

Estado da publicação: Não informado pelo autor submissor

Último retrato, de Dinorá de Carvalho e Maria Antonia: contextualização, edição musical e características gerais da canção em suas versões de câmara e orquestral

Tadeu Moraes Taffarello, Raquel Juliana Prado Leite de Sousa, Lucas Zewe Uriarte, Flávio Cardoso de Carvalho, Caio Csizmar Soares Lourenço, Vitor Alves de Mello Lopes, Elias Aparecido Corrêa

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.11428>

Submetido em: 2025-03-07

Postado em: 2025-03-17 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

***Último retrato, de Dinorá de Carvalho e Maria Antonia:*
contextualização, edição musical e características gerais da canção
em suas versões de câmara e orquestral**

Autores:

Tadeu Moraes Taffarello
(UNICAMP - tadeumt@unicamp.br)
<https://orcid.org/0000-0002-9952-1660>

Raquel Juliana Prado Leite de Sousa
(UNICAMP - raqueljp@unicamp.br)
<https://orcid.org/0000-0002-4126-0189>

Lucas Zewe Uriarte
(lucaszeweuriarte@gmail.com)
<https://orcid.org/0000-0002-6251-1530>

Flávio Cardoso de Carvalho
(UFU - fcarvalho4000@gmail.com)
<https://orcid.org/0000-0002-6320-2422>

Caio Csizmar Soares Lourenço
(UNICAMP - c212497@dac.unicamp.br)
<https://orcid.org/0009-0004-7172-9429>

Vitor Alves de Mello Lopes
(UNICAMP - v245481@dac.unicamp.br)
<https://orcid.org/0000-0001-6690-7308>

Elias Aparecido Corrêa
(UNICAMP - e233791@dac.unicamp.br)
<https://orcid.org/0009-0001-7079-733X>

Resumo: *Último retrato* é uma canção com música de Dinorá de Carvalho e poesia de Maria Antonia cujas fontes documentais musicais não haviam sido localizadas até 2023. Os objetivos específicos deste artigo são: contextualizar a criação desta canção em suas versões camerística e orquestral; relatar a localização das fontes documentais musicais; comentar a estratégia composicional empregada; e publicar a edição da partitura em sua versão camerística. A metodologia empregada para a análise da criação da canção foi a Análise Documental. A edição crítica da partitura utilizou a metodologia do texto base. Como resultado final, foi criada a edição musical de *Último retrato* em suas versões camerística e orquestral. Além disso, foram elaborados comentários analíticos a respeito da canção e de sua orquestração. Espera-se ainda que haja a difusão artística e acadêmica desta produção composicional e poética produzida por autoras pouco estudadas no meio acadêmico da música e da literatura brasileiras.

Palavras-chave: Dinorá de Carvalho, Maria Antonia, música brasileira, literatura brasileira, canção, piano, canto, orquestra.

Title: *Último retrato*, by Dinorá de Carvalho and Maria Antonia: contextualization, musical editing and general characteristics of the song in its chamber and orchestral versions

Abstract: *Último retrato* is a song with music by Dinorá de Carvalho and poetry by Maria Antonia whose musical documentary sources had not been located until 2023. The specific objectives are: to contextualize the creation of this song in its chamber and orchestral versions; to report the musical documentary sources location; to comment on the compositional strategy employed; and to publish the score edition in its chamber version. The methodology used to analyze the song creation was Documentary Analysis. The score critical edition used the methodology of the copy-text. As a final result, the musical edition of *Último Retrato* was created in its chamber and orchestral versions. In addition, analytical comments were made regarding the song and its orchestration. It is also expected that there will be artistic and academic dissemination of this compositional and poetic production made by authors little studied in the academic environment of Brazilian music and literature.

Keywords: Dinorá de Carvalho, Maria Antonia, Brazilian music, Brazilian literature, song, piano, singing, orchestra.

1 Introdução

Último retrato é uma canção para voz e piano com música criada por Dinorá de Carvalho (1895-1980) e texto de Maria Antonia (1918 ou 1919¹-1973). A data de criação da peça é incerta, podendo ser 1950 ou 1954, a depender da fonte consultada. O problema que impulsionou a escrita deste artigo é que as fontes documentais musicais que possibilitaram a reconstituição desta canção não haviam sido localizadas até meados de 2023, conforme avaliado a partir de publicações ou apresentações recentes envolvendo a obra da compositora.

Em 2017, quando foi publicado o livro *Canções de Dinorá de Carvalho para voz e piano*, o pesquisador Flávio Cardoso de Carvalho indicou que, das quarenta canções listadas no catálogo de obras de Dinorá de Carvalho (Ferreira, 1977), trinta e três haviam sido localizadas até aquele momento (Carvalho, F., 2017, p. 8). Apesar de este número ser relativamente alto, representando 82,5% do total, este dado também nos indica que outras sete canções para voz e piano listadas no catálogo estavam desaparecidas até 2017. Dentre elas, figuram, por exemplo, a canção apresentada neste artigo, o *Último retrato*. Esta canção, em sua versão orquestral, foi incluída pela compositora no ciclo *7 Canções* (Carvalho; Taffarello, 2020).

Em uma apresentação musical ocorrida em agosto de 2023², o ciclo *7 Canções* foi interpretado pela Orquestra Sinfônica da Unicamp (OSU), com participação da soprano Rafaela Duria (nascida em 2000) e regência de Cinthia Alireti (nascida em 1973). Entretanto, a canção *Último retrato* não foi incluída neste recital por não ter sido localizada até então.

O que se percebe, na realidade, é que as recentes publicações ou apresentações musicais envolvendo a canção *Último retrato* resultaram na constatação do desaparecimento dessa produção composicional de Dinorá de Carvalho. Este sumiço pode ser parcialmente explicado pelo fato de que a própria compositora, enquanto viva, parece não ter tido uma preocupação efetiva e sistemática de organizar seus próprios materiais musicais. Isso acabou resultando em uma fragmentação de seu acervo, o qual se encontra em diversas instituições públicas ou em acervos particulares espalhados pelo Brasil.

A busca pelas composições não localizadas de sua autoria tornou-se uma tarefa inadiável e constante para que lacunas de sua produção composicional possam ser preenchidas e para que a sua obra possa ser melhor difundida artística e academicamente. Foi necessário, portanto, enfrentar a fragmentação pela qual passa o acervo da compositora Dinorá de Carvalho. Por meio dessa busca ininterrupta, fontes documentais relacionadas à canção *Último retrato* e a suas autoras foram localizadas na Coleção Dinorá de Carvalho do Centro de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), na Empresa Brasil de Comunicações (EBC), na coleção José de Andrade Muricy da Biblioteca Nacional (BN), na Hemeroteca Digital da BN, no Acervo Estádio do jornal *O Estado de S. Paulo*, no site *Family Search*, no Instituto de Estudos

¹ O ano exato de nascimento de Maria Antonia não foi ainda identificado.

² Disponível em: FESTIVAL Dinorá de Carvalho do CIDDIC: edição 2023 concerto 2. Campinas: [s. n.], 18 de set. de 2023. 1 vídeo (1hora08min16seg). Disponível em: https://youtu.be/cwnuB_TA8wM?si=KZy2zuEwCjD_Wfx5&t=1405. Acesso em: 6 mar. 2025.

Brasileiros (IEB) da Universidade Estadual de São Paulo (USP) e na Fundação Casa Rui Barbosa.

A partir da problemática apresentada, o questionamento que se coloca no presente artigo é: como seria possível, a partir da localização das fontes documentais da canção *Último retrato*, estabelecer a difusão dessa produção composicional de Dinorá de Carvalho de maneira a propiciar pesquisas acadêmicas e produções artísticas da obra e da autora? A nossa hipótese é que a edição musical e a publicação *online* e gratuita da partitura sejam os primeiros passos para torná-la acessível na busca pela disseminação acadêmica e artística de tal produção.

Dessa maneira, o objetivo geral deste artigo é tornar conhecida e acessível para a comunidade acadêmica e artística a canção *Último retrato*, composta por Dinorá de Carvalho com texto de Maria Antonia, canção essa que se encontrava desaparecida até meados de 2023. Já os objetivos específicos são: (i) contextualizar as informações sobre as autoras, sobre a criação e sobre as estreias desta canção em suas versões camerística e orquestral; (ii) relatar o processo de localização das fontes documentais musicais e a metodologia empregada na transcrição do fonograma e na edição, os quais possibilitaram o resgate desta canção; (iii) tecer comentários analíticos e também relacionados à estratégia composicional empregada e à orquestração da canção; e (iv) publicar a edição da partitura desta canção em sua versão para voz e piano³.

A principal justificativa para este trabalho é poder trazer à tona a produção composicional de uma compositora que, embora tenha tido, durante a sua vida, uma grande atuação junto à comunidade artística brasileira, algumas de suas partituras permaneceram inacessíveis ao público em geral depois de seu falecimento. Esta produção ocorreu em parceria com uma jornalista, poetisa e contista que trabalhou em prol da valorização das mulheres nas artes, sobretudo na literatura.

Os diferentes contextos de criação e estreia da canção *Último retrato* serão verificados a partir da metodologia da Análise Documental. Essa é compreendida como um procedimento que busca o exame e a interpretação dos conteúdos presentes em diversos tipos de documentos que ainda não receberam um tratamento analítico ou que ainda podem ser reexaminados (Lima Junior *et al.*, 2021). Para o caso da investigação proposta, escolheu-se empreender a análise documental sob uma perspectiva qualitativa.

A edição musical empreendida foi a edição crítica. Para Grier, o propósito deste tipo de edição é “[...] transmitir o texto que melhor representa a evidência histórica das fontes⁴ [...]” (Grier, 1996, p. 156, tradução nossa). Desta forma, torna-se relevante buscar o entendimento do contexto biográfico das autoras, de criação e de circulação das fontes musicais, de modo a possivelmente fomentar as decisões sobre o texto a ser fixado na edição.

Em relação às fontes musicais, Figueiredo ([2014], p. 27) as descreve como sendo o suporte físico, manuscrito, impresso ou digital que contém uma ou mais obras, ou parte das obras. Elas podem se apresentar na forma de partituras orquestrais e/ou vocais, com todos os instrumentos e/ou vozes apresentados simultaneamente; ou na forma de partes instrumentais,

³ A publicação da versão orquestral será realizada em conjunto com as demais canções que formam o ciclo *7 Canções*.

⁴ Traduzido a partir do original em inglês: “to transmit the text that best represented the historical evidence of the sources.”

com os conteúdos de cada instrumento apresentados em documentos separados. Para a produção pesquisada, foram encontradas fontes documentais musicais de partes instrumentais orquestrais, conforme será descrito mais adiante no texto.

Para além das partituras e partes, Figueiredo também considera os fonogramas como fontes musicais relevantes para o estabelecimento de um texto. Para o autor,

Não só textos manuscritos, impressos ou digitais podem transmitir uma obra. Fonogramas também podem ser fontes para o estabelecimento de um texto, principalmente na esfera da crítica das variantes. Para tanto, é imprescindível verificar o grau de interferência do compositor durante o processo de gravação, seja como intérprete da própria obra ou como presença atuante. É muito importante, além disso, a datação das gravações. Gravações feitas ao vivo são menos confiáveis, já que não se pode ter certeza de que as mudanças ocorridas no nível das lições não sejam casuais. Modificações no nível das estruturas são mais significativas, já que dificilmente serão casuais. As gravações feitas em estúdio ou locação oferecem maior grau de confiabilidade no que diz respeito às lições e, ainda mais, no que diz respeito às estruturas (Figueiredo, [2014], p. 28).

Para *Último retrato*, a localização de um fonograma contendo uma gravação de uma interpretação com a própria autora ao piano foi o que possibilitou a fixação do texto musical e o resgate da canção.

A partir do exposto, o artigo tratará, inicialmente, da contextualização da produção, abordando as biografias das autoras envolvidas na produção investigada. A vida de Dinorá de Carvalho será tratada com ênfase nas décadas de 1940 e 1950, período de criação da canção estudada. Serão tratadas também as características presentes em suas canções para voz e piano, as quais podem também ser localizadas em *Último retrato*. Em relação à biografia de Maria Antonia, serão apresentados os documentos localizados até o momento que basearam a criação de sua biografia.

Após esta contextualização biográfica, a respeito da canção pesquisada, *Último retrato*: (i) serão apresentados os seus contextos de criação e estreia a partir da Análise Documental empreendida; (ii) serão apresentadas as fontes documentais utilizadas na edição musical; (iii) será demonstrada a metodologia empregada na edição e na transcrição realizada a partir do fonograma localizado; (iv) será apresentado o texto utilizado na canção; e (v) serão tecidos comentários analíticos a respeito da estratégia composicional e da orquestração utilizadas por Dinorá de Carvalho na canção.

2 Contextualização biográfica das autoras

Dinorá de Carvalho e Maria Antonia tiveram contato social em ao menos dois eventos, o que indica que, muito provavelmente, eram amigas. Além disso, as autoras colaboraram artisticamente na criação da canção *Último retrato*. A seguir, serão apresentados alguns fatos que contextualizam as biografias das duas autoras e que colaboraram para a criação desta canção. A biografia de Dinorá de Carvalho será abordada com ênfase nas décadas de 1940 e 1950, período de criação de *Último retrato*. Além disso, serão abordadas algumas das características composicionais de suas canções que são pertinentes à música estudada. Já a

vida de Maria Antonia será abordada a partir dos documentos localizados com vistas a se tecer um primeiro esboço de sua biografia.

2.1 Dinorá de Carvalho

A partir do final da década de 1930, alguns fatos marcantes da vida de Dinorá de Carvalho a auxiliaram nas décadas seguintes a se despontar como artista. O primeiro deles foi o seu casamento, em agosto de 1938, aos 43 anos de idade, com o sr. José Joaquim Bittencourt Muricy (1902–1978). Este fato em si talvez nem pudesse ser tão relevante, pois se trata de algo pessoal que não deveria, em princípio, interferir em uma biografia. Entretanto, a dinâmica assumida pelo casal favoreceu Dinorá a ter mais tempo para se dedicar à sua arte. O sr. José Mauricy, a partir de então, passou a tomar conta de diversas tarefas domésticas, tais como cuidar de todos os negócios familiares e das transações comerciais realizadas; tratar da contratação e pagamento de funcionários; comprar roupas e sapatos; fazer a inspeção de trabalhos domésticos etc. (Carvalho, F., 2001, p. 24).

O outro fato marcante refere-se a Dinorá ter sido nomeada, em 1939, para o cargo de Inspetora de Ensino Superior junto ao Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, instituição pela qual ela se formara como pianista em 1916. Este fato proporcionou-lhe recursos para a manutenção de uma vida estável financeiramente, a qual foi também incrementada com a criação, já na década de 1940, de uma escola de piano. Esta escola obteve bastante sucesso e atraiu alunos que tiveram destacado prestígio, tais como José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943-2010), Maria Regina Luponi (1942-2022) e Flávio Varani, dentre outros (Carvalho, F., 2001, p. 24).

Entre as décadas de 1940 e 1950, período de criação de *Último retrato*, Dinorá de Carvalho pôde se dedicar ainda mais à criação de novas composições e à participação em grupos musicais pioneiros, tais como a Orquestra Feminina São Paulo. Com isso, ela recebeu diversos prêmios e convites oficiais.

A Orquestra Feminina São Paulo foi uma iniciativa de Dinorá de Carvalho na valorização da participação artística feminina na música. Ela idealizou e dirigiu esta orquestra, em uma iniciativa pioneira na América Latina. O primeiro registro localizado de uma apresentação ocorreu no dia 26 de agosto de 1940, na cidade de Campinas-SP (Orchestra feminina de S. Paulo, 1940). Esta orquestra, entretanto, infelizmente, não teve uma vida muito longa, tendo encerrado suas atividades no ano de 1942. Isto ocorreu devido a dificuldades tais como: a falta de apoio, a carência de musicistas mulheres para determinados naipes instrumentais e a escassez de lugar definido para a realização de ensaios (A Orquestra Feminina São Paulo, 1942). De qualquer forma, a preocupação de Dinorá de Carvalho em valorizar a participação feminina nas artes vai ao encontro dos objetivos das iniciativas organizadas por Maria Antonia no campo da literatura, conforme será demonstrado mais adiante no texto.

A atuação de Dinorá de Carvalho como compositora, intérprete e educadora rendeu-lhe alguns prêmios e convites oficiais. Ela recebeu, por exemplo, a Medalha de Ouro do IV Centenário da Fundação de São Paulo, em 1954, por seus esforços em prol da formação musical da criança. Como compositora, recebeu 9 prêmios, sendo, dentre eles, os prêmios de Melhor Obra de Câmara, dados pela Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA).

Também recebeu um convite do Ministério da Cultura e, em 1960, seguiu para uma missão cultural na Europa, apresentando obras de autores brasileiros, incluindo as suas.

Em relação à composição de canções, Dinorá de Carvalho as criou entre os anos de 1933 e 1980. Flávio Carvalho (2022, p. 108) destaca, na década de 1930, a percepção nas fontes por ele consultadas da apresentação das seguintes canções:

- *Acalanto e Uma saudade* que ficou, apresentadas em 1934 na cidade de Uberaba-MG, com Branca Caldeira de Barros como cantora e Alberto Frateschi ao piano;
- *O pipoqueiro*, canção estreada por Maria do Carmo e Cândido de Arruda Botelho em um concerto do Theatro Municipal de São Paulo-SP, ocorrido no dia 9 de janeiro de 1936⁵;
- o espetáculo teatral *Noite de São Paulo*, de 1936, para o qual Dinorá compôs 5 canções;
- *Canção da saudade e Vem ver a noite*⁶, estreadas no Clube Piratininga em São Paulo-SP, no ano de 1937, com a cantora Nair Duarte Nunes e Dinorá de Carvalho ao piano (Carvalho, F., 2022, p. 112).

As décadas de 1940 e 1950 são prolíficas em relação à criação musical por Dinorá de Carvalho. Neste período, foram compostas as seguintes canções (Ferreira, 1977):

- 1948: *Pau-piá, Pobre cego, Ê bango bango-ê, Quem sofre, Banzo, Coqueiro coqueiro-irá, Mosaico, Menino mandu*;
- 1949: *Quibungo tê-rê-ré, Sinal de terra, Velas no mar*;
- 1950 ou 1954: *Último retrato*;
- Em 1955: *Ausência*.

Analisando as canções de câmara de Dinorá de Carvalho, Flávio Carvalho localiza características em algumas delas que são pertinentes a *Último retrato*. Estas características estão presentes nas canções classificadas pelo autor como “tonais ou que possuem um centro tonal”, cuja técnica é nomeada por “tonalismo aberto” (Carvalho, F., 2001, p. 95-97). São elas: a predominância do uso de ostinato pelo piano; o uso de bordões; a utilização de textura contrapontística; e o emprego de notas estranhas à tonalidade da peça ou à tonalidade de um acorde.

Em relação ao uso de ostinato e de bordões, a canção *Pobre cego*, composta em 1948, é um exemplo (Figura 1).

⁵ Programa de concerto disponível na Coleção Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP) sob número de catálogo MA-PMB-0510.

⁶ A canção *Vem ver a noite* é parte integrante da música incidental composta por Dinorá para a peça teatral *Noite de São Paulo*, de Alfredo Mesquita. Pelo texto da peça teatral (Mesquita, 1936), sabe-se que, nas récitas teatrais, esta canção foi apresentada com a formação instrumental de vozes e violão. Desta forma, a apresentação listada por Flávio Carvalho parece se tratar da estreia da versão para voz e piano, formação esta que é a disponível no álbum das canções criadas por Dinorá para *Noite de São Paulo* (Carvalho, D., [19--]).

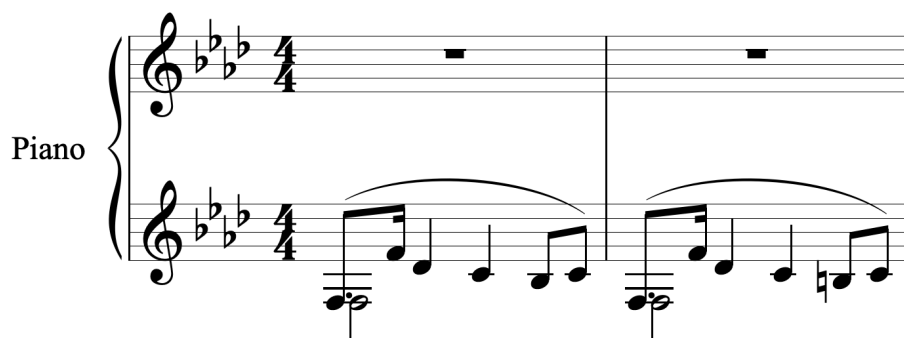


Figura 1: compassos iniciais da parte de piano da canção *Pobre cego*, de Dinorá de Carvalho.
Fonte: elaborado pelos autores.

No exemplo anterior, a canção está na tonalidade de Fá menor. O ostinato apresentado nos dois primeiros compassos do piano é mantido ao longo de toda a peça. Ele é constituído por um bordão na nota Fá, perceptível nas semínimas dos tempos 1 e 2 de cada compasso, em conjunto a um ostinato que utiliza livremente, no quarto tempo do compasso, uma alteração cromática na nota Si, alternando a cada compasso entre o Sib e o Si natural.

O uso de uma textura contrapontística foi localizada na canção *Menino Mandú*, também de 1948. Nesta canção, algumas vezes, o piano realiza uma imitação da melodia cantada pela voz, caracterizando uma textura contrapontística imitativa. A imitação que ocorre entre os compassos 35 a 37 está exemplificada a seguir (Figura 2).

Figura 2: compassos 35 a 37 de *Menino Mandú*, de Dinorá de Carvalho.
Legenda: a textura do piano foi simplificada para destacar o uso de textura contrapontística imitativa.

Fonte: elaborado pelos autores.

No exemplo anterior, a textura foi simplificada e foram mantidas apenas as notas importantes para o que se pretende demonstrar. A partir dessa simplificação, é possível identificar que a melodia cantada pela voz entre os compassos 35 e 36 é imitada uma oitava abaixo pelo piano nos compassos 36 e 37, com uma modificação ao final.

O emprego de notas estranhas à tonalidade da peça ou à tonalidade de um acorde pode ser exemplificado na canção *O pipoqueiro* (pregão), de 1933. O centro tonal é Fá Maior, porém, entre os compassos 22 a 30, há uma sequência de trêmolos no piano, os quais ocorrem com a sobreposição nas duas mãos de acordes distintos. No compasso 24, por exemplo, a mão direita apresenta um acorde com a sobreposição de dois intervalos de quartas justas (Dó natural-Fá / Sol-Dó natural), em conjunto a um acorde de Lá maior na mão esquerda (Lá-Dó#-Mi - Figura 3).

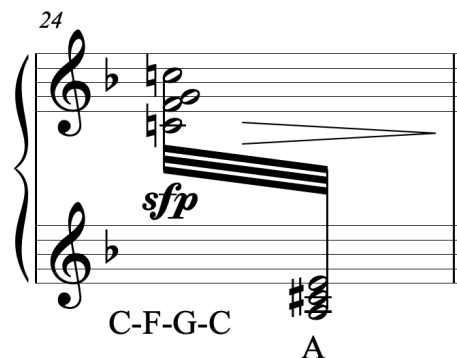


Figura 3: compasso 33 de *O pipoqueiro* (pregão), de Dinorá de Carvalho.

Fonte: elaborado pelos autores.

A biografia de Dinorá de Carvalho nos indica que, entre os anos de 1940 e 1950, a autora conquistou uma estabilidade familiar e financeira que lhe permitiu dedicar-se à criação de novas composições, tendo escrito, neste período, várias canções. Dentre estas, algumas mantêm semelhanças em relação a características da canção *Último retrato*, as quais serão apresentadas mais adiante no texto. Neste aspecto, destacam-se o uso de bordões, de ostinatos, de textura contrapontística imitativa e de notas estranhas à tonalidade da peça.

A preocupação com a participação feminina nas artes também foi importante à autora, visto a sua iniciativa de organizar e manter uma orquestra feminina. Esta preocupação estará presente também nas iniciativas de Maria Antonia no campo da literatura, conforme será explicitado em sua biografia. Outra questão interessante que será demonstrada é que Dinorá de Carvalho conheceu e manteve um relacionamento social com Maria Antonia, a autora do texto utilizado em *Último retrato*. Na sequência, serão abordados os fatos que puderam ser localizados para a criação de um esboço biográfico da poetisa, contista e jornalista Maria Antonia.

2.2 Maria Antonia

Maria Antonia é o pseudônimo de Maria Aparecida de Campos Salles Franchini-Netto⁷. Ela foi casada com Miguel Franchini-Netto. Em busca no site *Family Search*⁸, foi localizada uma cópia do registro de casamento da filha do casal, ocorrido no ano de 1971 (São Paulo, 1971). Este registro informa que, neste ano, Maria Antonia tinha 52 anos de idade, o que nos leva a crer que ela nasceu em 1918 ou 1919, a depender de sua data de aniversário.

Maria Antonia trabalhou na Página Feminina do jornal *Gazeta de S. Paulo*. Esta seção do periódico foi fundada em 1929 e tinha como objetivo publicar temáticas sobre corte, costura, culinária e crianças com assuntos “dedicados às mulheres modernas, que trabalhavam e praticavam esportes” (Jornal A Gazeta, [2025?]). Não foi possível ainda desvendar o ano de

⁷ Em alguns documentos pesquisados, o nome completo da poetisa e jornalista aparece como Maria Antonia de Campos Salles Franchini-Netto, apresentando ainda variações ortográficas em seus sobrenomes. Entretanto, o nome Maria Aparecida ao invés de Maria Antonia aparece tanto na certidão de casamento de sua filha, localizada no site *Family Search*, como em seu obituário, informado pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, o que nos leva a crer que seja o correto.

⁸ O termo de busca utilizado foi “Franchini-Netto”.

início das atividades de Maria Antonia junto ao periódico e junto à página⁹, mas acredita-se que tenha sido possivelmente entre os anos 1930 e 1940.

Maria Antonia se tornou mãe em 1942, com o nascimento de sua única filha.

No final da década de 1940 e durante os anos 1950, a página feminina do jornal *Gazeta de S. Paulo*, local de trabalho de Maria Antonia, promoveu concursos literários femininos. Em 1949, por conta da entrega dos prêmios do I Concurso Feminino de Contos, organizado por Maria Antonia, foi realizado um evento comemorativo no qual Dinorá de Carvalho esteve presente. O jornalista Afonso Schmidt (1890-1964), no periódico *Jornal de Notícias* do dia 9 de outubro de 1949, noticiou esta participação da seguinte maneira:

No mês passado [setembro de 1949], a escritora Maria Antonia reuniu numerosos artistas para assistirem à entrega de prêmios do concurso de contos por ela organizado em sua apreciada página feminina. Entre as figuras de primeira grandeza nas letras, na pintura, na escultura e na música de nossa terra, **lá se encontrava Dinorá de Carvalho** (Schmidt, A., 1949, p. 8, grifo nosso).

A presença de Dinorá de Carvalho no evento de premiação das vencedoras do I Concurso Feminino de Contos demonstra que a compositora e Maria Antonia já se conheciam e, possivelmente, eram amigas, pelo menos desde esse ano.

Três anos após, em 1952, Maria Antonia idealizou a realização de um Concurso Feminino de Poesia (Ramos, [20--?]). Este concurso, entretanto, só teve a primeira edição realizada em 1953, com a entrega dos prêmios tendo ocorrido no dia 10 de agosto deste ano (Vencedoras..., 1953).

A pesquisadora Miriane da Costa Peregrino noticiou a existência, no acervo da Fundação Casa Rui Barbosa, de uma carta¹⁰ escrita por Maria Antonia ao poeta Jorge de Lima (1893-1953), na qual a intenção de promover a produção artística feminina é relatada. Segundo Peregrino,

A situação da mulher na literatura também fica expressa em carta de Maria Antonia [sic] de Campos Salles Franchini Netto (19 de junho de 1953), quando ela fala da organização do Concurso Feminino de Poesia e de seu esforço em colocar a coluna literária que escreve para um jornal em São Paulo acima do nível doméstico em que, geralmente, ficam as seções reservadas para as mulheres (Peregrino, 2017, p. 9).

Interessante, portanto, notar a preocupação de Maria Antonia em elevar o nível de promoção e divulgação da produção literária feminina acima daquilo que normalmente ocorria na imprensa da época. Esta preocupação é atingida, ou ao menos almejada, pela criação dos concursos femininos literários, encontrando um possível paralelo com a iniciativa de Dinorá de Carvalho na criação de uma orquestra feminina para incentivar a produção artística das mulheres na música, conforme apresentado anteriormente.

Em dezembro de 1953, Miguel Franchini-Netto, marido da poetisa, foi nomeado Ministro para Assuntos Econômicos junto à embaixada do Brasil na Argentina (Ministros...,

⁹ Um aprofundamento possível para esta pesquisa biográfica poderá ser futuramente realizada com a busca no acervo da Fundação Casper Líbero, proprietária do jornal *A Gazeta de S. Paulo*.

¹⁰ Metadados da carta disponível em: http://acervos.casaruibarbosa.gov.br/index.asp?codigo_sophia=221346. Acesso em: 6 mar. 2025.

1953). Por conta disso, Maria Antonia deixou o cargo na página feminina em que trabalhava e se mudou, já em 1954, para Buenos Aires na Argentina (Ramos, [2016?]).

Em 1959, já de volta a São Paulo-SP, Maria Antonia realizou dois eventos de promoção de seu livro *As ilhas habitadas*. No dia 12 de setembro, foi organizada uma tarde de autógrafos na livraria Teixeira. Na ocasião, Maria Antonia estava promovendo seu recém lançado livro de contos junto com Jorge de Lima, o qual estava lançando seu livro *Roteiro de uma contradição* (Mattos Pacheco; Girardi, 1959). Lima foi o autor a quem a poetisa enviara uma carta em 1953, a qual hoje se encontra no acervo da Fundação Rui Barbosa, conforme apresentado.

No dia 31 de outubro de 1959, foi organizado um almoço no Hotel Jaraguá. O Suplemento Feminino do jornal *O Estado de S. Paulo* do dia 5 de novembro deste ano noticiou este evento da seguinte maneira:

A jornalista Maria Antonia [sic] Campos Salles Franchine [sic] Netto, por motivo da publicação de seu recente livro “As Ilhas Habitadas”, foi a homenageada dos cronistas sociais em seu almoço das últimas sexta-feiras do mês realizado no Hotel Jaraguá. Maria Antonia, que estreia auspiciosamente no gênero de contista, é portadora de um estilo agradável e pessoal. Muitos foram os amigos que se encontravam à volta de Maria Antonia nessa demonstração de simpatia. **Entre os convivas, anotamos a presença de [...] d. Dinorah de Carvalho [...]** (Homenagem, 1959, p. 7, grifo nosso).

Interessante perceber, pela notícia veiculada, a presença da compositora Dinorá de Carvalho no almoço de lançamento do livro de Maria Antonia, denotando que as autoras continuavam a se encontrar socialmente mesmo 10 anos após a festividade de entrega dos prêmios do concurso feminino de contos, ocorrida em 1949.

Em 1971, a única filha de Maria Antonia se casou. A poetisa tinha então 52 anos de idade (São Paulo, 1971).

Em 1973, o falecimento de Maria Antonia foi noticiado pelo jornal *O Estado de S. Paulo*. Ele ocorreu em um domingo, dia 4 de fevereiro deste ano. Segundo a notícia, a poetisa, contista e jornalista foi enterrada no cemitério do Araçá, em São Paulo-SP (Falecimentos, 1973). Maria Antonia faleceu com menos de 55 anos de idade.

A contextualização da canção *Último retrato* em suas situações de estreia e apresentações será demonstrada na sequência.

3 *Último retrato*

Entre 1975 e 1980, o Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores do Brasil publicou catálogos de obras de compositores e compositoras brasileiro/as. Organizados pelo pianista e professor da Universidade de Brasília (UnB), Paulo Affonso de Moura Ferreira (nascido em 1940), tais catálogos tinham o objetivo primordial de divulgar a música e a cultura brasileira no Brasil e no exterior. O catálogo de obras de Dinorá de Carvalho foi publicado em março de 1977, ano em que a compositora completou, em junho, 82 anos de idade. Nesse catálogo, há a informação de que a canção *Último retrato* foi composta em 1950, com texto de Maria Antonia, e de que há

também uma transcrição para voz solista e orquestra (Ferreira, 1977). Em uma proximidade de datas, 1950 é apenas um ano após o evento de premiação do concurso feminino de contos organizado por Maria Antonia, em que Dinorá esteve presente.

Ainda segundo o catálogo, a estreia da versão de câmara de *Último retrato* ocorreu apenas em 1960, dez anos após a sua criação, em um concerto no Theatro Municipal de São Paulo-SP, com participação da cantora Mariangela Réa e do pianista Fritz Jank (1910-1960). Em relação a essa estreia, entretanto, não foi possível localizar, pela busca em periódicos da época ou em programas de concerto, a confirmação da realização de uma apresentação musical¹¹ no ano de 1960, com a participação dos artistas descritos e no local apresentado pelo catálogo. O mais provável é que tal recital tenha ocorrido, mas não tenha sido noticiado, ou que as bases de dados consultadas não tenham abrangido tal informação¹².

Outro documento importante para nossa análise em relação à data de criação da canção *Último retrato* encontra-se na Coleção José de Andrade Muricy da BN. Em junho de 1961, Dinorá de Carvalho e seu marido escreveram uma carta endereçada ao crítico carioca Andrade Muricy (1895-1984), na qual consta uma biografia e uma lista de obras suas (Carvalho, D., 1961). Nesta lista, a canção *Último retrato* está presente, porém com o ano de 1954 como o de sua criação, sendo este o mesmo ano em que Maria Antonia se mudou com a família para a Argentina, conforme relatado anteriormente.

A diferença entre a data de criação informada no catálogo de obras, 1950, e a data expressa na lista criada pela própria compositora, 1954, é ainda uma incógnita, não sendo possível, até o momento, saber exatamente qual das duas seria a correta. Porém, o que se sabe com certeza é que, em 1959, a canção já estava pronta, pois foi gravada e possivelmente apresentada na cidade do Rio de Janeiro-RJ. Em mais uma coincidência de datas entre as autoras e a criação da canção, 1959 foi o ano em que Maria Antonia realizou, em São Paulo-SP, o lançamento de seu livro de contos *As ilhas habitadas*, em um evento social que contou com a participação de Dinorá de Carvalho, conforme demonstrado anteriormente.

Informações a respeito da organização para a realização de um concerto que aconteceria no mês de julho de 1959, na cidade do Rio de Janeiro-RJ, foram localizadas no jornal *O Estado de S. Paulo* do dia 30 de abril de 1959. Consta neste periódico:

RECITAIS DE DINORÁ DE CARVALHO - A pianista e compositora Dinorá de Carvalho **foi convidada pelo crítico carioca Andrade Muricy** e pelo diretor da Rádio Ministério da Educação e Cultura, sr. Mozart Araújo, para apresentar **no mês de julho [de 1959]**, um recital de suas obras, **no Rio [de Janeiro-RJ]**, que será gravado pela “Festa”. Serão executados a “Suíte”, para violoncelo e piano, na interpretação de Iberê Gomes Grosso e Alceu Bochino; em solo de piano pela

¹¹ Um desdobramento possível para a pesquisa pode passar pela busca dos programas de concerto contendo obras de Dinorá de Carvalho. Dois acervos que possivelmente contenham tais documentos são o próprio Theatro Municipal de São Paulo-SP e a coleção Dinorah de Carvalho Muricy do Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo-SP. Esta coleção é composta por trofêus com os quais a artista foi homenageada e por alguns álbuns contendo recortes de jornais com críticas musicais de autoria da artista, fotografias dela ao longo de sua trajetória profissional, cartas, recibos, cartões e fôlderes de concertos realizados por alunas (Disponível em: <https://mis-sp.org.br/vitrines/mulheres-no-acervo-dinorah-de-carvalho/#:~:text=A%20cole%C3%A7%C3%A3o%20Dinorah%20de%20Carvalho,%C3%B4lder%20de%20concertos%20realizados%20por>. Acesso em: 11 fev. 2025).

¹² As bases de dados consultadas foram a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, o Acervo Folha, do jornal *Folha de S. Paulo* e o Acervo Estadão, do jornal *O Estado de S. Paulo*. Os termos de pesquisa utilizados foram “Dinorá de Carvalho”, “Último retrato”, “Mariangela Réa” e “Fritz Jank”.

autora, vários trechos dos “Onze Prelúdios da Saudade; em solo de violino por Carmela Saghy: “Cirandas, “Canção do Boiadeiro”, “Ninho de Abelhas” e “Estudo nº 1”; **na interpretação do soprano Mary Gazzì:** “Ausência”, “Coqueiro, coqueiro-irá”, “Sum-sum”, “Ê bango-bango-ê”, “**Último retrato**”, e “Quibungo-te-rê-rê” (Recitais..., 1959, p. 11, grifos nossos).

A notícia de jornal veiculada pelo periódico *O Estado de S. Paulo* traz diversas informações interessantes a serem apontadas. A primeira delas é a confirmação do relacionamento de amizade existente entre Dinorá de Carvalho e o crítico Andrade Muricy, para quem a compositora enviou, em 1961, uma biografia e uma carta contendo uma lista de obras suas. A segunda informação importante é sobre o convite feito para uma ida ao Rio de Janeiro-RJ para a apresentação de peças musicais autorais, incluindo a canção *Último retrato*, com a previsão da participação da soprano Mary Gazzì. Andrade Muricy é quem convida a compositora para a realização da apresentação de suas obras na então Capital Federal. Infelizmente, porém, a notícia sobre a realização de um concerto no mês de julho de 1959 não foi ainda confirmada na busca realizada em periódicos ou programas de concerto.

É relevante também a notícia sobre o convite feito por Mozart Araújo (1904-1988) para a realização da gravação de obras da compositora na Rádio do Ministério da Educação e Cultura (Rádio MEC). Esta gravação realmente ocorreu e foi confirmada por outros documentos localizados, conforme será demonstrado adiante no texto. Um fato curioso é que, no fonograma contendo a gravação, a participação como solista vocal foi da soprano Maria de Lourdes Cruz Lopes, algo que difere da previsão anunciada pela notícia veiculada em abril de 1959 pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, que seria a participação da soprano Mary Gazzì.

Uma questão interessante de ser levantada é o motivo de o concerto, realizado no Rio de Janeiro-RJ em 1959, e de a própria gravação realizada na Rádio MEC, no mesmo ano, não terem sido considerados, pelo catálogo de obras da compositora (Ferreira, 1977), como sendo a estreia da canção *Último retrato* em sua versão de câmara. Esta apresentação ou esta gravação teriam ocorrido pelo menos um ano antes do concerto realizado no Theatro Municipal de São Paulo-SP, com participação de Mariangela Réa e Fritz Jank, sendo este concerto o que é apresentado no catálogo (Ferreira, 1977) como o de estreia da peça.

A versão orquestral da canção *Último retrato*, por sua vez, foi estreada no Concerto Sinfônico do Festival Dinorá de Carvalho, realizado em 26 de maio de 1960, no Theatro Municipal de São Paulo-SP, com participação da solista Maria Lucia Godoy (nascida em 1924) e da Orquestra Sinfônica Municipal, sob regência de Souza Lima (1898-1982), conforme consta no programa de concerto apresentado a seguir (Figura 4):

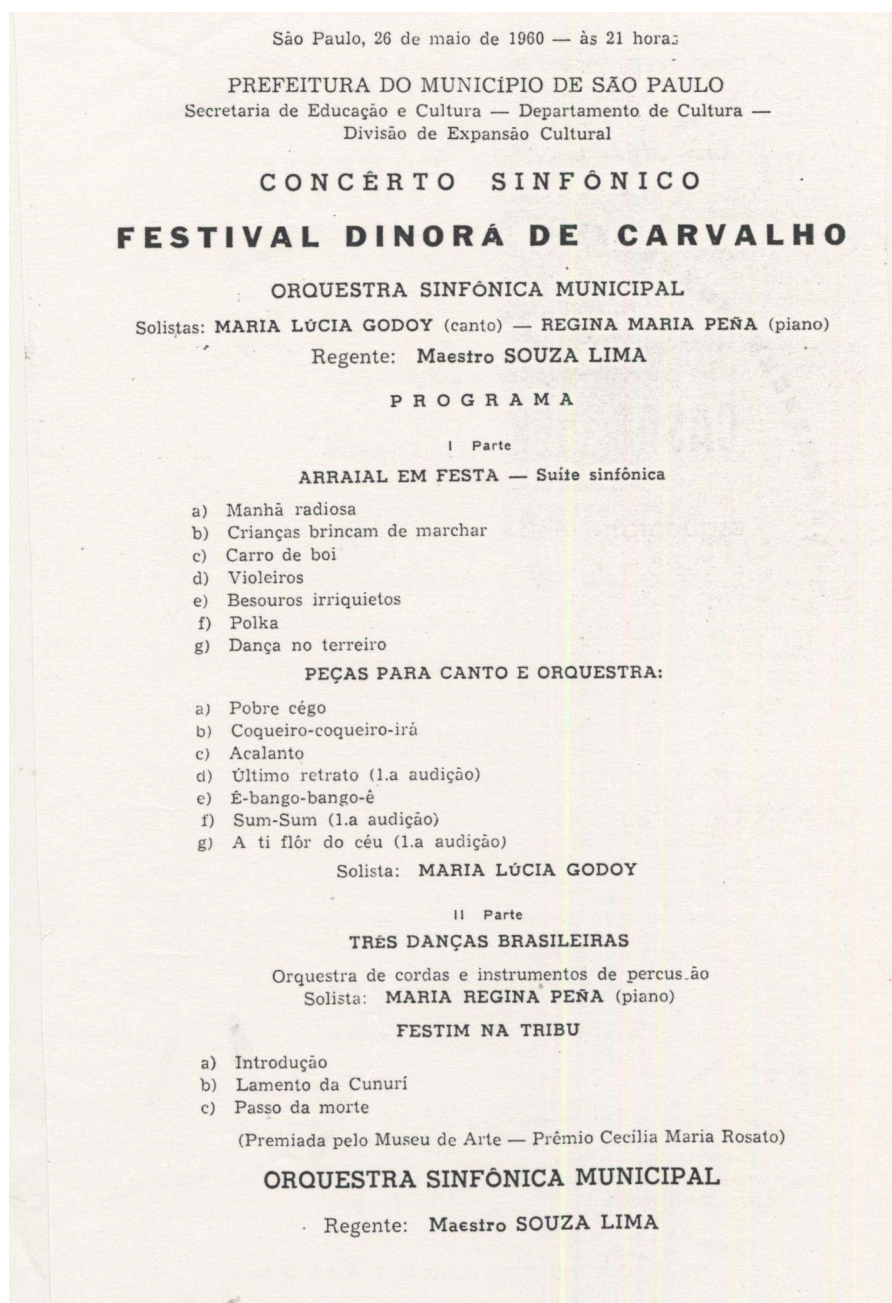


Figura 4: programa do concerto sinfônico do Festival Dinorá de Carvalho realizado no dia 26 de maio de 1960 no Theatro Municipal de São Paulo-SP.

Fonte: acervo CDMC/Unicamp.

Na sequência, serão demonstradas quais foram as fontes musicais localizadas que possibilitaram o resgate da canção e nortearam a edição de *Último retrato* em suas versões de câmara e orquestral.

4 A edição

Inicialmente, os documentos localizados para a canção *Último retrato* foram algumas partes instrumentais da versão orquestral. Elas estão salvaguardadas na Coleção Dinorá de

Carvalho do CDMC/Unicamp, sob número de catálogo DC 00032. Os instrumentos disponíveis neste conjunto documental são: Corne inglês, Clarinete em Dó 1, Fagotes 1 e 2, Trompas em Fá 1 e 2, Trompete em Sib 1 e 2, Violino I, Violoncelo e Contrabaixo. A parte de Clarinete em Dó 2 também foi localizada, porém apresentou a indicação de silêncio (*tacet*) para esta canção. Por não conter a parte vocal, este conjunto de documentos, por si só, não possibilitou a reconstituição da produção em sua íntegra. Posteriormente, foi localizado um fonograma contendo a gravação feita na Rádio MEC em 1959 da versão de câmara de *Último retrato*, o qual garantiu a reconstituição da canção.

A edição feita para a canção *Último retrato* em suas versões de câmara e orquestral foi a edição crítica com a utilização da metodologia do texto base. Como demonstrado, foram encontradas duas fontes para a parte musical, sendo algumas partes instrumentais da versão orquestral e um fonograma criado a partir de uma gravação realizada no ano de 1959, com a própria Dinorá de Carvalho ao piano. Este fonograma é a única fonte até o momento localizada e disponível, tanto para a melodia do solo vocal, quanto para o texto do poema escrito por Maria Antonia. Dessa maneira, o texto base utilizado para a edição da versão para voz e piano foi o fonograma da gravação realizada na Rádio MEC, trabalhado a partir de sua transcrição. Já o texto base para a edição da versão orquestral foram as partes instrumentais disponíveis na Coleção Dinorá de Carvalho do CDMC. A consolidação do texto literário da canção ocorreu exclusivamente com base no fonograma.

A comparação entre a transcrição feita para o fonograma localizado e as partes instrumentais disponíveis foi realizada para o aprimoramento da versão de câmara, com a resolução de algumas dúvidas que surgiram ao longo do processo. Já em relação à edição da versão orquestral, a partir da comparação com a transcrição realizada, foram acrescentados alguns instrumentos por conjectura, sendo eles uma flauta e os naipes de violinos II e violas.

O detalhamento da localização do fonograma, o processo de criação da transcrição e as alterações implementadas nas versões editadas serão apresentados na sequência.

4.1 Localização e resgate do fonograma contendo a canção *Último retrato*

Em uma pesquisa¹³ para a realização do levantamento das obras para piano solo da compositora Dinorá de Carvalho, foram avaliadas diversas partituras da coleção Dinorá de Carvalho do CDMC. Em meio a essas análises, foi encontrada, em um documento cujo conteúdo é a partitura de *Manhã radiosa* para piano solo (catálogo DC 00059), a menção a um recital de obras da autora transmitido pela Rádio MEC em dezembro de 1959. Esse comentário havia sido escrito por um dos pioneiros na pesquisa de Dinorá, o compositor e seu ex-aluno de piano Siegfried Schmidt (1953-1989). Nas partituras copiadas por ele e disponíveis na coleção, há diversas anotações e comentários. No que consta o comentário no documento referido, Siegfried informou:

¹³ Trata-se da pesquisa em Iniciação Científica intitulada *Peças para piano solo de Dinorá de Carvalho: busca, recolha, revisão e organização para criação de banco de dados* (Processo Fapesp nº: 22/08602-9). Esta pesquisa foi conduzida pelo pesquisador Vitor Alves de Mello Lopes, sob orientação do pesquisador Dr. Tadeu Moraes Taffarello.

Nota: Vários compassos [de *Manhã radiosa*] alterados, pela autora, posterior à edição desta peça, desta forma as alterações foram efetuadas em papel pautado, e depois "colados" diretamente sobre a música já composta. (Conforme executava a autora - inclusive em discos). Apresentada pela autora em 6-2-1947 no "Salão do Clube Concórdia", em Curitiba (Recital de piano da autora). Há transcrição para orquestra; e uma versão facilitada, para principiantes: "Lá vae a barquinha carregada de?...", Ed. Ricordi. **Foi também apresentada e gravada, na Rádio MEC, do Rio de Janeiro, em Dezembro de 1959;** piano pela autora. (Schmidt, S., [19-?], p. 1, grifo nosso).

A descoberta deste comentário motivou a busca por maiores informações a respeito desta gravação. A partir disso, foi encontrada, na Hemeroteca Digital da BN, uma notícia sobre a apresentação de obras de Dinorá de Carvalho. O *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro-RJ veiculou, no dia 13 de dezembro de 1959, a programação do programa de rádio *Músicas e Músicos do Brasil*, a ser transmitido pela Rádio MEC no dia seguinte, segunda-feira, 14 de dezembro de 1959. A notícia é transcrita a seguir:

MÚSICA ERUDITA NO RÁDIO - A Rádio Ministério da Educação transmitirá na próxima semana, entre outros, os seguintes programas: (...) Segunda-feira, 14 [de dezembro de 1959] - 21 hs. - "Músicos e músicas do Brasil (Festival Dinorá de Carvalho) com os seguintes intérpretes: Dinorá de Carvalho (piano); soprano Maria de Lourdes Cruz Lopes; violoncelista Eugen Ranevsky e pianista Alceu Bocchino. Produtor: Adhemar Nóbrega (Rádio..., 1959).

Em busca desta gravação, foi realizada uma pesquisa de campo na qual foi visitada a Empresa Brasileira de Comunicação (EBC), onde a gravação mencionada por Schmidt foi encontrada. A EBC é a proprietária atual do acervo da Rádio MEC. Apesar de a empreitada ter sido em busca das gravações para piano solo da compositora, encontraram-se registros inéditos, tais como o fonograma da gravação realizada para a canção *Último retrato*. A EBC salvou a gravação, transmitida originalmente em 1959 no programa "Músicos e músicas do Brasil", e a retransmitiu parcialmente no programa "Museu da Voz - Arquivo de Raridades" do dia 3 de outubro de 1969, quase 10 anos após a transmissão original. Contudo, nesta gravação, a parte inicial, com a compositora interpretando obras de piano solo, foi retirada. Apesar do recorte, foram preservadas ainda as canções de câmara interpretadas pela soprano Maria de Lourdes Cruz Lopes, tendo a própria compositora ao piano, e as peças para violoncelo e piano interpretadas por Eugen Ranevsky (1923-2012) e Alceu Bocchino (1918-2013).

Lembrando a citação de Figueiredo apresentada anteriormente, é possível verificar, a partir das informações localizadas, o grau de interferência da compositora durante o processo de gravação. Dinorá de Carvalho foi a intérprete de sua própria obra. Desta forma, o processo de gravação teve um alto grau de interferência da autora. Resta descobrir se a gravação foi realizada de maneira "ao vivo" ou "em estúdio", pois estas características podem influenciar na correção de erros de lições ou de estruturas, visto que gravações "ao vivo" têm mais probabilidade de conter erros, e que, nas gravações "em estúdio", trechos com erros podem ser corrigidos, conforme nos alerta Figueiredo ([2014], p. 28). Infelizmente, não foi ainda possível descobrir ao certo se o programa da Rádio MEC, "Músicos e Músicas do Brasil", era, em 1959, gravado para posterior transmissão radiofônica, ou se era realizado como se fosse um concerto "ao vivo" transmitido pela rádio. Se for este segundo caso, o que nos parece ser o

mais provável, o fonograma seria menos confiável, pois, segundo Figueiredo ([2014], p. 28), “não se pode ter certeza de que as mudanças ocorridas no nível das lições não sejam casuais”.

De toda forma, a transcrição realizada a partir do fonograma gravado para *Último retrato* foi a que serviu de base para a criação da versão para voz e piano da canção e para a implementação de melhorias na versão orquestral. Sempre que se achou pertinente, foram feitas comparações entre a transcrição e as partes instrumentais para verificação e correção de dúvidas. A metodologia utilizada para a criação da transcrição e o percurso da edição serão detalhados na sequência.

4.2 Metodologia da transcrição do fonograma e percurso da edição

O fonograma digitalizado e disponibilizado pela EBC apresentava algumas deficiências, em especial uma intensidade (volume) muito baixa, o que dificultava a compreensão do texto cantado, bem como da parte de piano. Sendo assim, tornou-se necessária a manipulação do áudio, procedimento realizado no *software* de edição de áudio *Reaper*. A primeira técnica de manipulação utilizada foi o aumento do ganho (*gain*), buscando aumentar a intensidade sonora. O ganho implementado ao áudio foi de +15 decibéis (dB). Entretanto, por apresentar ruídos e chiados decorrentes da própria degradação e do estado de conservação do material, o aumento de ganho acarretou uma distorção no áudio (*clipping*). Dessa maneira, a primeira técnica aplicada ainda não resultou em melhorias relevantes na inteligibilidade da voz e do piano.

Para a limpeza dos ruídos, fez-se necessária a aplicação de uma segunda técnica, comumente conhecida como *De-noise*, bastante utilizada pela indústria fonográfica justamente para a limpeza de áudios. Para tal, foi utilizado o *plug-in Spectral De-noise*, parte do pacote de *software RX 9* desenvolvido pela empresa *iZotope*. O *plug-in* realiza uma análise do perfil espectral de trechos de áudio selecionados que apresentem ruídos, processando o trecho isolado e permitindo sua limpeza sem que outros sons ou frequências sejam afetados. Nesse processo, alguns parâmetros, dentro do próprio *plug-in*, devem ser diretamente controlados pelo usuário, como níveis de suavidade (*smoothing*) e o nível de *gating*, que controla o quanto do sinal original do áudio (com o ruído) irá permear o resultado obtido. Os parâmetros aplicados foram: *Quality: D (Best)*; *FFT size: 50*; *Multi-resolution on*; *Algorithm: extreme*; *Artifact control: 7,4*; *Smoothing: 10*; *Knee: 1,5*; *Whitening: 5*; *Enhancement: 5*; *Masking: 10*; *Threshold: 0*; e *Reduction: 12*.

Após as duas técnicas de tratamento de áudio, a faixa estava então apta para a transcrição por oitiva, que se iniciou com a transcrição do texto do poema, agora inteligível. Em um segundo momento, por meio do solfejo interno, foram anotadas à mão as relações rítmicas e intervalares da peça, utilizando por vezes o piano para a confirmação dos acordes. Na sequência, as anotações à mão foram transpostas para o *software* de editoração de partituras, gerando uma primeira versão da transcrição.

Desde o início do processo de transcrição, foram realizadas comparações entre as anotações da transcrição e as partes instrumentais disponíveis para a versão orquestral. Esse processo foi especialmente importante para a parte de piano da versão de câmara, a qual conta com notas bastante graves e sustentadas, além de acordes compostos por notas muito próximas, elementos que dificultam a definição precisa de cada nota. Sendo assim, a

comparação entre as fontes musicais disponíveis foi bastante útil para fornecer possíveis respostas ou caminhos em trechos nos quais a transcrição por oitiva acabava deixando dúvidas.

A primeira versão da transcrição passou por uma revisão, revelando algumas diferenças entre gravação e transcrição, sobretudo na parte de piano. As diferenças encontradas eram sempre sutis e difíceis de tratar com precisão. Por essa razão, em uma revisão da primeira versão, utilizou-se um recurso especializado de tecnologia para separar os áudios da voz e do piano em duas faixas distintas, na esperança de que isso pudesse auxiliar a percepção dos detalhes de cada parte individualmente.

Para realizar este procedimento, foi utilizado o *software StemRoller*, versão 2.0.3, capaz de isolar partes vocais de partes instrumentais. Por se tratar apenas de um piano e uma voz, o procedimento foi simples, consistindo em carregar a faixa no *software* sem que nenhuma configuração adicional fosse necessária. Duas faixas de áudio foram criadas, uma somente com a voz e outra somente com o piano. O resultado foi bastante satisfatório, já que, a partir dessas faixas, foi possível ouvir com mais clareza os detalhes de cada parte.

Passou-se então a comparar todos os materiais disponíveis, sendo estes o áudio com piano e voz juntos, a primeira versão da transcrição e os áudios das faixas separadas. As primeiras diferenças foram detectadas entre os compassos 3 a 10, nos quais era possível ouvir, sobretudo na faixa separada do piano, uma camada mais aguda tocada no instrumento, sendo que esta não constava na primeira versão da partitura transcrita. Tal camada apareceu de forma bastante sutil no segundo tempo de cada compasso do trecho, ao longo da exposição e da reexposição variada da primeira frase musical apresentada pela voz (compassos 3 a 10 e 32 a 34). Na revisão da transcrição, esta linha mais aguda foi escrita para a mão esquerda, cruzando sobre a direita, opção que nos pareceu mais idiomática e lógica, já que, ao mesmo trecho, a mão direita está ocupada com acordes e linhas de contracanto.

Na Figura 5 são apresentados os compassos 3 a 6 da primeira versão da transcrição.

The image shows a musical score for four measures (measures 3 to 6). The top staff is the vocal line, starting with a mezzo-forte (mf) dynamic. The lyrics are "Nu - ma flor tom - ba - da". The bottom two staves are the piano accompaniment. The right hand plays chords, and the left hand plays a bass line. The bass line is marked with "8va" and a dashed line, indicating an octave shift. The notes in the bass line are D0 and G0.

Figura 5: compassos 3 a 6 da primeira versão da transcrição para *Último retrato*, de Dinorá de Carvalho. Nesta versão, não há a camada mais aguda na mão esquerda do piano no segundo tempo de cada compasso, e o baixo está com as notas Dó 0 e Sol 0.

Fonte: elaborado pelos autores.

Na Figura 6 são apresentados os mesmos compassos após a revisão, acrescentando justamente a camada mais aguda percebida. Além disso, houve uma alteração no baixo no primeiro tempo, deixando somente a nota Dó 0 e subtraindo a nota Sol 0 que se encontrava na primeira versão da transcrição.

Figura 6: compassos 3 a 6 após a revisão da transcrição para *Último retrato*, de Dinorá de Carvalho. Nesta versão, uma camada mais aguda na mão esquerda do piano aparece no segundo tempo de cada compasso e há a supressão da nota Sol 0 no baixo.

Fonte: elaborado pelos autores.

A faixa separada também nos possibilitou perceber, de forma mais clara, algumas estruturas da escrita para piano, como a separação entre acordes e contracantos. Um exemplo ocorreu entre os compassos 16 e 17, nos quais um contracanto foi percebido na voz mais aguda da mão direita do piano, na primeira versão, em meio aos acordes e notado de maneira a ter menos destaque, (Figura 7).

Figura 7: compassos 16 e 17 na versão da primeira transcrição para *Último retrato*, de Dinorá de Carvalho. Nesta versão, o contracanto não está bem definido.

Fonte: elaborado pelos autores.

Na Figura 8, a versão pós revisão tornou essa estrutura mais clara.

Figura 8: compassos 16 e 17 na versão após a revisão da transcrição para *Último retrato*, de Dinorá de Carvalho. Nesta versão, o contracanto está melhor definido.

Fonte: elaborado pelos autores.

Mesmo com as faixas separadas, ainda houve dúvida em relação a alguns detalhes. Sendo assim, voltou-se mais uma vez às partes instrumentais disponíveis na versão para orquestra, comparando as escolhas de notas do piano com os instrumentos que soam nos trechos equivalentes. Esta etapa acabou se mostrando bastante importante para a consolidação das versões finais tanto de piano e voz quanto da versão orquestral, como será mostrado a seguir.

Observando as partes instrumentais da versão orquestral, entre os compassos 3 a 6 foi possível perceber, nas partes de corne inglês e clarinete 1, uma figuração próxima àquela percebida na segunda etapa da transcrição (Figura 6). Na figura 9, são demonstradas as linhas melódicas dos dois instrumentos, transpostos para som real, sem transposição. No trecho, são tocadas notas que se alternam a cada dois compassos: Fá e Sol (compassos 3 e 5) - Sol e Si (compassos 4 e 6), todas elas antecedidas por apogiaturas com intervalos de 2ª acima.

Figura 9: compassos 3 a 6 das partes instrumentais de corne inglês (acima) e clarinete 1 (abaixo), mostrando a alternância entre as notas Fá e Sol - Sol e Si, antecedidas por apogiaturas em *Último retrato*, de Dinorá de Carvalho.

Fonte: elaborado pelos autores.

Comparando as Figuras 6 e 9, ou seja, a transcrição após a revisão e as partes instrumentais, foi possível perceber que as notas atacadas no segundo tempo condizem apenas parcialmente entre si. As notas *Mib* 4 e *Dó* 4, percebidas na gravação da versão de câmara, não aparecem na partitura orquestral, enquanto as notas *Fá* 3 e *Si* 3, presentes nas partes instrumentais do clarinete e do corne inglês, não aparecem na transcrição. Sendo assim, optou-se por incluir, na versão de câmara, as notas apresentadas na versão orquestral, adotando também a alternância entre dois acordes, um a cada compasso. Na Figura 10, está apresentada a versão final da edição para voz e piano, a qual considera tanto as notas percebidas na transcrição por oitiva, quanto as notas acrescentadas a partir da comparação da transcrição com as partes instrumentais.

The image shows a musical score for voice and piano, measures 3 to 6. The voice part is in treble clef with lyrics "Nu - ma flor tom - ba - da". The piano part is in bass clef with a 9va-1 octave marking. Dynamics include *p* and *ppp*. The score shows a sequence of chords and melodic lines for both parts.

Figura 10: compassos 3 a 6 na versão final da edição para voz e piano de *Último retrato*, de Dinorá de Carvalho. Esta versão considera tanto as notas percebidas na transcrição por oitiva, quanto as notas acrescentadas a partir da comparação da transcrição com as partes instrumentais.

Fonte: elaborado pelos autores.

Já em relação ao mesmo trecho da versão orquestral, optou-se por acrescentar uma parte de flauta com as notas mais agudas percebidas na gravação com piano: *Dó* 4 e *Mib* 4. Estas notas não constavam originalmente para nenhum dos instrumentos cujas partes estavam disponíveis. Ao proceder a este acréscimo, visou-se uma padronização do trecho em ambas as formações.

As notas mais graves do piano também só puderam ser confirmadas a partir da comparação com as partes instrumentais, já que, mesmo com os tratamentos realizados na gravação (aumento do ganho, limpeza e separação de faixas), suas definições exatas não eram possíveis. Nesse sentido, um trecho em especial chama a atenção: a mudança da nota *Dó* 0 para *Ré* 0 entre os compassos 18 e 19.

Neste trecho, na primeira versão da transcrição, não há mudança da nota mais grave, permanecendo o baixo em *Dó* 0 (Figura 11).

18

Voz

qua - se - ar - ro - xe - a - da

Piano

8 - 1

8 - 1

8 - 1

Figura 11: compassos 18 a 20 da primeira transcrição de *Último retrato*, de Dinorá de Carvalho. Na primeira versão transcrição, não há mudança nas notas mais graves (Dó 0-Sol 0).

Fonte: elaborado pelos autores.

A partir da faixa separada de piano, foi possível perceber no fonograma que a mudança de Dó 0 para Ré 0 ocorria no compasso 19 (Figura 12).

18

Voz

qua - se - ar - ro - xe - a - da

Piano

11

11

11

Figura 12: compassos 18 a 20 da transcrição pós-revisão para *Último retrato*, de Dinorá de Carvalho. Nesta versão da transcrição, há a supressão da nota Sol 0 grave e a nota Dó 0 é alterada para Ré 0 a partir do compasso 19.

Fonte: elaborado pelos autores.

Comparando essa mudança com as partes orquestrais do violoncelo e do contrabaixo, notou-se que, nestas, a mudança para Ré 0 coincidia com a retomada da voz no trecho em questão e com o ponto culminante da canção, ocorrendo, portanto, um compasso antes, no compasso 18. Embora seja bastante perceptível a mudança somente no compasso 19 na gravação da versão de câmara, optou-se por corrigir e manter a mudança no compasso 18 (Figura 13), escolha que pareceu mais lógica em função da estrutura da música, levando à padronização das versões orquestrais e de câmara. Considerou-se, para isso, que a divergência da alteração possa ter sido um pequeno desvio de interpretação percebido na gravação da canção, visto que gravações “ao vivo” – como se acredita que seja o caso no registro de áudio disponível – oferecem menor grau de confiabilidade no que diz respeito às lições e, sobretudo, no que diz respeito às estruturas (Figueiredo, [2014], p. 28).

18

qua - se ar - ro - xe - a - da

p

gua -

gua -

gua -

Figura 13: compassos 18 a 20 da edição de *Último retrato*, de Dinorá de Carvalho. Após a comparação com as partes instrumentais, a nota grave foi alterada para Ré 0 a partir do compasso 18.

Fonte: elaborado pelos autores.

Acrescentou-se ainda à transcrição da versão de câmara a indicação de andamento e caráter apresentada nas partes instrumentais, “Tempo de marcha fúnebre”. Já a indicação do andamento, BPM = 46, foi percebida a partir do fonograma. Na versão final para voz e piano, ambas as informações estão presentes acima do primeiro compasso.

Importante salientar que o texto da canção, escrito por Maria Antonia, só pôde ser percebido a partir da transcrição por oitiva, não tendo sido localizada, até o momento, nenhuma outra fonte para esta produção literária, conforme será analisado na sequência.

5 Texto da canção *Último retrato*

Conforme explicado anteriormente, a percepção do texto da canção só foi possível a partir da realização da transcrição do fonograma disponibilizado pela EBC. Antes de se iniciar a análise do texto escrito por Maria Antonia para a canção *Último retrato*, é importante destacar que não foi possível ainda localizar tal texto na maneira como a própria poetisa o redigiu. Dessa maneira, a análise empreendida baseia-se exclusivamente no poema conforme ele foi percebido a partir do fonograma, o qual segue (Quadro 1).

| |
|--|
| <i>Último retrato</i> - texto de Maria Antonia |
| <i>Versificação conforme utilizado na canção por Dinorá de Carvalho</i> |
| Numa flor tombada (x2) quase arroxeadada arroxeadada (x2) de orquídea (x3) minha mão (x2) |

Quadro 1: texto de *Último retrato* conforme percebido a partir da transcrição do fonograma da EBC.

Fonte: elaborado pelos autores

Na maneira como se apresenta na canção, os versos 1, 3 e 4 são repetidos na íntegra. A dúvida que paira é sobre o verso 2, no qual a palavra “arroxeadada” é repetida: seria esta

realmente apenas uma palavra repetida do verso 2 ou esta repetição faria parte da estrutura do poema? Se este for o caso, talvez a estrutura do poema denote uma conexão entre a “flor tombada” e a “mão”, ambas arroxeadas. Dessa maneira, uma outra possível versificação para o poema poderia ser:

Numa flor tombada, / quase arroxeadada. / Arroxeadada de orquídea, / minha mão.

Uma outra interpretação ao texto de Maria Antonia utilizado por Dinorá de Carvalho para a canção *Último retrato* poderia ser influenciada pela estrutura e temática de *Haikai*. Para se chegar a esta interpretação, entretanto, é necessário proceder com a eliminação de todas as repetições de versos ou palavras percebidas na gravação.

Nakasato (2001) afirma que o “*Haikai* é uma modalidade poética de origem japonesa com forma fixa: três versos, sendo o primeiro de cinco sílabas, o segundo de sete e o terceiro de cinco”. Nunes (2019), por sua vez, apresenta o *Haikai* como “um poema conciso, que aborda temas simples, frequentemente ligados à natureza, com economia verbal e objetividade”. Em seu texto, Nunes também afirma que, no Brasil, os *Haikai* foram publicados e trabalhados a partir do início do século XX, sobretudo com poetas ligados ao movimento modernista, como Luís Aranha, Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida (Nunes, 2019), sendo este o autor dos textos das canções criadas por Dinorá de Carvalho para o espetáculo teatral *Noite de São Paulo*. Também no Brasil, os *Haikai* ganharam formas mais livres em sua metrificação, mas mantiveram o caráter sintético que busca a simplicidade e a economia de palavras.

O poema criado por Maria Antonia é um texto curto, que utiliza elementos da natureza como a “flor” e a “orquídea”. Por outro lado, nos induz, de maneira bem sintética, a uma imagem visual, reforçada pela ausência de verbo ao longo de todo o poema e pelo uso da palavra “retrato” no título da canção. Pensando-se que este é o último retrato, expressão reforçada pelo caráter encontrado na versão orquestral, o qual traz a indicação “Tempo de marcha fúnebre”, uma interpretação possível para o texto é que a imagem evocada seja a de alguém em seu leito de morte, com uma flor deitada em suas mãos. Em ordem direta, o poema poderia ser reescrito na frase:

Minha mão numa quase arroxeadada flor tombada de orquídea.

Seguindo por esta linha de raciocínio, da associação do poema à temática e à estrutura do *Haikai*, constata-se que, em relação à estrutura, o poema apresenta uma modificação na metrificação do *Haikai* tradicional, possuindo, portanto, uma maior flexibilidade estrutural. Esta modificação pode ser rastreada como tendo sido introduzida no Brasil pelos poetas ligados ao modernismo que trabalharam essa modalidade poética, conforme apresentado anteriormente. O poema de Maria Antonia com a estrutura de *Haikai* pode ser visto no Quadro 2 a seguir.

| |
|---|
| <i>Último retrato</i> - texto de Maria Antonia |
| <i>Estrutura de Haikai</i> |
| Numa flor tombada quase arroxeadada de orquídea minha mão |

Quadro 2: texto de *Último retrato* conforme interpretado a partir da estrutura de um Haikai.

Fonte: elaborado pelos autores

Como argumentado, ainda não foi possível localizar o texto na forma como foi escrito por Maria Antonia, a fim de confirmar a estrutura pensada pela própria poetisa, como, por exemplo, se haveria outra versificação na maneira como foi redigido. Ou então, para constatar se o texto utilizado por Dinorá na canção corresponde ao todo do poema ou se foi extraída apenas uma parte do mesmo.

Na sequência, será apresentada a análise de algumas características musicais das canções a partir do resultado final obtido por meio da edição realizada. O emprego de sonoridades específicas na orquestração será demonstrado mais adiante no texto.

6 Características gerais da canção em suas versões de câmara e orquestral

Um estudo da versão de câmara elaborada a partir do resultado final da edição revelou que a canção *Último retrato* apresenta algumas características musicais percebidas também em outras canções da compositora. Estas foram apresentadas anteriormente e serão retomadas na apresentação das características gerais da canção em sua versão de câmara. Já o estudo da orquestração da canção, realizada pela compositora, demonstrou uma preocupação por uma busca detalhada em relação a sonoridades específicas, baseadas sobretudo em indicações bastante precisas para a realização instrumental de determinados timbres. Estes aspectos serão demonstrados na sequência.

6.1 Versão de câmara

A música composta por Dinorá de Carvalho para a canção *Último retrato* resultou em uma sonoridade bastante escura, com o uso do instrumento piano e da melodia vocal em regiões graves ou médio-graves, em dinâmicas de pouca intensidade. Apesar de ser possível classificar esta canção como sendo na tonalidade de Dó menor, ela pode ser caracterizada por um “tonalismo aberto”, conforme notado por Flávio Carvalho (2001, p. 97) em seu texto de análise das canções de câmara da autora. A centricidade na nota Dó é trabalhada com o uso de recursos composicionais que criam um colorido sonoro específico, tais como: o uso de ostinatos melódicos; a presença de uma liberdade no uso das escalas menores harmônicas ou do modo frígio em Dó; o uso de bordões correspondentes a notas importantes para o campo harmônico de Dó; a utilização de uma textura contrapontística imitativa; o uso de harmonias

com notas acrescidas ou com sobreposição de intervalos específicos; e o uso na voz de uma melodia que, inicialmente, reforça a centricidade em Dó e, depois, tem, majoritariamente, uma condução melódica cromática descendente.

A centricidade tonal em *Último retrato* é guiada, em uma perspectiva macro-estrutural, sobretudo, pelos bordões, que ocorrem com as notas mais graves do acompanhamento pelo piano. Durante toda a canção, há uma nota grave em ritmo de semínima logo nos primeiros tempos dos compassos. Criando-se uma redução da condução melódica apenas para esta linha melódica, percebe-se que ela é baseada em notas relevantes para a aquisição da centricidade, pois ocorre com as notas Dó, equivalente ao primeiro grau da tonalidade de Dó menor, entre os compassos 1 a 17; Ré, segundo grau, compassos 18 a 23; Sol, quinto grau, compassos 24 a 28; Mi natural, terceiro grau maior, compassos 29 a 31; e Dó novamente, compassos 32 a 37 (Figura 14). Os bordões serão orquestrados pelos naipes de violoncelos e contrabaixos, conforme será demonstrado mais adiante.

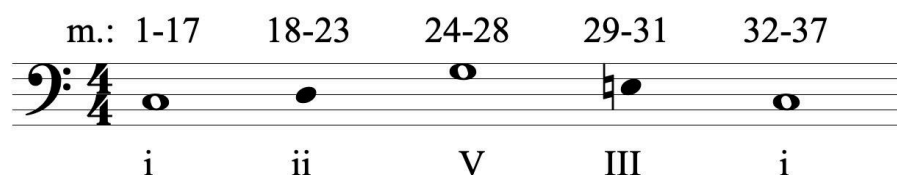


Figura 14: redução da condução melódica dos bordões para a canção *Último retrato*, de Dinorá de Carvalho.

Fonte: elaborado pelos autores.

Os bordões são acompanhados, muitas vezes, por ostinatos melódicos e harmonias com notas acrescidas. O ostinato é formado por uma linha na região média, caracterizada por uma condução melódica por graus conjuntos e o uso de bordadura inferior, o que traz certa sensação pendular à música. Considerando o Dó como primeiro grau, nos compassos iniciais a melodia do ostinato articula o terceiro grau menor, Mi \flat , sua nota inicial, caracterizando o modo menor em Dó (Figura 15). O ostinato apresenta também uma variação rítmica em sua última porção, o que ocorre, por exemplo, no compasso 6 e utiliza o segundo grau menor, Ré \flat , caracterizando o uso de um modo frígio em Dó.



Figura 15: ostinato melódico, variação rítmica e uso do segundo grau menor nos compassos iniciais de *Último retrato*, de Dinorá de Carvalho.

Fonte: elaborado pelos autores.

A melodia do ostinato está presente ao longo de toda a canção, ocorrendo também com início em outros graus da escala. Nos compassos 12 a 14, por exemplo, tem início na nota Fá, ou quarto grau; entre os compassos 18 a 22, na nota Si \flat , ou sétimo grau; compassos 23 a 27, nota Lá, ou sexto grau maior; compassos 29 a 32, nota Fá outra vez; e compassos 32 a 37, retorno à nota Mi \flat , tal como nos compassos iniciais. O ostinato melódico será trabalhado, na

orquestração, pelos naipes de violinos I e trompetes, conforme será demonstrado mais adiante. Já a variação rítmica do ostinato aparecerá na orquestração nos naipes de trompas e trompetes.

Em relação à harmonia, ela pode ser interpretada de duas maneiras: o uso de acordes com notas acrescidas e a criação de acordes a partir da sobreposição de intervalos específicos. Nos compassos 3 a 6, por exemplo (Figura 10), pode-se pensar que o acorde resultante para cada compasso seria um Dó menor com o uso de: sétima maior (Si natural), caracterizando a escala menor harmônica; nona maior (Ré); e décima primeira (Fá). Por outro lado, se forem separados os tempos de cada compasso, seria possível perceber a existência de um acorde formado pela sobreposição de intervalos de quarta (Dó-Fá-Si-Mib) no primeiro tempo e outro acorde com o uso de sobreposição de segundas (Fá-Sol) no segundo tempo de cada compasso. Interessante notar também o uso de arpejos na mão direita para a articulação dos acordes nos primeiros tempos dos compassos 1-11 e 17. Estes arpejos serão orquestrados no naipe de violoncelos, conforme será demonstrado mais adiante.

A melodia usada na voz, entre os compassos 3 a 10, reforça a centricidade em Dó, com o início das duas primeira frases, o que equivale à repetição do primeiro verso do texto poético, na nota Sol, ou quinto grau, e término na nota Dó, ou primeiro grau. Entretanto, a partir do compasso 12, ela será conduzida majoritariamente por notas cromáticas descendentes. No compasso 18 em diante, por exemplo, com exceção de alguns pequenos saltos intermediários, a linha melódica da voz pode ser interpretada com uma grande condução melódica cromática descendente com uma extensão intervalar de décima menor, do Mib 4 ao Dó 3 (Figura 16).



Figura 16: melodia da parte vocal entre os compassos 18 e 36 de *Último retrato*, de Dinorá de Carvalho. Em destaque, a condução melódica cromática do trecho.

Fonte: elaborado pelos autores.

Interessante notar ainda que o compasso 18 se torna importante na articulação formal da canção, pois equivale ao ponto culminante da peça. Neste compasso, o bordão é modificado para o segundo grau (Ré - vide Figura 13) e a voz usa a nota mais aguda disponível para o canto para esta canção, o Mib 4.

A partir do compasso 24, há no piano o uso de imitações da melodia da voz. Com dois pulsos de defasagem, a voz mais aguda da mão direita do piano nos compassos 25-29 se caracteriza por uma imitação livre da melodia cantada pela voz entre os compassos 24-28 (Figura 17), caracterizando uma textura contrapontística imitativa.

24

quí - dea de or quí - dea de or quí - dea

Figura 17: imitação livre ao piano da melodia da voz entre os compassos 24 e 27 de *Último retrato*, de Dinorá de Carvalho.

Fonte: elaborado pelos autores.

Na Figura 17, indicada pelas setas, a melodia, cantada pela voz no segundo tempo do compasso 24 e no segundo tempo do compasso 26, é imitada ao piano respectivamente no segundo tempo do compasso 25 e no segundo tempo do compasso 27.

6.2 Estrutura musical

Unindo as características apresentadas para a canção *Último retrato*, no Quadro 3 é possível visualizar os trechos que articulam a estrutura musical.

| Último retrato, de Dinorá de Carvalho - versão para voz e piano | | | | | | |
|--|--|-------------------------------|-------------------------------|--|-----------------------|---|
| Características gerais | Sonoridade escura; Dinâmicas de pouca intensidade; Tonalismo aberto - centricidade em Dó. | | | | | |
| Compassos | 1-10 | 11-17 | 18-23 | 24-28 | 29-31 | 32-37 |
| Bordões | Dó (i) | Dó (i) | Ré (ii) | Sol (V) | Mi (III) | Dó (i) |
| Início dos ostinatos | Mib (iii) | Fá (iv) | Sib (vii) | Lá (VI) | Fá (iv) | Mib (iii) |
| Melodia da voz | Centro Dó | Cromática descendente | Cromática descendente | Cromática descendente | Cromática descendente | Cromática descendente - finalização em Dó |
| Texto voz | Numa flor tombada (x2) | quase arroxeadada arroxeadada | quase arroxeadada arroxeadada | de orquídea (x2) | minha mão | minha mão |
| Características particulares | Uso livre da escala menor harmônica e do modo frígio em Dó; Acordes com uso de notas acrescidas ou sobreposição de intervalos específicos | | Ponto culminante | Acompanhamento ao piano com imitação da melodia da voz | | Retorno ao início |

Quadro 3: características gerais e particulares da estrutura musical de *Último retrato*, de Dinorá de Carvalho.

6.3 Versão orquestral

A orquestração feita por Dinorá de Carvalho para a canção *Último retrato* busca sonoridades instrumentais e harmônicas específicas, demonstrando um grande controle sonoro da compositora sobre o timbre orquestral. Logo no início, por exemplo, a melodia do ostinato é apresentada nos primeiros violinos com a especificação do uso de surdina e a articulação de arco em trêmolo sobre o *ponticello* (Figura 18).

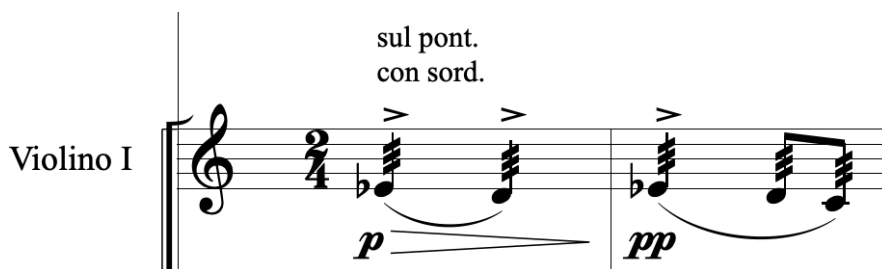


Figura 18: ostinato apresentado pelos violinos I nos compassos iniciais da versão orquestral de *Último retrato*, de Dinorá de Carvalho.

Fonte: elaborado pelos autores.

Comparando a linha melódica do ostinato apresentada pelo naipe de violinos I (Figura 18) com o resultado da transcrição realizada a partir do fonograma da canção (Figura 10), percebeu-se, na resultante da orquestração criada a partir das partes disponíveis, a ausência das notas harmônicas centrais que ocorriam no trecho. Notadamente, estão ausentes as notas Fá e Si no primeiro tempo e as notas Fá e Sol no segundo tempo de cada compasso. A partir dessa percepção, foi acrescido à versão orquestral, por conjectura, o naipe de violinos II, tocando as notas Si (primeiro tempo) e Sol (segundo tempo), com as mesmas articulações e determinações de timbres localizadas no naipe de violinos I. Já a nota Fá, presente nos tempos 1 e 2 do ostinato, foi acrescida com a introdução do naipe de violas, com a solicitação para serem tocadas em *pizzicato*, assim como ocorre com os napes de violoncelos e contrabaixos no trecho correspondente.

A variação rítmica do ostinato é apresentada nas trompas na orquestração, com a solicitação de fechamento da campânula do instrumento, naquilo que é conhecido por *sum bouché*. Este fechamento é normalmente realizado com o uso da mão direita do instrumentista e indicada por um sinal equivalente ao símbolo matemático da soma. É o que ocorre, por exemplo, entre os compassos 10-11 (Figura 19).

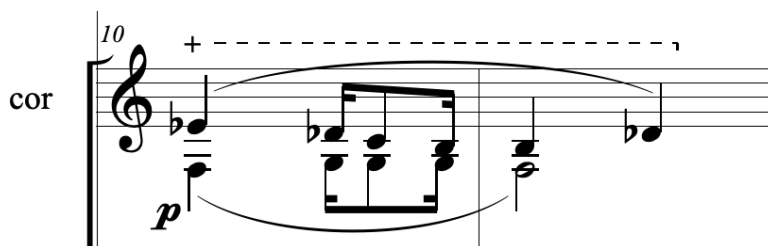


Figura 19: variação rítmica do ostinato apresentado pelo naipe de trompas na versão orquestral de *Último retrato*, de Dinorá de Carvalho.

Fonte: elaborado pelos autores.

A linha melódica grave do piano, ou seja, os bordões, é articulada entre os violoncelos e contrabaixos em *pizzicato* com a especificação do uso de surdinas (Figura 20). Nos violoncelos, há também o uso de arpejos, conforme o que ocorre nos primeiros tempos da mão direita do piano na versão de câmara (vide também Figura 10).

Violoncelo

Contra baixo

pizz.
con sord.

p

pp

pizz.
con sord.

pp

Figura 20: linha melódica grave (bordões) apresentada pelos naipes de violoncelos e contrabaixos nos compassos iniciais da versão orquestral de *Último retrato*, de Dinorá de Carvalho.

Fonte: elaborado pelos autores.

Uma sonoridade harmônica específica é atingida na canção por uma inversão no que seria, talvez, uma distribuição tradicional das notas da harmonia dentre os instrumentos da orquestra. Entre os compassos 3-11, por exemplo, a harmonia é orquestrada pelo primeiro clarinete e corne inglês (Figura 9). De uma maneira tradicional, o clarinete conduziria a nota mais aguda dentre esses instrumentos. Porém, não é o que acontece no exemplo demonstrado, sendo que o corne inglês conduz as notas mais agudas da harmonia, deixando as mais graves para o clarinete. Esta inversão da distribuição harmônica entre os instrumentos reforça a sonoridade escura pretendida pela compositora, pois o clarinete, na região grave, além de conseguir realizar dinâmicas de pouca intensidade, possui um timbre aveludado e escuro. Ao mesmo tempo, o corne inglês, por suas características próprias, se estivesse no grave, teria mais dificuldades de articular as notas em dinâmicas de pouca intensidade. A este trecho, conforme argumentado anteriormente, foi acrescentada por conjectura na orquestração uma flauta para que as notas mais agudas, percebidas a partir da transcrição, pudessem ser tocadas, notadamente o Mi \flat 4 e o Dó 4 (Figura 10).

Outra sonoridade específica solicitada pela compositora é o uso de surdinas nos trompetes, o que ocorre, por exemplo, entre os compassos 12-15 (Figura 21). No trecho demonstrado na sequência, os trompetes conduzem a melodia do ostinato, com início na nota Fá, e uma de suas variações rítmicas.

tpt-C

con sord.

pp

Figura 21: uso de surdinas no naipe de trompetes entre os compassos 12 a 15 da versão orquestral de *Último retrato*, de Dinorá de Carvalho.

Fonte: elaborado pelos autores.

7 Considerações finais

A percepção da ausência de fontes musicais que possibilitassem o resgate integral da canção *Último retrato* motivou a busca por maiores informações sobre esta produção artística em acervos diversos. A partir disso, um fonograma desta canção foi localizado na EBC, detentora do acervo da Rádio MEC. A compositora Dinorá de Carvalho participou como pianista de uma gravação realizada no ano de 1959, o que indica um alto grau de interferência da autora no processo como um todo. Entretanto, por nos parecer que a gravação tenha ocorrido de maneira “ao vivo”, é possível que algumas diferenças em relação às lições percebidas por meio da transcrição do fonograma possam ter ocorrido de maneira não intencional. Para mitigar tal problemática, na consolidação da edição musical, foi implementada uma metodologia em que o resultado da transcrição foi comparado às partes instrumentais disponíveis na Coleção Dinorá de Carvalho do CDMC/Unicamp. Esta metodologia possibilitou tanto a consolidação de trechos para os quais houve dúvidas na versão de câmara, quanto a introdução, por conjectura, de instrumentos que não estavam disponíveis nas fontes consultadas para versão orquestral, notadamente uma flauta e os naipes de violinos II e violas. A parte do canto solista e o texto literário utilizado na canção só puderam ser percebidos a partir do fonograma e foi isso, essencialmente, o que possibilitou o resgate da canção.

A partir da busca por maiores informações, percebeu-se também que a canção *Último retrato* está dentro de um contexto de relacionamento social das autoras. Dinorá de Carvalho conhecia e se encontrou com Maria Antonia em ao menos dois eventos separados por dez anos entre si: em 1949, na entrega de prêmios do 1º Concurso de Contos, organizado pela página feminina do jornal *A Gazeta de S. Paulo*, local de trabalho de Maria Antonia; e em 1959, em um almoço de lançamento do livro de contos *As ilhas habitadas*, escrito por Maria Antonia. Para além do relacionamento de amizade entre as autoras, Dinorá de Carvalho e Maria Antonia tiveram uma colaboração artística na criação da canção *Último retrato*, no qual Dinorá compôs a música e Maria Antonia escreveu a poesia.

O poema escrito por Maria Antonia, conforme percebido a partir do fonograma, é um texto curto que utiliza elementos da natureza e nos induz, de maneira bem sintética, a uma possível imagem visual de uma pessoa em seu leito de morte, podendo ser interpretado também como um *Haikai*.

Os procedimentos composicionais criados por Dinorá de Carvalho para a canção *Último retrato*, por sua vez, mantêm semelhanças com outras obras da compositora classificadas como “tonais ou que possuem um centro tonal”, em uma técnica nomeada por “tonalismo aberto” (Carvalho, 2001, p. 95-97). Na canção estudada, a abertura tonal é caracterizada pelo uso dos seguintes procedimentos composicionais:

- centricidade em Dó menor;
- uso de ostinatos melódicos;
- presença de uma liberdade no uso das escalas menores harmônicas ou do modo frígio em Dó;
- uso de bordões correspondente a notas importantes para o campo harmônico de Dó;

- utilização de uma textura contrapontística imitativa;
- uso de harmonias com notas acrescidas ou com sobreposição de intervalos específicos;
- uso na voz de uma melodia que inicialmente reforça a centricidade em Dó e, posteriormente, tem majoritariamente uma condução melódica cromática descendente.

Em relação à orquestração realizada por Dinorá de Carvalho, foi destacada a busca por sonoridades instrumentais e harmônicas específicas, demonstrando um grande controle sonoro da compositora sobre o timbre orquestral. Dentre estas sonoridades, se destacam:

- o uso de surdina e a articulação de arco em trêmolo sobre o *ponticello* utilizados nos violinos I para a apresentação da melodia do ostinato;
- a solicitação de fechamento da campânula da trompa, naquilo que é conhecido por *som bouché*, na apresentação da variação rítmica do ostinato;
- o uso de *pizzicato* com a especificação do uso de surdinas e arpejos nos violoncelos e contrabaixos na articulação dos bordões;
- a distribuição harmônica instrumental específica e não usual, como no caso da inversão entre clarinete e corne inglês, com este instrumento realizando as notas mais agudas entre os compassos 3 a 11 e 32 a 34;
- o uso de surdinas nos trompetes.

A partir do estudo realizado, retomando os objetivos apresentados para o artigo, a edição musical da canção *Último retrato* foi possível de ser criada com sucesso em suas versões camerística e orquestral, auxiliando o acesso e o reconhecimento desta produção artística dentro de seu contexto de criação e estreia, com a descrição do processo de localização das fontes musicais e da metodologia empregada na transcrição do fonograma e da edição musical. Além disso, foram elaborados comentários analíticos a respeito da canção em suas versões de câmara e orquestral.

Apesar disso, alguns pontos ainda não puderam ser solucionados, possibilitando futuros aprofundamentos e desdobramentos para a atual pesquisa. É o caso, por exemplo, da localização de outros dados biográficos e artísticos da escritora Maria Antonia, o que poderia auxiliar a conhecer melhor a sua vida e a sua produção literária. O poema utilizado na canção *Último retrato* também poderia ser melhor compreendido com a localização da versificação original concebida pela escritora.

Outro caso em que ainda não foi possível de obter da pesquisa um aprofundamento é o contexto de estreia da canção em sua versão de câmara, que poderia ser melhor explicado pela localização dos seguintes documentos:

- maiores informações em periódicos ou o programa do concerto tido como o de estreia da peça pelo catálogo de obras (Ferreira, 1977), ou seja, o recital possivelmente realizado no ano de 1960, com participação da soprano Réa e do pianista Jank no Theatro Municipal de São Paulo-SP;
- maiores informações em periódicos ou o programa de concerto para o qual Dinorá foi convidada pelo crítico Andrade Muricy e que teria acontecido no mês de julho de

1959, na cidade do Rio de Janeiro-RJ, conforme os planos anunciados por *O Estado de S. Paulo* em abril de 1959.

A busca por outras fontes documentais, que possam complementar a edição realizada, também se torna relevante. Por exemplo, a localização da partitura da versão de câmara para a verificação e a possível correção da transcrição realizada e/ou a localização da partitura orquestral completa, ou das demais partes ainda ausentes, visando a verificação da orquestração efetivamente utilizada pela compositora. Estes documentos poderiam auxiliar na realização de uma edição mais acurada em relação à intenção original da compositora.

Apesar destes possíveis desdobramentos, percebeu-se que o estágio alcançado pela atual pesquisa possibilitou a divulgação de seus resultados, mesmo que estes ainda possam ser futuramente aperfeiçoados. Espera-se, com esta divulgação, que haja a difusão artística e acadêmica desta produção composicional e poética de duas autoras ainda pouco estudadas no meio acadêmico da música e da literatura brasileiras.

8 Dados de pesquisa e direitos autorais

As partituras editadas têm direitos autorais de posse dos herdeiros das autoras. Dessa maneira, os dados de pesquisa serão disponibilizados sob demanda.

Referências

A ORQUESTRA Feminina São Paulo: foi organizada e vai entrar imediatamente em atividade. **Jornal da Manhã**, São Paulo, ano IV, n. 1.137, [p. 1], 26 abr. 1942.

CARVALHO, Dinorá de. **Carta a José [Cândido de Andrade Muricy?]**. São Paulo: [s.n.], 29/06/1961. 03 docs. (09 p.). Localização: Música e Arquivo Sonoro - 01.03.12.20.

CARVALHO, Dinorá de. **Noite de São Paulo**: phantasia em 3 actos. [S.l.: s.n., 19--]. 1 partitura.

CARVALHO, Flávio. **Canções de Dinorá de Carvalho**: uma análise interpretativa. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2001.

CARVALHO, Flávio Cardoso de. Apresentação. In: CARVALHO, Dinorá de. **Canções de Dinorá de Carvalho para voz e piano**. Edição de Flávio Cardoso de Carvalho, Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra. Belo Horizonte, MG: Escola de Música da UFMG, 2017. p. 7-8. (Cadernos musicais brasileiros, v. 8).

CARVALHO, Flávio Cardoso de. **A contribuição dos periódicos na pesquisa bibliográfica sobre Dinorá de Carvalho**. 2022. 138 f. Tese (Promoção para classe E - Professor Titular) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/35731>. Acesso em: 24 set. 2024.

CARVALHO, Flávio Cardoso de; TAFFARELLO, Tadeu Moraes. 7 Canções para canto e orquestra de Dinorá de Carvalho: obra em criação contínua. **ouvirOUver**, [s. l.], v. 16, n. 1, p. 262-277, 2020. DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-50399>. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/50399>. Acesso em: 11 fev. 2025

FALECIMENTOS. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, ano 94, n. 30.017, p. 27, 6 fev. 1973.

FERREIRA, Paulo Affonso de Moura (org.). **Dinorá de Carvalho**: catálogo de obras. São Paulo, SP: Vitale; Ministério das Relações Exteriores, 1977.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX**: teorias e práticas editoriais. 2. ed. rev. [S. l.: s. n., 2014]. Disponível em: http://www.musicasacrabrasileira.com.br/ebooks/Musica_sacra.pdf. Acesso em: 14 ago. 2023.

GRIER, James. **The critical editing of music**: history, method, and practice. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1996. 267p.

HOMENAGEM. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, ano LXXX, n. 25.926, p. 69, 5 nov 1959.

JORNAL A Gazeta. **FCL 80**, São Paulo. Disponível em: <https://fcl.com.br/fundacao/marcas/jornal-a-gazeta/>. Acesso em: 07 fev. 2025.

LIMA JUNIOR, Eduardo Brandão *et al.* Análise documental como percurso metodológico na pesquisa qualitativa. **Cadernos da Fucamp**, Monte Carmelo, MG, v. 20, n. 44, p. 36-51, 2021. Disponível em: <https://revistas.fucamp.edu.br/index.php/cadernos/article/view/2356>. Acesso em: 20 set. 2024.

MATTOS PACHECO; GIRARDI, Paulo. Notícias & Notícias. **Diário da Noite**, São Paulo, 1959, p. 6. Seção Ronda Social. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=%22Miguel%20F ranchini%20Netto%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=55728> . Acesso em: 11 fev. 2025.

MESQUITA, Alfredo. **Noite de São Paulo**: peça em 3 actos. São Paulo: [s. n.], 1936.

MINISTROS econômicos designados para embaixadas do Brasil. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano 78, n. 285, p. 2, 11 dez. 1953.

NAKASATO, Oscar Fussato. HAIKAI. **Revista de Letras**, Curitiba, n. 4, 2001. DOI: <https://doi.org/10.3895/rl.v0n4.2273>. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/view/2273>. Acesso em: 10 fev. 2025.

NUNES, Roberson de Sousa. Do haikai japonês ao haikai brasileiro: interpretação e performance. **Hon No Mushi**: Estudos Multidisciplinares Japoneses, Manaus, v. 4, n. 7, p. 123-132, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/HonNoMushi/article/view/6696>. Acesso em: 10 fev. 2025.

ORCHESTRA feminina de S. Paulo. **Correio Paulistano**, São Paulo, ano LXXXVII, n. 25.910, p. 7, 23 ago. 1940.

PEREGRINO, Miriane da Costa. Brasil e Africa: Jorge de Lima e a literatura afro-nordestina. *In: Congresso Internacional, 1.; Congresso Nacional Africanidades e Brasilidades, 3., 2016, Vitória. Anais [...].* Vitória, ES: UFES, 2027. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/cnafricab/article/view/15228>. Acesso em: 07 fev. 2025.

SÃO PAULO (SP). [Cartório de Registro Civil]. Registro de casamento de Antonio Fernando Rocha Moreira e Maria Regina de Campos Salles Franchini-Netto. Registro em 25 set. 1971. Certidão registrada às folhas 65 do livro 13-55 do talão n. 33, registro n. 6421.

SCHMIDT, Afonso. Rosa dos ventos. **Jornal de Notícias**, São Paulo, ano IV, n. 1062, p. 8, 09 out. 1949. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=583138&pesq=%22dinator%C3%A1%20de%20carvalho%22%20can%C3%A7%C3%A3o&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=10867>. Acesso em: 11 fev. 2025.

SCHMIDT, Siegfried. [Notas manuscritas na partitura Acervo CDMC/CIDDIC/Unicamp, DC 00069]. [19--?].

RÁDIO Ministério da Educação. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 133, n. 63, p. 4, 13 dez 1959. Seção 2º Caderno. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=364568_14&pagfis=58565. Acesso em: 11 fev. 2025.

RAMOS, Regina Helena de Paiva. A Gazeta, em dois capítulos: parte 1. **Escrevinhações**, [2016?]. Disponível em: <https://escrevinhaoesdaregina.wordpress.com/jornalismo/reportagens/>. Acesso em: 07 fev. 2025.

RAMOS, Regina Helena de Paiva. Renata, poeta sempre. **Escrevinhações**, [20--?]. Disponível em: <https://escrevinhaoesdaregina.wordpress.com/publicacoes-2/renata-poeta-sempre/>. Acesso em: 07 fev. 2025.

RECITAIS de Dinorá de Carvalho. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, ano LXXX, n. 25.765, p. 11, 30 abr. 1959.

VENCEDORAS do concurso feminino de poesia. **Correio Paulistano**, São Paulo, ano C, n. 29.853, p. 7, 05 ago. 1953.

Declaração de conflito de interesse

Os autores declaram que não há conflito de interesse com o presente artigo.

Contribuição dos autores

Criado a partir das diretrizes delineadas pelo site <https://credit.niso.org/> (Acesso em 6 mar. 2025)

Tadeu Moraes Taffarello - conceitualização, análise formal, metodologia, administração do projeto, software, recursos, supervisão, visualização, escrita do rascunho original, escrita - revisão e edição.

Raquel Juliana Prado Leite de Sousa - conceitualização, curadoria de dados, metodologia, visualização, escrita do rascunho original, escrita - revisão e edição.

Lucas Zewe Uriarte - curadoria de dados, análise formal, investigação, software, recursos, escrita - revisão e edição.

Flávio Cardoso de Carvalho - conceitualização, validação, escrita do rascunho original, escrita - revisão e edição.

Caio Csizmar Soares Lourenço - curadoria de dados, análise formal, investigação, software, recursos, escrita do rascunho original.

Vitor Alves de Mello Lopes - conceitualização, aquisição de fomento, escrita do rascunho original.

Elias Aparecido Corrêa - curadoria de dados, escrita do rascunho original.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.