

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – Campus São Paulo

KAUÊ MARQUES PAIVA

**A OBRA VIOLONÍSTICA DE LINA PIRES DE CAMPOS: uma
abordagem hermenêutica**

SÃO PAULO
2023

KAUÊ MARQUES PAIVA

**A OBRA VIOLONÍSTICA DE LINA PIRES DE CAMPOS: uma
abordagem hermenêutica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música com a área de concentração em Processos, Práticas e Teorizações em Diálogos do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Criação musical: Composição e Performance.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Gisela Gomes Pupo Nogueira.

SÃO PAULO

2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

P149o Paiva, Kauê Marques, 1995-

A obra violonística de Lina Pires de Campos : uma abordagem
hermenêutica / Kauê Marques Paiva. -- São Paulo, 2023.
103 f. : il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Gisela Gomes Pupo Nogueira.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Violão - Instrução e estudo 2. Música popular - Brasil. 3.
Compositores. 4. Mulheres musicistas. 5. Campos, Lina Pires de. I.
Nogueira, Gisela Gomes Pupo. II. Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes. II. Título.

CDD 780.16

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

KAUÊ MARQUES PAIVA

**A OBRA VIOLONÍSTICA DE LINA PIRES DE CAMPOS: uma
abordagem hermenêutica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música com a área de concentração em Processos, Práticas e Teorizações em Diálogos do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Dissertação aprovada em: 31/07/2023

Banca Examinadora

Profa. Dra. GISELA GOMES PUPO NOGUEIRA

Departamento de Música / Instituto de Artes de São Paulo - Orientadora

Prof. Dr. LUCIANO CESAR MORAIS E SILVA

Pesquisador / Independente

Prof. Dr. FELIPE MARQUES DE MELLO

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

AGRADECIMENTOS

Sou grato à minha orientadora, Prof^a. Dr^a Gisela Gomes Pupo Nogueira, que abraçou esse trabalho, compartilhando ensinamentos e inspirações. Admiro-a pela sua dedicação integral a música e ao ensino.

Aos membros da banca, Prof. Dr. Luciano Cesar Morais e Prof. Dr. Felipe Marques de Mello, que realizaram contribuições inestimáveis para a conclusão desse trabalho, além de serem fontes inesgotáveis de inspiração dentro da academia e do fazer musical.

Ao Prof. Dr. Edelton Gloeden, que possibilitou que a obra completa de Lina Pires de Campos estivesse de maneira integral nesse trabalho ao ceder uma cópia do manuscrito da *Introdução*.

Aos meus pais, Arnaldo e Maria Inez, pelo incentivo, companheirismo e apoio incondicional.

Aos professores do Instituto de Artes da Unesp, pelos ensinamentos durante a graduação e pós-graduação, e aos funcionários pelo auxílio e esclarecimento de diversas dúvidas e inquietações.

Aos amigos presentes nesse processo, que foram extremamente pacientes e souberam me incentivar a seguir em frente. Destaque para Mariana e Ana.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo evidenciar e analisar a obra violonística da compositora brasileira Lina Pires de Campos, e utilizar uma abordagem hermenêutica para explorar a elaboração da performance. Apresenta uma breve exposição histórica da hermenêutica e do círculo hermenêutico em Hans-Georg Gadamer, além de uma análise detalhada da obra para violão da compositora, através da identificação, compreensão e questionamento dos preconceitos históricos e estéticos, e a agógica com foco na obra *Ponteio e Toccatina* da compositora, a fim de buscar uma maior clareza do texto, revisando fraseados, pontos culminantes e digitações.

Palavras-Chave: Lina Pires de Campos; Violão; Hermenêutica; Interpretação Musical; Gadamer.

ABSTRACT

The present work aims to highlight and analyze the guitar compositions of the Brazilian composer Lina Pires de Campos, using a hermeneutic approach to examine the craft of performance. It offers a brief historical account of hermeneutics and Hans-Georg Gadamer's hermeneutic circle, as well as a detailed analysis of the composer's guitar pieces. This analysis includes identifying, understanding, and questioning historical and esthetic biases, as well as agogic considerations focused on the composer's *Ponteio* and *Toccatina* works. The goal is to gain a better understanding of the text by examining phrasing, climaxes, and fingerings.

Keywords: Lina Pires de Campos; Guitar; Hermeneutics; Musical interpretation; Gadamer.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| Figura 1: Representação do Círculo Hermenêutico..... | 20 |
| Figura 2: Primeiros compassos do Prelúdio I de Lina Pires de Campos..... | 26 |
| Figura 3: Correção baseada na recapitulação do trecho anterior..... | 26 |
| Figura 4: Compasso de número 8 no Prelúdio nº 4 de Lina Pires de Campos... | 26 |
| Figura 5: Trecho anterior corrigido..... | 26 |
| Figura 6: Compasso de número 16 Prelúdio I de Lina Pires de Campos..... | 39 |
| Figura 7: Compasso anterior com nova digitação..... | 39 |
| Figura 8: Compassos de número 14 a 16 do Prelúdio III de Lina Pires de Campos..... | 39 |
| Figura 9: Compassos anteriores com a adição de vírgulas de respiração..... | 40 |
| Figura 10: Trecho original, proposto por Eduardo Fernandez..... | 45 |
| Figura 11: Exercício proposto por Eduardo Fernandez sobre BWV 998, proposto por Eduardo Fernandez..... | 45 |
| Figura 12: Compassos finais do Prelúdio III de Lina Pires de Campos..... | 46 |
| Figura 13: Exercício proposto por Kauê Marques sobre Prelúdio III..... | 46 |
| Figura 14: Manuscrito da peça Introdução de Lina Pires de Campos..... | 49 |
| Figura 15: Primeiros compassos do Ponteio de Lina Pires de Campos..... | 53 |
| Figura 16: Compasso de número 38 do Ponteio de Lina Pires de Campos..... | 54 |
| Figura 17: Compasso de número 22 do Ponteio de Lina Pires de Campos..... | 55 |
| Figura 18: Primeiros compassos da Toccatina de Lina Pires de Campos..... | 56 |
| Figura 19: Compasso de número 7 da Toccatina de Lina Pires de Campos..... | 56 |
| Figura 20: Compassos de número 14 e 15 rumo ponto culminante da Toccatina de Lina Pires de Campos..... | 57 |
| Figura 21: Compasso de número 16 da Toccatina de Lina Pires de Campos.... | 57 |
| Figura 22: Digitação proposta pela compositora..... | 65 |
| Figura 23: Nova digitação..... | 65 |
| Figura 24: Compasso original..... | 66 |
| Figura 25: Compasso como executado na gravação de Sergio Assad..... | 66 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|---|----|
| Tabela 1: Obras originais para violão, forma, publicação e gravações..... | 36 |
| Tabela 2: Gravações – Ponteio e Toccatina..... | 58 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 08 |
| 1. HERMENÊUTICA E SUAS FERRAMENTAS PARA A PERFORMANCE..... | 12 |
| 1.1 O círculo hermenêutico em Gadamer..... | 14 |
| 2. ELEMENTOS DE ÊNFASE DA PERFORMANCE..... | 22 |
| 2.1 Leitura dogmática-gramatical da partitura..... | 24 |
| 2.2 Crítica a partir dos preconceitos históricos e estéticos..... | 26 |
| 2.3 Identificação, compreensão e questionamento dos Preconceitos..... | 35 |
| 2.4 Determinação das correções da leitura dogmática-gramatical..... | 42 |
| 2.5 Aquisição dos elementos para o preparo da performance..... | 44 |
| 3. A OBRA PARA VIOLÃO DE LINA PIRES DE CAMPOS..... | 47 |
| 3.1 Prelúdios I, II e III..... | 47 |
| 3.2 Introdução..... | 48 |
| 3.3 Prelúdio Nº 4..... | 49 |
| 4. RELAÇÕES EM PONTEIO E TOCCATINA..... | 51 |
| 4.1 Prioridades estabelecidas no discurso musical..... | 52 |
| 4.1.1 Ponteio..... | 53 |
| 4.1.2 Toccata..... | 55 |
| 4.2 Possibilidades de interpretação da obra..... | 57 |
| 4.3 Ações tomadas no processo interpretativo..... | 63 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 68 |
| REFERÊNCIAS..... | 70 |
| ANEXO A – obra para violão de Lina Pires de Campos..... | 73 |
| APÊNDICE A – versão editada da obra para violão de Lina Pires de Campos, elaborada por Kauê Marques..... | 87 |

INTRODUÇÃO

Lina Pires de Campos (1918-2003) é filha de Angelo Del Vecchio, um renomado luthier italiano especializado em instrumentos de cordas dedilhadas. Seu pai ficou amplamente conhecido por reunir os mais destacados instrumentistas em sua residência na Rua Aurora, que se tornou um ponto de encontro na época, principalmente para violonistas e bandolinistas. Nas palavras da compositora:

A música surgiu em minha vida quando eu ainda era muito criança. Estou no meio musical desde que nasci; minha família trabalhou sempre com música. Sou da família Del Vecchio, fabricante de violão, violino, bandolim e cavaquinho. Minha vida artística, por assim dizer, não teve nem começo, pois fui criada em ambiente de muita música. Não conheço outra coisa senão música. (CAMPOS apud DONADIO, Vera Lucia. 2008, p.53)

O primeiro contato de Lina Pires de Campos com o piano ocorreu através do professor Atilio Bernardini. Posteriormente, teve a oportunidade de contar com importantes mentores, como Ema Lubrano Franco, Léo Peracchi e Osvaldo Lacerda. Aos 14 anos, teve seu primeiro encontro com Magda Tagliaferro, que no futuro veio a se tornar sua professora. Após concluir seus estudos, a compositora começou a trabalhar como assistente de Tagliaferro, um acontecimento crucial que impulsionou a reestruturação de sua técnica pianística e acabou por moldar seus ideais futuros.

A partir de 1958, Lina Pires de Campos passou a dedicar-se à composição e tornou-se aluna de Mozart Camargo Guarnieri. As obras de Guarnieri desempenham um papel fundamental nesta pesquisa, uma vez que a compositora, em suas próprias palavras, teve influência intencional do renomado compositor brasileiro. A relação entre eles era marcada por um profundo respeito e admiração mútuos¹ “Dentro da composição, só tive influência de Camargo. Eu era a única mulher que fazia aula com ele, sempre fui a única em tudo, aquela mulher metida, sem medo de se atirar”.

Sobre a convivência com Guarnieri, Campos também relata:

Era uma pessoa difícil de lidar, autoritário, mas comigo não tinha nada de difícil, ele me queria muito bem, e eu procurava fazer o melhor porque sabia que ele era simplesmente genial, o maior compositor brasileiro, sem discussão; podem gostar ou não da música dele, mas era um conhecedor profundo. (CAMPOS apud DONADIO, Vera Lucia. 2008, p.55)

¹ Campos apud DONADIO, 2008, p. 57

Tanto nas obras para violão de Camargo Guarnieri quanto nas de Lina Pires de Campos, pode-se observar a presença de melodias líricas, de caráter simples e de fácil apelo popular. Essas características validam a classificação dos compositores como nacionalistas, segundo os critérios estabelecidos por Mario de Andrade em seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, como a valorização das raízes nacionais, a incorporação de elementos folclóricos no discurso, a busca pela originalidade e pela autenticidade e a integração entre a música erudita e popular.

Em publicação de Mario de Andrade datada de 28 de maio de 1935, publicada no livro *Camargo Guarnieri: Expressões de uma Vida*, a referência se relaciona ao concerto de Camargo Guarnieri realizado na Semana de Arte Moderna de 1935, e destaca o estilo composicional nacionalista fundamentalmente erudito, sem a necessidade do uso do folclore e do popularesco:

(...)Mas este concerto define perfeitamente a muito notável preposição em que ele já se colocou entre os compositores da América. Brasileiro, a obra dele se apresenta fundamentalmente racial. Mas o seu nacionalismo já não é propriamente mais aquele primeiro e necessário nacionalismo de pesquisa, que é característico da obra de Villa-Lobos, e principalmente dos compositores menores da geração deste. É já um nacionalismo de continuação, quero dizer: que não se alimenta mais diretamente do populário, e apenas se apoia em expressões raras que se explicam por si mesmas, que nem em Sai Aruê. A sua obra é, por esse caráter, uma obra exclusivamente de arte erudita, não apenas funcionalmente, mas fundamentalmente erudita. E o Brasil se reconhece nela, não mais com a objetividade violenta de um corpo, com uma precisão instintiva de alma. (...) (ANDRADE apud VERHAALLEN, Marion. 2001).

Este estilo é considerado uma continuidade do nacionalismo proposto por Villa-Lobos, que defendia a necessidade de uma aproximação com o público através do folclore. A inclinação estética da compositora Lina Pires, se mostra como uma continuidade do Nacionalismo, e não como uma ruptura assim como a música moderna no Brasil, liderada por Koellreutter, que foi referida como “gênero louco” por Lina Pires em uma entrevista à Vera Lúcia Donadio.

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

A música brasileira e a abordagem hermenêutica são elementos fundamentais nesta dissertação de mestrado, impulsionada pela necessidade de reflexão sobre o repertório executado pelos violonistas brasileiros e pela importância de dar destaque à compositora Lina Pires de Campos. Além disso, observou-se a escassez de trabalhos acadêmicos na subárea da performance musical que utilizam a hermenêutica como ferramenta teórica, escapando da abordagem unicamente nacionalista.

Ao longo dos anos de estudo, meu repertório concentrou-se no repertório internacional, com exceção das obras do renomado compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que indiscutivelmente desempenha um papel importante na música brasileira e internacional. No entanto, sua relevância pode ofuscar outros compositores significativos, como é o caso de Lina Pires de Campos e sua obra *Ponteio e Toccatina*, que se torna o ponto de partida desta pesquisa, trazer luz a uma produção escrita por uma mulher, que infelizmente não costumam figurar dentro das salas de concerto, somando cinco por cento do repertório executado por orquestras em 2020 e 2021 de acordo com a pesquisa *Equality & Diversity in Concert Halls*², realizada pela fundação *Donne – Women in Music*.

Inicialmente, o objetivo da corrente pesquisa era investigar quanto da linguagem musical da compositora era resultado da influência de seu professor, Camargo Guarnieri (1907-1993), e quanto decorria de uma preocupação estética com a continuidade do Nacionalismo. No entanto, ao longo da pesquisa, essa questão inicial passou por modificações significativas, a exemplo, a busca por um elemento estruturador do discurso musical, partindo da crítica musical até o encontro com a hermenêutica de Gadamer.

Atualmente, a partir da análise de obras de pensadores como Martin Heidegger e Hans-Georg Gadamer, a hermenêutica tem se mostrado capaz de auxiliar na estruturação do discurso musical. Esses filósofos discutem a estruturação de uma obra de arte e seus significados, possibilidades de interpretação e potencial de comunicabilidade com a sociedade, enfatizando a importância da relação entre o intérprete e os elementos constituintes de uma obra, dentro do círculo hermenêutico.

² Disponível em: <<https://donne-uk.org/equality-diversity-in-concert-halls-2020-2021/#:~:text=Equality%20%26%20Diversity%20in%20Concert%20Halls%20%7C%202020%2D2021&text=The%20new%20results%20presented%20here,worldwide%20included%20compositions%20by%20women>> Acessado em: 20 de junho de 2023

Assim ao intérprete é possibilitada uma abordagem flexível no processo de interpretação. Isso revela os elementos presentes na construção de uma performance, influenciados por suas origens, preconceitos em relação à obra e tradições às quais estão ligados. Não se estabelece um método único de trabalho, uma vez que o círculo hermenêutico orienta os procedimentos interpretativos com o objetivo de alcançar uma compreensão mais profunda da obra e estabelecer coerência no discurso.

1. HERMENÊUTICA E SUAS FERRAMENTAS E PARA PERFORMANCE

O criador de uma obra pode ter em vista respectivamente o público de seu tempo: o ser propriamente dito de sua obra é aquilo que ela consegue dizer, e o que ela consegue dizer sempre se lança por princípio para além de toda limitação histórica. Nesse sentido, a obra de arte possui um presente atemporal. (GADAMER, 2010, p. 2).

A hermenêutica é uma disciplina que se dedica ao estudo da interpretação de textos, obras de arte e outros objetos dotados de sentido. O escopo da hermenêutica é facilitar e complexificar compreensão de tais objetos, especialmente quando eles são inicialmente incompreensíveis. A origem da palavra hermenêutica está ligada ao deus Hermes da mitologia grega, que atua como mensageiro entre os deuses e os homens, representando a necessidade de compreender o contexto relacionado à mensagem para interpretá-la adequadamente.

Johann Gustav Droysen, um historiador, define a hermenêutica como a separação entre fontes e resíduos. As fontes da hermenêutica são elementos linguísticos que ajudam na compreensão de um mundo através dos signos, enquanto os resíduos são partes de um mundo passado, que ajudam na reconstrução da tradição.

Como na música, as fontes se dão por meio do código musical empregado nas partituras, ao passo que os resíduos são os métodos dedicados aos instrumentos, o historicismo e registros fonográficos de determinada obra.

Droysen também estabelece que as obras de arte, ao contrário de documentos históricos, se comunicam diretamente com seus intérpretes e público ouvinte, tanto de maneira histórica quanto expressamente atual e simultânea.

A comunicação direta da obra de arte com seus receptores pode ser como um documento histórico, que preserva informações e memórias da sociedade, sendo capaz de comunicar de maneira expressa com seus receptores. Entende-se a comunicação como algo provido de historicidade, mas com contexto do presente. A importância dessa relação direta entre obra de arte e receptor é fundamental na compreensão de uma das funções da arte como forma de comunicação e preservação de memórias, valores e ideias sociais. A preservação da obra de arte não se restringe apenas à sua existência física, mas também à sua capacidade de ser compreendida e interpretada pelas gerações futuras.

O filósofo alemão Hans-Georg Gadamer (1900-2002), nascido em Marburg, desenvolveu sua teoria da hermenêutica como um pensamento baseado na linguagem que aborda as condições de compreensão. Em sua obra *Verdade e Método*, Gadamer apresenta uma análise crítica e reflexiva da tradição filosófica, destacando a importância da linguagem na criação de sentidos. Segundo o autor, a linguagem é fator determinante na construção da verdade e não há universalidade absoluta. A verdade é moldada pelos contextos e a hermenêutica filosófica deve questionar as bases linguísticas da tradição.

Dessa forma, a obra de arte apresenta uma dupla natureza: uma documental e outra expressiva. Isso faz que a obra seja capaz de perpetuar memórias e valores, mas também comunicar de maneira direta com seus receptores no momento presente.

O que é dito também é sempre mais do que o seu sentido indicável e captado. Como aquele que diz algo a alguém, aquilo que nos diz algo é alheio no sentido de que se estende para além de nós. Nessa medida, na tarefa própria ao compreender é dada uma dupla estranheza que é, em verdade, a mesma. As coisas se dão exatamente como em todo discurso. O discurso não diz apenas algo, mas alguém diz algo a alguém. (GADAMER, 2010, p. 6)

A compreensão e a capacidade de comunicação do discurso não são limitadas ao seu conteúdo literal, mas se estendem para além disso. Compreender algo significa ir além do que é dito, e isso é especialmente importante nas artes, que nunca possuem apenas um significado, mas se apresentam na multiplicidade de sentidos imagináveis por aquele que recebe a mensagem.

A realidade de um conteúdo, como a música, não pode ser reduzida ao seu momento histórico original, pois a força enunciativa da linguagem ultrapassa as fronteiras temporais e coloca o observador e o criador em um mesmo momento: o autor, o intérprete e o público.

No contexto musical, a comunicação não pode ser estabelecida apenas pela fidelidade à partitura, já que é uma ingenuidade supor que todo seu potencial de significado se encontra no que Droysen reconhece como fonte. O intérprete que deseja estabelecer uma comunicação efetiva com o compositor e o público deve ser capaz de considerar múltiplos significados na partitura, levando em conta aspectos históricos, filosóficos, fonográficos, instrumentais, biográficos e todo o contexto relevante para tomar suas decisões.

Segundo Martin Heidegger (1889 - 1976), a obra de arte é um símbolo que possui significados diversos e precisa de um intérprete para ser compreendida. A obra é a origem do artista e o artista é a origem da obra, ambos sendo necessários para a existência da obra. A obra é uma coisa, mas também é mais que uma simples coisa, pois é onde as propriedades se reúnem.

Heidegger³ identifica três elementos fundamentais na obra de arte: a coisa, o utensílio e a obra em si. A coisa é o núcleo onde as características se concentram, podendo ser qualquer objeto que reúna um grupo de características, como uma pedra; o utensílio é algo criado pelo homem com uma função clara, como a partitura; a obra é autossuficiente, mas não tem finalidade específica e se aproxima da coisa, sendo a música em si. De acordo com Heidegger, o artista deve ser indiferente à obra e a obra deve ser quase auto-aniquiladora em sua criação.

Por outro lado, para Gadamer, a obra de arte é um encontro consigo mesmo, já que nos leva a enfrentar nossas crenças. O intérprete tem o papel de convencer outros da unicidade do significado da obra, mas não elabora as crenças do autor, e sim sua visão pessoal da obra. Isso ajuda a ampliar as perspectivas do público, afinal, toda mensagem só é dita e passada àquele que se permite ouvir.

A hermenêutica propõe uma compreensão abrangente e universal, onde toda coisa aponta para outra e não se limita a seu significado em si. Isso se torna concreto nas artes, de forma que a obra de arte se apresenta no presente absoluto e está sempre disponível para novos significados.

1.1 O círculo hermenêutico em Gadamer

A teoria do círculo hermenêutico formulada até então implica: o intérprete encontra-se em uma relação entre o indivíduo e o todo, por meio da reflexão subjetiva, antecipando o todo e explicando as partes individuais. Nessa perspectiva, o movimento circular ocorre para frente e para trás dentro da obra, finalizando-se quando atinge sua completude, ou seja, quando há um entendimento pleno da peça.

Por outro lado, Heidegger argumenta que a compreensão do texto permanece enraizada pelos preconceitos presentes na pré-compreensão. Isso implica

³ HEIDEGGER, 1992. p. 16

na necessidade do intérprete estar consciente de seus preconceitos e opiniões prévias, bem como possuir um domínio da compreensão histórica. Dessa forma, é possível evitar que o historicamente diferente e a aplicação de métodos sejam reduzidos pela interpretação prévia de agentes externos.

Para Gadamer, o aspecto relevante no círculo hermenêutico como base de toda compreensão é o "conteúdo relevante" em questão. No entanto, ele expande essa ideia ao introduzir o conceito de "antecipação da perfeição". Isso significa que o intérprete busca não apenas compreender o conteúdo em si, mas também aspira a uma compreensão que se aproxime da perfeição, em um constante movimento em direção a uma compreensão cada vez mais abrangente e profunda.

Em resumo, tanto Heidegger quanto Gadamer enfatizam a importância da consciência dos preconceitos e da pré-compreensão do intérprete. O movimento circular do círculo hermenêutico se dá tanto na relação entre o todo e as partes, como na busca por uma compreensão mais completa e aprimorada, superando limitações e ampliando a perspectiva, ao entrar no círculo a partir de qualquer uma das etapas: o fenômeno sonoro, a identificação dos preconceitos, revisão da forma sonora e a formalização do constructo.

Dessa forma, é formulada uma pressuposição que guia toda a compreensão. Ela diz que alguém só pode entender aquilo que representa uma unidade de significado perfeito. Por exemplo, fazemos essa pressuposição de perfeição sempre que lemos um texto. Só questionamos essa pressuposição se ela se mostrar irreparável, ou seja, o texto não se torna compreensível; talvez comecemos a ter dúvidas sobre a autenticidade do texto e partamos para confirmá-lo. (GADAMER, 1988, p. 7, tradução nossa).

De acordo com Gadamer, a ideia hermenêutica de que devemos compreender tanto o indivíduo quanto o todo é uma noção que remonta à antiga retórica e foi trazida até nós pelos hermeneutas modernos, passando da arte da comunicação para a arte da compreensão. Em ambos os casos, observa-se uma relação circular. A antecipação do significado, onde as ideias são projetadas, é trazida para determinar a compreensão de cada uma das partes, delimitada pelo todo, assim como delimitando o todo.

Essa relação é bastante plausível no contexto do aprendizado de uma língua, em que nosso conhecimento se baseia na compreensão de que só podemos atribuir sentido a todas as partes quando temos o todo disponível para análise. No entanto, o processo de análise é guiado por expectativas de significado que surgem

do pré-conhecimento sobre o texto, ou seja, preconceitos. Isso significa que as expectativas passam por correções exigidas pelo texto, modificando tanto as expectativas quanto a própria obra, resultando em uma unificação do significado com base em uma nova expectativa. Esse jogo de compreensão faz com que a mesma se direcione do todo para as partes e vice-versa. Assim, a tarefa central consiste em expandir o círculo da unidade do significado compreendido. Uma compreensão coerente é aquela que estabelece uma relação clara entre todas as partes e o todo; a falta disso indica uma falha no processo de entendimento da obra.

O preconceito da precipitação, que consiste em descartar verdades precipitadamente, é um fenômeno comum quando se possui uma visão favorável à inovação, já que conduz ao pensamento crítico sobre o objeto a ser compreendido. No entanto, é crucial ressaltar a importância da parcimônia, ou seja, do equilíbrio entre a razão e a autoridade.

Na verdade, a tradição está sempre presente nas mudanças históricas, e a conservação é um ato da razão. Por isso, as inovações tendem a ser vistas como resultados da aplicação racional do conhecimento. No entanto, em momentos de grandes transformações, é comum que haja uma preservação maior do que se esperaria. Nossa relação com a tradição não deve ser objetivadora, mas sim equilibrada com a investigação histórica no campo da hermenêutica.

A investigação histórica tem como objetivo determinar o significado do objeto de estudo e levantar novas questões. Encontrar uma resolução abstrata entre a investigação histórica e a tradição requer uma análise crítica da tradição dentro do contexto histórico, visando questioná-la por meio da produtividade hermenêutica.

Martin Heidegger desenvolve a problemática da hermenêutica com o objetivo de aprimorar a pré-estrutura da compreensão. Segundo Heidegger o círculo hermenêutico não deve ser considerado como uma falha, mas como uma possibilidade positiva para o conhecimento mais autêntico. Isso se dá porque a tarefa da interpretação é assegurar o viés crítico, elaborando conceitos a partir da coisa em si, e não por meio de conceitos pré-estabelecidos ou “felizes ideias”.

O círculo não deve ser degradado a círculo vicioso, mesmo que este seja tolerado. Nele vela uma possibilidade positiva do conhecimento mais originário, que, evidentemente, só será compreendido de modo adequado, quando a interpretação compreendeu que sua tarefa primeira, constante e última permanece sendo a de não receber de antemão, por meio de uma “feliz ideia” ou por meio de conceitos populares, nem a posição prévia, nem a visão prévia, nem a concepção prévia, mas em assegurar o tema científico na elaboração desses conceitos a partir da coisa, ela mesma. (HEIDEGGER apud GADAMER, 1999, p. 401)

Gadamer destaca que a interpretação adequada se opõe à arbitrariedade e às limitações dos hábitos que não são questionados pelo pensamento. Quando alguém lê um texto, essa pessoa cria um projeto, uma projeção do sentido global, que é constantemente revisada à medida que a compreensão avança. A compreensão se torna, portanto, um ato constante de elaboração de projetos baseados em antecipações que devem ser confirmadas pelo próprio texto.

O papel do intérprete não é transmitir suas opiniões prévias diretamente e acriticamente, mas compreender as exigências do texto a partir do repertório linguístico de seu autor e época. As opiniões pré-estabelecidas não devem ser utilizadas de forma arbitrária, mas também não devem ser ignoradas. A verdadeira compreensão é alçada quando se considera a opinião do autor e se estabelece uma relação crítica com ela.

No processo de compreensão de uma obra, não devemos unicamente nos colocar no lugar do autor, mas sim considerar diferentes perspectivas. Devemos buscar entender os argumentos do autor em vez de nos limitarmos a tentar assumir sua posição. Isso nos leva a uma compreensão multidimensional do significado que se compreende, enquanto o ponto de vista do autor nos coloca na perspectiva subjetiva de outra pessoa. Nesse contexto, a tarefa da hermenêutica é iluminar a compreensão, criando um entendimento compartilhado entre todas as partes envolvidas.

Em resumo, Heidegger defende que a compreensão é um processo constante e dinâmico que se válida pela verificação das antecipações a partir da coisa em si.

Aquele que quer compreender não pode se entregar, já desde o início, à casualidade de suas próprias opiniões prévias e ignorar o mais obstinada e conseqüentemente possível a opinião do texto – até que este, finalmente já não possa ser ouvido e perca sua suposta compreensão. Quem quer compreender um texto, em princípio, está disposto a deixar que ele diga alguma coisa por si. (GADAMER, 1999, p. 405)

Devemos considerar essa exigência básica como uma radicalização de uma ferramenta que, na realidade, sempre é aplicada. Aqueles que ouvem ou se aproximam de um texto musical trazem consigo suas opiniões prévias sobre o conteúdo, e a relação estabelecida se baseia na ideia de que o intérprete esteja aberto à opinião do outro. A interpretação é o resultado da interação entre as próprias opiniões do intérprete e a obra em questão.

Em outras palavras, as opiniões são uma variedade mutável de possibilidades, mas dentro dessa diversidade do que as pessoas podem pensar, nem tudo é possível. O intérprete deve considerar o que é sensato e, portanto, o que pode ser esperado dentro desse contexto. Aqueles que tentam "ouvir além" do que o outro está realmente dizendo não saberão encaixá-lo em suas próprias expectativas múltiplas.

É importante reconhecer que a interpretação musical envolve uma interação complexa entre o intérprete, a obra e o ouvinte. As opiniões prévias do intérprete desempenham um papel significativo nesse processo, mas é fundamental manter uma abertura para considerar a perspectiva do outro e estar ciente das limitações impostas pelas expectativas individuais.

A antecipação da perfeição, desempenha um papel importante na hermenêutica. Ela guia a compreensão ao pressupor que a obra possui uma unidade de significado latente que orienta o intérprete, indo além da simples relação entre o que é verdadeiro e o que é interpretado. Ao abordar um texto, por exemplo, podemos adotar uma postura de leitor-escritor, buscando compreender a opinião e o objetivo do autor por trás da mensagem. Nesse processo, também é possível que nossas expectativas, decorrentes de nossa relação com o assunto do texto, influenciem a compreensão. No entanto, é importante evitar o preconceito de perfeição ou precipitação, que assume que o texto tem uma opinião completa e que a mensagem presente é a verdade absoluta. Compreender implica em compreender a si mesmo em relação ao assunto em questão e, somente após esse momento, desvincular-se e entender a opinião do outro como tal. Embora a abertura e a possibilidade de relação com o texto não signifiquem neutralidade ou autonegação por parte do autor, elas permitem a apropriação de suas ideias e preconceitos. É importante que o leitor esteja ciente de suas projeções em relação ao significado do texto para que possa confrontar sua verdade com suas opiniões preestabelecidas.

A principal condição da hermenêutica continua sendo a compreensão do assunto, e a partir dessa compreensão, determina-se o que pode ser desenvolvido como um significado unificado, utilizando-se da antecipação da perfeição. Dessa forma, o papel da tradição no comportamento histórico-hermenêutico é cumprido por meio de um conjunto de preconceitos básicos. A hermenêutica parte do pressuposto de que aquele que deseja entender algo tem algum vínculo com o assunto ou está conectado à tradição da qual o assunto trata. No entanto, a consciência hermenêutica reconhece que esses pressupostos não podem ser estabelecidos como um acordo inquestionável, pois sua natureza reside entre o historicamente informado, o objetivismo e a pertinência a uma tradição específica.

A verificação dos possíveis significados da obra é fundamental para a discussão das ferramentas utilizadas na performance musical, conhecidas como *ferramentas hermenêuticas* por Luciano Morais⁴. Estes são conceitos operantes que, no entanto, criam um antagonismo no contexto da interpretação, pois nos levam a uma aplicação direta delas, reduzindo a dimensão interpretativa.

A oposição pode ser expressa como: interpretação enquanto uma operação técnica x formalização do constructo (a performance) enquanto uma vivência. (MORAIS, 2014, p. 87)

Dessa maneira, como definido por Morais, as ferramentas hermenêuticas se correlacionam com os conceitos de pré-compreensão, tradição e formação. A pré-compreensão se refere às projeções prévias do intérprete sobre o objeto. A tradição, por sua vez, é a relação entre a historicidade e a postura do intérprete em relação ao objeto e a formação é a história implícita.

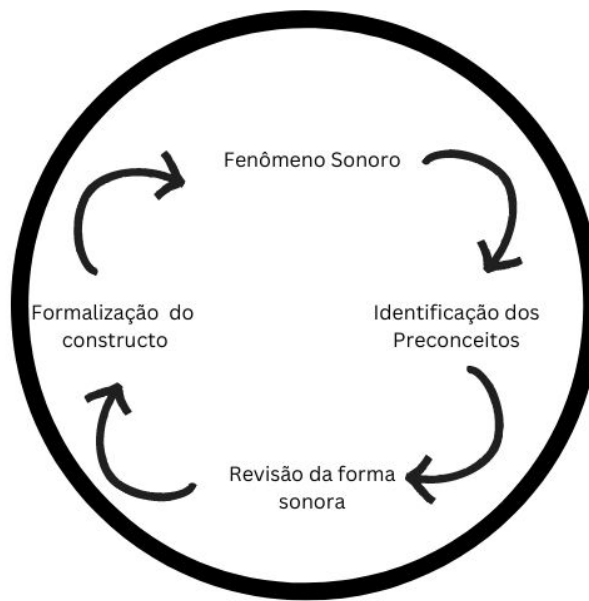
Uma vez explicitadas, essas ferramentas conceituais conduzem os processos de: a. redução (suspensão de juízos prévios); b. crítica histórica e revisão histórico-conceitual e c. revisão do constructo visando uma nova operacionalidade a cada performance. (MORAIS, 2014, p. 87)

A aplicação do círculo hermenêutico na obra musical, proposto por Morais, começa com a percepção fenomênica do som através da decodificação estritamente gramatical da partitura. Em seguida, identifica-se os preconceitos a partir do material sonoro decodificado, reflexão sobre a forma sugerida pelo material e a revisão da forma a partir da elaboração crítico-histórica. O processo se “encerra” com a formalização do constructo, representando uma mensagem da obra.

⁴ MORAIS, 2014, p. 91

A interpretação, uma vez concluída, torna-se um novo texto passível de nova compreensão e pode ser reinterpretada ao longo do tempo, adquirindo novos significados a cada novo ciclo de interpretação.

Figura 1: Representação do Círculo Hermenêutico



(Fonte: Elaboração Própria a partir de Morais, 2014, p. 88)

A presente operação aborda o paradoxo apresentado na utilização da consciência hermenêutica na interpretação de obras artísticas. É argumentado que o círculo hermenêutico, que se inicia com a exposição de ferramentas e conceitos interpretativos, é condicionado pelo próprio caráter dessas ferramentas. A utilização destes conceitos limita e dirige a interpretação, resultando em características específicas da obra interpretada. No entanto, é importante ressaltar que o círculo hermenêutico não pode ser considerado um método, devida à sua natureza mutável. Em vez disso, ele é compreendido como um conceito que orienta a corporificação de procedimentos interpretativos em procedimentos correlatos, a fim de alcançar uma compreensão mais profunda da obra.

A habilidade interpretativa do indivíduo, e não necessariamente seu preparo técnico, é que determina a validade da compreensão da obra. Portanto, é fundamental formalizar o processo de interpretação das ferramentas disponíveis, pois elas são, de fato, as ferramentas para a interpretação. Como afirmado por Morais, as

ferramentas interpretativas devem ser entendidas como procedimentos guiados por conceitos, capazes de ampliar o entendimento da obra.

Assim destacando a relevância da hermenêutica na interpretação musical, enfatizando a necessidade de compreender o contexto histórico e cultural da obra em questão. O conceito do círculo hermenêutico é utilizado a fim de destacar que o intérprete se utilize de suas próprias experiências e preconceitos para compreender a obra, ao mesmo tempo em que é influenciado por ela, gerando um diálogo contínuo entre o intérprete e a obra, através de uma abordagem reflexiva e cuidadosa.

2. ELEMENTOS DE ÊNFASE DA PERFORMANCE

A questão hermenêutica coloca para o problema da interpretação musical, enquanto pesquisa, o processo de construção da produção artística, corporificando – e por isso conscientizando os resíduos desse processo. O foco da interpretação musical passa a ser dirigido mais para seus fundamentos e pressupostos (típicos campos pesquisados pela hermenêutica) do que para a retratação de procedimentos que pré-determinam o constructo interpretativo. (MORAIS, 2014, p. 121).

A arte, pode ser identificada por suas possibilidades de configuração. Essas possibilidades permitem formar elementos originais ou introduzidos por meio de uma tradição interpretativa dentro de um contexto específico. Portanto, cada obra é uma compreensão de uma produção em relação ao que já foi feito, uma resposta consciente — ou não — à tradição artística vigente.

A interpretação musical pode requerer uma abordagem hermenêutica que vai além da aplicação mecânica de um único método interpretativo. De acordo com Morais⁵, o intérprete tem a tarefa de administrar seus métodos interpretativos, enquanto se utiliza da sua “liberdade de expressão”, que está limitada pela linguagem musical, que é autônoma e não pode ser adaptada por um indivíduo que não faça parte dessa comunidade linguística.

Na performance musical, relação entre métodos se dá como uma resposta às tradições interpretativas. A verdade e validade de uma interpretação estão imbricadas no aspecto que constitui determinada concepção, uma vez que a performance não se reporta à obra enquanto representação de si mesma, mas sim como o intérprete permite que um constructo revele o potencial da obra. Esse constructo é revelado pelos procedimentos interpretativos, pela agógica, pelo timbre, pelo reconhecimento da forma, pelo estilo, pelo conhecimento histórico, entre outros.

A seriedade na interpretação da obra de arte é alcançada quando o intérprete está ciente dos preconceitos envolvidos no processo interpretativo, tais como a tradição e a autoridade. Gadamer⁶ argumenta que a seriedade inerente a interpretação só é legitimada quando é reconhecida, e um indivíduo que não a leva a sério é considerado um mau jogador. Contudo, a seriedade deve ser questionada cuidadosamente pelo intérprete, evitando arbitrariedades e mantendo a razão.

⁵ MORAIS, 2014, p.122

⁶ GADAMER, 1999, p. 416

Neste contexto, é evidente a existência de regras que estão sujeitas ao contexto e às possibilidades determinadas pela obra a ser interpretada, fazendo com que cada performance seja uma nova obra interpretativa, uma nova aceção da tradição, que pode resultar na negação ou apropriação desta.

Para Gadamer, não se trata de alcançar a verdade da obra, mas de buscar como é possível fazer afirmações verdadeiras sobre ela. No processo interpretativo, o que é verdadeiramente aplicado é o sujeito, que define os aspectos nessa relação, a tradição artística e os preconceitos estabelecidos em suas interpretações.

Para nós, a maturidade artística ou a maturidade no exercício do ofício, começa quando somos capazes de questionar e interferir nessa tradição na qual nossa consciência artística se formou, igualando a validade de nossos próprios juízos ao daquele que reconhecemos como autoridade. (MORAIS, 2014, p. 125).

No pensamento de Gadamer, a abordagem da verdade como algo alcançável através da aplicação rigorosa de um método é insuficiente. O método, por si só, não possui a capacidade de estabelecer uma relação verdadeira entre o leitor, o texto, a obra e sua interpretação. Portanto, a utilização de regras interpretativas deve ser compreendida como um meio para compreender um objeto dentro das limitações que este impõe, sendo que, estas regras são provisórias e estão sujeitas a mudanças.

Para alcançar a compreensão adequada de uma obra, é necessário passar por um processo que inclua: a leitura hermenêutica da partitura; a crítica a partir dos preconceitos históricos e estéticos; a compreensão das referências utilizadas nas ações sonoras; a identificação, compreensão e questionamento destes preconceitos; a aquisição e consolidação destes elementos no preparo para a performance, como elaborado por Morais⁷. Este processo deve ser iniciado desde o primeiro contato com a obra e é crucial para a obtenção de uma interpretação significativa.

Em suma, para Gadamer, a busca pela verdade é um processo dinâmico e contínuo que requer uma abordagem subjetiva e crítica, e não pode ser alcançada através da mera aplicação de regras ou métodos objetivos. É preciso considerar as limitações impostas pelo objeto e considerar as referências históricas, estéticas e pessoais do intérprete para a chegar a uma compreensão da obra como um todo.

⁷ MORAIS, 2014, p. 127

2.1 Leitura hermenêutica da partitura

A abordagem dogmática da partitura implica em uma perspectiva hermenêutica, já que a problemática da performance está baseada na percepção consciente do intérprete, que pode se dar de forma automatizada sem o devido pensamento crítico a respeito das escolhas tomadas. Esse procedimento permite a interpretação dentro de um universo pré-concebido de possibilidades, mesmo que o intérprete não tenha consciência disso.

Segundo Gadamer⁸, é impossível alcançar uma compreensão objetiva e completa de um texto, uma vez que a compreensão humana é sempre influenciada pela história e pela tradição cultural. Além disso, ele argumenta que a leitura dogmática não leva em conta a natureza dialógica da compreensão humana, ou seja, a interação entre o intérprete e o texto.

Em vez da leitura dogmática, Gadamer defende a leitura hermenêutica, que é uma abordagem mais aberta e flexível na interpretação de textos. Nesta abordagem, o músico reconhece sua perspectiva, a do compositor e a perspectiva do contexto cultural. A leitura hermenêutica, portanto, é uma forma de relação entre o intérprete e a partitura, onde o significado é criado através da interação entre as duas partes. No entanto, é necessária uma leitura pré-determinada e espontânea na primeira fase, conduzida pela leitura técnico-interpretativa do leitor, limitada pela autoridade estabelecida da obra.

Durante o processo de aprendizado da obra, ocorre a efetivação do círculo hermenêutico, que leva a um processo de enriquecimento através da correção dos elementos espontâneos relacionados aos preconceitos, que podem ser confirmados ou refutados.

Como destacado por Morais⁹, a obra não nos é transmitida apenas através da tradição escrita da partitura, mas também através da tradição oral (aulas, palestras, masterclass, diálogos entre colegas), de concertos e das gravações, que implicam determinados preconceitos no primeiro contato. Independentemente da forma como a obra é apresentada, qualquer meio pode ser considerado elemento primário, sujeito à nossa habilidade gramatical de leitura.

⁸ GADAMER, 1999, p. 416

⁹ MORAIS, 2017, p. 2

Em resumo, a leitura dogmática do texto é uma abordagem objetivista na interpretação de uma obra, que é criticada por sua falta de flexibilidade e por não levar em conta a natureza dialógica da compreensão humana. Em vez disso, Gadamer defende a leitura hermenêutica, que é uma abordagem mais aberta e flexível, que reconhece a influência da perspectiva histórica e cultural do intérprete e busca compreender o texto a partir do diálogo entre o intérprete e o texto.

A compreensão do código gramatical é verificada quando estamos diante da partitura, sendo sua leitura realizada de maneira praticamente automática. O esforço durante a leitura pode demonstrar a falta de domínio sobre o código apresentado e as noções históricas e interpretativas em jogo, que também implica na falta de capacidade interpretativa.

Este estágio primário apresentará uma leitura gramatical que pode ser objeto de escuta analítica, fazendo parte do processo de pesquisa em direção à performance. Quando atingido de maneira satisfatória, a interpretação é guiada pela hermenêutica musical para a próxima etapa do processo:

A isso chamamos, na performance, de aprender uma obra nova. Ao longo do aprendizado, a interpretação se enriquecerá tanto mais quanto maior for nessa capacidade de corrigir essa espontaneidade na interpretação, que é sempre falsa, porque está fundamentada em um complexo de preconceções. Perceber interpretação como manifestação de uma espontaneidade não é nada além de ignorância a respeito dessas preconceções. (MORAIS, 2014. p.128)

Durante o processo de leitura hermenêutica da obra completa de Lina Pires de Campos, foram identificados erros de edição que prejudicavam a compreensão do texto. A correção destes erros foi fundamental para a interpretação da obra.

O primeiro erro identificado se refere ao primeiro compasso do *Prelúdio I*. Onde a nota estava escrita como Sol natural, foi substituído por um Sol bemol como na recapitulação. Outro erro foi localizado no Prelúdio nº 4, no compasso de número oito, onde a fórmula de compasso estava descrita como 2/4, distribuído em duas vozes, com a voz superior realizando três colcheias e duas semínimas, enquanto a voz inferior realiza seis colcheias, o que é incompatível com o compasso descrito.

Para elucidar as substituições realizadas, seguem as figuras:

Figura 2: Primeiros compassos do Prelúdio I de Lina Pires de Campos



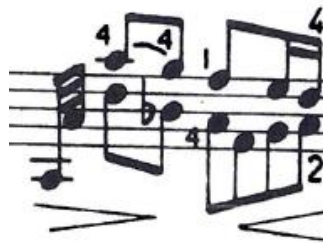
(Brasil: Ricordi, 1977)

Figura 3: Correção baseada na recapitulação do trecho anterior



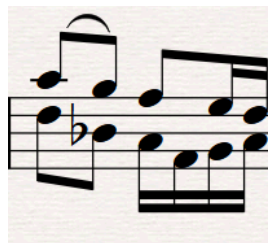
(Fonte: Elaboração Própria)

Figura 4: Compasso de número 8 no Prelúdio nº 4 de Lina Pires de Campos



(Brasil: Ricordi, 1988)

Figura 5: Trecho anterior corrigido



(Fonte: Elaboração Própria)

2.2 Crítica a partir dos preconceitos históricos e estéticos

O nacionalismo musical surge como resultado do desenvolvimento do movimento romântico e das transformações sócio-políticas decorrentes da crise europeia do final do século XVIII até meados do século XIX. Manifesta-se por meio de diversas expressões musicais, com destaque para a ópera, que desempenha um

papel proeminente nos processos de busca pela identidade nacional, buscando uma aproximação com o imaginário popular, na valorização da língua nacional nos textos, como na escolha de temas históricos brasileiros.

É importante considerar dois tipos de nacionalismo no âmbito musical: aquele em que o nacionalismo está presente na matéria-prima utilizada pelo compositor e aquele em que o próprio compositor cria o sentimento de nacionalidade. A estética nacionalista romântica musical prioriza a primeira opção, ou seja, aquela em que a matéria-prima é fornecida pelo contexto regional. O compositor aproveita o tema musical tal como ele se apresenta, como um dado da vivência popular, e, por meio de seu uso, fundamenta a raiz a partir da qual surge a inspiração nacional que se busca consolidar.

Em 1922, comemorou-se o centenário da independência do Brasil, ocasião em que um grupo de artistas intelectuais em São Paulo realizou a *Semana de Arte Moderna* no Teatro Municipal. Esse grupo buscou introduzir uma nova linguagem artística, colocando a cultura brasileira em primeiro plano afim de romper com a então submissão ao modelo europeu. Eles estudaram o problema da identidade nacional e promoveram a reinterpretação e reflexão sobre a cultura, o que representa uma tomada de consciência da disparidade entre o desenvolvimento intelectual e o desenvolvimento do país.

Após a *Semana de Arte Moderna*, os modernistas começaram a se organizar em grupos ideológicos e expressar suas concepções por meio de manifestos, sendo o primeiro deles em 1924, escrito por Oswald de Andrade e conhecido como *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Esse manifesto introduziu um novo conceito de nacionalismo e adotou uma abordagem vanguardista em relação à linguagem vigente, caracterizada por agilidade, objetividade e concisão. O manifesto exerceu influência sobre muitos artistas e em algumas obras é possível observar os elementos sugeridos por ele, tais como modismos populares, linguagem cotidiana, nacionalização do vocabulário e desobediência à gramática oficial, refletindo o projeto Pau-Brasil.

Mario de Andrade recebeu o manifesto com entusiasmo, admitindo aos seus pares que era inteiramente favorável à proposta do *Pau Brasil*, adotando uma abordagem poética que visava à simplicidade. Esse período, que compreendeu os anos de 1923 a 1925, marcou o engajamento de Andrade na tarefa conhecer e estudar

mais sobre o Brasil, assim como persuadir seus colegas modernistas sobre a importância de nacionalizar o Brasil.

Em 1928, Andrade apresentou seu *Ensaio sobre a música brasileira*. A primeira parte do ensaio em dois momentos: um que oferece uma exposição sobre o que é entendido como música brasileira e outro que faz uma distinção entre música popular e música considerada como artística — música erudita ou de concerto. No segundo momento desta primeira parte, o autor realiza e estabelece detalhadamente o ritmo, a melodia, a polifonia, a instrumentação e a forma, definindo elementos que compõem uma música nacional. A segunda parte do livro, intitulada Exposição de melodias populares, possui três momentos. O primeiro esclarece alguns procedimentos de notação musical utilizados; o segundo apresenta melodias sob o título de Música socializada, que é dividido nos seguintes itens: canto infantil, cantos de trabalho, danças, danças dramáticas, canto religioso, cantigas militares, cantigas de bebidas e cocos. O terceiro momento reúne melodias sob o título de Música Individual, dividido em estribilhos, toadas, martelos, desafios e chulas, lundus, modinhas e pregões.

O ensaio é elaborado com a intenção de estabelecer uma concepção de música nacional, ou seja, a ideia de música brasileira de Mario de Andrade. Ele busca, fundamentar de maneira definitiva a nacionalidade da música brasileira, destacando os elementos constitutivos da composição nacional a ser realizada no Brasil pelos compositores que buscam legitimação na música nacional. A sugestão mais importante deixada pelo autor é a aproximação com a música folclórica, também denominada popular por ele, o que implica o conhecimento e uso de sua rítmica e melodia.

Andrade afirma que uma arte nacional não pode ser criada através do poder de escolhas dos elementos, mas pela transposição erudita dos elementos já existentes na cultura popular.

Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente se quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborígenes pois que só mesmo estes é que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos psicológicos e estéticos. Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já esta feita na insciência do povo. O artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada. (ANDRADE, 1972. p.3)

O método proposto no ensaio não se trata apenas da utilização temática da inspiração popular, ou seja, o compositor brasileiro, em uma perspectiva nacionalista, não se limita apenas a temas folclóricos, mas compreende a função e a organização desses temas, criando a partir de sua compreensão seus próprios paradigmas.

Além disso, percebe-se uma busca por uma unidade nacional por meio da documentação da existência de uma entidade musical nacional e seu lugar no contexto universal, com base em sua originalidade em relação à cultura internacional.

Por isso tudo, Música Brasileira deve de significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico. O padre Mauricio, *I Salduni, Schumaniana* são músicas brasileiras. Toda opinião em contrário é perfeitamente covarde, antinacional, anticrítica. (ANDRADE, 1972. p.3)

Portanto, o *Ensaio sobre a música brasileira* de Andrade torna-se um momento representativo e significativo, no qual ele tenta retratar o Brasil como um movimento modernista de afirmação da singularidade brasileira perante o mundo. Isso exerceu influência em gerações futuras de compositores, como é o caso da escola de Guarnieri, cujo líder, Camargo Guarnieri, foi amigo e discípulo de Andrade.

Na obra *Poemas da negra* de Guarnieri, é possível observar a influência do ensaio de Mário de Andrade. Um exemplo disso é a frequente utilização da escrita coral, ou seja, polifônica. Mário de Andrade afirma: "nossos compositores deviam insistir no valor social que o coral pode ter"¹⁰. Essa influência de Mario de Andrade na obra de Guarnieri pode ser compreendida como uma manifestação da valorização do coral como expressão social na música, seguindo as orientações propostas por Andrade.

Outra semelhança entre a estética de Andrade e a obra de Guarnieri diz respeito ao uso do folclore. Mário expõe em seu ensaio a teoria de que a formação da tradição da música de concerto no Brasil é dividida em diferentes estágios, sendo o último estágio aquele em que não se apresentam citações de melodias folclóricas nas obras de concerto.

Além disso, a ausência de citações de melodias folclóricas nas obras de concerto de Guarnieri pode ser interpretada como uma tentativa de explorar outros

¹⁰ ANDRADE, 1972, p. 64

elementos da cultura brasileira, buscando uma identidade musical própria, em linha com a proposta de nacionalismo estético defendida por Andrade:

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 fase da tese nacional; 2ª 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. Não é nosso caso ainda. (ANDRADE, 1972, p.14)

A terceira fase do nacionalismo, como observado em Guarnieri, representava a maturidade dos compositores por meio da ausência de citações folclóricas e da incorporação inconsciente do ímpeto nacional em suas obras. Mario de Andrade, em crítica para o jornal Diário de São Paulo, descreveu Guarnieri no início de sua carreira como alguém que apresentava um nacionalismo avançado “[...] e já é um nacionalismo de continuação, quero dizer: que não se alimenta diretamente do populário, e apenas se apoia nele”¹¹. Andrade se tornou o principal teórico do movimento nacionalista, com seu Ensaio servindo como referência para vários compositores.

No mesmo período, durante a década de 1930, Hans-Joachim Koellreutter chegou ao país fugindo do nazismo e se tornou um compositor e professor que desempenharia um papel fundamental no cenário musical brasileiro no futuro. Em 1940, Koellreutter formou o grupo *Música Viva*, composto por seus alunos, que se dedicou à publicação da revista *Boletim Música Viva*, à edição de partituras, à organização de concertos e à programação de cursos. O grupo acabou por consolidar uma dissidência musical ao propor um novo tipo de nacionalismo que adotava técnicas de composição vanguardistas.

O teor dos textos e das partituras do boletim *Música Viva* demonstra a tentativa de equilíbrio entre os interesses do grupo nacionalista e a divulgação da música de vanguarda, pretendida por Koellreutter. O projeto de Koellreutter começou a ganhar mais força à medida que ele começou a dar aulas e passou a ter entre seus alunos jovens compositores que iriam, como ele, defender a música de vanguarda. O primeiro destes alunos foi Cláudio Santoro, e suas aulas com Koellreutter duraram de 1940 a 1941. (EGG, 2005. p.62)

¹¹ ANDRADE, 1993, p. 313

Durante a década de 1950, ocorreu um debate sobre diversas técnicas de composição de vanguarda, com jornalistas, críticos musicais, compositores e outros discutindo amplamente na imprensa a atualização do dodecafonismo na composição. Esse debate gerou dois movimentos contrários: aqueles que defendiam uma pesquisa estética e a utilização livre de qualquer técnica composicional, e aqueles que consideravam a música dodecafônica uma ameaça à identidade nacional.

O debate sobre o dodecafonismo ganhou importância além do âmbito musical e passou a ter implicações políticas mais amplas à medida que o Partido Comunista do Brasil (PCB) começou a se interessar pelo assunto. Os comunistas, em geral, sempre demonstraram um apoio especial à cultura e as artes, buscando o apoio de intelectuais e artistas e publicando várias revistas de cunho cultural. A inclusão do PCB no meio artístico e intelectual ocorreu a partir de 1945, durante o processo de redemocratização do país após o Estado Novo, e foi reforçada pelo papel destacado da União Soviética na derrota do nazismo na Europa.

A partir de 1948, o dodecafonismo passou a enfrentar severas críticas por parte da imprensa comunista, vendo o estilo como elitista e abstrato, desconectado da realidade social, o que resultou em uma situação complexa para vários compositores do *Música Viva*, que eram afiliados ao partido, como Claudio Santoro. No entanto, esse fato em si não foi o único motivo para que os compositores modificassem suas estéticas. Santoro e César Guerra-Peixe, por exemplo, já vinham há algum tempo insatisfeitos com seus próprios trabalhos, buscando encontrar um equilíbrio entre a vanguarda universal e o nacionalismo, mesmo rejeitando o nacionalismo estabelecido na década de 1930.

Quando o meio comunista começou a adotar a teoria do realismo socialista, que defendia que a arte deveria refletir a realidade socialista e promover os ideais do partido comunista. Essas ideias se encontraram com as preocupações existentes entre os compositores em relação à identidade nacional, tornando-a um novo elemento a serviço da revolução. Isso levou Santoro e Guerra-Peixe a renunciarem ao *Música Viva*, chegando a acusar seu antigo professor, Koellreutter, de ser um inimigo da nação. Koellreutter, por sua vez, utilizou seu espaço na imprensa para defender a liberdade de expressão e se posicionar contra a ideia de que o PCB pudesse controlar a expressão dos compositores em nome da luta pelo socialismo.

Nesse contexto, foi publicada a *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, um manifesto redigido pelo compositor Camargo Guarnieri, que foi enviada a

diversos músicos proeminentes em todo o país e posteriormente publicada no jornal O Estado de São Paulo em 17 de dezembro de 1950.

A carta provocou três tipos de reações. Alguns músicos manifestaram apoio ao compositor por meio de correspondências, incluindo Eunice Catunda e Claudio Santoro (ambos ex-integrantes do *Música Viva*), Arnaldo Estrela (pianista e militante do PCB), Mozart de Araújo (musicólogo e crítico) além de um manifesto de apoio assinado por 40 músicos da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo. Outros músicos expressaram sua oposição ao texto através da imprensa, posicionando-se a favor da liberdade estética. Entre esses estavam Edino Krieger (membro do *Música Viva*), Paulo Antonio (crítico) Menotti Del Pichia e Manuel Bandeira (escritores e líderes do movimento modernista).

Além disso, houve também aqueles que apresentaram uma opinião ambígua em relação à carta de Guarnieri, posicionando-se contra o teor do documento, embora expressassem sua aversão à música dodecafônica. Entre essas pessoas encontravam-se o crítico Eurico Nogueira e o compositor Francisco Mignone, que, apesar de não apreciar a música dodecafônica, acreditava que ela não tinha o efeito nocivo descrito por Guarnieri, considerando-a apenas como mais uma técnica que, se não fosse interessante, acabaria desaparecendo.

No contexto posterior, Guarnieri expressou ressentimento em relação às reações provocadas pela carta, mas apesar de receber inúmeros apoios, não conseguiu obter manifestações públicas desses apoiadores, especialmente das figuras importantes do nacionalismo musical brasileiro, como Villa-Lobos, Francisco Mignone, Guerra Peixe e Cláudio Santoro. Alguns, como Mignone e Santoro, manifestaram apoio apenas por carta, mas nunca publicamente.

Flavio Silva ¹²destacou a relação entre Koellreutter e Guarnieri, assim como sua relação com o dodecafonismo, mostrando que, ao contrário do que pode parecer pela carta, Guarnieri tinha uma boa relação com Koellreutter, chegando a compor música dodecafônica em várias ocasiões. O musicólogo também questiona por que Guarnieri demorou tanto tempo para se manifestar sobre o dodecafonismo, sugerindo que talvez estivesse esperando o momento adequado para fazer um pronunciamento. Ele elenca três razões que levaram o compositor a fazer seu manifesto publicamente: sua visão da música como resultado de uma formação longa e árdua, que o levou a

¹² SILVA apud EGG, André, 2006, p. 5

questionar os métodos de ensino de composição de Koellreutter; a defesa da tradição nacionalista estabelecida por Mário de Andrade; e uma característica pessoal do próprio compositor que o levava a se posicionar em defesa de suas crenças.

Guarnieri era adepto de um método de ensino da composição baseado no estudo de harmonia, contraponto, formas musicais e exercícios de composição, visando proporcionar um domínio técnico. Por sua vez, Koellreutter tornou-se mais um professor de estética, capaz de instigar alunos com uma formação técnica prévia, como Guerra-Peixe e Santoro, enquanto era acusado de fazer com que iniciantes compusessem obras complexas sem o devido preparo, o que levou a acusações de cerebralismo em relação ao dodecafonismo.

Koellreutter não era um defensor específico do dodecafonismo, mas sim do novo e do diferente, e isso foi o que o levou a se envolver na polêmica da carta de Guarnieri. A carta, em princípio, posiciona-se contra qualquer forma de modernização ou inovação, enxergando essas mudanças provocadas por novos movimentos como uma degeneração.

De acordo com André Egg¹³, Guarnieri, associa o dodecafonismo à pintura abstracionista, ao hermetismo literário e à filosofia existencialista, sugerindo implicitamente comparações negativas. Segundo o autor, esses movimentos são considerados contrabandos, importados e assimilados de maneira servil, e fazem parte de uma conspiração do "Cosmopolitismo" que nos ameaça, visando à destruição do caráter nacional.

Através deste documento, quero alertar a todos sobre os enormes perigos que atualmente ameaçam profundamente a cultura musical brasileira (...) Esses perigos decorrem do fato de muitos de nossos jovens compositores (...) estarem sendo seduzidos por teorias falsas (...) contrárias aos verdadeiros interesses da música brasileira. (...) Diante dessa situação, que tende a piorar a cada dia, comprometendo de forma brasileira o destino de nossa música, é hora de levantar um grito para deter a nefasta infiltração formalista e anti-brasileira, que, recebida com tolerância e complacência hoje, trará danos graves e irreparáveis ao desenvolvimento da música nacional do Brasil. (KATER, 2001, p. 119-120)

Como argumento, Guarnieri afirma que o dodecafonismo é produto de uma cultura já ultrapassada, trazida ao Brasil por "elementos" de países onde o folclore musical é constantemente empobrecido. Ao fundo, temos a ideia de uma Europa em decadência, marcada por guerras, crises e revoluções, sendo a América

¹³ EGG, 2006, p. 6

representante do novo, uma vez que o cientificismo europeu já havia perdido credibilidade, e a intuição era considerada mais confiável do que o "intelectualismo". Essas ideias estão enraizadas em uma tradição que remonta ao pensamento verde-amarelista, uma corrente conservadora do modernismo dos anos 1920, que deu origem ao movimento integralista, um movimento fascista.

De acordo com essa linha de pensamento, a riqueza do Brasil residia em sua natureza, e no caso da música, essa riqueza derivava de seu potencial folclórico. Assim, Guarnieri argumenta que o dodecafonismo era condizente com a Europa, mas não com a América, onde seu povo ainda possuía um poder criativo em relação ao nacional.

A carta deixa implícito que o folclore do Brasil poderia compensar o atraso cultural e econômico do país, apresentando assim uma perspectiva oposta à visão de Andrade, apesar de Guarnieri se apresentar como discípulo dele.

Andrade defendia a construção de uma tradição culta para que o Brasil se tornasse uma potência, estabelecendo assim sua identidade nacional. Ele acreditava que o nacionalismo deveria se basear em tradições populares, enquanto Guarnieri enxergava a grandeza na própria expressão folclórica. Em outras palavras, enquanto Andrade considerava o dodecafonismo inútil para a construção da música brasileira, Guarnieri via essa técnica como uma ameaça à própria cultura do país.

A carta ecoa os pensamentos de Andrade ao afirmar que a verdadeira forma de fazer parte de um mundo cosmopolita é através da identidade nacional. No entanto, o texto em si não aborda questões musicais específicas, como discussões técnicas ou exposição de pressupostos estéticos. As semelhanças com o realismo socialista são superficiais e se limitam ao combate às inovações, valorização da tradição clássica e do folclore, expressas por uma linguagem agressiva.

Essas semelhanças entre a carta e o pensamento de Andrade, bem como o realismo socialista, levaram a graves confusões em relação ao teor do texto, que se manifesta como um grito de nacionalismo contra a vanguarda. Os alvos centrais foram Koellreutter e seus alunos, que na época representavam o único grupo no Brasil que conciliava vanguarda política e estética.

Conclui-se, portanto, que o texto de Guarnieri se tornou o mais conhecido e citado entre os escritos que defendiam o nacionalismo musical nesse período, evidenciando a seriedade da disputa por espaço no meio musical da época. O conflito entre o grupo de Camargo Guarnieri, que já havia se consolidado por volta de 1930,

e o grupo *Música Viva*, coordenado por Koellreutter e seus alunos, que defendiam um nacionalismo de vanguarda, resultou em diferentes abordagens.

Assim, a carta de Guarnieri marca sua posição em um momento em que os compositores vanguardistas caminhavam em direção ao nacionalismo folclórico, representando uma crítica àqueles que ainda se mantinham ligados à vanguarda e ao dodecafonismo. Além disso, ela serve para distinguir o nacionalismo visado por Guarnieri e seus colegas da proposta apresentada pelo *Música Viva*.

Em resumo, o conflito entre Koellreutter e os nacionalistas foi um sinal de mudanças internas no nacionalismo musical, na busca por uma nova forma de expressão cultural e artística.

2.3 Identificação, compreensão e questionamento dos preconceitos

A presente etapa tem como objetivo compreender e questionar os resultados obtidos nas etapas prévias do processo musical. Este processo é conhecido como o “trabalho musical em si”, segundo Morais¹⁴, e envolve o acréscimo, alteração ou rejeição de elementos obtidos anteriormente por meio da crítica.

Nesta etapa, o intérprete trabalha elementos específicos da obra, como seções, períodos, frases, motivos, buscando detalhar como esses elementos serão executados. As liberdades interpretativas contribuirão de forma mais criativa quando o intérprete tiver consciência das possibilidades intrínsecas da obra, trabalhando dentro de um pré-entendimento do texto sem a necessidade de julgamento.

Para facilitar a análise, foi elaborada uma tabela com informações básicas sobre as obras, suas edições e gravações disponíveis em meios físicos e digitais, que foram utilizadas na performance.

¹⁴ MORAIS, 2014, p.130

Tabela 1: Obras originais para violão, forma, publicação e gravações

| Obra | Dedicatória | Forma | Compassos | Edição | Gravação CD/LP | Gravação Online |
|------------------|---------------------------|--------------|-----------|------------|-------------------------------|---|
| Prelúdio I | Isaias Sávio | Livre | 45 | Musicália | Edelton Gloeden (2000) | Arnaldo Freire (2014) ¹⁵ |
| Prelúdio II | Carlos Barbosa-Lima | ABA' | 46 | Musicália | Edelton Gloeden (2000) | Arnaldo Freire (2014); Cristiano Porqueddu (2021) ¹⁶ ; Fabio Scarduelli (2013) ¹⁷ ; Gustavo Costa (2021) ¹⁸ |
| Prelúdio III | Maria Livia São Marcos | ABA' | 44 | Musicália | Edelton Gloeden (2000) | Arnaldo Freire (2014) |
| Prelúdio nº 4 | Fabio Zanon | ABA' Coda | 48 | Musimed | Edelton Gloeden (2000). | Edelton Gloeden. ¹⁹ |
| Introdução | - | Livre | 17 | Manuscrito | Edelton Gloeden (2000) | Edelton Gloeden ²⁰ |

¹⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-Weukyvnu1w>> acessado em: 09 de janeiro de 2023.

¹⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KfhCjECFwcs>> acessado em: 09 de janeiro de 2023.

¹⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dCod3nLTAzI>> acessado em: 09 de janeiro de 2023.

¹⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0Aj-dcxbDa4>> acessado em: 09 de janeiro de 2023.

¹⁹ Disponível em <<http://vcfz.blogspot.com/2007/08/87-camargo-quarnieri-lina-pires-de.html>> acessado em: 08 de agosto 2022.

²⁰ Disponível em <<http://vcfz.blogspot.com/2007/08/87-camargo-quarnieri-lina-pires-de.html>> acessado em: 08 de agosto 2022.

Continuação

| Obra | Dedicatória | Forma | Compassos | Edição | Gravação CD/LP | Gravação Online |
|-------------|--------------------|--------------|------------------|------------------|--|--|
| Ponteio | | ABA Coda | 48 | Irmãos Vitale | Edelton Gloeden (2000); Sergio Assad (1981); Thais Nascimento (2021) | Danilo Alvarado (2007) ²¹ ; Fabio Scarduelli (2018) ²² ; Fabio Zanon ²³ ; Krystal Rojas (2021) ²⁴ ; Marcelo Ijaille (2008) ²⁵ ; Paulo Pedrassoli (2015) ²⁶ ; Stephen Bolis (2021) ²⁷ ; Thaís Nascimento (2021) ²⁸ |

²¹ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=u1yVOhsVWA8>> acessado em: 08 de agosto 2022.

²² Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=AoXI0ZqfZ4A>> acessado em: 08 de agosto 2022.

²³ Disponível em <<http://vcfz.blogspot.com/2007/08/87-camargo-quarnieri-lina-pires-de.html>> acessado em: 08 de agosto 2022.

²⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5oDFLA8N-MM>> acessado em: 09 de janeiro de 2023.

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f5ca_dJ8VZE> acessado em: 09 de janeiro de 2023.

²⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zDN2drmm4Qc>> acessado em: 09 de janeiro de 2023.

²⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2h1Ye4atvLQ>> acessado em: 09 de janeiro de 2023.

²⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5eqNoi1CnQQ>> acessado em: 09 de janeiro de 2023.

Conclusão

| Obra | Dedicatória | Forma | Compassos | Edição | Gravação CD/LP | Gravação Online |
|-------------|--------------------|--------------|------------------|------------------|---|---|
| Toccatina | | ABA Coda | 57 | Irmãos Vitale | Edelton Gloeden (2000); Sergio Assad (1981); Thais Nascimento (2021) | Clayton Neri 2008) ²⁹ ; Danilo Alvarado (2007); Fabio Zanon; Marcelo Ijaille (2008); Paulo Pedrassoli (2015); Stephen Bolis (2021) Thais Nascimento (2021) ³⁰ . |

Fonte: Elaboração Própria (2023).

Após a identificação das referências utilizadas como gravações, por exemplo, ocorre revisão da interpretação da obra, dentro do processo hermenêutico. A concepção anterior não é vista como a última etapa do processo, mas uma oportunidade para uma crítica a si mesmo e uma reelaboração. A autonomia descrita na primeira fase é retomada, permitindo que o intérprete foque em outros elementos além do texto musical.

Dentro do processo de aprendizagem, o estudante deve ter certa convivência com a obra para adquirir o discernimento necessário com vistas à recordar os gestos e significados atribuídos à peça, bem como corrigir e aprimorar sua técnica. Trechos específicos serão repetidos na busca por uma nova forma, resolvendo problemas através de exercícios técnicos, dissolução das partes e execução das vozes separadamente. Este momento é caracterizado como a busca por um constructo interpretativo dentre todas as possibilidades. Podendo ser a

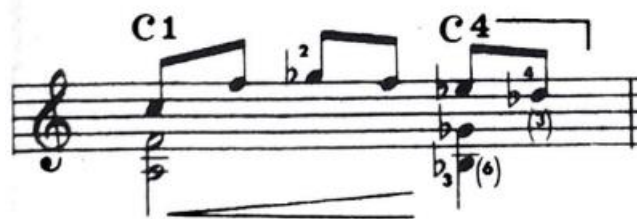
²⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8oCHE4VUJ-0>> acessado em: 09 de janeiro de 2023.

³⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QCQEkZkqE6o>> acessado em: 09 de janeiro de 2023.

confirmação do primeiro constructo idealizado durante o processo ou a configuração de um novo.

No compasso de número 16 do *Prelúdio I* foi realizada a alteração da digitação sugerida pela compositora a fim de obter maior clareza e coesão timbrística da melodia, já que originalmente encontrasse em cordas diferentes, dificultando uma homogeneidade de timbre.

Figura 6: Compasso de número 16 Prelúdio I de Lina Pires de Campos



(Brasil: Ricordi, 1977)

Figura 7: Compasso anterior com nova digitação



(Fonte: Elaboração Própria)

Nos compassos de 14 a 16 do *Prelúdio III* foram acrescentadas vírgulas de respiração para melhor fluência e compreensão da passagem, tornando evidente a repetição do trecho uma sétima maior abaixo.

Figura 8: Compassos de número 14, 15 e 16 do Prelúdio III de Lina Pires de Campos



(Brasil: Ricordi, 1977)

Figura 9: Compassos anteriores com a adição de virgulas de respiração



(Fonte: Elaboração Própria)

Como exemplo deste estudo, foram reavaliados os gestos interpretativos e a agógica envolvidos na obra *Prelúdio II* da compositora Lina Pires de Campos, buscando uma maior clareza do texto e revisando fraseados, pontos culminantes e digitações em comparação aos registros listados na tabela anteriormente apresentada.

- Edelton Gloeden – Registro realizado em 2000, para o disco *Lina Pires de Campos: Universo Sonoro*.

O intérprete Gloeden, aderiu ao andamento estabelecido pela compositora, mantendo-o entre 72bpm, destacando a agógica escolhida desde o início da obra. Realçando as notas da melodia e momentos de respiração através de virgulas, comumente presentes no primeiro e terceiro tempos do compasso, havendo a presença de acordes abertos.

Gloeden respeita a partitura, indicando uma familiaridade com o texto e um trabalho dentro do contexto hermenêutico. Não submetendo-se ao preconceito de autoridade, o que permite certas liberdades interpretativas, e cria uma relação entre os elementos da obra e o intérprete. Por exemplo, na seção B, há uma mudança de caráter escolhida deliberadamente pelo intérprete, no entanto sem corromper o motivo rítmico da obra, que segue evidente em sua recorrência mesmo entre as seções.

A obra é finalizada com a execução de um arpejo, conforme previsto pela compositora, mas de forma lenta, caracterizando notas individuais e não um arpejo propriamente dito. Este efeito se trata de uma das liberdades escolhidas, com a intenção de se executar a última nota como um harmônico em detrimento da nota real.

- Fabio Scarduelli – Esta interpretação foi realizada em 2013, no Sesc do Poço em Curitiba, Paraná.

Comparado a Gloeden, o intérprete desta gravação, escolheu uma abordagem mais direta, sem respirações longas, mesmo na execução do ponto culminante da obra.

O intérprete parece ter utilizado a ressonância do instrumento a seu favor, mas devido à qualidade da gravação, não se pode afirmar com precisão. No geral, o intérprete optou por uma abordagem clara e sem grandes variedades ou liberdades no caráter da obra, sendo uma descrição concisa do texto original.

- Arnaldo Freire – O presente registro feito no Museu Iconográfico del Quijote, em Guanajuato, México foi realizado em 2014.

O intérprete, assim como Gloeden, segue o andamento proposto pela compositora, porém não expressa claramente as figuras representadas na partitura, criando através de sua interpretação sonora a impressão do texto ser escrito de forma distinta. A decisão ultrapassa o limite da liberdade interpretativa estabelecida por Gadamer, exemplificado no segundo compasso, onde todas as notas são grafadas como colcheias, mas Arnaldo realiza uma fermata na cabeça do segundo tempo e executa as próximas três colcheias como semicolcheias, fazendo referência a coda da obra.

Arnaldo apresenta uma agógica mais flexível do que a de Gloeden, no entanto, acaba transformando a redução do motivo rítmico principal, localizado na seção B, em um ornamento devido à velocidade empregada, não sendo percebido como elemento estrutural durante a obra.

Desta forma, o intérprete está em um momento diferente do círculo hermenêutico, já que os elementos essenciais da obra não podem ser correlacionados, resultado da ampla liberdade durante a interpretação, com a sobreposição do intérprete em relação à obra.

- Gustavo Costa – A presente gravação foi realizada para o *X Simpósio de Violão da EMBAP* em 2020.

O registro é caracterizado por um andamento semelhante ao de Gloeden e Freire, com um enfoque marcado pelos aspectos rítmicos da obra.

O intérprete mantém a fluidez, o destaque melódico com o acompanhamento presente ainda que em segundo plano, juntamente a respirações presentes nos finais de frase, adicionando um caráter forte nas passagens com indicações mais específicas, como *agitato*. Elementos que acabam por auxiliar no esclarecimento na estruturação da obra.

- Cristiano Porqueddu – A gravação de 2021 deste prelúdio se difere pelo andamento escolhido por Cristiano.

Ele opta por um andamento mais lento, valorizando a linha melódica, bastante atento às notações indicadas pela compositora. No entanto, o modo como o performer lida com os elementos da partitura sugere que está sendo guiado por um preconceito de autoridade com relação à partitura, criando uma execução com poucas liberdades interpretativas. Isso resulta em uma execução cadenciada e com respirações abundantes, que pode prejudicar a fluência e a compreensão da obra para o ouvinte.

2.4 Determinação das correções da leitura dogmática-gramatical

A etapa inicial do processo de leitura dogmática-gramatical é considerada fundamental, pois nela é possível observar a aplicação dos conceitos estéticos e da forma compreendida nas habilidades de execução manual. Durante essa fase, o músico passa pelo processo de seleção de dedilhados, digitações da mão esquerda, gestos corporais e outras ações mecânicas que possam influenciar o resultado musical.

A verdade da obra de arte se revela na experiência transformadora proporcionada por ela e não na subjetividade do intérprete.

Quando uma palavra é transposta para um campo de aplicação ao qual originariamente não pertence, então o significado originário e próprio surge como se tivesse sido realçado. (GADAMER, 1999, p. 176)

No âmbito hermenêutico, o foco das escolhas recai nas razões que fundamentam escolhas musicais específicas, em vez de se concentrar na obra em si ou em sua execução correta. Nesse sentido, é relevante mencionar “o conceito grego

antigo de *tèkhne*: modo formativizável em constructo artístico no contexto da *poiésis*. Ou seja, no domínio da produção da arte, a técnica não é “como” se faz ou se obtém este som....”³¹.

Dessa forma, o que determina o "como será feito" reside no propósito subjacente a uma determinada abordagem interpretativa, refletindo a compreensão individual de cada intérprete sobre um aspecto musical específico. Isso nos conduz à experimentação de diversas abordagens técnico-interpretativas, envolvendo a seleção de timbres, ênfases, a utilização de acentuações e agógica, bem como o fraseado, os quais estão diretamente relacionados à tradição na qual o intérprete se insere.

Por essa razão, se sugere que o intérprete tenha a coragem de se desvencilhar de seu conhecimento prévio, adotando uma postura crítica em relação à tradição, e compreender o texto musical de maneira racional e livre de preconceitos. O intérprete deve estar disposto a submeter o texto a um exame e considerar a possibilidade de que aquilo que foi registrado não seja necessariamente verdadeiro, mesmo que tenha uma função comprobatória.

Nesse contexto, a figura da autoridade desempenha um papel importante, uma vez que ela proporciona algumas referências, tais como partituras, compositores, relatos, gravações e execuções estabelecidas anteriormente pelo cânone e por nós mesmos.

Uma partitura evidentemente, é um texto, mas uma interpretação dessa partitura também é. Ao fim da elaboração da forma interpretativa ela se torna disponível para uma compreensão historicamente construída e socialmente validada. Isso afeta a pesquisa artística, que precisa compor suas formas em métodos e concepções, mas também em intuições e especulações sensíveis, no rastro de um fazer. (GLOEDEN; MORAIS, 2017, p. 2).

Por esse motivo, as inovações tendem a ser consideradas como resultado da razão. No entanto, em períodos de grandes mudanças, é comum que haja uma conservação maior do que o esperado. Nossa relação com a tradição não é objetificadora, portanto, é importante buscar um equilíbrio entre tradição e investigação histórica na hermenêutica.

³¹ MORAIS, 2014, p.132

A investigação histórica tem como objetivo determinar o sentido do objeto de estudo e levantar novas questões. A tarefa de alcançar uma resolução abstrata entre a investigação histórica e a tradição requer a análise crítica da tradição dentro do contexto histórico, e visa questioná-la por meio de sua produtividade hermenêutica.

Assim, o questionamento da tradição é a uma das razões para as constantes reinterpretações do mesmo material musical, não apenas porque o texto passa por uma atualização geracional, mas também porque a continuidade da obra ao longo do tempo faz parte de sua compreensão.

Para o intérprete, é fundamental experimentar as possibilidades de uma obra musical por longos períodos, a fim de desenvolver uma consciência externa em relação ao material musical e compreender o objetivo a ser alcançado. Morais menciona, como exemplo, o violonista Sergio Abreu, que possuía em seu acervo diversas cópias da mesma partitura para experimentar diferentes dedilhados.

Encontramos no acervo de Sérgio Abreu várias obras copiadas exclusivamente com o fim de anotar experimentos de dedilhado, como é o caso da suíte BWV 997 e do *Prelúdio, Fuga e Alegro BWV 998, de Bach*. Essas anotações embora sejam vistas frequentemente como um primeiro planejamento da execução mecânica, devem ser entendidas já como uma correção de pré-compreensões operantes desde a leitura, as quais não precisam sequer ser conscientizadas para que estejam operantes. (MORAIS, 2014. p. 133).

Essa anotação desempenha o papel de correção da pré-compreensão estabelecida entre o intérprete e a obra, a qual nem sempre requer uma conscientização explícita de sua funcionalidade. Muitas vezes, esse processo permite que o intérprete se prepare para uma obra musical em um curto período, por meio da familiaridade com o estilo em questão. No entanto, quando falta a vivência do estilo proposto pelo texto, torna-se evidente a necessidade de um esforço mecânico aliado ao pensamento crítico. Uma vez que o intérprete precisará realizar mais atualizações e questionamentos durante seu processo interpretativo, a fim de se aproximar da linguagem proposta pela obra.

2.5 Aquisição dos elementos ao preparo da performance

Na etapa de ensaio do processo de interpretação musical, é comum que o intérprete se concentre em repetições de pequenas passagens e agrupamentos de notas, buscando incorporá-los a grupos maiores até que a execução se torne fluente.

No entanto, é importante que o intérprete tenha clareza sobre o que deseja expressar, uma vez que preconceitos podem limitar a fluência do texto.

Para que a ideia musical do intérprete seja incorporada ao aparato neuromotor, é necessária a elaboração de exercícios específicos para cada passagem, de modo a trabalhar o aspecto mecânico da execução.

Eduardo Fernandez³², sugere um estudo mecânico, do *Prelúdio, Fuga e Allegro* de Bach, BWV 998, De acordo com Eduardo Fernandez, sugere o Prelúdio, Fuga e Allegro de Bach, BWV 998, onde busca tornar a movimentação da mão esquerda tão simples quanto possível. Ele cria passagens baseadas no texto original sem compromisso com a tonalidade, apenas como forma de exercícios.

Figura 10: Trecho original, proposto por Eduardo Fernandez



(FERNANDEZ, 2005)

Figura 11: Exercício proposto por Eduardo Fernandez sobre BWV 998



(FERNANDEZ, 2005)

Nos estudos apresentados, observamos a omissão de saltos de mão esquerda, o que resulta em uma simplificação do trecho, buscando aperfeiçoar a execução original. Para tal, foram elaborados alguns estudos baseados nas

³² FERNANDEZ, 2005, p. 79

passagens das obras da compositora Lina Pires de Campos, sendo uma das passagens utilizadas originária do *Prelúdio III*.

Figura 12: Compassos finais do Prelúdio III de Lina Pires de Campos



(Brasil: Ricordi, 1977)

Figura 13: Exercício proposto sobre Prelúdio III

(Fonte: Elaboração própria)

Nesta passagem, identifica-se uma dificuldade no posicionamento da mão esquerda para a execução do compasso final. Para corrigir esse problema, a partir do primeiro salto da mão esquerda transporte a passagem para uma terça menor abaixo, a fim de reduzir o deslocamento da mão esquerda ao longo do braço do instrumento, trabalhando em uma região mais confortável temporariamente. Em seguida, adicionei um semitom acima. A solução comum seria adicionar um *ralentando* à passagem. No entanto evitei tal recurso, já que a compositora explicitou a manutenção do tempo.

Em resumo, todas as etapas do processo elencadas neste capítulo se dão a partir de uma consciência crítica, sendo necessário o questionamento dos valores e ideais que influenciam a interpretação da obra, a fim de revisar a obra quantas vezes sejam necessárias, ou seja, um estudo aprofundado com a intenção de se atingir uma compreensão do texto musical, para realizar uma interpretação cuidadosa e reflexiva.

3. A OBRA PARA VIOLÃO DE LINA PIRES DE CAMPOS

3.1 Prelúdios I, II e III

Os prelúdios para violão escritos por Lina Pires de Campos foram publicados em 1977 pela editora Musicália e foram gravados pela primeira vez pelo violonista Edelson Gloeden no álbum *Universo Sonoro (1988)*. Este álbum apresenta uma variedade de peças para instrumentos de sopro e cordas, incluindo duetos para piano com clarinete, flauta, soprano e violino, com exceção de peças para violão solo, flauta solo e um arranjo para quarteto de violões da peça *Variações sobre o tema de Mucama Bonita*.

A escrita dos prelúdios apresenta semelhanças com as obras concebidas por Camargo Guarnieri para violão, por exemplo a harmonia estando subordinada as linhas melódicas, evidenciando uma concepção horizontal da escrita. Tais semelhanças denotam um contato da compositora com a obra de Guarnieri para o instrumento, durante seus anos como aluna de composição. Havendo somente um ano de diferença entre a publicação das obras, *Ponteio* e a *Valsa-Chôro nº 1*, em 1978 pela Ricordi Brasileira e os prelúdios, em 1977. Cada prelúdio possui uma dedicatória a um violonista frequentador da casa da família Del Vecchio: Isaias Sávio, Antônio Carlos Barbosa-Lima e Maria Livia São Marcos.

Os prelúdios possuem caráter formal semelhantes entre si. A maioria segue a forma ABA, com exceção do *Prelúdio I* que apresenta um caráter mais livre e pode ser concebido como forma poética, conforme elaborado por Koellreutter:

...Procede de maneira não casual derivando signos de outros signos. Sua origem esta no pensamento pré racional, circular. Sua estrutura é dessimétrica, não-periódica tendo como característica estrutural a ordenação, a disposição dos signos musicais por adjunção. Seus contrastes formais são obtidos por dualidades complementares, formando um todo (contraria sunt complementa). A unidade formal é imanente ao todo, que é o ponto de partida, e a sua maneira de percepção é globalizante. (KOELLREUTTER, Hans-Joachim. 1984, p.31)

Os prelúdios II e III seguem a tonalidade de Lá menor e apresentam uma forma discursiva, também definida por Koellreutter a seguir:

...Procede de maneira casual, deduzindo ocorrências musicais como consequências lógicas de outras. Sua origem está no pensamento racional (triangular: tese – antítese – síntese). Sua estrutura é simétrica, periódica (quadratura), tendo como características o desenvolvimento dos signos musicais por interação (= repetição). Os contrastes de forma se manifestam através de dualidades opostas que se excluem mutuamente (dualismo). A unidade forma (síntese) é obtida por um processo (desenvolvimento). A percepção acontece analiticamente (de maneira discernente). A sonata é um exemplo de forma discursiva constituída por dois temas contrastantes (elementos opostos). (KOELLREUTTER, Hans-Joachim. 1984, p.31)

Ao contrário da forma poética, a forma discursiva procede de maneira causal, com ocorrências musicais sendo consequências lógicas de outras. Sua estrutura é simétrica e periódica, com características de desenvolvimento de signos musicais.

Um aspecto presente nos prelúdios como um todo é o caráter melódico, sendo reforçado por indicações de caráter, *Calmo Cantabile*; *Calmo Espressivo* – *in tempo di Valse* e *Pouco Agitato*. Caráter que faz com que a harmonia se torne quase uma consequência proveniente da melodia juntamente da utilização de figuras de caráter descendente, o que permeia toda sua obra para o instrumento e já se via presente em Guarnieri, sua única influência como relatado a Donadio.

3.2 Introdução da obra *Ponteio e Toccata*

A introdução das peças *Ponteio e Toccata* foi desenvolvida com o objetivo de atender aos requisitos, relativos à duração mínima da obra, previamente estabelecidos para o concurso, fazendo com que tenha sido escrita em uma última etapa da composição³³. A obra *Ponteio e Toccata* recebeu Menção Honrosa no concurso e foi incluída na gravação *Música Nova do Brasil* produzida pela Funarte, com interpretação de Sergio Assad. Contudo, a introdução não foi incluída na gravação devido a seu tamanho reduzido, contando apenas com dezessete compassos, além de apresentar uma reutilização do material presente nos demais movimentos.

Adicionalmente, a falta de publicação da *Introdução* também pode ter contribuído para o seu esquecimento. Até a presente data, apenas um manuscrito e algumas cópias escassas foram localizadas para essa pesquisa. A única gravação

³³ ZANON, 2007

registrada foi realizada pelo violonista Edelton Gloeden no disco *Lina Pires de Campos Universo Sonoro*.

Figura 14: Manuscrito da peça Introdução de Lina Pires de Campos

(Manuscrito, 1988)

3.3 Prelúdio nº4

Dez anos após a publicação dos três primeiros prelúdios, a compositora produziu o seu *Prelúdio nº 4*, dedicado ao violonista Fabio Zanon. Conforme relatado por ele mesmo em seu programa de rádio da *Rádio Cultura Violão com Fabio Zanon* de número 87, ele teria recebido a dedicatória após seu primeiro recital na cidade de

São Paulo tendo a peça *Ponteio e Toccatina* no programa, em 1983, no qual a compositora esteve presente. Zanon relata:

em um gesto de amizade escreveu o quarto preludio e o publicou dedicado a mim, eu tinha só 17 anos e essa foi a primeira obra que alguém me dedicou. Eu fiquei tão sensibilizado que nunca tive coragem de tocar a música em público, era como se fosse um presente só para mim, só depois do falecimento da dona Lina em 2003, que eu me senti apito a tocá-lo publicamente.³⁴

Este prelúdio representa a última contribuição da compositora para o repertório do violão, mas também é notável a escassa documentação de sua execução, sendo possivelmente a obra menos conhecida pelo público e até mesmo pelos violonistas. Até o momento, só existe uma gravação da obra, realizada por Edelton Gloeden, no LP *Universo Sonoro*, sendo posteriormente divulgada no programa de rádio *Violão com Fabio Zanon* de número 87. A análise da obra revela que não há grandes inovações em relação a outras composições do período, tendo sido escrita em 1984 na tonalidade de Lá menor, com 48 compassos e apresentando uma forma discursiva ABA com uma codeta.

Em suma, a obra da compositora Lina Pires de Campos tem seu destaque enquanto nacionalista, em sua originalidade, qualidade técnica e estilo, bem como suas referências presentes advindas de Guarnieri. A abordagem hermenêutica é destacada como fundamental para a compreensão da obra, ao levar em conta os contextos históricos e culturais do período no qual a compositora se encontra.

³⁴ ZANON, 2007

4. RELAÇÕES EM PONTEIO E TOCCATINA

Construiremos uma análise hermenêutica da obra intitulada *Ponteio e Toccatina*. Será realizada uma comparação entre oito gravações da referida obra. É importante ressaltar que há mais gravações dos movimentos de forma isolada, mas optamos por comentar apenas os registros realizados de ambos os movimentos. Nosso objetivo não é buscar uma interpretação fidedigna ou única da partitura, tampouco traçar uma linha evolutiva entre os diversos estilos de interpretação selecionados. Em vez disso, nosso objetivo é identificar como os violonistas abordaram os aspectos técnicos e interpretativos inerentes à obra, ao longo dos 47 compassos do *Ponteio* e 56 compassos da *Toccatina*. O objetivo é examinar como cada interpretação estabelece decisões interpretativas com base nos conteúdos disponíveis na partitura.

Neste contexto, procuramos descobrir a linha argumentativa e a lógica subjacente que se baseia em evidências históricas e outros aspectos fornecidos por meio da performance. É importante ressaltar que o elemento definidor de "sucesso" não se trata do intelectualismo presente na interpretação, mas sim de como cada uma das informações escolhidas pelos violonistas estabelece uma coerência entre si. Partimos do pressuposto de que a obra possui sua própria mensagem, à qual cada interpretação se refere de maneira diferente.

Esse é um tipo de análise hermenêutica, uma vez que envolve a investigação da tradição e das concepções do intérprete. A historicidade desempenha um papel fundamental na produção de um objeto que expressa um enunciado com a intenção de convencer e revelar algo sobre a obra. Nosso método consiste em uma análise crítica das fontes disponíveis, ou seja, gravações e partitura. Isso implica em cruzar a ideia da compositora Lina Pires com a ideia do intérprete, resultando em uma abordagem que não esgota as possibilidades da obra, mas sim questiona, reforça e renova por meio das indicações presentes no texto.

De acordo com Morais³⁵, a hermenêutica se revela como uma análise da interpretação no contexto presente, ao confrontar o que Gadamer entende como "horizonte comum". Esse horizonte comum é o limite dentro do qual é possível compartilhar um sentido, estabelecendo-se o diálogo. Ou seja, trata-se de

³⁵ MORAIS, 2015, cap. 2.1

compartilhar uma linguagem comum entre o leitor e o escritor, em que o leitor, como portador dessa linguagem, esteja disposto a perceber os aspectos destacados e a debatê-los.

4.1 Contexto da produção de *Ponteio e Toccata*

A participação de Lina Pires de Campos no I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão de 1978/1979 foi um marco na história da música erudita brasileira, já que se destacou entre os trinta e nove compositores inscritos no concurso, que contou com patrocínio da editora Irmãos Vitale e parceria com o Instituto Nacional de Música (INM), Ministério da Educação e Cultura (MEC) e Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). Dentre os trinta e nove compositores inscritos no concurso, destacam-se Amaral Vieira, Delsuamy Vivekananda Medeiros, Ernst Mahle, Ernst Widmer, Márcio Côrtes, Nestor de Hollanda Cavalcanti, Norberto Pinto Macedo, Pedro Cameron, além da própria Lina Pires de Campos, todos reconhecidos na área da composição de música erudita.

Para o concurso, a compositora Lina Pires de Campos, escreveu a obra *Introdução, Ponteio e Toccata*, amplamente conhecida entre os violonistas. No entanto, a *Introdução* tende a ser menos executada devido à sua falta de publicação, existindo apenas o manuscrito e algumas cópias escassas. Em contrapartida, os outros movimentos da obra foram publicados pela editora Irmãos Vitale em 1979.

No referido concurso, as obras vencedoras foram *Repentes* de Pedro Cameron, *Suite Quadrada* de Nestor de Hollanda Cavalcanti e *Divagações Poéticas* de Amaral Vieira, sendo primeiro, segundo e terceiro colocados respectivamente. As obras *Introdução Ponteio e Toccata* de Lina Pires de Campos, *Verdade* de Márcio Côrtes e *Três Peças* de Ernst Mahle receberam menção honrosa.

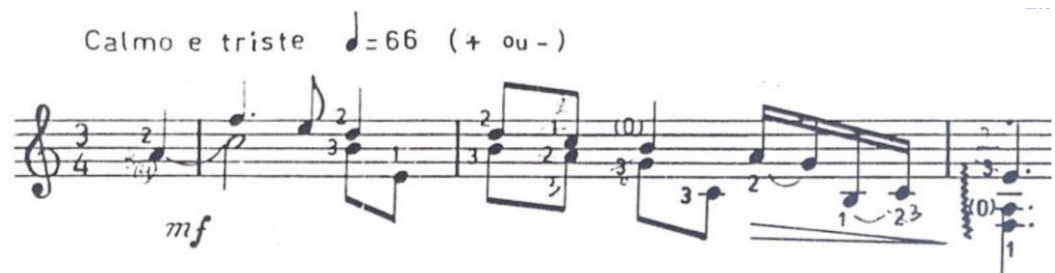
Em 1981, como parte da premiação, todas as peças citadas anteriormente foram gravadas pelo violonista Sergio Assad no disco *Música Nova do Brasil* produzido pela Funarte. Essa foi a primeira gravação da obra *Ponteio e Toccata* e em 2000, foi gravada juntamente as demais obras para violão da compositora por Edelson Gloeden no disco *Lina Pires de Campos Universo Sonoro*.

4.1.1 Ponteio

De acordo com Mayara Amaral³⁶, o primeiro movimento, chama-se *Ponteio*, um nome frequentemente utilizado por compositores para designar uma obra de curta duração e com características livres, assemelha-se a um prelúdio. O termo "ponteio" faz referência ao ato de "pontear", praticado pelos violeiros antes de tocar uma canção, com o objetivo de conferir a afinação do instrumento. O compositor Camargo Guarnieri descreve esse termo em suas peças como: "Na verdade, são prelúdios que têm caráter claramente e definitivamente brasileiro. Achei melhor utilizar uma palavra diferente de prelúdio para expressar esse caráter brasileiro" ³⁷.

Na obra em questão, a compositora opta por uma alternância entre compassos de 3/4 e 5/4, proporcionando variedade ao movimento melódico e deslocando o acento métrico. Esse deslocamento é evidenciado pela utilização de colcheias em movimento descendente, como nos primeiros compassos da obra. Neles, observa-se um movimento descendente iniciado em um Fá na primeira corda, deslocando-se até a região grave do instrumento e culminando em um Fá duas oitavas abaixo na sexta corda. Esse movimento é compensado nas frases seguintes, que finalizam na tônica.

Figura 15: Primeiros compassos do Ponteio de Lina Pires de Campos



(Brasil: Irmãos Vitale, 1979)

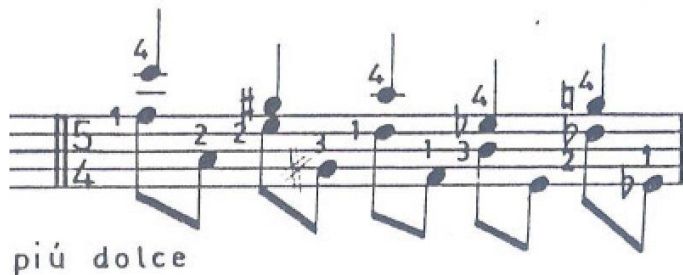
A harmonia possui um caráter predominantemente linear, em torno de Lá menor. No entanto, é importante ressaltar que a obra não fica restrita à harmonia, sendo conduzida principalmente pela linha melódica. Nesse contexto, destaca-se a valorização do intervalo de segunda menor e o uso do contraponto.

³⁶ AMARAL, 2017, p. 42

³⁷ VERHAALLEN, 2001, p. 128

No que diz respeito ao violão, a alternância de linhas melódicas com passagens em terças revela-se bastante adequada ao instrumento, demonstrando uma abordagem idiomática. Além disso, a compositora faz uso frequente de cordas soltas como pedal, uma técnica presente também em outras obras da compositora para o instrumento.

Figura 16: Compasso de número 38 do Ponteio de Lina Pires de Campos

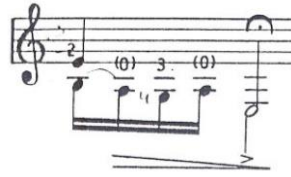


(Brasil: Irmãos Vitale, 1979)

... podemos observar que a compositora trabalha com três melodias distintas, porém a estrutura de terças acaba por dissolver a condução das linhas superiores. Acreditamos, então, que se trata de uma representação do conhecimento da compositora sobre as expressividades do instrumento, principalmente com respeito à condução melódica. (AMARAL, 2017, p. 45)

No compasso 15, observa-se um direcionamento harmônico e rítmico que visa desenvolver os elementos já apresentados, criando uma variação do padrão motivico estabelecido anteriormente. Esse desenvolvimento inicia-se com uma apojatura em direção ao pedal em Lá, seguido por um padrão de terças maiores. Nesse ponto, introduz-se apenas um novo elemento, presente no compasso 22, que será variado ao longo da obra. Essa variação marca o encerramento da primeira parte do Ponteio, retomando em seguida ao tema inicial, de forma que a primeira frase da obra é praticamente reproduzida sem alterações significativas.

Figura 17: Compasso de número 22 do Ponteio de Lina Pires de Campos



(Brasil: Irmãos Vitale, 1979)

A partir do compasso 39, ocorre uma mudança significativa, o motivo mencionado anteriormente assume um papel central. Esse motivo passa a substituir as melodias apresentadas, sendo acompanhado por acordes arpejados e movimentos melódicos circulares em semicolcheias. Nesse trecho, ocorre uma diluição do ritmo à medida que as figuras musicais se tornam cada vez mais longas, que resulta em um distanciamento sonoro entre as notas.

Esse desenvolvimento conduz a um momento de alta tensão, representado por um acorde de Mi meio diminuto, que é arpejado em uma quintina. Esse acorde é seguido pelo último acorde, também arpejado, que consiste em um Lá menor com nona, executado em colcheias. Esses acordes finais conferem um encerramento marcante ao Ponteio, com uma sonoridade característica própria.

4.1.2 Toccatina

No segundo movimento, intitulado *Toccatina*, a tonalidade inicial da obra, Lá menor, é mantida. No entanto, esse movimento apresenta um caráter mais focado no aspecto rítmico em comparação ao *Ponteio*. Enquanto o primeiro movimento é indicado como *Calmo e Triste*, na *Toccatina* encontramos a indicação *Allegro Moderado - sempre marcato*. Essa característica rítmica marcante também se manifesta nas diversas fórmulas de compasso presentes ao longo da obra, que cria uma variedade rítmica por meio de irregularidades métricas, embora a notação esteja predominantemente escrita em semicolcheias.

Nos primeiros compassos da *Toccatina*, a compositora estabelece o motivo rítmico que permeia todo o movimento, posteriormente reutilizado por meio de sucessivas modificações. Esse motivo serve como uma base estrutural e rítmica que sustenta o desenvolvimento da obra, conferindo-lhe uma unidade temática e uma coesão ao longo do movimento.

Figura 18: Primeiros compassos da Toccatina de Lina Pires de Campos



(Brasil: Irmãos Vitale, 1979)

Nos compassos seguintes, encontramos mais um exemplo do idiomatismo técnico do violão utilizado pela compositora. Ela faz uso de uma nota pedal localizada em uma das cordas soltas, especificamente a nota Mi na sexta corda, em conjunto com um intervalo de segunda maior destacado pela corda Ré solta, resultando evidentemente em uma dissonância.

A partir do compasso 7, a compositora introduz um novo elemento estrutural, baseado no intervalo de terça maior, que cria um contraponto com a voz inferior. Esse elemento melódico passa então a se desenvolver em uma escala ascendente, culminando no ponto mais alto da seção no compasso 16.

Essas escolhas técnicas e melódicas contribuem para a expressividade e o desenvolvimento da obra, acrescentando elementos de tensão, contraponto e escalas ascendentes que guiam a progressão da peça.

Figura 19: Compasso de número 7 da Toccatina de Lina Pires de Campos



(Brasil: Irmãos Vitale, 1979)

Figura 20: Compassos de número 14 e 15 rumo ponto culminante da Toccata de Lina Pires de Campos



(Brasil: Irmãos Vitale, 1979)

Figura 21: Compasso de número 16 da Toccata de Lina Pires de Campos



(Brasil: Irmãos Vitale, 1979)

4.2 Possibilidades de interpretação da obra

Concentrar-nos-emos na análise de gravações realizadas por oito violonistas: Danilo Alvorado, Edelson Gloeden, Fabio Zanon, Marcelo Ijaile, Paulo Pedrassoli, Sergio Assad, Stephen Bolis e Thais Nascimento, durante o período de 1981 a 2021. A seleção dessas gravações é baseada na sua disponibilidade e representatividade dentro do escopo desta pesquisa.

A tabela a seguir apresenta as datas de registro das gravações, bem como os responsáveis pela distribuição de cada uma delas. Além disso, são fornecidas as durações dos movimentos que serão comentados, Ponteio e Toccata. É importante destacar que as apresentações das gravações não serão organizadas de forma cronológica, mas sim com base em seus contrastes e nas relações existentes entre elas. Essa abordagem visa examinar possíveis discordâncias percebidas na forma como essas gravações são interpretadas e recebidas neste contexto específico.

Tabela 2: Gravações – Ponteio e Toccatina

| Violonista | Data do Registro | Distribuição | Duração | |
|---------------------|------------------|--|---------|-----------|
| | | | Ponteio | Toccatina |
| Sergio Assad | 1981 | Funarte | 2' 12'' | 1' 26'' |
| Edelton Gloeden | 1998 | Régia Musica | 3' 07'' | 1' 55'' |
| Stephen Bolis | 2021 | Youtube | 3' 20'' | 1' 92'' |
| Paulo Pedrassoli | 2015 | Youtube | 2' 50'' | 1' 80'' |
| Marcelo Ijaile | 2008 | Youtube | 3' 15'' | 1' 80'' |
| Fabio Zanon | 2007 | Weblog Violão com Fabio Zanon nº 87 | 2' 95'' | 1' 21'' |
| Danilo Alvorado | 2007 | Youtube | 2' 10'' | 1' 20'' |
| Thais Nascimento | 2021 | Tratore | 3' 08'' | 1' 51'' |

Fonte: Elaboração Própria (2023)

- Sergio Assad na obra *Ponteio*, inicia a peça com um timbre metálico, que enfatiza a ocorrência do intervalo de terça menor no início da obra e transmite claramente sua escolha de andamento. Ele evita inicialmente o uso da agógica e reserva acelerandos para os compassos onde há a presença de três linhas de contraponto, incluindo a nota pedal. Os acordes de tônica e dominante são preparados e utilizados como lugares de respiração, o ponto culminante da obra é um exemplo significativo disso, valorizado por um leve acento na apojetura do acorde no primeiro tempo do compasso. A recapitulação do tema e motivos iniciais do "Ponteio" é executada de forma inalterada, com uma nova informação destacada pelo intérprete no compasso 22 por meio de rubatos, criando uma sensação de um motivo circular. O intérprete não exagera na duração das fermatas, o que é importante para o reconhecimento desse elemento no final da peça. O desenvolvimento da obra mantém fidelidade ao texto original, permitindo uma dilatação do tempo sem auxílios ou exageros.

Na obra *Toccatina*, Assad adota o maior andamento entre as gravações analisadas neste estudo, demonstra uma abordagem mais rítmica da obra. Há poucas

respirações, geralmente ocorrendo conforme delineado para frases ou seções maiores. É possível notar um equilíbrio entre as notas dos acordes, executadas com a mesma intensidade. Uma alteração interessante ocorre no ponto culminante, especificamente no compasso 16. Assad escolhe substituir a nota Sol por um Mi, evitando as dificuldades técnicas associadas à sua tocabilidade em alta velocidade na região da décima sétima casa do instrumento. O intérprete também opta por executar um *ralentando* na escala ascendente presente nos compassos 48 e 49, como preparação para o encerramento do movimento. A obra segue até o último compasso sem alterações no texto, buscando um *crescendo* que resulta nos acordes finais. Essa abordagem mais rítmica e com intervenções pontuais é possivelmente influenciada pela expressão *Toccatina*, proveniente do gênero de obra instrumental que valoriza a virtuosidade.

- Na interpretação de Edelson Gloeden, observamos um andamento mais lento e respirações mais longas em comparação com a abordagem de Sérgio Assad. O intérprete opta por utilizar *rubatos* nas escalas em direção aos acordes, não seguindo necessariamente a duração indicada no texto, mas opta por aguardar o início do decaimento sonoro dos acordes. Essa escolha visa separar o acompanhamento da melodia e sugere uma visão mais voltada ao contraponto do que à harmonia. No ponto culminante da obra, Gloeden realiza um gradual *ralentando*, iniciando em *mezzo piano* e alcança o *forte*, para executar o acorde com *apojatura* conforme indicado na partitura, com *forte* e *marcato*. Posteriormente, o intérprete ataca um acorde de dominante e aguarda o decaimento da dinâmica para realizar a recapitulação da peça no mesmo patamar dinâmico deixado pelo acorde anterior, executando em um andamento ligeiramente mais lento. A partir do compasso 39, inicia-se um longo *ralentando* em direção ao final da peça, que gera um acúmulo de tensão junto ao diminuendo prescrito.

Na obra *Toccatina*, Gloeden adota um andamento moderado, que permite destacar as linhas melódicas, geralmente lideradas pelo soprano. Assim como na interpretação anterior, não há grandes respirações, priorizando o aspecto rítmico, através do destaque dado aos acordes por meio da dinâmica e da variação timbrística. Gloeden escolhe executar ambas as seções sem alterações, o que inclui o ponto culminante, de acordo com as indicações da partitura sem modificações. No entanto, há uma alteração em relação ao texto original no último compasso da obra, em que a

nota deveria ter uma duração de colcheia, mas o intérprete opta por realizar um staccato, enfatizando assim o aspecto rítmico da música.

- Na interpretação de *Ponteio*, Stephen Bolis escolhe um andamento mais lento, beneficiando a melodia, mas em consequência o aspecto rítmico da peça é diminuído. Ele opta por encerrar a anacruse presente na partitura logo após o ataque da primeira nota do compasso, que segue para a escala descendente com um leve acelerando nas demais escalas. A partir do compasso 8, encontramos notas duplas acompanhadas de uma nota pedal, Bolis as executa em um andamento mais rápido em relação ao início da peça. No entanto, os acordes presentes na obra são arpejados de forma lenta, o que prejudica a fluência do texto. Por exemplo, o acorde presente no compasso 18, que possui uma apojatura, quando arpejado lentamente, sugere a existência de uma nota extra no compasso, criando tensão que posteriormente retorna ao andamento inicial com apojatura arpejada lentamente. Essa decisão também afeta a retomada do tema, que passa de terças maiores para menores, perdendo seu potencial dissonante. O final da obra, com espaçamento entre os sons, descrito no texto original, acaba por se perder e não ser reconhecido devidamente.

Na obra *Toccatina*, o andamento mais lento escolhido por Bolis também deteriora o caráter rítmico da peça, mas favorece a criação de planos e fraseados entre as vozes, evidenciando o contraponto proposto pela compositora. Assim como os outros intérpretes, com exceção de Assad, Bolis executa o compasso 16 conforme descrito na partitura, sem alterações, aproveita do andamento para destacar nitidamente a troca de posição. No entanto, o final da peça, mantendo-se no andamento inicial, Bolis culmina com dinâmica forte nos últimos acordes. Porém, ele ignora a pausa de semínima descrita no penúltimo compasso, adiantando a ocorrência da última nota da obra e exclui, assim, o último compasso.

- Paulo Pedrassoli demonstra um bom domínio do timbre metálico no início da obra, além de fazer um uso habilidoso da agógica para conduzir as escalas ascendentes até os acordes. Na interpretação, Pedrassoli utiliza principalmente arpejos rápidos nos acordes, o que preserva a sensação do pulso. Destaca-se o acorde presente no compasso 19, formado por uma apojatura, que é executado de forma marcante e forte, seguido pela execução das próximas notas pedais de forma mais contida, valorizando a região grave do instrumento. No compasso 22, o acorde

presente, junto ao novo elemento melódico, é destacado para ressaltar a importância da região grave. No compasso 28, ao contrário de alguns intérpretes que executam essa seção no tempo, Pedrassoli opta por um *ralentando* em direção ao acorde de dominante, buscando valorizar a resolução desse acorde em tônica por meio do retorno do tema. Ele encerra a peça mantendo-se no tempo, destacando o elemento melódico presente no compasso 22 a cada nova aparição e realiza um grande *decrecendo* a partir do compasso 39 até o final do movimento.

Na obra *Toccatina*, embora não seja a interpretação com o maior andamento, Pedrassoli representa de forma exemplar os aspectos rítmicos por meio de leves acentos nas mudanças métricas de compasso. No entanto, assim como nas gravações anteriores, ele não realiza as acentuações propostas pela compositora nos compassos 3 e 4, tratando as notas pedais com menos ênfase. Em geral, Pedrassoli mantém-se no tempo durante a maior parte do movimento, com exceção do compasso 16, onde realiza um *ralentando* para garantir a fluência do texto diante do salto de posição, e do compasso 29, onde o *ralentando* serve como preparação para o retorno ao tema principal. Nessa recapitulação, ele explora uma maior variedade de timbres e, ao se aproximar do final, mantém-se atento ao tempo, resultando em um encerramento enérgico e rítmico.

- Marcelo Ijaille adota um andamento mais lento na anacruse inicial do "Ponteio", contrastando com o andamento adotado nos compassos posteriores. As seções escalares e as seções em terças acompanhadas de nota pedal são executadas em *rubato*, culminando em acordes. A partir do compasso 15, o pulso adotado adquire um caráter mais livre, que não está previsto na escrita da compositora. No compasso 22, o motivo estruturado em quatro semicolcheias é executado como uma ornamentação rápida, com destaque para a última nota por meio de um acento. A recapitulação é tocada de forma similar à primeira aparição, sem acréscimo de novos elementos. No entanto, a partir do compasso 39, o motivo das quatro semicolcheias é executado com um *ralentando* maior a cada aparição, seguindo pontualmente o que está escrito na partitura. A obra termina sem grandes alterações em relação ao texto original.

Na obra "Toccatina", Ijaille adota um andamento mais lento em relação aos demais intérpretes. No início, não há grandes diferenças em relação às outras interpretações até o compasso 9, o intérprete escolhe um timbre metálico e executa

um staccato leve na quarta semicolcheia do compasso e repete esse gesto no compasso seguinte, o que demonstra consciência do gesto musical. Mais adiante, o intérprete realiza a mesma alteração na partitura que Assad, que facilita a transição e anulando a mudança de posição. A escala presente no compasso 29 não possui relação com a pulsação estabelecida primordialmente ou com a pulsação presente na recapitulação. A recapitulação é executada sem alterações em relação à primeira seção, e chega ao final da obra sem estabelecer mudanças significativas de timbre, agógica e dinâmica, encerrando o movimento no mesmo patamar de dinâmica em que vinha apresentando.

- Fabio Zanon no *Ponteio*, opta por um andamento mais calmo, o que permite que as escalas e acordes tenham uma ressonância bem estabelecida. Os intervalos acompanhados de nota pedal são executados em um ritmo um pouco mais acelerado, criando uma sensação de movimento em contraste com as escalas mais calmas. Os acordes são arpejados rapidamente na região doce do instrumento, exceto pelo acorde de dominante antes do retorno ao tema, no qual é escolhido um timbre metálico. O intérprete também utiliza notas apoiadas para destacar a melodia, proporcionando frases bem cadenciadas. Na recapitulação, Zanon adota um tempo mais andado e, a partir do compasso 39, mantém-se no tempo, e leva o timbre para a região doce do instrumento até o fim da peça, buscando que o ralentando seja feito de acordo com a escrita da compositora.

Na obra *Toccatina*, o intérprete não demonstra grande interesse em destacar a melodia, priorizando os aspectos rítmicos e permitindo que a peça flua sem grandes intervenções. No entanto, antes da recapitulação, há um breve ralentando no acorde de dominante, seguido imediatamente pelo retorno ao tempo original. Em relação ao timbre, Zanon mantém-se mais próximo do timbre natural do instrumento, buscando um som metálico apenas em novos elementos introduzidos ao longo da obra, como no compasso 10.

- Danilo Alvorado no *Ponteio*, escolhe o maior andamento, resultando em uma série de acelerandos nas escalas ascendentes e passagens com nota pedal. Ele toma tempo apenas nas passagens indicadas com fermata pela compositora e realiza um leve ralentando na escala antes da retomada do tema. Na recapitulação da primeira seção, é possível notar uma utilização mais pronunciada de vibratos. No

entanto, devido ao andamento acelerado, a seção final da peça não possui o efeito planejado pela compositora, soando como um acelerando em relação à escrita, que deveria ser um *ralentando*.

Na obra *Toccatina*, Alvorado adota o mesmo pulso utilizado no *Ponteio*, o que privilegia as mudanças métricas, embora não busque acentuá-las como o intérprete Pedrassoli fez em sua gravação. Junto a cromatismos e um caráter mais impulsivo, esses elementos são os únicos para os quais o intérprete parece querer chamar a atenção do ouvinte, visando um impacto sonoro no final da peça. Isso é reforçado pela antecipação da última colcheia da obra.

- Thais Nascimento nas obras *Ponteio* e *Toccatina*, destaca o andamento inicial indicado pela compositora, o uso de *acelerandos* nas escalas ascendentes e ligados nas tercinas. No "Ponteio", Nascimento mantém o tempo nas seções com nota pedal, acompanhadas por um *crescendo* e utilizando "dedo guia" para ligar as escalas aos acordes. No compasso 19, ela opta por realizar a nota pedal em *staccato*, acrescentando variedade ao texto. Na recapitulação, não há grandes alterações até o compasso 39, onde enfatiza a melodia através de *ralentandos* que se estendem até o fim da peça, que resulta em uma dilatação da quintina e finaliza com um harmônico e retomada do tempo inicial no último compasso.

Na obra *Toccatina*, Nascimento adota um timbre na região doce do instrumento, o que pode dificultar a clareza rítmica para o ouvinte. Ela realiza a acentuação escrita pela compositora no compasso 3, diferindo dos demais intérpretes mencionados. Além disso, opta por utilizar *rasgueados* em alguns compassos específicos. Diferente de Assad, Nascimento realiza um *ralentando* com um *crescendo* para o final da primeira seção, rumo ao acorde de dominante, estabelecendo brevemente um pulso não relacionado com o restante da peça, que é retomado em seguida até o final, encerra com dois toques em *rasgueado* e toca a última nota com um leve *staccato*.

4.3 Ações tomadas no processo interpretativo

A seguir, serão apresentados aspectos considerados importantes sobre a obra e como esses aspectos geraram demandas interpretativas ao longo deste estudo. Inicialmente, é relevante destacar a relação da compositora com a escola

pianística, o que implica em uma percepção diferenciada do instrumento, em contraste com a escola estabelecida por Tárrega.

Nos primeiros compassos do Ponteio, foi necessário enfatizar o salto inicial de uma terça menor, através da escolha de um timbre localizado na região mais suave do instrumento, junto a um vibrato, ao tocar a próxima nota da voz superior em um patamar de dinâmica abaixo executada no intervalo, a fim de destacar a continuidade da voz inferior. Em seguida, ocorre uma escala descendente, acompanhada de um crescendo, para que a frase culmine no acorde de subdominante, contendo uma nota estranha ao acorde, um Mi, que é resolvido por grau conjunto, contrariando a notação presente que indica um decrescendo.

Os compassos 4, 5 e 6 são executados de forma a atingir um *forte* no compasso 7, visando um crescendo mais evidente do que o anterior, uma vez que uma escala conduz ao acorde de dominante da tonalidade, seguido por um retorno à tônica.

Em relação à dinâmica, procuramos manter o nível do acorde de tônica, fazendo uso da agógica para dar movimento, visto que ela possui um ritmo mais estático em comparação com os compassos iniciais. Para evitar cortes evidentes na nota pedal, optamos por executá-la inicialmente como corda solta nos três primeiros tempos do compasso e, nos demais, executá-la em outra posição, na quinta casa da sexta corda. Esse procedimento é adotado nas demais passagens semelhantes, mantendo uma coerência no discurso por meio de aspectos timbrísticos e de continuidade.

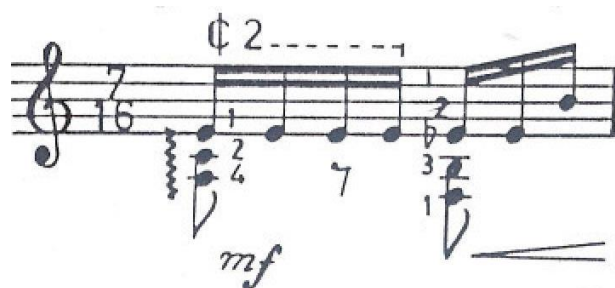
Os compassos são tocados sem grandes alterações significativas, exceto a partir da anacruse do compasso 12, onde a digitação foi modificada para ressaltar as relações intervalares entre as notas, que gera um "dedo guia" que facilita a transição da escala para o próximo acorde. A partir do compasso 15, destacamos a relação escalar presente na voz superior, que cria um decrescendo a cada nota da *melodia* (Ré Dó Si Lá Sol Fá), sendo a última nota o ponto de chegada do decrescendo. Imediatamente após, inicia-se um crescendo que culmina no acorde de tônica com uma segunda menor no baixo, a ser resolvida na tônica, tornando-se uma nota pedal. Devido ao posicionamento da mão e à troca de posição necessária para a continuidade da obra, optamos por substituir a nota real por um harmônico na décima segunda casa da quinta corda, o que permite a mudança de posição sem

interromper a nota pedal. Em seguida, retomamos a nota ao local indicado pelo texto, em direção a um pequeno crescendo em direção ao compasso 22.

A partir do compasso 26, introduz-se um *ralentando* que se estende até o compasso 29, com o objetivo de destacar o acorde de dominante pré-recapitulação da primeira seção da peça, que será retomada com um timbre ligeiramente metálico, conforme os procedimentos descritos anteriormente. A obra caminha em direção ao seu final, e no compasso 39 inicia-se em uma dinâmica Forte para permitir um decrescendo até o último compasso, onde a dissonância presente no último arpejo do acorde de Lá menor é destacada para soar em sequência com o dó natural.

Na *Toccatina*, optamos por adotar um andamento próximo ao de Edelson Gloeden, para priorizar a fluência da obra. Preocupamo-nos em realizar uma alteração na digitação sugerida pela compositora, realizando a mudança conforme detalhado abaixo.

Figura 22: Digitação proposta pela compositora



(Brasil: Irmãos Vitale, 1979)

Figura 23: Nova digitação



(Fonte: Elaboração Própria)

A partir do terceiro compasso, o aspecto rítmico assume uma importância significativa, com ênfase na criação de uma leve acentuação na cabeça de compasso, o que visa tornar mais evidente a oscilação métrica dos compassos. No compasso 7,

a compositora introduz um novo elemento que deve ser executado conforme indicado, com força e em direção a um crescendo no compasso 9. No entanto, devido à natureza cromática desse trecho, optamos por inverter a direção proposta, realizando um decrescendo que acompanha a direção da passagem.

No trecho mais agudo da Toccata, nos compassos 16 e 44, adotamos a mesma solução proposta na gravação de Sergio, a fim de evitar interrupções no discurso devido ao salto de posição, o que minimiza a ocorrência de erros.

Figura 24: Compasso original



(Brasil: Irmãos Vitale, 1979)

Figura 25: Compasso como executado na gravação de Sergio Assad



(Fonte: Elaboração própria)

A peça direciona-se de volta ao compasso 29 como ponto culminante, sendo a fermata uma parte importante. Nesse momento, foi decidido iniciar o decaimento do patamar de dinâmica do acorde de dominante, para então prosseguir com as colcheias sendo tocadas no tempo inicial da obra, seguido por um *ralentando*

para enfatizar a recapitulação do movimento. Os demais aspectos da peça seguem sem grandes mudanças, de acordo com o que foi descrito no texto.

No entanto, uma movimentação não prevista pelo texto ocorre no compasso 53, onde é adotado um *acelerando* em direção aos compassos finais da peça, com o objetivo de enfatizar o potencial do compasso 55. Dessa forma, a peça é encerrada com uma *colcheia*, o que proporciona um fechamento desejado.

Em resumo, aqui são elencadas as prioridades estabelecidas no discurso musical da peça *Ponteio e Toccatina*, ressaltando as principais características a serem consideradas em sua interpretação. Além disso, são apresentadas diversas possibilidades de interpretação, destacando a relevância da criatividade e originalidade nesse processo através do pensamento crítico e da experimentação, sendo esses elementos fundamentais para uma interpretação bem-sucedida.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O pensamento hermenêutico apresentado neste trabalho busca racionalizar o processo interpretativo, que permite a liberdade do músico por meio do uso do círculo hermenêutico. A premissa dessa abordagem é a constante possibilidade de reinterpretação, e renovação do gesto interpretativo. O intérprete pode partir de qualquer uma das etapas elencadas no trabalho, o que revela a relação entre os elementos na construção de uma interpretação, tomando consciência de suas origens, preconceitos em relação à obra e tradições em que está inserido.

O ponto central desse trabalho é como a hermenêutica amplia a visão sobre o pensamento interpretativo, a partir de uma pré-compreensão sobre o objeto de estudo. Não se acredita que exista um único método aplicável a todas as obras, mas sim que a reflexão crítico-interpretativa estruturando a construção das interpretações, o que permite diferentes abordagens e métodos “A hermenêutica não é um método, mas uma postura, uma postura diante da inevitabilidade do desafio da compreensão” (MORAIS, Luciano, 2023, durante a defesa desta dissertação).

Não se estabeleceu um método único para o trabalho, pois o círculo hermenêutico é entendido como um conceito que orienta procedimentos interpretativos correlatos, ao visar alcançar uma compreensão mais profunda da obra. Cada uma das peças analisadas nesse trabalho passou por um processo metodológico diferente, mas todas seguem uma perspectiva hermenêutica, abertas a possibilidades de compreensão através da tradição violonística e de gravações prévias, o que direciona a interpretação com base na pré-compreensão dos textos e na manipulação do objeto sonoro.

O intérprete passa por uma formação de consciência, para que reconheça suas próprias escolhas e procedimentos adotados, o que o coloca em constante diálogo com a obra. O objetivo não é se sobrepor ao texto, mas buscar um equilíbrio entre os seus preconceitos e o que as peças têm a dizer, que permite que o intérprete também seja objeto de reinterpretação e adaptação ao longo do processo. Na busca de uma verdade sobre o presente repertório, não há um enquadramento rígido do texto, nem contradição entre o intérprete e a obra.

Para realizar o estudo de uma visão hermenêutica da interpretação, foram sugeridos exemplos da obra para violão de Lina Pires de Campos, com destaque para *Ponteio e Toccatina*. Essa escolha se deve a importância de trazer a tona a obra de

uma compositora paulistana e ao potencial dessas peças em figurar no repertório canônico do violão, o que não ocorre, como mostrado na tabela³⁸ com os registros encontrados até o momento.

Espera-se que essa discussão traga questionamentos sobre práticas, musicais ou em geral, a fim de demonstrar que todo objeto pode passar por processos de discussão, compreensão e reinterpretação quantas vezes forem necessárias até que um resultado ideal, mesmo que momentâneo, seja atingido de maneira satisfatória e que fomente outros intérpretes na busca por repertórios diversos pouco explorados.

³⁸ Tabela 1, p. 34

REFERÊNCIAS

AMARAL, Mayara. **A mulher compositora e o violão a década de 1970: vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística**. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música e Artes Cênicas. Universidade Federal de Goiás, 2017. Disponível em <<http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/7348>>. Acessado em: 15 de julho 2019.

_____; MEIRINHOS, Eduardo. **A obra ponteio e toccatina de Lina Pires de Campos, uma reflexão sobre seu estilo dentro do repertório violonístico nacional da década de 1970**. XXVI Congresso de associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música, Belo Horizonte. 2016. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/4308/1516>>. Acessado em: 28 de julho 2019.

ANDRADE, Mario de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª Ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf>>. Acessado em: 06 de setembro 2022.

_____. **Música, doce música**. São Paulo: Edusp, 1993.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970. ISBN 9788527302012.

CAMPOS, Lina Pires de. **Prelúdios**. Partitura. São Paulo: Musicália. 1977.

_____. **Introdução**. Partitura. Manuscrito. 1978.

_____. **Ponteio e Toccatina**. Partitura. São Paulo: Irmãos Vitale. 1979.

_____. **Prelúdio nº 4**. Partitura. Brasil: Ricordi Brasileira. 1988.

EGG, André. **O grupo música viva e o nacionalismo musical**, III Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba. 2005. Disponível em:

<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/andr_egg.pdf>. Acessado em: 02 de fevereiro de 2023.

_____. **A carta aberta de Camargo Guarnieri**, Revista Científica/FAP. Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1735>>. Acessado em: 20 de junho de 2023.

FERNÁNDEZ, Eduardo. **Técnica, mecanismo, aprendizaje: Uma investigación sobre llegar a ser guitarrista**. Montevideo: Art., 2005.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. Tradução: Marco Antônio Casanova. 1ª Ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. ISBN 978-85-7827-183-1

_____. On the Circle of Understanding. In: CONNOLLY, J. M; KEUTNER, T. (orgs.). **Hermeneutics versus science? Three german views**. Notre Dame, University of Notre Dame Press. 1988. Disponível em: <<https://faculty.washington.edu/ewebb/R528/Gadamer.pdf>> Acessado em: 04 de junho de 2023.

_____. **Verdade e método**. Tradução: Flávio Paulo Meurer. 3ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999. ISBN 85-326-1787-5
GLOEDEN, Edelson; MORAIS, Luciano Cesar. **Duas versões da Sonata 3, de Manuel Ponce: o uso da gravação como construção de fonte primária**, XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Campinas. 2017. Disponível em: <https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2017/4689/public/4689-16467-1-PB.pdf>. Acessado em: 18 de outubro de 2022.

GONÇALVES, Fernando Rauber. **Neoclassicismo e nacionalismo no segundo concerto para piano e orquestra de Camargo Guarnieri**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2009. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/10183/16081/1/000696729.pdf>>. Acessado em: 05 de maio de 2023.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução: Maria da Conceição Costa. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1992. ISBN 972-44-0524-9.

KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção a modernidade**. São Paulo: Musca/Atravez, 2001.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **Introdução à estética e à composição musical contemporânea**. 2ª Ed. Porto Alegre, 1987.

DONADIO, Vera Lúcia. **Coleção Caderno de Pesquisa. Tributos-músicabrasileira**, v.1, p.61, 2008. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/read/12797102/tributos-musica-brasileira-centro-cultural-sao-paulo>>. Acesso em: 8 de agosto de 2022.

MORAIS, Luciano Cesar. **A interpretação musical como hermenêutica da música**. 1ª Ed. Botucatu: QuintAventura livros. 2015. ISBN 978-85-67634-07-04.

_____. **Interpretação musical como hermenêutica da música: um ensaio sobre performance**. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2014. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-17122014-094150/publico/LucianoMorais.pdf>>. Acessado em: 18 de outubro de 2022.

PEREIRA, Marcelo Fernandes. **A contribuição de Camargo Guarnieri para o repertório violonístico brasileiro**. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-13032013-161736/pt-br.php>>. Acessado em: 28 de julho 2019.

SILVA, Flávio. **Abrindo uma carta aberta**. In: Camargo Guarnieri. O tempo e a música. Rio de Janeiro; São Paulo: FUNARTE. Imprensa Oficial, 2001. p. 95 – 121.

VERHAALLEN, Marion. **Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Imprensa Oficial. 2001.

VETROMILLA, Clayton. **O Violão na música erudita brasileira: sobre duas obras inscritas no I concurso Funarte/Irmãos Vitale (1978/1979)**. Cadernos do Colóquio, v. 10, n.1, 2009. Rio de Janeiro. Disponível: <<http://seer.unirio.br/coloquio/article/view/449/1026>> acessado em: 02 de dezembro de 2022.

ZANON, Fábio. **Violão com Fabio Zanon n. 87**. 2007. Disponível em <<http://vcfz.blogspot.com/2007/08/87-camargo-guarnieri-lina-pires-de.html>> acessado em: 08 de agosto 2022.

_____. **Violão com Fabio Zanon n. 134**. 2008. Disponível em <<http://vcfz.blogspot.com/2008/07/134-carlos-barbosa-lima-i.html>> acessado em: 08 de agosto 2022.

_____. **Violão com Fabio Zanon n. 135**. 2008. Disponível em <<http://vcfz.blogspot.com/2008/07/135-antnio-carlos-barbosa-lima-ii.html>> acessado em: 08 de agosto 2022.

APÊNDICE A – VERSÃO EDITADA DA OBRA PARA VIOLÃO DE LINA PIRES DE CAMPOS

Introdução

Digitação Kauê Marques

Lina Pires de Campos

f marcato (sonoro) (sonoro) *ad libitum - come cadenza*

7 *tempo calmo e cantabile*
mf
⑥

13 *dim.....* *rall.*
⑥

16 *harm* *cresc....* *harm* *mf*
⑥

Ponteio

Digitação Kauê Marques

Lina Pires de Campos

4 *mf*

7 *f* *forte e marcato* *p subito*

11 *mf* *cresc...*

16 *poco accel...* *cresc...* *f sonoro e marcato*

CIII CI CIII

21 *mf dim...*

26 *cresc...* *f* *meno*

CIII

30 *mf* *p cantabile* *Tempo I*

CI

35 *f marcato* *mf e più dolce*

39 *dim...*

43 *CIII* *poco a poco...* *p* *p e rall...*

46 *CV* *lento* *harm.* *pp*

Toccatina

Digitação: Kauê Marques

Lina Pires de Campos

Allegro Moderato - sempre marcato

1 *mf* *f*

5 *cresc.* *f sempre bem marcato*

8 *sf* *sf* *sf*

12 *marcato* *mf*

15 *f com fuoco*

19 *CVIII*

22 *CV* *CIII*

51

6/16

3 *f*

3

1

4

4

12/16

1

4

3

4

4

3

1

2

1

8/16

53

8/16

3 4 2 0 1 2 3

2 1

3 4 1 3 1 2 3 1 2 3 4 3

2 1

1

ff

seco

Detailed description: The image shows a musical score for guitar, spanning measures 51 to 55. The score is written in treble clef. Measure 51 is in 6/16 time and contains two measures of music. The first measure has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with a forte (*f*) dynamic and a fingering of 3. The second measure has a triplet of eighth notes (C5, B4, A4) with a fingering of 3. Measure 52 is in 12/16 time and contains two measures. The first measure has a quarter note (G4) with a fingering of 1, followed by a quarter rest. The second measure has a quarter note (A4) with a fingering of 4, followed by a quarter rest. Measure 53 is in 8/16 time and contains two measures. The first measure has a quarter note (G4) with a fingering of 3, followed by a quarter note (A4) with a fingering of 4, a quarter note (B4) with a fingering of 2, and a quarter rest. The second measure has a quarter note (C5) with a fingering of 0, followed by a quarter note (B4) with a fingering of 1, a quarter note (A4) with a fingering of 2, and a quarter note (G4) with a fingering of 3. Measure 54 is in 8/16 time and contains two measures. The first measure has a quarter note (G4) with a fingering of 1, followed by a quarter note (A4) with a fingering of 3, a quarter note (B4) with a fingering of 1, and a quarter note (C5) with a fingering of 2. The second measure has a quarter note (D5) with a fingering of 3, followed by a quarter note (C5) with a fingering of 1, a quarter note (B4) with a fingering of 2, and a quarter note (A4) with a fingering of 3. Measure 55 is in 8/16 time and contains two measures. The first measure has a quarter note (G4) with a fingering of 4, followed by a quarter note (A4) with a fingering of 3, a quarter note (B4) with a fingering of 1, and a quarter note (C5) with a fingering of 2. The second measure has a quarter note (D5) with a fingering of 1, followed by a quarter note (C5) with a fingering of 2, a quarter note (B4) with a fingering of 1, and a quarter note (A4) with a fingering of 3. The score ends with a double bar line. Dynamics include *f*, *ff*, and *seco*. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Accents (>) are placed over the final notes of measures 51, 52, 54, and 55.

Prelúdio I

Digitação: Kauê Marques

L. Pires de Campos

The musical score is written for guitar in 3/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece is divided into several systems of music, each with specific performance instructions and fingering.

- System 1 (Measures 1-5):** Starts with a *mf* dynamic. Includes a *CI* fingering line above the staff. Dynamics include *mf* and *cresc.*
- System 2 (Measures 6-9):** Starts with a *f* dynamic. Includes *CIV* and *CI* fingering lines. Dynamics include *f* and *mf*.
- System 3 (Measures 10-14):** Starts with a *cresc.* dynamic. Includes *CII*, *CI*, and *CIV* fingering lines. Dynamics include *cresc.*, *poco*, and *a poco*.
- System 4 (Measures 15-19):** Starts with an *agitato* marking. Includes *CIV*, *CI*, *CII*, and *CIV* fingering lines. Dynamics include *agitato* and *cresc.*
- System 5 (Measures 20-22):** Starts with a *f* dynamic. Includes *CII* and *CI* fingering lines. Dynamics include *f*, *ad libitum*, and *sempre*.
- System 6 (Measures 23-26):** Starts with a *Tempo I calmo* marking. Includes *CII* and *CI* fingering lines. Dynamics include *marcato* and *poco rit.*

Preludio II

Digitação: Kauê Marques Paiva

Lina Pires de Campos

Calmo espressivo - in tempo di Valzer ♩ = 0

CV----- CVII----- CV----- CVII CVII-----

p *poco agitato*

6 CIII CI CV----- CVII

a tempo *cresc* *agitando*

12 CVIII CV----- CX-----

f ⑤

17 CVII

dim. *pp* ⑥ *cresc ...*

22 CVII CI-----

cambale *cresc. agitato*

26 CI----- CV-----

dim... ③

2

Tempo I

31 *p* *calmo* *poco agitato*

CVII CV CVII CVII

36 CIII CI CV CVII

41 CV CVII CV

rall. e dim. molto *pp*

Preludio III

Digitação: Kauê Marques

Lina Pires de Campos

Poco agitato ♩ = 86 (+ ou -)

CV-----

mf *cresc...*

Measures 1-3: Treble clef, 2/4 time signature. Measure 1 has a circled 2 above the first two notes. Fingering numbers 1, 0, 4, 4, 4 are shown above the notes. Measure 2 has fingering 3, 4, 3, 1, 4. Measure 3 has fingering 1, 4, 2, 4, 3, 3, 1. Dynamics: mf, cresc...

CV CVII CV-----

poco..... agitato

Measures 4-8: Treble clef, 2/4 time signature. Measure 4 has fingering 0, 4, 4, 4, 2, 4. Measure 5 has fingering 2, 4, 3, 1. Measure 6 has a circled 2 above the first two notes and fingering 2, 3. Measure 7 has fingering 4, 3. Measure 8 has fingering 4, 2, 4, 1. Dynamics: poco..... agitato

CIX----- CVIII----- CVII----- CVII----- CVI----- CIV-----

dim.

Measures 9-12: Treble clef, 2/4 time signature. Measure 9 has fingering 4, 4, 2. Measure 10 has fingering 3, 4. Measure 11 has fingering 2, 4, 3. Measure 12 has fingering 4, 2, 3. Dynamics: dim.

CI-----

cresc..... poco a poco.....

Measures 13-17: Treble clef, 2/4 time signature. Measure 13 has fingering 0, 3, 4, 3. Measure 14 has fingering 3, 4, 4. Measure 15 has fingering 4, 2, 1, 4, 2. Measure 16 has fingering 3, 4, 3. Measure 17 has fingering 4, 3, 2, 4. Dynamics: cresc..... poco a poco.....

CI----- CI----- CI----- CIV-----

Measures 18-20: Treble clef, 2/4 time signature. Measure 18 has fingering 2, 3, 2, 4, 3, 4. Measure 19 has fingering 4, 3, 2, 4, 2. Measure 20 has fingering 2, 3, 2, 4, 2, 4. Dynamics: crescendo

CIX----- CIV **Più Vivo**

f

Measures 21-24: Treble clef, 2/4 time signature. Measure 21 has fingering 3, 4, 2, 4, 2, 3, 1, 2. Measure 22 has a circled 2 above the first two notes and fingering 3, 1, 4. Measure 23 has a circled 3 above the first two notes and fingering 4, 4, 2. Measure 24 has a circled 2 above the first two notes and fingering 2, 2, 1, 4, 3, 1, 4. Dynamics: f, Più Vivo

2

25

CVII----- CV

dim. *rit.*

31

Tempo I ②

CV-----

mf *cresc...*

34

CV----- CVII----- CV-----

poco..... agitato

39

CIX----- CVIII----- CVII----- CVII----- CVI----- CIV-----

43

CIV----- CVI----- CVIII----- CXI-----

Prelúdio N° 4

Digitação: Kauê Marques Paiva

Lina Pires de Campos

Lamentoso ♩ = 56 (+ ou -)

CIV----- CV----- CV

mf marcato

CIV CV----- CV----- CIV----- CIII-----

rit. *rit.*

CI----- CII----- CI-----

f *poco rit.* *cresc ad libitum*

③ ⑥ ④ 2

como cadensa

②

calmo cantabile

f *p* *mf*

CV----- CV

② ③ ④

dim *mf*

40

CVII----- CV----- CIII----- CII-----

mf

45

CI

a tempo

CII

mf *rit.* *cresc*

51

CV-----

CIV-----

f sonoro

54

CII

CI-----

mf *p subito* *pp*

rall poco a poco

ANEXO A – OBRA PARA VIOLÃO DE LINA PIRES DE CAMPOS

3

PONTEIO

LINA PIRES DE CAMPOS
1978Calmo e triste $\text{♩} = 66$ (+ ou -)

mf

5

forte e

10

marcato

p subito

mf *cresc...*

15

poco accel...

cresc...

4

Musical notation for measures 15-20. The staff is in treble clef with a key signature of one flat. Measure 15 starts with a forte (*f*) dynamic and the instruction "sonoro marcato". The music features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with chords. Measure 20 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and the instruction "dim...".

Musical notation for measures 21-25. The staff is in treble clef with a key signature of one flat. Measure 21 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and the instruction "cresc...". The music features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with chords.

Musical notation for measures 26-30. The staff is in treble clef with a key signature of one flat. Measure 26 starts with a piano (*p*) dynamic and the instruction "meno". The music features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with chords. Measure 30 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Musical notation for measures 31-35. The staff is in treble clef with a key signature of one flat. Measure 31 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and the instruction "Tempo I". The music features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with chords. Measure 35 ends with a piano (*p*) dynamic and the instruction "cantabile".

Musical notation for measures 36-40. The staff is in treble clef with a key signature of one flat. Measure 36 starts with a piano (*p*) dynamic and the instruction "marcato". The music features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with chords. Measure 40 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Musical notation for measures 41-45. The staff is in treble clef with a key signature of one flat. Measure 41 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and the instruction "e più dolce". The music features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with chords. Measure 45 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

dim.... poco a poco.... (p) e rall....

45

C3 arm. C5 arm. lento pp

TOCCATINA

LINA PIRES DE CAMPOS

Allegro Moderato - sempre marcato

mf f cresc. sf sempre bem marcato sf marcato

5 10 19

C1r C7

6

15

Musical score for measures 11-16. The first staff is in treble clef with a 16/16 time signature. It contains a complex melodic line with many accidentals and fingerings. The second staff is in bass clef with a 16/16 time signature, providing a harmonic accompaniment. Performance markings include *mf*, *cresc.*, and *f com fuoco*. Chord diagrams for C8 and C5 are shown above the first staff. Measure numbers 11, 12, 13, 14, 15, and 16 are indicated.

20

Musical score for measures 17-22. The first staff is in treble clef with a 16/16 time signature. It features a melodic line with various rhythmic patterns and fingerings. The second staff is in bass clef with a 16/16 time signature. Performance markings include *sf* and *bem marcato*. Measure numbers 17, 18, 19, 20, 21, and 22 are indicated.

25

Musical score for measures 23-28. The first staff is in treble clef with a 16/16 time signature. It contains a melodic line with many accidentals and fingerings. The second staff is in bass clef with a 16/16 time signature. Performance markings include *sf*. Measure numbers 23, 24, 25, 26, 27, and 28 are indicated.

Musical score for measures 29-34. The first staff is in treble clef with a 16/16 time signature. It contains a melodic line with many accidentals and fingerings. The second staff is in bass clef with a 16/16 time signature. Performance markings include *sf*. Measure numbers 29, 30, 31, 32, 33, and 34 are indicated.

30

Tempo I

Musical score for measures 35-40. The first staff is in treble clef with a 16/16 time signature. It contains a melodic line with many accidentals and fingerings. The second staff is in bass clef with a 16/16 time signature. Performance markings include *mf*. Measure numbers 35, 36, 37, 38, 39, and 40 are indicated.

35

Musical score for measures 41-46. The first staff is in treble clef with a 16/16 time signature. It contains a melodic line with many accidentals and fingerings. The second staff is in bass clef with a 16/16 time signature. Performance markings include *f*, *cresc.*, and *sempre bem marcato*. Measure numbers 41, 42, 43, 44, 45, and 46 are indicated.

Musical staff with guitar notation. It features a treble clef and a 16-measure system. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and (0) for natural harmonics. Dynamics include *sf* (sforzando) with hairpins.

40

Musical staff with guitar notation. It features a treble clef and a 16-measure system. Chord changes are indicated by *C7...*. Fingerings and dynamics like *sf* and *ff* are present.

45

Musical staff with guitar notation. It features a treble clef and a 16-measure system. Chord changes are indicated by *C8* and *Φ5*. Dynamics include *f com fuoco* (fierce).

Musical staff with guitar notation. It features a treble clef and a 16-measure system. Chord changes are indicated by *C1*, *Φ2*, *C3*, and *Φ5*. Dynamics include *cresc. sempre marcato* (crescendo, always marked).

Musical staff with guitar notation. It features a treble clef and a 16-measure system. Chord changes are indicated by *C8* and *Φ8*. Dynamics include *f* and *sf*.

55

Musical staff with guitar notation. It features a treble clef and an 8-measure system. Dynamics include *ff* and *seco* (dry).

PRELUDIO

I



L. PIRES DE CAMPOS
1975

Calmo cantabile ♩ = 72 (+ ou -)

C1

mf

VI

cresc.

f

C4

C

C4

C1

mf

dim.

p

C1

C2

cresc.

poco

C1

C4

C8

C2

a poco

agitato

C1

C4

C2

C1

cresc.

C2

C2

f

ad libitum

sempre

Tempo l' calmo

C2
Tempo l'ecalmò
poco rit. *p*

C1

C1 C4
f *mf*

C1 C2 C1
p cresc.

C1 C6 C5
poco agitato

C8 C4 C6 C1
f cantabile *mf*

C4 C1 C6
p rall. e dim.

PRELUDIO

II

L. PIRES DE CAMPOS
1975

♩ = 72 (+ ou -) Calmo espressivo - in tempo di Valzer

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 3/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic and a tempo of 72 beats per minute. The first staff contains measures 1-4 with chords C5, C7, C5, and C7. The second staff, marked *poco agitato*, contains measures 5-8 with chords C3 and C1. The third staff, marked *a tempo*, contains measures 9-12 with chords C5, C7, C10, and C8, and includes the instruction *cresc. - harm - agitando*. The fourth staff contains measures 13-16 with chords C7, C5, C3, and C5. The fifth staff contains measures 17-20 with chords C1 (pp)harm and (pp)harm, marked *dim.*. The sixth staff contains measures 21-24 with chords C7 and C7, marked *cresc. - cantabile*. The score concludes with a final chord of C7 in measure 24.

Copyright 1977 by MUSICALIA S/A. CULTURA MUSICAL - São Paulo - Brasil
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil
Todos os direitos são reservados

MCM - 0316

Musical staff 1: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a melodic line with several slurs. Above the staff, the letter 'C1' is written above the first slur, and 'C8' is written above the eighth slur. Below the staff, the instruction 'risc. agitato' is written.

Musical staff 2: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a melodic line with several slurs. Above the staff, the letters 'C3', 'C1', and 'C5' are written above the first, second, and fifth slurs respectively. Below the staff, the instruction 'dim.' is written with a hairpin, followed by 'p' and 'calmo'. The tempo marking 'Tempo P' is written above the staff.

Musical staff 3: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a melodic line with several slurs. Above the staff, the letters 'C7', 'C5', and 'C7' are written above the first, second, and third slurs respectively. Below the staff, the instruction 'poco agitato' is written.

Musical staff 4: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a melodic line with several slurs. Above the staff, the letters 'C3', 'C1', 'C3', and 'C5' are written above the first, second, third, and fourth slurs respectively. Below the staff, the instruction 'p' is written. A handwritten note 'codetta' is written above the staff.

Musical staff 5: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a melodic line with several slurs. Above the staff, the letter 'C5' is written above the first slur, and 'C5' is written above the fifth slur.

Musical staff 6: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a melodic line with several slurs. Below the staff, the instruction 'rall. e dim. molto' is written, followed by a dashed line and 'pp'. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

PRELUDIO

III

L. PIRES DE CAMPOS
1975

Poco agitato $\text{♩} = 86$ (+ou-)

f

cresc. - - - *poco a poco*

poco - - - *agitato*

dim.

p *cresc.* - - - *poco a poco*

f

C4 Più Vivo

C7 C5 dim.

C1 Tempo 1° rit. mf

C5 cresc. poco

C7 C8 poco agitato f

C8 C3 C9 C6

C4 C6 C8 cresc. non rall.

Prelúdio N.º 4



LINA PIRES DE CAMPOS
1985

LAMENTOSO $\text{♩} = 56(+ \text{ou} -)$

mf marcato

rit

con dolore
rit

mf

poco rit. *cresc ad libitum*

como cadensa

poco precipitado *calmo cantabile*

f *p*

