira idade irrenovável e ela se renovou! Ela teve a coragem de dar um passo quando ela já podia descansar (e dizer): eu já fiz tudo, sou a Dinorá, acadêmica, conhecida, maravilhosa, pra que mudar? Não, ela deixou tudo de lado e fez essa sonata que o próprio Guarnieri disse: 'Mas é um escândalo! só falta a pianista entrar dentro do piano! A Dinorá está louca'. E isso pra mim é um elogio... vindo do Guarnieri

Guarnieri correu pra fazer música de bater no piano, porque a Dinorá tinha feito. O Guarnieri ficou tão perturbado, porque a Dinorá, mais velha do que ele, tinha se renovado, que ele foi correndo compor as coisas mais malucas pra não ficar atrás. Quer dizer que era bom! Porque aquilo que incomoda...

Então as obras dela, por exemplo, a sonata, ela revolucionou a forma, o conteúdo e o nacionalismo. Ela não está mais apegada àquele cacoete nacionalista, aquela linha folclórica. Ela se tornou universal, apesar de ser brasileira. Ela criou, a partir da série dodecafônica, um universo que tem um pouco da rítmica brasileira, mas que serviu ao nacionalismo que ela estava criando. Depois dessa obra, ela ainda compôs umas canções muito bonitas também atonais, e ela, quando morreu, um mês antes, ela tinha feito uma canção também, com canto de pássaros, muito interessante. Ela deixou uma missa muito bonita que ela fez como se fosse um requiem (...), e eu me lembro da Dinorá falar pra mim: 'Que sorte que você tem 32 anos e ainda pode fazer tudo que você quiser. Agora que eu descobri muita coisa eu estou muito velhinha já não dá mais'. (...)

Me lembro que, no final da vida a Dinorá tinha a intensão de fazer uma fundação Dinorá de Carvalho pra perpetuar a obra dela. Quem tinha (realmente) esta intensão era o marido dela, que morreu em 78 e deixou a Dinorá completamente desarvorada. Porque o seu José, como eles não tinham

filhos, ele se ocupava de tudo aquilo que era financeiro da Dinorá, das roupas dela, dos empregados, de comprar apartamento e vender, ela só dava aula e compunha. Era o José que fazia tudo. Então, ele morre e ela ficou completamente desarticulada. Penso que ela morreu até mais depressa. Começou a mudar de apartamento, uma inquietação, desmoronou a Dinorá. E ela não se preocupou em fazer a fundação. Deixou toda a obra dela, em testamento, pro Colaschiopo, pra escola Mozarteum,(...) e a sobrinha dela, Marianinha, que ficou do lado dela no hospital até ela morrer, estava do lado na hora do testamento. Então ela deixou um piano de armário pra mim, deixou um quadro pra uma cantora, deixou um sofá não sei pra quem, e os apartamentos, que ela tinha vários - ela não era rica, ela empregou bem o dinheiro- deixou em usufruto de duas irmãs que estavam vivas, e depois da morte das irmãs foram para as crianças do fogo selvagem. Dinorá tinha muita compaixão por essas crianças doentes, etc. (...) (parte musical).

ANEXO 3 - LISTAGEM DAS CANÇÕES DE DINORÁ DE CARVALHO POR ORDEM ALFABÉTICA.

Obs: Os títulos que apresentam asterisco (*) ao lado, são canções das quais não foram encontradas partituras.

<i>TÍTULO</i>	<i>TEXTO</i>	<i>ANO</i>	<i>OBSERVAÇÕES</i>
Acalanto	Cleomenes de Campos	1933	Parte editada: edição reservada. Estréia: São Paulo, Teatro Municipal, por Bidú Sayão (canto), 1933.
Água que passa	Paulo Bonfim	1972	No catálogo de obras da compositora, editado pelo Ministério das Relações Exteriores, o nome da canção é <u>Água</u> , que, juntamente com as canções <u>Ar</u> e <u>Fogo</u> forma um tríptico. Esse catálogo cita ainda uma canção chamada <u>Terra</u> , que, porém, não chegou a ser composta. Estréia: São Paulo, Museu de Arte Assis Chateaubriand, por Vitória Kerbauy (canto) e Calisto Edgard Tohmé, 1972.
Ar	Paulo Bonfim	1972	Ver: Água que passa
Ausência	Suzana de Campos	1955	Estréia: São Paulo, Teatro Municipal, por Madalena Lébeis (canto) e Fritz Jank (piano), 1955.
Banzo	Menotti del Picchia	1948	Estréia: São Paulo, Teatro Municipal, por Mariângela Réa (canto) e Fritz Jank (piano), 1960.
Berceuse	Jacques D'Avrai	Sem data	

Canção da saudade*	Cezar Salgado	1936	Estréia: São Paulo, Clube Piratininga, por Nair Duarte Nunes (canto) e Dinorá de Carvalho (piano), 1936.
Canção do embalo	Cecília Meireles	1966	Consta do catálogo do M. R. Exteriores com o título <u>Embalo</u> . Estréia: ?
Canção ingênua	Milton Vaz de Camargo	1979	Estréia: São Paulo, MASP, por Vitória Kerbauy (canto) e Amaral Vieira (piano), 1979.
Cantiga de ninar*			Consta do catálogo de Maria Lúcia Pascoal, porém somente o título. Não foram encontradas maiores informações.
Carmo	Carlos Drumond de Andrade	1975	Juntamente com a canção <u>São Francisco</u> forma um ciclo chamado <u>Estampas de Vila Rica</u> . Estréia: São Paulo, Museu de Arte Assis Chateaubriand, por Vitória Kerbauy (canto) e Calisto Edgard Tohmé (piano), 1975.
Coqueiro coqueiro-irá	Folclore	1948	Estréia: Rio de Janeiro, Teatro Municipal, por Cristina Maristany (canto) e Alceo Bocchino (piano), 1949.
É a ti flor do céu	Theodomiro Alves Pereira	1960	Estréia: ?
Ê-bango-bango-ê	Folclore	1948	Parte editada: São Paulo: Vitale, 1955. Estréia: Rio de Janeiro, por Cristina Maristany (canto) e Alceo Bocchino, 1949.

Epigrama n. 9	Cecília Meireles	1964	No manuscrito original, o título apresenta-se como <u>Epigrama</u> . Estréia: São Paulo, Museu de Arte Assis Chateaubriand, por Vitória Kerbaudy (canto) e Calisto Edgard Tohmé (piano), 1975.
Escrava mãe*	Anônimo	1974	
Espelho	Jandyra Sounis Carvalho de Oliveira	1980	Esta canção, juntamente com a canção Presença, foi deixada incompleta pela autora quando de sua morte, em 1980. As revisões foram feitas pelo Sr. Achile Picchi, que, em um roteiro detalhado, explica o processo usado para tal revisão. Estréia: São Paulo, por Vitória Kerbaudy (canto) e Achile Picchi (piano), 1980.
Fogo	Paulo Bonfim	1972	Ver: <u>Água que passa</u> .
Ideti: a menina preta que buscava Deus	Dioscoredes dos Santos	1970	Estréia: São Paulo, Museu de Arte Assis Chateaubriand, por Vitória Kerbaudy (canto) e Calisto Edgard Tohmé (piano), 1975.
Instantâneo do adeus*	Elza Heloísa	1969	
Menino Mandu	Folclore	1948	Estréia: Rio de Janeiro, Teatro Municipal, por Cristina Maristany (canto) e Alceo Bocchino (piano), 1949.
Mosaico	Geraldo Vidigal	1948	Estréia: Rio de Janeiro, Teatro Municipal, por Cristina Maristany (canto) e Alceo Bocchino (piano), 1949.

Num imbaiaá	Folclore	1960	Encontrada pelo autor no acervo de manuscritos da compositora, que se encontra na Faculdade Mozarteum, em São Paulo, capital.
Onde estás	Alice Camargo Guarnieri	1979	
Pau piá	Folclore	1948	Parte editada: São Paulo: Vitale, 1955. Estréia: Rio de Janeiro, Tetro Municipal, por Cristina Maristany (canto) e Alceo Bocchino (piano), 1949.
Perdão	Milton Marques	1960	Estréia: São Paulo, Teatro Municipal, por Mariângela Réa (canto) e Fritz Jank (piano), 1960.
Pipoqueiro	Anônimo	1933	Parte editada: São Paulo: Vitale, 1938. Estréia: São Paulo, Teatro Municipal, por Cândido Arruda Botelho (canto) e Maria do Carmo Arruda Botelho (piano), 1936.
Pobre cego	Folclore	1948	Parte editada: São Paulo: Mangione, 1948. Estréia: Rio de Janeiro, Teatro Municipal, por Cristina Maristany (canto) e Fritz Jank (piano), 1949.
Presença	Jandyra Sounis Carvalho de Oliveira	1980	Ver: <u>Espelho</u> .
Quem sofre*	Menotti del Picchia	1948	

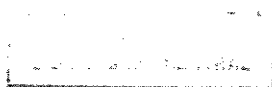
Quibungo tê-rê-rê	Folclore	1949	Parte editada: São Paulo: Vitale, 1955. Estréia: Rio de Janeiro, Teatro Municipal, por Cristina Maristany (canto) e Fritz Jank (piano), 1949.
Quim-gue-lê	Folclore	1974	Estréia: São Paulo, Auditório da Prefeitura, por Lenice Prioli (canto) e Selma Asprino (piano), 1975.
Samaritana*	Paulo Bonfim	1972	
São Francisco	Carlos Drumond de Andrade	1975	Ver: <u>Carmo</u>
Signal de terra	Cassiano Ricardo	1949	Estréia: São Paulo, Teatro Municipal, por Cristina Maristany (canto) e Fritz Jank (piano), 1949.
Sum-sum	Folclore	1960	Estréia: São Paulo, Museu de Arte Assis Chateaubriand, por Eládio Péres Gonzáles (canto), 1960.
Teu rosto azul	Fulvia Lopes	1974	
Uai-ninim	Folclore	1973	
Último retrato*	Maria A. Franquini Neto	1950	Estréia: São Paulo, Teatro Municipal, por Mariângela Réa (canto) e Fritz Jank (piano), 1960.
Velas ao mar	Alberto de Oliveira	1949	No catálogo do Ministério das Relações Exteriores o título consta como <u>Velas no mar</u> .

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Flávio Cardoso
de Carvalho.

e aprovada pela Comissão Julgadora em
26, 09, 96.

SUMÁRIO

Lista de abreviaturas e siglas	X
Resumo	XII
Abstract	XIII
1 - Introdução	1
2 - Quem foi Dinorá de Carvalho	3
3 - Analisando as canções	17
3.1 - Introdução	17
3.2 - Análise	21
3.2.1 - Acalanto	21
3.2.2 - Pipoqueiro	23
3.2.3 - Banzo	27
3.2.4 - Coqueiro-coqueiro-irá	29
3.2.5 - Ê bango bango-ê	32
3.2.6 - Mosaico	35
3.2.7 - Menino mandu	37
3.2.8 - Pau piá	39
3.2.9 - Pobre cego	42
3.2.10 - Qubungo tê-rê-rê	45
3.2.11 - Signal de terra	47
3.2.12 - Velas ao mar	49
3.2.13 - Ausência	52
3.2.14 - É a ti flor do céu	54
3.2.15 - Num imbaia	57
3.2.16 - Perdão	60
3.2.17 - Sum-sum	62
3.2.18 - Epigrama n. 9	64
3.2.19 - Canção do embalo	67
3.2.20 - Ideti: A menina preta que buscava Deus	69
3.2.21 - Água que passa	72
3.2.22 - O ar	74
3.2.23 - O fogo	76
3.2.24 - Uai ninim	79
3.2.25 - Quingue-lê	82
3.2.26 - Teu rosto azul	85
3.2.27 - Carmo	87
3.2.28 - São Francisco	89
3.2.29 - Canção ingênua	91



3.2.30 - Onde estás	93
3.2.31 - Berceuse	96
4 - Possíveis formas de organização da obra para canto e piano de Dinorá de Carvalho	98
4.1 - Organização das canções quanto às técnicas de composição	99
4.2 - Organização das canções quanto ao texto	101
5 - Conclusão	103
Bibliografia	110
Anexo 1 - Documentos	114
Anexo 2 - Entrevistas	145
Anexo 3 - Listagem das canções de Dinorá de Carvalho por ordem alfabética	166
Anexo 4 - Partituras	174
Acalanto	175
Banzo	178
Coqueiro-coqueiro-irá	182
Menino mandú	186
Mozaico	192
Pobre cego	195
Signal de terra	197
Velas ao mar	199
Ausência	201
É a ti flor do céu	204
Num imbaia	208
Perdão	212
Sum-sum	216
Epigrama nº 9	219
Canção do embalo	223
Ideti: A menina preta que buscava Deus	227
Água que passa	234
O ar	237
O fogo	243
Uai ninim	246
Quingue-lê	251
Carmo	256
São Francisco	261
Teu rosto azul	264
Canção ingênua	270
Onde estás	274

Berceuse	278
Anexo 5 - Transcrição fonética e tradução dos textos das canções	281

ANEXO 4 - PARTITURAS DAS CANÇÕES DE DINORÁ DE CARVALHO

ACALANTO

Canto e piano

Letra de CLEOMENES DE CAMPOS

DINORÁ DE CARVALHO
(1933)

1 Calmo - gracioso ♩ = 72

Vem re - pou - saa ca - be - ça em meu bra - ço Des

(sempre pianíssimo) *pp*

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

mf *p*

7 Dor me dor me

p *mf*

10

mf

Es - que - ci foi - se - me da lem-bran - ça

13

p

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

16

p *pp*

Dor - me dor - me

19

f 3 3 3 3

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

f cresc... *mf*

22 (triste)

p *pp*

ti - ga _____ Dor - me _____ dor - me _____

p *pp*

25

B.F.

pp rall... *ppp*

À Mariângela Rea
BANZO
 Canto e piano

Letra de MENOTTI DEL PICCHIA

DINORÁ DE CARVALHO
 (1948)

1 Moderato (dramático)

4 E por-que dei - xou ~~na~~ - rei - a do Con - go a al - dei - a de pal - mas

7 e por-que seus í - do - los ne - gros não fa - zem fei - ti - ços

10 *mf*

e por - que o ho - mem bran - co o en - ga

13

nou, com mis - san - gas ea - tu - lhou o po - rão do na - vi - o ne - grei - ro com seu de - ses

16

pe - ro co - var - de e por - que não vê mais de an - fora no

19

on - bro a i - ma - gem da con - ga nas á - guas do Kuan - go

22

E - le fi - ca na por - ta da sen - za - la com a mão no queixo o ca

Pesante

25

chim - bo na bo - ca

p va - ra - do de an - gús

28

tia o - lhan - doo ho - ri - zon - te ca - la - do, — dor

31

men - te, pen - san - do, so - fren - do, cho

dim...

34

ran - do, mor

pp *ppp* dim.

37

ren - do

pp dim...

COQUEIRO-COQUEIRO-IRÁ

Canto e piano

Folclore

DINORÁ DE CARVALHO

(1948)

1 Ritmado $\text{♩} = 80$ *mf*

Co - quei - ro co

4
quei - ro co - quei - ro i - rá a do - na da ca - sa man

7
dou me cha - má Eu to - pei não

10

ô - dô - ê - quá ô - dô - ê - quá

13

ff Va - mo vê ma - mãe zum - bi zum

16

bi zum - bi don - di - ô - lá ô

19

la ô - la

22

25 *f*

San - ta Bár - ba - ra Ma - xan - gó San - ta Bár - ba - ra

28 *mf*

Ma - xan - gó A - ti - no - ê

31 *f*

A - ti - no - ê Ê Ma - xan - gó

34 *f* Ê Ma - xan - gô *mf* Ba - lu - a - ê

37 Ba - lu - a - ê

40 *ff* Ma - xan - gô

À Alice Ribeiro

MENINO MANDU

Canto e piano

Folclore

DINORÁ DE CARVALHO
(1948)

Calmo, sereno, com muito espírito

Sempre pp

1

4

7

8^{va}

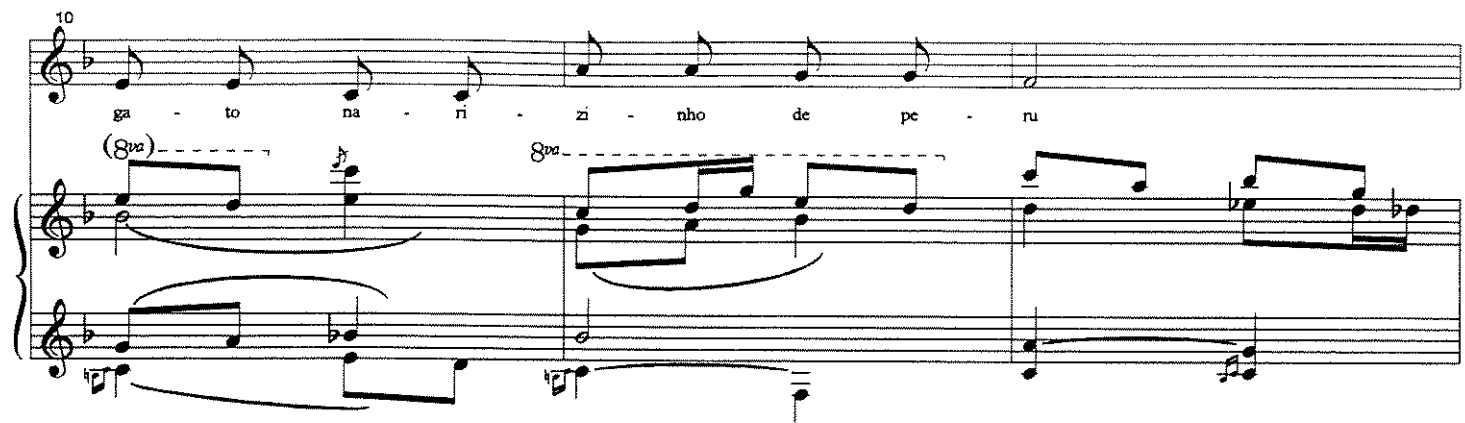
O Ju - ju

me - ni - no man - du ca - ri - nha de

10

ga - to na - ri - zi - nho de pe - ru

(8va) 8va



13



16

O Ju - ju me - ni - no man -



19

du ca - ri - nha de ga - to na - ri -

8va



22

zi - nho de pe - ru

25

Boi

28

boi boi boi de ca - ra pre - ta

31

vem pe - ga o me -

34

ni - no que tem me - do de ca - re - ta

37

mf

boi, boi, boi,

40

boi de ca - ra - pre - ta

43

vem, pe - ga o me -

46

ni - no que tem me - do de ca - re ta

49

de ca - re - ta

pp

52

8va

8va

rall...

55

Calmo, sereno

Sempre pp até o fim

58

O Ju - ju.

pp

61

o Ju - ju. me - ni - no man -

64

du man - du man - du ca - ri - nha de ga - to na - ri -

dim...

67

zi - nho de pe - ru.

pp *rall...* *pp* *dim...*

A Ilza Machado
MOSAICO
Canto e piano

Letra de GERALDO VIDIGAL

DINORÁ DE CARVALHO
(1948)

Moderato
(gracioso)

The musical score is written for voice and piano. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Moderato' and the mood is '(gracioso)'. The score is divided into systems, with measures numbered 1, 4, 7, and 10. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The vocal line enters in measure 4 with the lyrics 'A prin - ce - zi - nha de ta'. In measure 7, the lyrics continue: 'man - cos dan - ça u - ma val - sa va - po - ro - sa va - po'. In measure 10, the lyrics are 'ro - sa so - bre o mo - sai - co de la'. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) at the beginning, *mf* (mezzo-forte) at measure 10, and *pp* again at the end. The word 'Valsa' is written above the piano part in measure 8. The score ends with a double bar line in measure 12.

1
(gracioso)

4
A prin - ce - zi - nha de ta

7
man - cos dan - ça u - ma val - sa va - po - ro - sa va - po

10
ro - sa so - bre o mo - sai - co de la

pp
mf
pp
mf

Valsa

vaporoso

13

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

p

16

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

Dac.

19

ro - sa san

22

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

Cresc...

25

cos.

28

p

3

Le - ve prin - ce - za

juvenil

31

dos ta - man - cos

34

p

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

pp

POBRE CEGO

Canto e piano

Motivo popular do Maranhão

DINORÁ DE CARVALHO
(1948)

(Moderato) Calmo e triste

1

Mi - nha mãe a -

(Sempre pianíssimo)

4

cor - de de tan - to dor - mir

7

f *p* (Com tristeza)

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

10

dir. E - le _____ can - ta, e

f

13

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

f

16

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

19

mi - nho _____

ppp

pp

SIGNAL DE TERRA

Canto e piano

Letra de CASSIANO RICARDO

DINORÁ DE CARVALHO
(1949)

1
Lin - da - ma

4
nhã fei - ta de a - ca - so fei - ta de ve - las bran - cas

7
fei - ta de pás - sa - ros ver - des ver - des

10
accel.

13 *mf* 3

A ma - dru

Com alegria

16 *f* 3

ga - da es - pe - ta - cu - lo - sa dei - xou na ter - ra a ca - mi - sa de lu

19 *p*

ar e en - trou nu - a a to mar ba - nho na

22 3

á - guas - cu - ra do mar

Para Lenice Prioli

VELAS AO MAR

Canto e piano

Letra de ALBERTO DE OLIVEIRA

DINORÁ DE CARVALHO
(1949)

1

So-nhos ————— por que cho - rar os que se vão em - bo - ra

4

ou - tros lo - go vi - rão pa - ra se i - rem tam - bém —————

7

so - nhos que vão ————— so - nhos que vem —————

10

É is - to nos - so mar em que

13

vês bar - ra a fo - ra Sa

16

in - do e en - tran - do a um tem - po as mil em con - fu

19

são ve - las que vem ve - las que vão

À Magdalena Lébeis

AUSÊNCIA

Canto e piano

Letra de SUZANA DE CAMPOS

DINORÁ DE CARVALHO
(1955)

1 *mf* 3 3

Te - nho a - go - ra o pen - sa

4 3 3 3

men - to chei - o de ti E es - tás lon - ge de

7 3

mim nes - te mo - men - to

10

E es - tás lon - ge de mim nes - te mo

13 *p*

men - to *mf* Que ter

16

nu - ra — me vai no pen - sa - men - to

19

Que ter - nu - ra — me vai no pen - sa

22

men - to ————— Que pe - na meu a

25

mor ————— não es - ta - res a - qui —————

28

não es - ta - res a - qui

31

pp

É A TI FLOR DO CÉU

Canto e piano

Letra de THEODOMIRO ALVES
(Melodia das regiões de Sabará e Diamantina)

DINORÁ DE CARVALHO
(1960)

Andante

Levemente

Gracioso

p

1

4

p

É a ti flor do céu que me re

sempre leve e gracioso

Rall

7

fi - ro - nes - te tri - no dea

10

mor nes - ta can - ção

Ves

Rall

13

tal dos so - nhos meus por quem sus - pi - ro

p

16

mf

E sin - to pal - pi - tar meu co - ra

19

ção

Não tees - que - ças de

p

dim

D.S.

22

mim por pi - e - da - de Um só

25

dia, um sóis - tan - te, um só mo - men -

28

to Não me lem - bro de ti sem ter sau

31

da - des - Nem tu po - des fu -

34

gir de'meu pen - sa - men - to

D. S. al Fine

D. S. al Fine

D. S. al Fine

37

Gracioso

pp

Rall

pp

NUM IMBAIÁ

Canto e Piano

Folclore. Bom Sucesso, 1893

DINORÁ DE CARVALHO
(1960)

1

Num im - ba

Staccato sempre

4

ia Que tenho an - dado

7

três pas - sa - rinhas tenho a - pa

10

nhado Num im - ba - iá

13

que tenho an - dado três pas - sa

16

rinhos tenho a - pa - nhado

rall.

19

Um ti - co tico bem to - pe

22

tudo per - nas cum - pridas

25

e muito bi - cudo Um ti - co

28

tico bem to - pe - tudo

31

per - nas cum - pridas e muito bi

34

cudo.

rall.

D.C.

À Maria Kareska

PERDÃO

Canto e piano

Letra de MILTON MARQUES

DINORÁ DE CARVALHO
(1960)

Moderato

Com tristeza

1

p

3

Tu fos - te a má - goa —

4

p

3

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

7

p

com um sor - ri - so — um sor

6

6

10

mf

ri - so co - mo em de

8va

6

13

lí - rio Me puz na es

8va

16

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

3

3

19

mis - te na luz do sol

22

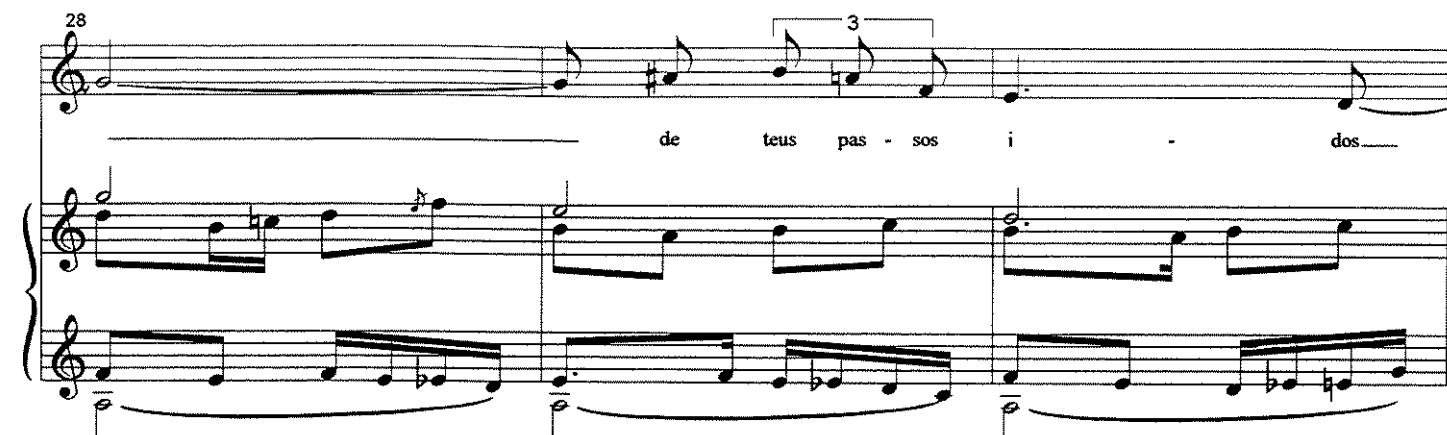
Fiz - te per - dão fiz - te per - dão

25

E na po - ei - ra

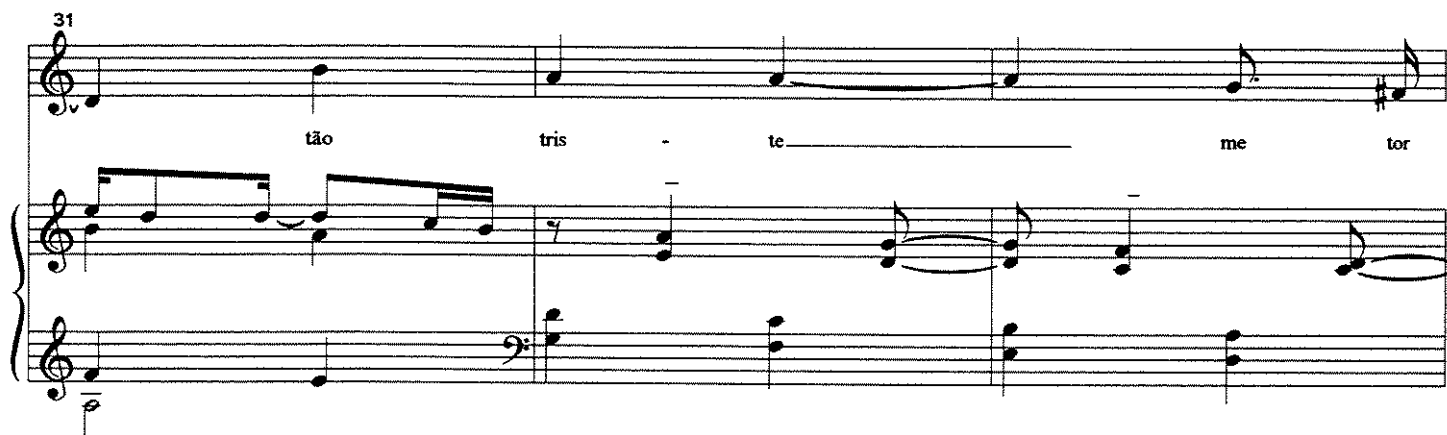
28

de teus pas - sos i - dos



31

tão tris - te me tor



34

rall...
nei sau - da - de

rall... m.e.



37

pp



A Eládio Pérez Gonzales

SUM-SUM

canto e piano

Folclore. Diamantina, MG, 1893

DINORÁ DE CARVALHO
(1960)Moderato *Calmo e triste*

1

Sum - sum me

Sempre p

4

p *mf*

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

7

tem seu do - no - Sum - sum

10

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

13 *pp*

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

Rall... *mf*

16 *pp*

tem seu do - no do - no Sum

19

pp

sum, — Sum - sum, — Sum - sum —

p

Rall...

Rall... molto

Measures 19-21. The vocal line (treble clef) has lyrics "sum, — Sum - sum, — Sum - sum —" with notes on a descending scale. The piano accompaniment (grand staff) features a descending scale in the right hand and a more complex, arpeggiated pattern in the left hand. Dynamics include *pp*, *p*, and *Rall... molto*.

22

ppp

8va

Measures 22-23. The vocal line (treble clef) has a long rest in measure 22 and a single note in measure 23 marked "8va". The piano accompaniment (grand staff) has a long rest in measure 22 and a descending scale in measure 23. Dynamics include *ppp*.

EPIGRAMA NÚMERO 9

Canto e piano

Letra de CECÍLIA MEIRELES

DINORÁ DE CARVALHO
(1964)

Andante expressivo

1 *p* O ven - to vo - a, a

4 *pp* *sempre pp* noi - te to - da se'a - tor - do - a a fo - lha

7 cai Ha - ve - rá mes - mo al - gum pen - sa - men - to so - bre

10

es - sa noi - te? — so - bre es - se ven - to?



13

so - bre es - sa fo - lha — que se vai?



16

so - bre es - sa fo - lha que se vai? —

(8va) —



19

8va

8va —

0



22

V

ven - to vo - a, a noi - te to - da se a - tor

25

do - a a fo - lha ca - i a fo - lha cai Ha - ve

3

28

rá mes - mo al - gum pen - sa - men - to so - bre

31

Rall...

pp

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

Rall...

pp

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, with lyrics 'es - sa noi - te so - bre es - sa fo - lha que cai?'. The piano accompaniment is on two staves below. The left hand (bottom staff) is in bass clef, and the right hand (middle staff) is in treble clef. The score includes a 'Rall...' marking and a 'pp' (pianissimo) dynamic marking.

À Edmar Ferretti

CANÇÃO DO EMBALO

Canto e piano

Letra de CECÍLIA MEIRELES

DINORÁ DE CARVALHO
(Dezembro, 1966)

Andante

1

Que a

4

voz a - dor - me - ce - que can - ta a can

7

ção nem o céu flo - re - ça nem flo - re - ça

10

o chão só mi - nha ca

13

be - ça só meu co - ra - ção meu co - ra

16

ção so - li - dão so - li - dão

19

Não al - vo - re - ça no - va o - ca - si - ão que o tem - po sees

22

que - ça de re - cor - da - ção de re - cor - da

25

ção

28

Nem mi - nha ca - be - ça nem

31

meu co - ra - ção nem meu co - ra - ção

34

So - li - dảo so - li

37

dảo so - li - dảo

40

pp

IDETI (A menina preta que buscava Deus)

Canto e piano

Letra de DIOSCOREDES DOS SANTOS

DINORÁ DE CARVALHO
(1970)

1

12 12

12 12

4 *mf* 3

I - de - ti I - de - ti

12 12

12 12

7 *Lento* *mf* *a tempo*

Ja - la ju - lo ja - la o - bé o - bé

10 *p* *Rápido* *calmo*

— a - i - y - ê a - ti a - ra - bi - rim i - y - a

13

Ja - la, ju - lo, ja - la pe - lu Omobirim a - ra - bi - rim a - ra - bi - rim

ppp

16

Ja - la, ju - lo, ja - la E - kê e - kê

f

19 *Falado pausadamente* *Dramático (falado)* *Lento*

Pin - ni - nu l'o - wo o - tun, o - bá O - rum fe - re u - ra - ra Ja - la ju - lo ja - la

ppp *Abafadissimo*

22

I - de - ti, I - de - ti

25 *Muito lento* *(triste)*

Ja - la, ju - lo, ja - la I - de - ti ca - go - ia e - lée i - wo - lo - e - so

28

O - lu - rum, O - lu - run Ja - la, ju - lo, ja - la

ppp *8vb* *Lento* *ppp* *8vb*

31

I - de - ti Le de - ti O Kurin I' - o - wo o

mf *8vb*

34

tun a - ti o - si - di - dê Ja - la, ju - lo, ja - la I - de - ti

f *8vb*

37

O - lo - run A - ga I - jo - ko Ja - la ju - lo ja - la I - de - ti

pp *ppp*

40

I - de - ti *f* Ja - la, ju - lo, ja - la I - de

(8va)

43

Dramático (falado)

ti O - lu - rum Bu - cum fun - ê

8va

46

calmo

Rápido

18

18

49 *calmo* *mf* *Rápido* *calmo* *mf*

Ja - la, ju - lo, ja - la — mo - je a - ra - run i - y - a - re Ja - la, ju - lo, ja - la —

5

52 *Marcante* *Marcante* *f*

Pe - wa bô - ju - tô — O - ma - rê — Ja - la, ju - lo, ja - la —

18

18

55

I - de - ti I - de - ti I - de

58 *ff Marcante*

ti

18

Imitando sinos

ÁGUA QUE PASSA

À Vitória Kerbaux

Canto e piano

Letra de PAULO BONFIM

DINORÁ DE CARVALHO
(1972)

1 *Tranquilo*

Á - qua — que pas - sa — em meu ca - mi - nho — em meu ca

4 mi - nho, — á - gua que can - ta — em mi - nha tar - de — á - gua que

pp e profundo

7 *gliss*

cor - re, — em mi - nha dor —

mf pp

8va

10 *p*

Le-va me con - ti - go pa-ra que eu se - ja

Lento

pp *8va* *pp* *mf*

ff *3* *3*

13 *3* *3*

chu - va so - bre o mar, que eu se-ja chu - va so - bre o

f *pp* *pp* *8va*

(como um sino)

f p

16 *p* *3*

mar le-va-me con - ti - go pa-ra

pp *8va* *mf*

19

que eu se - ja chu - va so - bre o mar

(cantando)

22 *pp*

5

8va

pp

O AR

Canto e piano

Letra de PAULO BONFIM

DINORÁ DE CARVALHO
(1972)

Calmo

1
Em nos - sa trans -

4
pa - rên - cia os mu - ros da

7
car - ne - Em nos - sa an - gús - tia

pp

p *dolce*

8va

3

8va

10

O ven - to re - bel - de

f

p

mf

Sub -

13

Em nos - sa nu - vem - vo - do

p

Sub -

16 calmo, gracioso

p pás - sa - ro - ah -

(leve e gracioso)

tr (b)

Calmo

5 (levemente)

(leve e gracioso)

19

5

ah

22

ah

tr (q)

ah

25

ô

mf

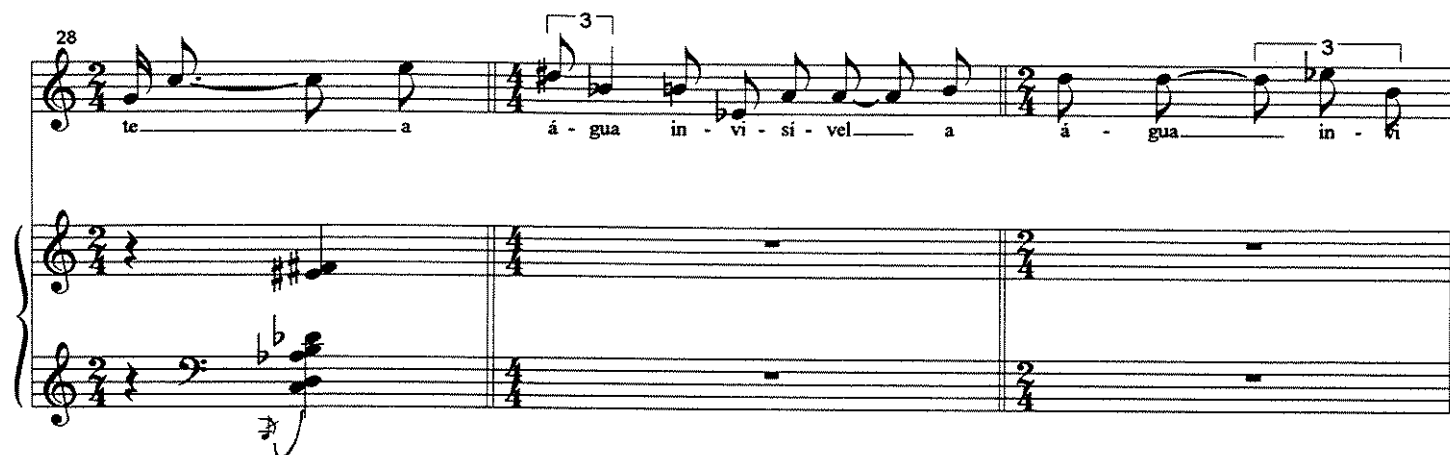
Em nos - sa fon

8va

tr (q)

28

te a á - gua in - vi - sí - vel a á - gua in - vi



31

sí - vel Em nos - sa ár - vo - re a ser - pen - te a ser

tranquilo

pp



34

pp pen - te do na - da a ser - pen - te do na - da

(falado-dramático)

pp



37 So - mos o ar o ar

3 6 6

pp

40 3 25 gliss

ar

acell aos poucos

43 ar so - mos o

Detailed description: This musical score is for a voice and piano piece, spanning measures 37 to 43. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The voice part (top staff) begins at measure 37 with the lyrics 'So - mos o ar o ar'. It features a triplet of eighth notes, followed by two sixteenth-note runs, each marked with a '6' and a slur. The piano accompaniment (bottom staves) starts at measure 38 with a whole rest, then enters at measure 39 with a *pp* (pianissimo) dynamic, playing a descending eighth-note scale. At measure 40, the voice has a triplet of eighth notes, and the piano has a triplet of sixteenth notes. Measures 41-42 feature a 25-measure sixteenth-note run in the voice, marked with a '25' and a slur, ending with a glissando. The piano accompaniment continues with a descending eighth-note scale. At measure 43, the voice has a sixteenth-note run marked 'ar' and the lyrics 'so - mos o'. The piano accompaniment features a descending eighth-note scale with a fermata on the final note.

46

ar na tor - re das pa - la - vras

p *p*

8va

49 (falado-dramático)

na tor - re das pa - la - vras na tor - re das pa - la - vras

pp *pp*

8va

À Vitória Kerbauy

O FOGO

Canto e piano

Letra de PAULO BONFIM

DINORÁ DE CARVALHO

(1975)

calmo

mf

1

Fo - me - dou - ra - da Sa - la - man - dra

mf *mf* *fff* *pp*

(segurar acorde)

ff *f*

4

pu - nhal de pra - ta Sa - la - man - dra

f *f* *mf* *p*

7

calmo

Sa - la - man - dra Gri - to ver - me - lho, gri - to ver

f *f*

10

f

me - lho, Sa-la-man - dra Sa-la-man - dra

13

calmo
choroso-dolente

p

Al - ma da ter - ra Al - ma da

pp

16

pp

ter - ra al - ma da ter - ra Sa-la-man - dra

f

19 **Lento**
choroso-profundo

Sa-la-man-dra _____ Mão dos o-rá-cu-los mão dos o-rá-cu-los _____

f **Lento**

Sub.

22 **f** a tempo **Lento**
com alegria

Sa - la - man - dra _____ Sa - la-man - dra _____ so - mos _____ a

mf (como sino)

25 calmo

cha - ma so - mosa cha - ma _____ sa-la-man - dra _____

28 *mf* calmamente

Sa - la - man - dra Des - per - ta - re - mos

mf Lento *p* (como sino) (como sino)

f *Rea*

31

des - per - ta - re - mos

(como sino) (como sino)

ff *Rea*

UAI NI-NIM

Canto e piano

Candomblé da Bahia (Jejê)

DINORÁ DE CARVALHO
(1973)

1

3

5

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

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

7

6

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

p

Ped.

10

3

3

Ke - ê - ma - ô - Ke - w - a - jó

Ped.

12

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

8va

14

6

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

8va

16

6

mp

8vb

18 repetir duas vezes

Ke - u - a - ô

repetir duas vezes

repetir duas vezes

(8vb)

8vb

20

Ke - w - a - jó

Ke - w - a - jó

Ke - ma

mf

8vb

22

ô

Ke - ma

ô

mf

(8vb)

8vb

tranquilo

24

f Ke - wa - jó _____ kema - ô

gliss...

6

(8^{va})

27

Ke-ua - a - ô - ô - ô

3

30

U - ai, Ni - nim _____ U - ai, ni - nim

p

f

32 Tempo I

p sempre *p*

34

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

36

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

38

jó

11

e - leé fi - o da co - bra co - rá

14

8va

17

Oi os pre - tos es - tão tra - bai - an - do oi os

8va

20

bran - cos não es - tão oi - an - do — oi os pre - tos — es - tão tra - bai

23

an - do —

26

Quin - gue

ff gliss.

gliss.

29 *V*

lê Quin - gue - lê - ê - ê - ê - ê - ê - ê - ê - ê - ê Quin - gue

32 *mf*

lê é Xan - gô ele é fi - o da co - bra co - rá

8va
Seco

35 *pp*

co - bra co - rá co - rá

f

38

Quin - gue - lê

Quin - gue - lê

Quin

f

ff

gliss...

f

8vb -

ff

8vb -

41

gue - lê - ê - ê

Quin - gue lê

é Xan -

gô

ff

8vb -

À Vitória Kerbaux
I - CARMO
Canto e piano

257

Letra de CARLOS DRUMOND DE ANDRADE

DINORÁ DE CARVALHO
(Fevereiro, 1975)

1 Molto tranquillo

p Não cal - ques — o jar - dim, nem as - sus - tes o

4 pás - sa - ro; Um e ou - tro per - ten - cem aos mor - tos — do Car - mo —

(Calmo)

(tranqüilo e doce)

7 *mf* Não be - bas a es - ta — fon - te e nem to - ques nos al

5 8va

8vb

10

ta - res — al - ta - res — to - das es - tas são — pren - das dos mor - tos — do

13

Car - mo — do Car - mo —

16

Quernos a - zu - le - jos ou no ou - ro da

19 (Calmo e dramático)

ta - lha O - lha! o que es - tá

Sub -

22

vi - vo, _____ são mor-tos do Car - mo _____ do Car - mo _____

(apressar um pouco)

The image shows a musical score for a song. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of 2/4. The melody consists of eighth and quarter notes. There are lyrics under the notes: 'vi - vo, _____ são mor-tos do Car - mo _____ do Car - mo _____'. Above the first measure, there is a '22' and a 'V' above a note. Above the second measure, there is a '3' above a triplet of eighth notes. Above the third measure, there is a 'V' above a note. The bottom staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). It shows rests for the first two measures, then a 3/4 time signature, and then rests for the next two measures. The lyrics '(apressar um pouco)' are written below the piano staff.

25

3

p

rall...

mf *p* *mf*

ppp

(com abafador)

II - SÃO FRANCISCO DE ASSIS

Canto e piano

Letra de CARLOS DRUMOND DE ANDRADE

DINORÁ DE CARVALHO
(1975)

1 *mf* Se - nhor, não me - re - ço is - to, não crei - o em

4 *p* calmo vós, pa - ra vos a - mar — trou-xes - te - me — a São Fran-cis-co — e me fa-zeis —

7 vos - so es - cra - vo — não en - tra - rei Se - nhor — no Tem - plo —

10

— plo seu fon-tis-pi-ci-o me bas ta vos sas flo-res

8va

13

e que-ru-bins são ma-té-ria de mui-to a-mar Dá-me Se-nhor,

8va

16

só a be-le-za des-ses or-na-tos e a al-

19

Doloroso

ma Pres-sen-te-se dor de ho-mem pa-ra-le-la a

3

22

das cin - co cha - gas cha - gas Mas en - tro e

p 8va

25

Se - nhor me per-co na ró - sea na - ve tri - un - fal por

p 3 esq.

calmo dolce

28

que tan - to bai - xar o - céu? Por que es - ta no - va ci - la - da? - Se - nhor os púl - pi

p

calmo

31

5 3 3

tos mu - dos en - tre tan - to me sor - ri - em Mais que vos - sa i - gre - ja es - ta sa - be a voz de me em - ba -

mf

34

11

lar - Per - dão, Se - nhor

37

p

por não a - mar - vos Per - dão, Se -

p *pp*

esq. 8vb 8vb

TEU ROSTO AZUL

Canto e piano

Letra de FULVIA CARVALHO LOPES

DINORÁ DE CARVALHO
(1974)

1 **Pausadamente**

So - bre teu ros - to de ter - ra a - ta - do de - fi - ni - ti - va

men - te, a - ta - do o ros - to a - zul teu a - co-lhi - do ros - to — de vi

(Sinos)

(8va)

(8va)

(8va)

10

a - gem — De - fi - ni - ti - va men - te cin - ze - la - do — cin - ze

pp *f* *ff*

p *f* *8va* *8va*

13

la - do em nós, em nós — em tu-do que seus o- lhos — vi - ram nas es - te - pes — do

p *f*

p *f* *8va* *8va*

16

sol —

8va

8va *8va*

19

(8va)

22 *mf*

Que tu - as mãos to - ca - ram cin - ze - la - do em nós — em

22

8va

25 *f*

nós em nós com cin-zel de fo-go e á-gua —

25

8va

ppp

6

28

Ou - tro - ros - to mais pun - gen - te

28

pp 6

31

teu ros - to de pe - dra (Falado) de pe - dra de

31

5

Livre

34

pe - dra

34

Glissar com a mão

10

8va

37 **Tempo I**

37

e can - to can - to can - to

40

(com surdina)

43

de - fi - ni - ti - va - men - te

p (como soluço)

46

46

49

49

Glissar com a mão

pp

ppp

8va

The musical score consists of two systems. The first system contains measures 46 and 47. The second system contains measures 48 and 49. In measures 46-48, the right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand plays a triplet accompaniment of eighth notes. In measure 49, the left hand performs a glissando, indicated by the text 'Glissar com a mão' and the dynamic 'pp'. The right hand plays a sixteenth-note melody, with an octave extension marked '8va' and the dynamic 'ppp'.

CANÇÃO INGÊNUA

Canto e piano

Letra de MILTON VAZ DE CAMARGO

DINORÁ DE CARVALHO
(1979)

1

Como murmúrio de pássaro

Can - ta - pas - sa

3

ri - nho - pa - rao meu a - mor. Diz que é

5

lin - da a vi - da pra quem tem a

expressivo

7

mor

Rall

9

Con - tea mi - nha a - ma - da es - ta mi - nha dor

8^{va}

12

diz que é lin - daa vi - da mas não te - nho a

(8^{va})

Rall *pp*

15

mor Diz que é lin - daa vi - da

(8^{va})

18 3

mas não te - nho a - mor.

(8^{va})

Lento

5 5 5 5 3

f

Tempo I

21 8^{va} ---

Can - ta can - ta pas - sa - ri - nho

Carinhoso

24

pa - rao meu a - mor

8^{va} ---

Can - ta can - ta

27

pas - sa - ri - nho pa - rao meu a - mor,

30. *can - ta - pas - sa - ri nho* Ah

33. *tr*

36. *Mais tranquilo* *Rall*

Can - ta - can - ta - pas - sa - ri - nho.

39.

8va *ppp*

À Lenice Prioli
ONDE ESTÁS
 Canto e piano

Letra de ALICE CAMARGO GUARNIERI

DINORÁ DE CARVALHO
 (1979)

1
 On - de es - tás?

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

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

10

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

13

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

16

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

19

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

22

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

25

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

28

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

Com grande tristeza

p

31

34

mf

37

On - de es - tás?

40

On - de es - tás? Ah

mf

BERCEUSE

Canto e piano

Letra de JACQUES D'AVRAI

DINORÁ DE CARVALHO

(?)

1 $\text{♩} = 42$

p

En - dorts toi, mon pe - tit, pe

4

tit sur la va - gue qui trem - ble qui trem - ble En - dorts

8

toi dans l'ou - bli, lou - blis de toit ce qui te sem - ble te sem - ble

12

S'af - fo - lant eau - che - mar — Qui fait fuir les é - toi - les é

16

toi - les — A - veu - glants les re - gards re - gards E su - ffo

19

quants les râ - les — En - dorts

22

toi mon en - fant, en - fant _____ fais do - do fais do

25

do man, man va ve - nir En - dors - toi mon en - fant, mon en

28

fant _____ fais do - do _____ fais do - do _____ *pp*

rall... *p* *pp*

ANEXO 5 - TRANSCRICÕES FONÉTICAS E TRADUÇÃO

Preâmbulo à Transcrição Fonética

A transcrição fonética dos poemas musicados por Dinorá de Carvalho e interpretados por Flávio Carvalho foi realizada no Laboratório de Fonética Acústica e Psicolinguística Experimental do Instituto de Estudos da Linguagem (UNICAMP) com o auxílio de um conversor ortográfico-fonêmico que, a partir de um texto na forma ortográfica fornece uma transcrição larga, a qual pode ou não ser refinada em função dos objetivos de pesquisa.

O objetivo de transcrever os poemas deste livro é que falantes de outras línguas possam também cantá-los. O primeiro passo foi providenciar um registro que servisse como referência para a transcrição. Como os poemas ainda não estavam musicados, foi utilizada uma fita na qual Flávio Carvalho lia os poemas de acordo com a partitura.

A inspeção inicial da fita mostrou que havia uma grande variabilidade na fala do próprio Flávio Carvalho, principalmente com relação a determinadas classes de sons, como os *rr*, em posição de início de palavra e em final de sílaba, e as vogais *e* e *o*, em posição pré-tônica. Isto, aliado ao fato de que, no português brasileiro (doravante PB) não é possível falar de um dialeto padrão,

que sirva naturalmente de base para a transcrição, suscitou a questão de como retratar essa variação. A opção foi deixar transparecer a variabilidade presente na fala de Flávio Carvalho durante a leitura dos poemas a partir das partituras.

Como um exemplo do que acabou de ser dito, observa-se que, em determinados momentos, o intérprete realiza o *r* em posição de início de palavra e em final de sílaba como uma vibrante alveolar múltipla (*r forte*), o que talvez seja influenciado pelas normas de pronúncia que regem o canto erudito. Entretanto, quando ocorre variação entre *rr* produzidos numa região mais posterior do trato vocal, como uma fricativa uvular ou uma fricativa glotal, provavelmente não se trata de algo condicionado pelas normas do canto, mas do reflexo de uma variação inerente ao PB falado na região sudeste. A hipótese de que a produção do *r forte* se dá por influência das normas do canto erudito deve-se ao fato de que este som vem deixando de ser utilizado pelos falantes dessa região, em detrimento das fricativas uvular ou glotal em início de palavra e da vibrante alveolar simples (*r fraco*) em posição final de sílaba. Como exemplo da variação dos *rr* em início de palavra, tem-se, no poema Acalanto, uma fricativa uvular em /kɛ.'pow.zv/ (no verso: *Vem, repousa a cabeça em meu braço.*) e, por outro lado, uma fricativa glotal em fie.'kɔɾ.du (no verso: *Eu vou ver se recordo uma velha cantiga.*). A variação dos *rr* em posição final de

sílaba pode ser detectada, nesse mesmo poema, pela sua realização como uma vibrante alveolar múltipla em /'dɔr.mɪ/ (no verso: *Dorme, dorme, ... Não sei.*) e como uma vibrante alveolar simples em /a.dɔr.me.'si/ (no verso: *Adormeci ouvindo essa velha cantiga.*)

Um outro exemplo da variabilidade regional é a elevação das vogais *e* e *o* que, em posição pré-tônica, são realizadas, na grande maioria dos casos, como *i* e *u*. Na fala do intérprete, entretanto, essa variação deixa de ocorrer em alguns contextos, que se pode supor condicionados às normas do canto. Assim, no poema Menino Mandu, observa-se que nas palavras *menino* e *peru* (dos versos *Menino mandu* e *Narizinho de peru*) a vogal *e* sofre elevação, resultando em /mɪ.'ni.nu/ e /pɪ.'ru/. O mesmo ocorre para a vogal *o* nas palavras *sossego* (do verso *Minha alma não sabe o que é sossego*, do poema Onde estás) e *bonita* (do verso *Menina bonita*, do poema O pipoqueiro) que se realizam respectivamente como /su.'se.gu/ e /bu .ni.tɐ/. Por outro lado, no verso *Que me refiro* (do poema É a ti flor do céu), vê-se que a pré-tônica de *refiro* se manteve como *e*, tendo-se assim /kɐ.'fi.ru/.

Observa-se ainda que o fenômeno da realização de *s* como *z* antes de vogais ou consoantes sonoras, e que geralmente ocorre entre fronteiras de palavras, é também influenciado por tais normas. Assim, no poema Velas ao

Mar, no verso *As mil em confusão*, não houve pausa entre *as* e *mil*, o que provocou a sonorização do /s/ final de *as*. Contudo, a influência das normas do canto se faz presente na leitura do título *Velas ao Mar*, através de uma pronúncia enfática, que levou à inserção de uma pausa entre o final da palavra *Velas* e a vogal seguinte, não permitindo que a sonorização do /s/ final de *Velas* ocorresse.

Da mesma forma, no verso *Mão dos oráculos*, do poema O Fogo, não há pausa entre o /s/ final de *dos* e a vogal seguinte, resultando em /'mãw̃ 'du.zo.'ra.ku.lus/, enquanto que, no verso *Somos o ar*, do poema O Ar, uma pausa inserida entre o /s/ final de *somos* e a vogal seguinte faz com que a sonorização de /s/ não ocorra, o que resulta em /'sõ.mus o 'afi/.

A intenção deste preâmbulo foi tornar o leitor consciente dos problemas enfrentados na realização da transcrição fonética dos poemas e com os quais ele irá se deparar durante a leitura. O desenvolvimento do conversor ortográfico-fonêmico reduz muito o trabalho braçal da transcrição, mas deixa para o lingüista a tarefa de decidir como resolver os problemas da variabilidade da língua, da variabilidade do falante/intérprete e da variabilidade imposta pelo registro utilizado que, neste caso, estava condicionado pelas normas do canto

erudito. Por tudo isso, a transcrição a seguir deve ser entendida como sugestiva, e não normativa.

Em anexo às transcrições dos poemas, segue um quadro de referência dos pontos e modos de articulação dos sons que compõem o sistema fonológico do PB, para que o leitor possa esclarecer eventuais dúvidas com relação à interpretação dos símbolos da transcrição fonética.

Campinas, dezembro de 1995.

Adelaide Hercília Pescatori Silva

Aglael Juliana Aparecida Gama Rossi

Agnaldo Antônio Moreira

PHONETIC TRANSCRIPTION - PREFACE

The phonetic transcription of the poems set to music by Dinorá de Carvalho and interpreted by Flávio Carvalho took place in the Phonetic Acoustics and Experimental Psycho-linguistic Laboratory at the “Instituto de Estudos da Linguagem” (Language Studies Institute) at the State University of Campinas (UNICAMP). The transcription was done with the help of a phonemic-orthographic converter which, parting from a text in orthographic form furnishes a broad transcription, that can (or not) be refined according to the objectives of the research.

The main objective in transcribing the poems in this book is to permit that non Portuguese speakers have access - and can perform - the songs to which they were set. The first step was to provide a register which could serve as reference for the transcription. The poems were recorded on tape, with Flávio Carvalho reading them according to the score.

*After a first audition of the tape, it was noted that the Flávio Carvalho's speech and pronunciation varied considerably throughout the recording, especially in some specific sound classes, such as **rr**, in the beginning of a word and at the end of syllables, as well as **e** and **o**, in the pre-tonic position. This, along with the fact that in Brazilian Portuguese it is not possible to*

speak in a standard dialect - that could serve naturally as a basis for the transcription - brought up the question of how to describe this variation. The option was to keep the variability in Flávio Carvalho's speech while reading the poems.

*As an example of what has just been said, it was noted that in certain instants Flávio produced the **r** in the initial position of the word and in the final syllable as a alveolar trill, that could be influenced by pronunciation rules for singing art songs. Nonetheless, in words with **rr**, a variation occurs which is produced in a posterior region of the vocal tract, like the a uvular fricative or a glottal fricative. This fact probably does not occur due to "singing pronunciation rules" but, more likely, occurs because of inherent variation reflex of the Brazilian Portuguese spoken in the southeast region of the country. The hypothesis that the production of the tilled **r** is influenced by "singing pronunciation rules" is due to the fact that this sound is not frequently used by the southeastern speaker anymore, in detriment of the uvular or glottal fricatives in the beginning of words and the alveolar flap in the end of a syllable. As an example of the **r**'s in the beginning of words, we find in the poem a uvular fricative in /ʁe.'pow.zɐ/ (in the verse: Vem, repousa a cabeça em meu braço.) and, on the other hand, a glottal fricative in fie.'kɔr.du (in the verse: Eu vou ver se recordo uma velha cantiga.). The*

variation of the *r*'s in the final position of the syllables can be detected in the same poem, through his pronunciation of an alveolar trill in /'dɔɾ.mɪ/ (in the verse: *dorme, dorme,...Não sei.*) and an alveolar flap in /a.dɔɾ.me.'si/ (in the verse: *Adormeci ouvindo essa velha cantiga.*).

Another example of regional variability is the elevation of the vowels *e* and *o* which, in the pre-tonic position are usually spoken as *i* and *u*. In Flávio's speech, however, this variation does not exist in certain contexts, which we attribute to "singing pronunciation rules". Therefore, in the poem Menino Mandu, note that in the words *menino* and *peru* (from the verses *Menino mandu* and *Narizinho de peru*) the vowel *e* suffers elevation, resulting in /mɪ.'ni.nu/ and /pɪ.'ru/. The same occurs with the vowel *o* in the words *sossego* (in the verse: *Minha alma não sabe o que é sossego*, from the poem Onde estás) and *bonita* (in the verse: *Menina bonita*, from the poem O Pipoqueiro) which are pronounced /su.'se.gu/ and /bu.'ni.tu/, respectively. On the other hand, in the verse *Que me refiro* (from the poem É a ti flor do céu), we note that the pre-tonic *i* in *refiro* is maintained as an *e*, resulting in /kɛ.'fi.ru/.

It can also be observed that the phenomena of pronouncing *s* as *z* before vowels or voiced consonants, and that generally occurs between words,

is also influenced by “singing pronunciation rules”. Thus, in the poem Velas ao Mar, in the verse *As mil em confusão*, there was no pause between *as* and *mil*, which caused the voicing of the final *s* in *as*. However, the influence of the “singing pronunciation rules” was present in the speaking of the title Velas ao mar because of an emphatic pronunciation, which caused a pause between the end of the word *Velas* and the following vowel, not allowing the voicing of the final *s* of *Velas* to occur.

In the same manner, in the verse *Mão dos oráculos*, from the poem O Fogo, there is no pause between the final *s* of *dos* and the following vowel, resulting in /'mãw̃ 'dũ.zo.'ra.ku.lus/. while in the verse *Somos o ar*, from the poem O Ar, a pause in between the final *s* of *somos* and the following vowel causes the voicing of the *s* not to occur, resulting in /'sõ.mus o 'aɦ/.

The purpose of this preface was to make the reader conscious of the problems that were confronted during the phonetic transcription the poems, and which he (she) will encounter while reading them. The development of the a phonemic-orthographic converter significantly reduces the manual labor of the transcription, but leaves it up to the linguistics expert the chore of deciding how to solve the problems of variability of the language, the variability of the speaker/interpreter and the variability imposed by the registration used, which in this case, was conditioned to “singing

pronunciation rules". For all these reasons, the transcription that follows should be understood as suggestive, and not normative.

Annexed to the transcriptions of the poems is a reference chart of the points and manners of articulation of the sounds that compose the Brazilian Portuguese Phonetic System, so that the reader may clarify any eventual doubts that may come up in connection with the interpretation of the phonetic transcription symbols.

Campinas, December of 1995

Adelaide Hercília Pescatori Silva

Aglael Juliana Aparecida Gama Rossi

Agnaldo Antônio Moreira

TABELA
Segmentos Fonológicos do Português Brasileiro (CF. Alfabeto Fonético Internacional - versão 1993)

CONSOANTES

	BILABIAIS	LABIO-DENTAIS	ALVEOLARES	POS-ALVEOLARES	RETROFLEXO	PALATAIS	VELARES	UVULARES	GLOTAIS
PLOSIVAS	p b		t d				k g		
NASAIS	m		n			ɲ			
LATERAIS			l			ʎ			
VIBRANTES SIMPLES			r		ɽ				
VIBRANTES MÚLTIPLAS			ɾ						
FRICATIVAS	f v		s z	ʃ ʒ				χ ʁ	h ɦ
APROXIMANTES			ɹ			j	w		

Onde os símbolos aparecem em pares, o da direita indica uma consoante sonora, e o da esquerda, uma surda.

VOGAIS ORAIS

	ANTERIOR	CENTRAL	POSTERIOR
FECHADA	/i/		/u/
MEIO-FECHADA	/e/		/o/
SEMI-ABERTA		/ɛ/	/ɔ/
ABERTA		/a/	

Os símbolos /I/ e /u/ foram utilizados para indicar sons que se encontram, respectivamente, entre /i/ e /e/ e entre /o/ e /u/, em posição pré-tônica e para indicar /e/ e /o/ em posição átona final. /ɐ/ indica a vogal a em posição átona final, bem como o artigo definido feminino singular.

VOGAIS NASAIS

	ANTERIOR	CENTRAL	POSTERIOR
FECHADA	ĩ		ũ
ABERTA	ê		õ
		3.	

TRANSCRIÇÃO FONÉTICA E TRADUÇÃO DOS POEMAS DAS CANÇÕES

ACALANTO

a.ka.'lẽ.tu

Lullaby

Cleomenes dos Santos

Vem, repousa a cabeça em meu braço. Descansa.

'vẽ ɤe.'pow.zɐ a ka.'be.sɐ ẽ 'mew 'bra.su dʒis.'kɜ.sɐ

Come, rest your head upon my arm. Rest.

Eu vou ver se recordo uma velha cantiga:

ew 'vow 'ver sɪ fi.e.'kɔr.du 'ũ.mɐ 'vɛ.ɬɐ kɜ.'tʃi.gɐ

I will try to remember an old song:

“Dorme, dorme...” Esqueci. Foi-se-me da lembrança.

'dɔr.ml 'dɔr.ml ɪs.kɪ.'si 'foj sɪ ml dɐ lɛ.'brɜ.sɐ

“Sleep, sleep...” I forgot. It escaped my memory.

Já não me lembro mais. Também é tão antiga...

'ʒa 'nɔ̃w ml 'lɛ.bru 'majs tɜ.'bɛ 'ɛ 'tɔ̃w ɜ.'tʃi.gɐ

I do not remember any more. But, it is so old...

“Dorme, dorme...” Não sei. E quanta vez, em criança,

'dɔr.ml 'dɔr.ml 'nɔ̃w 'sej ɪ 'kwɜ.tɐ 'vez ẽ kri.'ɜ.sɐ

“Sleep, sleep...” I do not know. And how many times, as a child,

adormeci ouvindo essa velha cantiga!

a.dor.me.'si ow.'vĩ.du 'ɛ.sɐ 'vɛ.ɬɐ kɜ.'tʃi.gɐ

I fell asleep hearing this old song!

“Dorme, dorme...”

'dɔr.ml 'dɔr.ml

"Sleep, sleep..."

O PIPOQUEIRO**o pi.po.'kej.ru****The popcorn man***Pegão
"Street cry"***Pipoca, pipoqueiro!**

pi.'pɔ.kɐ pi.po.'kej.ru

*Popcorn, popcorn man!***Menina bonita,**

mɪ.'nĩ.nɐ bu.'ni.tɐ

*Good-looking girl,***Compra pipoca do pipoqueiro.**

'kõ.prɐ pi.'pɔ.kɐ du pi.po.'kej.ru

*Buy popcorn from the popcorn man.***Pipoca tem mel,**

pi.'pɔ.kɐ 'tẽ 'mɛw

*The popcorn has honey,***Pipoqueiro tem sal.**

pi.po.'kej.ru 'tẽ 'saw

*The popcorn man has salt.***Pipoca tá repipocando,**

pi.'pɔ.kɐ 'ta ɾe.pi.po.'kɜ.du

*The popcorn is popping,***Pipoqueiro tá pipocando, ôê!**

pi.po.'kej.ru 'ta pi.po.'kɜ.du 'o.'e

*The popcorn is crackling, wow!***Pipoca, pipoqueiro!**

pi.'pɔ.kɐ pi.po.'kej.ru

Popcorn, popcorn man!

BANZO¹

' bẽ .zu

Sorrowful*Menotti del Picchia***E porque deixou na areia do Congo**

I pur.'ke dej.'ʃow nə a.'rej.ɐ du 'kõ.gu

*And why did he leave on Congoan sand***A aldeia de palmas,**

ɐ aw.'dej.ɐ dʒI 'paw.məs

*The palmed village,***E porque seus ídolos negros**

I puɪ.'ke sew 'zi.du.luz 'ne.grus

*And why didn't his negro pagan gods (idols)***Não fizeram feitiços,**

'nẽw̃ fi.'zɛ.rẽw̃ fej.'tʃi.sus

*Do witchcraft,***E porque o homem branco**

I pur.'ke u 'õ.mẽ 'brɜ .ku

*And why did the white man***O enganou com miçangas,**

u ẽ.gɜ .'now kõ mi.'sẽ .gɛs

*Deceive him whith beads,***E atulhou o porão do navio negreiro**

I a.tu.'ʎow u po.'rẽw̃ du na.'viw ne.'grej.ru

*And overcrowded the stowage of the slave ships***Com seu desespero covarde,**

kõ 'sew dI.zIs.'pe.ru ko.'vaɪ.dʒI

*Whith his cowardly despair,***E porque não vê mais,**

¹ Banzo is a deadly melancholy of African Negroes longing for their homeland.

I pur.'ke 'nãw̃ 've 'maj̃s
And why doesn't he see any more,

De ânfora no ombro,
 dʒI ' ʒ.fo.rɐ nu 'õ.brɯ
With amphora on his shoulders,

A imagem da conga
 ɐ i.'ma.ʒẽ dɐ 'kõ.gɐ
The image of the congolese girl

Nas águas do Kuango,
 'na 'za.gwɐz du ku.' ʒ .gu
In the Cuango waters,

Ele fica na porta da senzala
 'e.lɪ 'fɪ.kɐ nɐ 'pɔr.tɐ dɐ sɛ.za.lɐ
He stands at the door of the "senzala" (slave house)

Com a mão no queixo
 kõ ɐ 'mãw̃ nu 'kej.ʃu
With his hand on his chin

E cachimbo na boca,
 I ka.'ʃi.bu nɐ 'bo.kɐ
And pipe in his mouth,

Varado de angústia,
 va.'ra.du dʒI ʒ .'gus.tʃi.ɐ
Overtaken by anguish,

Olhar no horizonte,
 o.'ʎar nu o.ri.'zõ.tʃɪ
Staring at the horizon,

Calado,
 ka.'la.du
Silent,

Dormente,
dor.'mẽ.tʃI
Numb,

Pensando,
pẽ.'sã .du
Thinking,

Sofrendo,
so.'frẽ.du
Suffering,

Chorando,
ʃo.'rã .du
Crying,

Morrendo.
mo.'hĩẽ.du
Dying.

COQUEIRO-COQUEIRO-IRÁ²

ko.'kej.ru ko.'kej.ru i.'ra

Folclore

Coqueiro coqueiro irá

ko.'kej.ru ko.'kej.ru i.'ra

Coqueiro coqueiro-irá

A dona da casa mandou me chamá,

e 'dõ.nɐ dɐ 'ka.zɐ mɜ.'dow mɪ ʃa.'ma

The housewife ordered to call me,

Eu topei não vi ô-dô-ê-quá.

ew to.'pej 'nɔ̃w̃ 'vi 'o 'do 'e 'kwa

I accepted

Vamo vê mamãe Zumbí,

'vɔ̃.mu 've ma.'mɔ̃j̃ zũ.'bi

Lets go see mother Zumbí,

Dondiô-lá, ô-lá, ô-lá.

dõ.dʒi.'o 'la 'o 'la 'o 'la

Dondiô-la, ô-la.

Santa Barbara Maxangô,

'sɜ.tɐ 'baɪ.ba.rɐ ma.ʃɜ.'go

Saint Barbara Maxangô⁴,

Atinoê, atinoê, ê Maxangô,

a.tʃi.no.'e a.tʃi.no.'e 'e ma.ʃɜ.'go

Atinoê⁵, atinoê, ê Maxangô,

Baluaê, baluaê Maxangô.

² A type of coconut plant.

³ Zumbí is a dwarf, nocturnal ghost. Divine authority.

⁴ Santa Bárbara is Inhansã (an Afro-Brazilian divinity), Lady of nature's forces, an wife of Xangô (one of the most powerful Afro-Brazilian divinities, the king of gods, related to fire and lightning).

⁵ A ritual greeting with no related translation.

ba.lu.a.'e ba.lu.a.'e ma.ʃɜ.'go
Baluaê⁶, Baluaê Maxangô.

⁶ A ritual greeting with no related translation.

Ê BANGO-BANGO-Ê
 'e 'bã.go bã.go.'e

Folclore

Ê bango, bangoê
 'e 'bã.go bã.go.'e
Hey, bango⁷, bangoê

Caxinguelê ê, ê, ê
 ka.ʃi.ge.'le 'e 'e 'e
Caxinguelê⁸ ê, ê, ê

Come coco no cocá, ah!
 'kõ.ml 'ko.ku nu ko.'ka a
Eats coconut in the coconut plantation

Tangoarerá eh, eh,
 tã.go.a.re.'ra 'e 'e
Tangoarerá eh, eh,

Êh, oh, eh, eh
 'e 'o 'e 'e

Êh, oh, eh, eh.
 'e 'o 'e 'e

E bangoê bangoê
 'e bã.go.'e bã.go.'e

Caxinguelê ê, ê, ê, ê
 ka.ʃi.ge.'le 'e 'e 'e 'e

Ê bango, bangoê
 'e 'bã.go bã.go.'e

⁷ Bango is a type of dance, danced by the negroes accompanied by clapping, foot stamping, and the cuica (an instrument made from a small barrel with an animal skin connected, stretched on one end of it. Inside the barrel and connected to the center of the skin is a small wooden rod. To play the "cuica" one frictions the rod with the palm of the hand.)

⁸ A tipe of squirrel that eats coconuts.

Hey bangoê bangoê

Caxinguelê ê, ê.

ka.ʃi.ge.'le 'e 'e

Caxinguelê,

Come coco no cocá

'kõ.mI 'ko.ku nu ko.'ka

Eats coconut in coconutplantation

Come coco no cocá ah, ah!

'kõ.mI 'ko.ku nu ko.'ka 'a 'a

Eats coconut in coconutplantation, ah, ah!

MENINO MANDU

mI.'nĩ.nu mẽ .'du

Little “mandu” boy*Folclore***Ô, juju,**

'o 'ʒu.'ʒu

*Oh, juju,***Menino mandu,**

mI.'nĩ.nu mẽ .'du

*Mandu boy***Carinha de gato,**

ka.'rĩ.jɐ dʒI 'ga.tu

*Little cat-face,***Narizinho de peru.**

na.ri.'zĩ.jɐ dʒI pI.'ru

*Little nose of a turkey.***Boi de cara preta,**

'boj dʒI 'ka.rɐ 'pre.tɐ

*Ox with the black face***Vem, pega o menino**

've 'pɛ.gɐ u mI.'nĩ.nu

*Come, get the little boy***Que tem medo de careta.**

kI 'te 'me.du dʒI ka.'re.tɐ

That is afraid of ugly faces.

MOSAICO**mo.'zaj.ku****Mosaic***Geraldo Vidigal***A princezinha de tamancos**

ɐ pɾĩ.se.'zĩ.jɐ dʒl ta.'mẽ .kus

*The little princess in wooden shoes (clogs)***Dança uma valsa vaporosa**

'dẽ .sɐ 'ũ.mɐ 'vaw.sɐ va.po.'ɾɔ.zɐ

*Dances a vaporous waltz***Sobre o mosaico de ladrilhos.**

'so.brl u mo.'zaj.ku dʒl la.'dri.ʎus

*Over mosaic tiles.***Pena que esteja de tamancos.**

'pẽ.nɐ kl Is.'tɛ.ʒɐ dʒl ta.'mẽ .kus

*It's a shame that she's wearing wooden shoes.***Que doce valsa vaporosa**

kl 'do.sl 'vaw.sɐ va.po.'ɾɔ.zɐ

*What a sweet vaporous waltz,***Sandálias rosa, vestidos brancos**

sɜ.'da.li.ɐz 'fɔ.zɐ vl.s.'tʃi.duz 'brẽ .kus

*Pink sandals, white dresses***Leve princesa dos tamancos**

'lɛ.vl pɾĩ.'se.zɐ 'dus ta.'mẽ .kus

*Agile princes wearing wooden shoes (clogs)***Que é do mosaico dos ladrilhos.**

kl 'ɛ du mo.'zaj.ku 'duz la.'dri.ʎus

Of the mosaic tiles.

PAU-PIÁ
'paw pi.'a

Folclore

Pau-piá, não me mata agora não.

'paw pi.'a 'nẽw̃ mĩ 'ma.te a.'gɔ.rɐ 'nẽw̃

Pau-piá, don't kill me now.

Pau-piá, deixa-me cantar primeiro,

'paw pi.'a 'dej.fɐ mĩ kɜ.'tar pri.'mej.ru

Pau-piá, let me sing first,

Pau-piá, pra entonce me matá.

'paw pi.'a prɐ ẽ.'tõ.sĩ mĩ ma.'ta

Pau-piá, so that later you kill me.

Pau-piá, e agora sim.

'paw pi.'a I a.'gɔ.rɐ 'sĩ

Pau-piá, and now, yes.

Pau-piá, não me apanhe agora não.

'paw pi.'a 'nẽw̃ mĩ a.'pɜ .ɲĩ a.'gɔ.rɐ 'nẽw̃

Pau-piá, don't catch me now.

Pau-piá, deixa-me cantar primeiro,

'paw pi.'a 'dej.fɐ mĩ kɜ.'tar pri.'mej.ru

Pau-piá, let me sing first,

Pau-piá, pra entonce me apanhar.

'paw pi.'a prɐ ẽ.'tõ.sĩ mĩ a.pa.'ɲar

Pau-piá, so that later you catch me.

Pau-piá, não me cozinha agora não.

'paw pi.'a 'nẽw̃ mĩ ko.'zĩ.ɲɐ a.'gɔ.rɐ 'nẽw̃

Pau-piá, don't cook me now.

⁹ Pau-piá is a stick or a piece of wood used for a besting.

Pau-piá, deixa-me cantar primeiro,
 'paw pi.'a 'dej.ʃɐ mɪ kɜ.'tar pri.'mej.ru
Pau-piá, let me sing first,

Pau-piá, não me mata agora não.
 'paw pi.'a 'nẽw̃ mɪ 'ma.te a.'go.re 'nẽw̃
Pau-piá, don't kill me now.

Pau-piá...
 'paw pi.'a
Pau-piá...

POBRE CEGO**'pɔ.brɪ 'sɛ.gu****Poor blind man***Folclore***Minha mãe acorde de tanto dormir,****'mĩ.jɐ 'mãj a.'kɔɪ.dʒɪ dʒɪ 'tɜ.tu dur.'mir***Mother, wake up from so much sleeping;***Venha ver um cego, vida minha,****'vẽ.jɐ 'verũ 'sɛ.gu 'vi.dɐ 'mĩ.jɐ***Come see a blind man, goodness,***Cantar e pedir.****kɜ.'tar ɪ pɪ.'dʒɪ***Sing and beg.***Ele canta e pede, dá-lhe pão e vinho,****'e.ɪɪ 'kã .tɐ ɪ 'pɛ.dʒɪ 'da ʌɪ 'pãũ ɪ 'vĩ.ju***He sings and begs: give him bread and wine,***Mande o pobre cego, vida minha,****'mɜ.dʒɪ u 'pɔ.brɪ 'sɛ.gu 'vi.dɐ 'mĩ.jɐ***And tell the poor blind man, goodness,***Seguir seu caminho.****sɪ.'giɪ 'sew ka.'mĩ.ju***To go his way.*

QUIBUNGO TE-RÊ-RÊ¹⁰
 ki.'bũ.gu te.re.'re

Folclore

Minha mãezinha,
 'mĩ.jɐ mɔ̃j.'zĩ.jɐ
My dear mother,

Quibungo te-rê-rê,
 ki.'bũ.gu te.re.'re
Quibungo te-rê-rê

Acudi-me depressa,
 a.ku.'dʒi mĩ dɪ.'prɛ.sɐ
Help me quickly,

Quibungo te-rê-rê,
 ki.'bũ.gu te.re.'re
Quibungo te-rê-rê

Quibungo quer me comer.
 ki.'bũ.gu 'kɛr mĩ ko.'mer
"Quibungo" wants to eat me.

Eu bem que dizia,
 ew 'bẽ kɪ dʒi.'zi.ɐ
I always said,

Quibungo te-rê-rê,
 ki.'bũ.gu te.re.'re
Quibungo te-rê-rê

Que não andasse de noite,
 kɪ 'nãũ ʒ.'da.sɪ dʒɪ 'noj.tʃɪ
Not to wander outside at night,

Quibungo te-rê-rê.

¹⁰ Quibungo is the equivalent of an afro "boogie man".

CASCUDO, L. Dicionário de folclore brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

ki.'bũ.gu te.re.'re
Quibungo te-rê-rê

Minha mãezinha do meu coração,
 'mĩ.jɐ mǣj.'zĩ.jɐ du 'mew ko.ra.'sãw̃
My dearest mother,

Quibungo quer me comer.
 ki.'bũ.gu 'kɛr mĩ ko.'mer
“Quibungo” wants to eat me.

Quibungo te-rê-rê.
 ki.'bũ.gu te.re.'re
Quibungo te-rê-rê

SIGNAL DE TERRA**sig.'naw dʒI 'tɛ.ɐʁ****Signs of the Earth***Cassiano Ricardo***Linda manhã feita de acaso,****'tĩ.dɐ ma.'jɐ 'fej.tɐ dʒI a.'ka.zu***Beautiful morning made from traces of casualty,***Feita de velas brancas,****'fej.tɐ dʒI 'vɛ.lɐz 'brɐ .kɐs***Made of white candles,***Feita de pássaros verdes.****'fej.tɐ dʒI 'pa.sa.ruz 'veh.dʒIs***Made of green birds.***A madrugada espetaculosa,****ɐ ma.dru.'ga.dɐ Is.pe.ta.ku.'lɔ.zɐ***Expectacular dawn,***Deixou na terra a camisa de luar****dej.'ʃow nɐ 'tɛ.ɐʁ ɐ ka.'mi.zɐ dʒI lu.'ah***Left on earth the moonlights cloak***E entrou nua a tomar banho****I ẽ.'trow 'nu.ɐ ɐ to.'mar 'bɛ̃ .ju***And entered naked to bathe itself***Na água escura do mar****nɐ 'a.gwɐ Is.'ku.rɐ du 'maɪ***In the oceans dark waters.*

VELAS AO MAR

'vɛ.lɐs aw 'mar

Sails at Sea*Alberto de Oliveira***Sonhos,**

'sõ.ɲus

*Deams,***Por que chorar os que se vão embora,**

pɔr 'kɪ ʃo.'raɦ us kɪ sɪ 'vẽw ẽ.'bo.rɐ

*Why do those that depart cry,***Outros logo virão pra se irem também.**

'ow.trus 'lo.gu vi.'rẽw prɐ sɪ 'i.rẽ tɜ.'bẽ

*Others will soon come and depart also.***Sonhos que vão,**

'sõ.ɲus kɪ 'vẽw

*Dreams that go,***Sonhos que vem,**

'sõ.ɲus kɪ 'vẽ

*Dreams that come,***É isso o nosso mar em que vês barra afora**

'ɛ 'i.su o 'no.su 'mar ẽ kɪ 'vez 'ba.ɾɐ a.'fo.rɐ

*This is the ocean where you see beyond the shores***Saindo e entrando a um tempo,**

'sa.ɦ.du ɪ ẽ.'trɜ.du ɐ ũ 'tẽ.pu

*Going and coming at the same time,***As mil em confusão.**

'az 'miw ẽ kon.fu.'zẽw

*A thousand in confusion.***Velas que vem,**

'vɛ.lɐs kɪ 'vẽ

Sails that come,

Velas que vão.

'vɛ.ləs kɪ 'vãũ

Sails that go.

AUSÊNCIA

aw.'zẽ.sjɐ

Emptiness*Suzana de Campos***Tenho agora o pensamento**

'tẽ.nu a.'gɔ.rɐ u pẽ.sa.'mẽ.tu

*My thoughts are now***cheio de ti.**

'ʃeju dʒɪ tʃɪ

*filled with your image.***E estás longe de mim**

ɪ ɪs.'tas 'lõ.ʒɪ dʒɪ 'mĩ

*And you are far away from me***neste momento.**

'nes.tʃɪ mo.'mẽ.tu

*at this moment.***Que ternura**

kɪ ter.'nu.rɐ

*What endearment***me vai no pensamento.**

mɪ 'vaj nu pẽ.sa.'mẽ.tu

*is present in my thoughts.***Que pena, meu amor,**

kɪ 'pẽ.nɐ 'mew a.'mor

*What a shame, my love,***não estares aqui.**

'nẽw ɪs.'ta.rɪs a.'ki

that you are not here.

É A TI FLOR DO CÉU
 'ɛ ɐ tʃI 'flor du 'sɛw
It is to you, flower of the sky

Theodomiro Alves

É a ti, flor do céu,
 'ɛ ɐ tʃI 'floɐ du 'sɛw
It is to you, flower of the sky,

Que me refiro
 kɪ mɪ ʁe.'fi.ru
That I refer to

Neste trino de amor
 'nes.tʃI 'tri.nu dʒI a.'mor
In this love trill,

Nesta canção.
 'nes.tɐ kɐ . 'sɔ̃w
In this song.

Vestal dos sonhos meus
 ves.'taw 'dus 'sõ.ɲus 'mews
Virgin of my dreams

Por quem suspiro,
 puɪ kɛ̃ sus.'pi.ru
For whom I sigh,

E sinto palpitar meu coração.
 I 'sĩ.tu paw.pi.'tar 'mew ko.ra.'sɔ̃w
And feel my heart palpitate.

Não te esqueças de mim
 'nɔ̃w tʃI ɪs.'ke.sɐz dʒI mĩ
Do not forget me

Por piedade,
 puɪ pi.e.'da.dʒI

Please,

Um só dia,

ũ 'sɔ 'dʒi.ɐ

For one day,

Um só instante,

ũ 'sɔ ɪs.'tɜ.tʃɪ

One instant,

Um só momento.

ũ 'sɔ mo.'mẽ.tu

One moment.

Não me lembro de ti

'nãũ mɪ 'lẽ.bɾu dʒɪ tʃɪ

I can not think of you

Sem ter saudades,

sẽ 'ter saw.'da.dʒɪs

Without longing,

Nem tu podes fugir

nẽ tu 'pɔ.dʒɪs fu.'ʒɪr

Nor can you flee

De meu pensamento.

dʒɪ 'mew pẽ.sa.'mẽ. tu

From my thoughts.

NUM IMBAIÁ

nũ î.baj.'a

In a lull

Folclore

Num imbaiá que tenho andado,

nũ î.baj.'a kl 'tẽ.ɲu ɜ.'da.du

*I have been in a lull,***Três passarinhos tenho apanhado:**

'tres pa.sa.'rĩ.ɲus 'tẽ.ɲu a.pa.'ɲa.du

*three little birds I have caught:***Um tico-tico bem topetudo,**

u 'tʃi.ku 'tʃi.ku bẽ to.pe.'tu.du

*A Crown Sparrow with a tall foretop,***pernas compridas e muito bicudo.**

'pɛr.nɛs kũ.'pri.dɛs I 'muj.tu bi.'ku.du

long legs and big bill.

You made forgiveness,

E na poeira

I nɐ pu.'ej.rɐ

And in the dust

De seus passos idos

dʒɪ 'sews 'pa.su.'zi.dus

Of you long gone steps

Tão triste me tornei

'tãw̃ 'tris.tʃɪ mɪ tor.'nej

So sad, I became

Saudade.

saw.'da.dʒɪ

Longing.

SUM-SUM

'sũ 'sũ

*Folclore***Sum-sum,**

'sũ 'sũ

*“Sum-sum”,***Me deixa dormir meu sono,**

mI 'dej.fə dʊɾ.'miɾ 'mew 'sõ.nʊ

*Let me sleep,***Deixa a moreninha que ela tem seu dono.**

'dej.fə ɐ mo.re.'nĩ.jə kɪ 'ɛ.lə 'tẽ 'sew 'dõ.nʊ

*Do not disturb the dark haired child that has already been taken.***Sum-sum...**

'sũ 'sũ

“Sum-sum”...

EPIGRAMA Nº 9

e.pi. 'gra.ma 'nu.me.ru 'no.vI

Epigram nº 9*Cecília Meireles***O vento voa,**

u 'vẽ.tu 'vo.ɐ

*The wind flies,***a noite toda se atordoa,**

ɐ 'noj.tʃI 'to.dɐ sI a.tor.'do. ɐ

*the night whirls,***a folha cai.**

ɐ 'fo.ʎɐ 'kaj

*the leaf falls.***Haverá mesmo algum pensamento**

a.ve.'ra 'mezmu aw.'gũ pẽ.sa.'mẽ.tu

*Is there, in fact, a thought***sobre essa noite? sobre esse vento?**

'so.brI 'ɛ.sɐ 'noj.tʃI 'so.brI 'ɛ.sI 'vẽ.tu

*about this night? about this wind?***sobre essa folha que se vai?**

'so.brI 'ɛ.sɐ 'fo.ʎɐ kI sI 'vaj

about this leaf that deceased?

CANÇÃO DO EMBALO

kã.'sãw dw ĩ.'ba.lu

Lulling song*Cecília Meireles***Que a voz adormece,**

kɪ ɐ 'vɔ.za.dor.'mɛ.sɪ

*That the voice slumbers,***que canta a canção,**

kɪ 'kã.tɐ ɐ kã.'sãw

*that the song sings,***Nem o céu floresça,**

'nẽj u 'sɛw flo.'re.sɐ

*neither the sky flourishes,***nem floresça o chão.**

'nẽj flo.'re.sɐ u 'ʃɛw

*nor does the ground flourish.***Só minha cabeça,**

'sɔ 'mĩ.ɲɐ ka.'be.sɐ

*Only my head,***só meu coração.**

'sɔ 'mɛw ko.ra.'sãw

*only my heart.***Solidão.**

so.li.'dãw

*solitude.***Não alvoreça nova ocasião,**

'nãw aw.vo.'re.sɐ 'nɔ.vɐ o.ka.zi.'ãw

*A new occasion does not dawn;***que o tempo se esqueça**

kiw 'tẽ.pu sɪ ɪs.'ke.sɐ

May time forget

de recordção.

dʒɪ ʁe.kor.da.'sẽw

memories.

Nem minha cabeça,

'nẽj 'mĩ.ɲe ka.'be.sɐ

Neither my head,

nem meu coração.

'nẽj 'mew ko.ra.'sẽw

neither my heart.

Solidão.

so.li.'dẽw

Solitude.

IDETI (A MENINA PRETA QUE BUSCAVA DEUS)

IDETI (the black girl that searched for God)

Dioscoredes dos santos

Ideti, Ideti,
Idet, Ideti,
Ideti, Ideti,

Jalá, juló, jalá, obé, obé
Sua tia, sua prima e o rei
Your aunt, your cousin and the king

Aiyê ati arabirin iyá,
Levantaram um falso contra ti,
Placed a curse upon you,

Jalá, juló, jalá,
Sua tia, sua prima.
Your aunt, your cousin .

Pelu Omobirin arabirin,
Tome o lado direito deste caminho
Take the path on the right

Jalá, juló, jalá,
Sua tia, sua prima,
Your aunt, your cousin,

Eke eke pinninú lowo otum,
Que deus gosta de você,
For god like you,

Obá Orum feré urará
Obá Orum está a sua espera
Obá Orum¹¹ awaits you

Jalá, juló, jalá Ideti.
Sua tia, sua prima, Ideti.

¹¹ Obá Orum is the father of the gods or the “Orixás” (African divinity of the Afro-Brasílian religious; a guide).

Your aunt, your cousin, Ideti.

Ideti, Ideti,
Ideti, Ideti,
Ideti, Ideti,

Jalá, juló, jalá,
Sua tia, sua prima,
Your aunt, your cousin,

Ca goia elêe iwoloêsó Olorum,
Entre, você vai aos pés de Olorum,
Come in and go to the feet of Olorum¹²,

Jalá, juló, jalá Ideti
Sua tia, sua prima, Ideti
Your aunt, your cousin, Ideti.

O Kurin l'owo otunati osididê
Há um homen de pé do lado direito e outro do lado esquerdo
There is a man standing to the right and another to the left

Jalá, juló, jalá Ideti
Sua tia, sua prima, Ideti
Your aunt, your cousin, Ideti.

Olorun Aga Ijokô
Olorum está deitado entre eles
Olorum is lying down between them

Jalá, juló, jalá Ideti,
Sua tia, sua prima, Ideti
Your aunt, your cousin, Ideti,

Olorun Bucum funê.
Olorum lhe abençoe
Olorum blesses you.

Jalá, juló, jalá,

¹² Olorum is the same as Obá Orum.

Sua tia, sua prima,
Your aunt, your cousin,

Moje ararun Iya re

Sou o espírito de sua mãezinha que lhe foi enviado
I am the spirit of your dear mother that was sent to you

Jalá, juló, jalá

Sua tia, sua prima,
Your aunt, your cousin,

Pewa bojutô Omarê

Para guiar e vigiar seus passos
To guide and protect your footsteps (way).

Jalá, juló, jalá Ideti, Ideti!

Sua tia, sua prima, Ideti!
Your aunt, your cousin, Ideti!

ÁGUA QUE PASSA**'a.gwɐ kɪ 'pa.sɐ****Water that flows***Paulo Bonfim***Água que passa em meu caminho,****'a.gwɐ kɪ 'pa.sɐ ẽ 'mew ka.'mĩ.ɲu***Water that flows in my path,***Água que canta em minha tarde,****'a.gwɐ kɪ 'kɜ.tɐ ẽ 'mĩ.ɲɐ 'tar.dʒɪ***Water that sings in my afternoons,***Água que corre em minha dor.****'a.gwɐ kɪ 'kɔ.ɪ ẽ 'mĩ.ɲɐ 'dofi***Water that flows in my pain.***Leva-me contigo pra que eu seja chuva sobre o mar.****'lɛ.vɐ mɪ kõ.'tʃi.gu prɐ kɪ ew 'se.ʒɐ 'ʃu.vɐ 'so.brɪ u 'mar***Take me with you so I may be rain over the ocean.*

O AR
 'o 'aɦ
The air

Paulo Bonfim

Em nossa transparência,
 ẽ 'nɔ.sɐ trɐs.pa.'rẽ.si.ɐ
In our transparencies,

O muro da carne.
 u 'mu.ru dɐ 'kar.nɪ
The wall of flesh.

Em nossa angústia,
 ẽ 'nɔ.sɐ ɜ.'gus.tʃi.ɐ
In our anguish,

O vento rebelde.
 u 'vẽ.tu ɾe.'bɛw.dʒɪ
The rebellious wind.

Em nossa nuvem,
 ẽ 'nɔ.sɐ 'nu.vẽ
In our cloud,

O vôo do pássaro.
 u 'vo.u du 'pa.sa.ru
The flight of the bird.

Em nossa fonte,
 ẽ 'nɔ.sɐ 'fõ.tʃɪ
In our fountain,

A água invisível.
 ɐ 'a.gwɐ ĩ.vi.'zi.vew
The invisible water.

Em nossa árvore,
 ẽ 'nɔ.sɐ 'ar.vo.rɪ

In our tree,

A serpente do nada.

ɐ ser.'pẽ.tʃɪ du 'na.dɐ

The serpent of nothing.

Somos o ar.

'sõ.mʊs o 'aɦ

We are the air.

O FOGO

o 'fo.gu

The fire*Paulo Bonfim*

Fome dourada,
 'fɔ.me dow.'ra.dɐ
Golden hunger,

Salamandra,
 sa.la.'mɜ.dɾɐ
Salamander¹³,

Punhal de prata,
 pu.'ɲaw dʒɪ 'pra.tɐ
Silver dagger,

Grito vermelho,
 'gri.tu ver.'me.ʎu
Red outcry,

Salamandra,
 sa.la.'mɜ.dɾɐ
Salamander,

Alma da terra.
 'aw.mɐ dɐ 'tɛ.ɾɐ
Soul of the earth.

Salamandra,
 sa.la.'mɜ.dɾɐ
Salamander,

Mão dos oráculos,
 'mɜũ 'du.zo.'ra.ku.lus
Hand of the oracles,

Salamandra,

¹³ A mythological reptile believed to live in fire.

sa.la.'mɜ.drɐ

Salamander,

Somos a chama.

'sõ.mʊs ɐ 'ʃɜ.mɐ

We are the flame.

Salamandra,

sa.la.'mɜ.drɐ

Salamander,

Despertaremos.

dʒɪs.pɐh.ta.'rẽ.mʊs

We will awaken.

UAI NINIM
“Uai Ninim”

Folclore

Uai Ninim Kewajó, Kemaê, Kemaô.¹⁴

¹⁴ A ritual greeting that has no related translation (in Nagô language).

QUINGUE-LÊ-QUINGUE-LÊ¹⁵

Folclore

Quingue-lê é Xangô¹⁶,
Quinguelê is Xangô,

Ele é fio da cobra corá,
He is the son of the coral snake,

Oi, os pretos estão trabaiano,
Hey, the negroes are working,

Oi, os brancos não estão oiando.
Hey, the whites are not looking.

¹⁵ A mystical Afro-Brazilian figure.

¹⁶ Xangô is the Afro-Brazilian king of gods.

TEU ROSTO AZUL**'tew 'ɾos.tu a.'zuw***Fúlvia Lopes*

Sobre teu rosto de terra,
 'so.brɪ 'tew 'ɾos.tu dʒɪ 'tɛ.ɾɐ
Upon your earthen face,

Atado definitivamente,
 a.'ta.du de.fi.ni.tʃi.va.'mẽ.tʃɪ
Definitely bound,

Atado o rosto azul,
 a.'ta.du u 'ɾos.tu a.'zuw
The bound blue face,

Teu acolhido rosto de viagem
 'tew a.ko.'ʎi.du 'ɾos.tu dʒɪ vi.'a.ʒẽ
Your traveling sheltered face

Definitivamente cinzelado em nós
 de.fi.ni.tʃi.va.'mẽ.tʃɪ sɨ.ze.'la.du ẽ 'nos
Definitely grayed within us

Em tudo que teus olhos viram
 ẽ 'tu.du kɪ 'tew 'zo.ʎuz 'vi.rẽw
In everything your eyes saw

Nas estepes do sol,
 'na zɪs.'tɛ.plz du 'sow
On the arid grounds of the sun,

que tuas mãos tocaram,
 kɪ 'tu.ɐz 'mẽws to.'ka.rẽw
that your hand touched,

Com cinzel de fogo e água
 kũ sɨ.'zɛw dʒɪ 'fo.gu ɪ 'a.gwɐ
With chisel of fire and water

Outro rosto mais pungente

'ow.tru 'ros.tu 'majs pũ.'ʒẽ.tʃI

Another face more pungent-

Teu rosto de pedra.

'tew 'ros.tu dʒI 'pɛ.drɐ

Your stone face.

E canto definitivamente.

I 'kɜ.tu de.fĩ.ni.tʃi.va.'mẽ.tʃI

And definite voice (song).

CARMO¹⁷**'kar.mu***Carlos Drumond de Andrade***Não calques o jardim**

'nẽw'kaw.kIs u ʒar.'dʒĩ

*Do not disturb the garden***nem assustes o pássaro.**

nẽ a.'sus.tʃIs u 'pa.sa.ru

*nor frighten the bird.***Um e outro pertencem**

ũ I 'ow.tru peh.'tẽ.sẽ

*Both belong***aos mortos do Carmo.**

'a.uz 'moh.tuz du 'kar.mu

*to the dead at Carmo.***Quer nos azulejos**

'ker nu.za.zu.'le.ʒus

*Either on the tiles***ou no ouro da talha,**

ow nu 'ow.ru dẽ 'ta.ʎẽ

*or on the gold engravements,***olha: o que está vivo**

'õ.ʎẽ u kI Is.'ta 'vi.vu

*look: what is alive***são os mortos do Carmo.**

'sẽw 'os 'moh.tus du 'kaɦ.mu

are the dead at Carmo.

¹⁷ Carmo is a church located in Ouro Preto in the State of Minas Gerais.

SÃO FRANCISCO¹⁸

'sãw frã.'sis.ku

*Carlos Drumond de Andrade***Senhor, não mereço isso.**

sɪ.'noh 'nãw me.'re.su 'i.su

*Lord, I do not deserve this.***Não creio em vós para vos amar.**

'nãw 'krej.u 'ẽ 'vos 'pa.rẽ 'vo.za.'mar

*I do not believe in you to be able to love you.***Trouxestes-me a São Francisco**

trow.'ses.tʃɪz mɪ ɐ 'sãw frã.'sis.ku

*You brought me to São Francisco***e me fazeis vosso escravo.**

ɪ mɪ fa.'zejz 'vo.su ɪs.'kra.vu

*and made me your slave.***Não entrarei, Senhor, no templo,**

'nãw ẽ.tra.'rej sɪ.'noh nu 'tẽ.plu

*I will not enter the temple, Lord,***seu frontispício me basta.**

'sew frõ.tʃis.'pi.si.u mɪ 'bas.tẽ

*Your entrance is enough for me***Vossas flores e querubins**

'vo.ses 'flo.rɪs ɪ ke.ru.'bɪs

*Your flowers and cherubus***são matéria de muito amar.**

'sãw ma.'te.ri.ẽ dʒɪ 'muj.tu a.'maɪ

*are matters of much love.***Dai-me, Senhor, só a beleza**

¹⁸ São Francisco is a church located in Ouro Preto in Ouro Preto in the state of Minas Gerais.

'daj mɪ sɪ.'jɒh 'sɔ ɐ be.'le.zɐ
Lord, give me only the beauty

destes ornatos. E não a alma.
 'des.tʃɪ.zɔɾ.'na.tus ɪ 'nɔ̃w̃ ɐ 'aw.mɐ
of these ornaments. And not the soul.

Pressente-se dor de homem,
 pre.'sẽ.tʃɪ sɪ 'doh dʒɪ 'õ.mẽ
Present yourself as pain of man,

paralela a dor das chagas.
 pa.ra.'lɛ.lɐ ɐ 'dɔɾ 'das 'ʃa.gəs
parallel to the pain of wounds.

Mas entro e, Senhor, me perco
 mɐ 'zẽ.tru ɪ sɪ.'jɒh mɪ 'peɪ.ku
But I enter, Lord, and lose myself

na rósea nave triunfal.
 nɐ 'ʁɔ.ze.ɐ 'na.vɪ tri.ũ.'faw
in the pinkish triumphant aisle.

Por que tanto baixar o céu?
 pɔɾ 'ke 'tɜ.tu baj.'ʃar u 'sɛw
Why lower the sky so much?

por que esta nova cilada?
 pɔɾ 'ke 'es.tɐ 'nɔ.vɐ si.'la.dɐ
why this new ambush?

Senhor, os púlpitos mudos
 sɪ.'jɒh 'os 'puw.pi.tuz 'mu.dus
Lord, nonetheless the mute pulpits

entretanto me sorriem.
 ẽ.tre.'tɜ.tu mɪ so.'ri. ẽ
smile to me.

Mais que vossa igreja, esta

'majs kɪ 'vɔ.sə i.'gre.ʒə 'ɛs.tə

Mor than your church, they (the mute pulpits)

sabe a voz de me embalar.

'sa.bl ɐ 'vɔz dʒɪ mɪ ẽ.ba.'lar

knows the voice needed to lull me.

Perdão, senhor, por não amar-vos.

per.'dɔ̃w sɪ.'noh pur 'nɔ̃w a.'mar vus

Forgive me, Llord, for not loving you.

CANÇÃO INGÊNUA

kã.'sẽw̃ ĩ.'ʒe.nue

Inocent song

Milton Vaz de Camargo

Canta, passarinho, pra o meu amor,

'kɜ.tɐ pa.sa.'rĩ.ju prɐ u 'mew a.'moh

Sing, little bird, for my beloved,

Diz que é linda a vida pra quem tem amor.

'dʒis kɪ 'ɛ 'ĩi.dɐ ɐ 'vi.dɐ prɐ kẽ 'tẽ a.'moh

Say that life is beautiful for those who love.

Conte a minha amada esta minha dor,

'kõ.tʃɪ ɐ 'mĩ.jɐ a.'ma.dɐ 'ɛs.tɐ 'mĩ.jɐ 'dofi

Tell my beloved my sorrows,

Diz que é linda a vida mas não tenho amor.

'dʒis kɪ 'ɛ 'ĩi.dɐ ɐ 'vi.dɐ mɛz 'nẽw̃ 'tẽ.ju a.'mor

Says that life is beautiful but has no love.

ONDE ESTÁS**' õ.dʒɪ Is.'tas****Where are you***Alice Camargo Guarnieri***Onde estás?****' õ.dʒɪ es.'tas***Where are you?***Longe do meu pensamento amigo,****'lõ.ʒɪ du 'mew pẽ.sa.'mẽ.tu a.'mi.gu***Far from my friendly thoughts,***Longe do teu coração,****'lõ.ʒɪ du 'tew ko.ra.'sẽw***Far from your heart,***Minha alma não sabe o que é sossego****'mĩ.jɐ 'aw.mɐ 'nẽw 'sa.bl u kl 'ẽ su.'se.gu***My soul does not know what calmness***Nem repouso.****nẽ he.'pow.zu***Nor repose is.***Por que não chega à minh'alma triste****por.'ke 'nẽw 'ʃe.gɐ ɐ mi.'paw.mɐ 'tris.tʃɪ***Why does not the message of peace in your eyes***A mensagem de paz no olhar?****ɐ mẽ.'sa.ʒẽ dʒɪ 'paz nu o.'lah***Arise in my sad soul?***Os que me vêem tão quieta,****'os kl mɪ 'vẽ 'tẽw ki.'ẽ.te***Those that see me so quiet,***Não compreendem que guardo,****'nẽw kõ.pre.'ẽ.dẽ kl 'gwaɪ.du**

Do not comprehend,

No fundo de mim mesma,

nu 'fũ.du dʒI mĩ 'mez.mɐ

Deep within me,

Esta dolorosa pergunta:

'ɐ̃s.tɐ do.lo.'rɔ.zɐ peɪ.'gũ.tɐ

This painful question:

Onde estás?

'õ.dʒI ls.'tas

Where are you?

BERCEUSE**Lullaby***Jacques D'Avrai***Endorts, mon petit**

ɑdɔʀ mɔ̃ pø.ti

Dorme, meu menino

*Sleep my child (little boy)***Sur la vague qui tremble**

syʀ la 'va.gə ki 'tʁɑ.blə

sobre a onda que balança

*on the wave that sways***Endorts-toi dans l'oubli**

ɑ.dɔʀ twa da lu.bli

entregue-se ao esquecimento

*render yourself to forgetfulness***l'oublis de**

lu.bli dø

Se esqueça

*Forget***Toit ce qui te semble**

twa sɔ ki tɔ 'sɑ.blə

de tudo o que te pareça

*everything that seems to you like***S'affolant cauchemar**

sa.fɔ.lɑ ko.ʃø.maʀ

um pesadelo perturbador,

*a disturbing nightmare,***Qui fait fuir les étoiles**

ki fɛ fyʀ le.ze. 'twa.lə

que faz fugir as estrelas cadentes

that frightens away the falling stars

Aveuglant les regards

a.vœ.gla le RØ.gar

que ofuscam as janelas,

that blur the windows

Et suffoquant les râles

e sy.fɔ.ka le 'Ra.lə

e sufocam os gemidos.

and suffocate the whimpers.

Endorts-toi mon enfant

a.dɔR twa mɔ̃.na .fa

Entregue-se minha criança

Render yourself, my child

Fais dodo man, man

fɛ do.do ma ma

Ao sono que

to the slumber that

Va venir.

va vø.niR

virá.

will come.