

ARTIGO ORIGINAL – DOSSIÉ “MÚSICA E MULHERES”

Uma saudade que ficou: o silenciamento na produção compositinal de Dinorá de Carvalho

Tadeu Moraes Taffarello 

Universidade Estadual de Campinas, CIDDIC, CDMC | Campinas, São Paulo, Brasil

Raquel Juliana Prado Leite de Sousa 

Universidade Estadual de Campinas, CIDDIC, CDMC | Campinas, São Paulo, Brasil

Flávio Cardoso de Carvalho 

Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Artes | Uberlândia, Minas Gerais, Brasil

Vitor Alves de Mello Lopes 

Universidade Estadual de Campinas, CIDDIC, CDMC | Campinas, São Paulo, Brasil

Resumo: Um documento é o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época e da sociedade que o produziram, sendo manipulado ainda que pelo silêncio. É o caso da canção *Uma saudade que ficou*, de Dinorá de Carvalho, cuja fonte documental musical permaneceu desaparecida por muitos anos. Os objetivos principais deste artigo são: (i) relatar o processo de localização das fontes desta canção; (ii) editar a partitura em sua versão para voz e piano; (iii) torná-la acessível para a comunidade acadêmica e artística. Em relação à metodologia, os contextos de criação e estreia da canção foram verificados a partir da Análise Documental e será empreendida a edição musical crítica. Como resultado, buscou-se auxiliar a tarefa de superação do silêncio que atuou como mecanismo de manipulação da memória coletiva e que contribuiu para o silenciamento da canção *Uma saudade que ficou*, de Dinorá de Carvalho.

Palavras-chave: Dinorá de Carvalho, Canção, Música brasileira, Edição musical, Silenciamento.

Abstract: A document is the result of a conscious or unconscious montage of history, era, and society that produced it, and it is manipulated even by silence. This is the case of the song *Uma saudade que ficou*, by Dinorá de Carvalho, whose musical sources remained missing for many years. The main objectives of this article are: (i) to report the process of locating the sources of this song; (ii) to edit the score in its version for voice and piano; (iii) to make it accessible to the academic and artistic community. Regarding methodology, the contexts of creation and premiere of the song were verified through Documentary Analysis and critical musical editing will be undertaken. As result, we sought to assist in the task of overcoming the silence that acted as a mechanism for manipulating collective memory and that contributed to silencing the song *Uma saudade que ficou*, by Dinorá de Carvalho.

Keywords: Dinorá de Carvalho, Song, Brazilian music, Musical edition, Silecing.

As mulheres não apenas têm o direito de contar suas próprias histórias, como também de revelarem as limitações da visão histórica tradicional, abrindo caminho para novas interpretações. Ao incluir as mulheres enquanto protagonistas nas narrativas históricas, não se oferece somente uma nova perspectiva sobre o passado, mas também se desafiam as verdades estabelecidas. A busca por uma história mais inclusiva evidencia a incompletude e a parcialidade do discurso dominante (Moiteiro, 2015).

O historiador francês Jacques Le Goff, em seu livro *História e Memória*, afirma que o que sobrevive na memória coletiva e na História:

Não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores (Le Goff, 2008, p. 525).

Para o autor, a seleção dos documentos que sirvam de testemunhos depende de fatores históricos, sociais e da época que o produziram, sendo manipulados ainda que pelo silêncio.

A intervenção do historiador que escolhe o documento, extraíndo-o do conjunto de dados do passado, preferindo-o a outros, atribuindo-lhe um valor de testemunho que, pelo menos em parte, depende da sua própria posição na sociedade, da sua época e da sua organização mental, insere-se numa situação inicial que é ainda menos “neutra” do que a sua intervenção. O documento não é inocuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais **continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio** (Le Goff, 2008, p. 537-538, grifo nosso).

Le Goff também discute o caráter de inconsciente cultural do documento, cujas condições de produção histórica e social devem ser analisadas, de modo a identificar sua intencionalidade imanente. Para o autor, o documento enquanto monumento, ou seja, aquilo que a sociedade escolhe preservar, lembrar e perpetuar, possui uma aparência enganadora, que deve ser desconstruída de forma crítica e sob diversas perspectivas, em especial enquanto instrumento de poder. O historiador chega a defender que todo documento é uma mentira, no sentido que ele é um produto das relações

de força existentes dentro da sociedade que o fabricou. É preciso, portanto, desmistificar o documento e desmontar a roupagem dada a ele em sua construção. Segundo o autor,

O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento verdade. Todo documento é mentira (Le Goff, 2008, p. 538).

A questão do silenciamento do documento remete à dificuldade de acesso a fontes documentais de mulheres compositoras, suscitando a questão de que os documentos produzidos por elas não são tratados como monumentos pela sociedade androcêntrica, ou seja, não apenas não são escolhidos para compor o discurso histórico, como não são preservados. Pelo menos não são quantitativamente tão bem salvaguardados quanto os acervos de homens compositores, criando, dessa maneira, o esquecimento e o silêncio citados por Le Goff.

Este silêncio se manifesta, por exemplo, nos materiais musicais produzidos pela compositora Dinorá de Carvalho, dentre os quais há obras que foram noticiadas, porém não foram localizadas. Na apresentação do livro *Canções de Dinorá de Carvalho* para voz e piano, publicação de 2017, o pesquisador Flávio Cardoso de Carvalho indicou que, das quarenta canções listadas no catálogo de obras da autora (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 *Último retrato*, com música de Dinorá de Carvalho e texto de Maria Antonia.

O número de canções desaparecidas é ainda maior se avaliarmos aquelas que não foram listadas no catálogo. Carvalho, em sua tese de promoção para professor titular defendida no ano de 2022, descobriu a existência de outros títulos de música criados pela autora cujas fontes musicais continuam desaparecidas. É o caso, por exemplo, da canção *Uma saudade que ficou*, com música e texto de Dinorá de Carvalho (Carvalho, F., 2022, p. 108). Esta canção foi apresentada em Uberaba-MG no ano de 1934. Posteriormente, quando a sua fonte musical finalmente foi localizada, percebeu-se que ela mantinha uma ligação intrínseca com a canção *Ele passou*, parte integrante da música incidental criada por Dinorá de Carvalho para a peça de teatro *Noite de São Paulo*, de autoria de Alfredo Mesquita

(1907-1986) que foi apresentada no ano de 1936 no Theatro Municipal de São Paulo-SP. Para a produção desse espetáculo teatral, Mesquita convidou o poeta Guilherme de Almeida (1890-1969) para a criação das letras das canções.

As fontes documentais musicais de *Uma saudade que ficou* e *Último retrato*, duas canções para voz e piano com músicas criadas por Dinorá de Carvalho, não haviam sido localizadas até 2022. Essas canções serão apresentadas conjuntamente, mas serão tratadas em dois artigos distintos.

O que se percebe, na realidade, é que as recentes publicações envolvendo estas duas canções resultaram na constatação do desaparecimento dessas e de outras produções compostoriais de Dinorá de Carvalho. Este desaparecimento pode ser parcialmente explicado pelo fato de que a própria compositora, enquanto viva, parece não ter tido uma preocupação efetiva e sistemática de organização de seus próprios materiais musicais. Isso acabou resultando em uma fragmentação de seu acervo, o qual encontra-se em diversas instituições públicas ou em acervos particulares espalhados pelo Brasil.

Ressalta-se que os esquecimentos e silêncios atuam como mecanismos de manipulação da memória coletiva (Le Goff, 2008), o que contribui para o apagamento da mulher na composição musical, levando à falsa ideia de que as compositoras teriam criado apenas peças mais simplistas, para a educação musical ou com poucos instrumentos (Moiteiro, 2015). Tendo em vista que o documento histórico é produto da sociedade que o criou, frente às relações de poder instituídas, analisá-lo enquanto monumento, isto é, enquanto seleção intencional na composição do passado perante o futuro, permitirá sua observação científica (Le Goff, 2008).

A busca pelas composições não localizadas de Dinorá de Carvalho tornou-se, dessa maneira, uma tarefa inadiável e constante para que lacunas de sua produção composicional possam ser preenchidas e para que a sua obra possa ser melhor divulgada e difundida artística e academicamente. Foi necessário, portanto, enfrentar a fragmentação pela qual passa o acervo da compositora. A partir dessa busca, fontes documentais para as canções *Uma saudade que ficou* e *Último retrato* foram localizadas na Coleção Dinorá de Carvalho do Centro de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP), no Fundo Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), disponível no Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP), na Empresa Brasil de Comunicações (EBC), na coleção José de Andrade Muricy da Biblioteca Nacional (BN), na

Hemeroteca Digital da BN e no acervo particular da soprano Marília Siegl. Importante também ressaltar que este trabalho pertence a uma série de dois artigos, cada um deles abordando uma dessas canções.

A partir da problemática apresentada, o questionamento que se coloca no presente artigo é: como seria possível, com o resgate das fontes documentais localizadas, auxiliar na superação da invisibilidade e estabelecer a difusão dessa produção composicional de Dinorá de Carvalho de maneira a propiciar pesquisas acadêmicas e artísticas das obras? A nossa hipótese é que a edição musical e a publicação *online* e gratuita das partituras sejam os primeiros passos para torná-las monumentos, na busca pela divulgação das canções encontradas e pelo rompimento do silenciamento, por meio da disseminação acadêmica e artística de tal produção.

Dessa maneira, os objetivos principais deste artigo são: (i) relatar o processo de localização das fontes documentais musicais que possibilitou o resgate da canção de câmara *Uma saudade que ficou*, composta por Dinorá de Carvalho e que se encontrava desaparecidas até 2022; (ii) editar a partitura em sua versão para voz e piano; (iii) torná-la acessível para a comunidade acadêmica e artística, trazendo elementos para novas avaliações frente às dificuldades que as questões de gênero trazem para a pesquisa musicológica.

A principal justificativa para este trabalho é poder trazer à tona uma produção composicional de uma compositora mulher que teve, durante a sua vida, uma grande atuação junto à comunidade artística brasileira e que, após o seu falecimento, acabou sendo deixada de lado nas pesquisas acadêmicas e nas publicações de sua obra, tendo seu acervo passado por um processo de fragmentação e silenciamento.

Na busca por tentar superar o silêncio do documento indicado por Le Goff, os diferentes contextos de criação e estreia da canção *Uma saudade que ficou* 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 sobre estas canções, escolheu-se empreender a Análise Documental sob uma perspectiva qualitativa.

A edição musical a ser empreendida será a edição crítica. Para Grier, o propósito da edição crítica

é “[...] transmitir o texto que melhor representa a evidência histórica das fontes [...]” (Grier, 1996, p. 156, tradução nossa¹). Desta forma, o entendimento do contexto de criação e circulação das fontes musicais deve auxiliar na decisão 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. As partituras musicais se apresentam na forma de partituras orquestrais e/ou vocais, com todos os instrumentos e/ou vozes apresentados simultaneamente; ou na forma de partes instrumentais, com as determinações específicas do conteúdo de cada instrumento apresentadas em documentos separados. Para a produção pesquisada, foram encontradas fontes documentais musicais de partituras, contendo as partes da voz e do piano simultaneamente apresentadas.

A partir do exposto, o artigo tratará, inicialmente, do referencial teórico trabalhado para se pensar o contexto da mulher compositora na sociedade do século XX. A partir disso, a vida de Dinorá de Carvalho será tratada com ênfase na sua formação enquanto compositora e em sua produção composicional de canções para voz e piano.

Após o referencial teórico e a biografia da autora, para a canção pesquisadas no presente artigo, *Uma saudade que ficou*: (i) serão apresentados os seus contextos de criação e estreia a partir da Análise Documental empreendida; (ii) serão apresentadas as fontes localizadas utilizadas na edição musical; e (iii) será feita a comparação entre os documentos musicais encontrados a fim de fundamentar e demonstrar as decisões editoriais tomadas na fixação do texto musical. O texto da canção também será apresentado e contextualizado.

1. Referencial teórico

Durante séculos, à mulher que pretendia viver profissionalmente da música, cabia o ensino e a performance como fonte de renda. Frente à invisibilidade feminina no processo de criação musical, socialmente legitimada pela sociedade patriarcal, foi necessária uma subversão em relação às regras preestabelecidas, especialmente no que tange à composição (Moiteiro, 2015). A participação da

¹ Traduzido a partir do original em inglês: “to transmit the text that best represented the historical evidence of the sources.”

mujer na música deveria se resumir às apresentações, especialmente a vocal, associada à feminilidade, à sensualidade e à beleza do corpo, uma vez que a composição se ligava à figura masculina de racionalidade e de domínio do saber técnico (Green, 2001). Dessa forma, as composições criadas por mulheres acabaram por entrar em conflito com o ideal patriarcal de feminilidade, sendo que “[...] as propiedades cerebrales da música, seu perfil de uma mente masculina, negaram à mulher uma ilimitada libertad para compor” (Green, 2001, p. 89-90, tradução nossa²). Também denotaram conflitos femininos, pois, segundo Moiteiro (2015, p. 109), “para a mujer, la escrita exigía, además de la fuerza de voluntad, la transcendencia del propio sexo, ya que ésta no era una actividad relacionada al sexo femenino”.

Green (2001) explica que a história das mulheres compositoras deve considerar tanto o fato de terem sido impedidas e ridicularizadas, como de também terem sido louvadas e celebradas, e cita Luise Adolphina Le Beau (1850-1927), primeira mulher que conseguiu manter sua carreira musical sem atuar também como intérprete, além de mencionar outras iniciativas de musicistas que precisaram resistir à pressão de críticos, instituições de ensino e de editores de música.

Ramos López (2003) explica que o matrimônio, a maternidade e os cuidados com o lar foram fatores decisivos para interromper carreiras musicais. Mas, em outros casos, muitas compositoras fugiram das convenções sociais por terem ex-maridos, amantes e filhos fora do casamento, o que indica que tinham uma certa independência financeira, algo que pode ter contribuído para a profissionalização.

Mais do que lutar pelo direito de compor novas músicas, as mulheres também tiveram de superar uma série de dificuldades para expor suas obras (Moiteiro, 2015). Segundo Green (2001), já existiam compositoras na Antiguidade, mas logo entraram em decadência, surgindo bem mais tarde composições femininas religiosas nos conventos da Idade Média e obras de mulheres aristocratas, que compunham como forma de entretenimento. Foi nos séculos XVIII e XIX que começou a aparecer um número maior de compositoras, que escreviam em sua maioria obras de cunho mais popular, apesar de já haver mulheres compondo peças de grande formato.

² Traduzido a partir do original em espanhol: “[...] las propiedades cerebrales de la música, su perfil de una mente masculina, han negado a la mujer una ilimitada libertad para componer”.

À medida que transcorria o século XIX, muitas mulheres começaram a introduzir-se com maior insistência em tipos de composição com perfis mais masculinos, que exigiam mais controle das forças instrumentais, maior conhecimento da técnica musical e maior separação dos papéis de compositora e intérprete (Green, 2001, p. 95, tradução nossa³).

Outra questão de suma importância que deve ser considerada quando se trata de composição feminina é a relação com a educação. O ensino musical dado às mulheres geralmente se resumia ao canto e/ou ao piano, não prevendo a aprendizagem dos cânones da composição, o que dificultou sua entrada na esfera composicional. Além disso, a atuação como professoras, especialmente de solfejo e piano, ofereceu a muitas musicistas a possibilidade de se manterem financeiramente e terem certa independência (Moiteiro, 2015).

Quanto ao sustento por intermédio da música, há que se citar iniciativas de grupos musicais femininos, desde orquestras sinfônicas até grupos de câmara, e que se apresentavam em salas de concertos, cafés e restaurantes, e de mulheres que ofereciam sua arte nas praças e mercados, cujas composições não foram preservadas (Moiteiro, 2015). Mas foi apenas no século XX, apesar das descriminações sofridas, que as compositoras puderam partir para uma verdadeira profissionalização, por conta do ativismo feminista e maior acesso à educação formal (Green, 2001).

Quanto às questões de estética e estilo, no caso da América Latina, devido às diferenças culturais e sociais, “[...] algumas compositoras seguiram ligadas aos parâmetros românticos, outras, ao nascente nacionalismo, e houve aquelas que não seguiram nenhuma determinada linha estética” (Moiteiro, 2015, p. 90). Os modelos masculinizados de música também influenciaram a composição feminina, pois:

A falta de tradição também cooperou para o alijamento de muitas mulheres na música ocidental, já que não tinham modelos de compositoras, e essa perspectiva musical divergente dos compositores masculinos trouxe a elas uma consciência feminista, embora essa consciência já existisse e só estava oculta (Moiteiro, 2015, p. 92).

Moiteiro (2015) discute a problemática de encontrar trabalhos de compositoras mulheres, o

³ Traduzido a partir do original em espanhol: “A medida que transcurría el siglo XIX, muchas mujeres comenzaron a introducirse con mayor insistencia en unos tipos de composición con perfiles más masculinos, que exigían más control de las fuerzas instrumentales, mayor conocimiento de la técnica musical y mayor separación de los papeles de compositora y intérprete”.

que acaba por ocasionar a invisibilidade de suas obras e de sua participação na história da música. Partindo do referencial da Nova História, a autora retoma diversas pesquisas para investigar como as relações de gênero se manifestam no processo de criação musical de mulheres brasileiras, analisando desafios enfrentados pelas compositoras ao longo do tempo, bem como as estratégias utilizadas para superá-los. Segundo a autora, a produção musical feminina foi numerosa, especialmente no final do século XIX e no século XX, embora com resquícios da tradição patriarcal. Dessa forma, instaurou-se nova dicotomia: a divisão entre música erudita, tida como masculina, e música popular, mais feminina.

Ramos López (2003) e Baroncelli (1987) resgatam biografias e obras de diversas compositoras para provar que as mulheres tiveram participação efetiva na composição durante a história da música. Entretanto, Ramos López explica que as compositoras não foram incluídas no cânone musical, pois a árvore genealógica da música ligava mestres e alunos homens de forma quase filial. Isso se deve à “[...] exclusão das mulheres da formação institucional, as dificuldades para publicar, sua dedicação a gêneros ‘menores’ [...], sua carência de ‘status’ profissional e sua falta de originalidade” (Ramos López, 2003, p. 67, tradução nossa).⁴

Portanto, a ausência de uma genealogia de compositoras não apenas contribuiu com o apagamento histórico, mas também impediu que as mulheres tivessem outras em quem se espelhar. O cânone feminino, quando muito, se estendia a poucas gerações, que rapidamente eram esquecidas (Ramos López, 2003).

Uma problemática também importante diz respeito ao patrocínio para as apresentações musicais, as quais sempre dependeram de recursos financeiros. De acordo com Moiteiro (2015), era comum que os músicos evitassem obras que sabidamente desagradassem o público ou os patrocinadores, o que acabou por influenciar a performance musical. No caso das compositoras, as dificuldades para conseguir patrocínios pode ter sido ainda maior, por conta das discriminações aqui discutidas.

O crescimento de estudos que analisam a participação da mulher na história da arte, a partir da década de 1970, trouxe maior relevância para as obras de compositoras mulheres, apesar das

⁴ Traduzido a partir do original em espanhol: “[...] exclusión de las mujeres de la formación institucional, las dificultades para publicar, su dedicación a géneros ‘menores’ [...], su carencia de ‘estatus’ profesional y su falta de originalidad.”

dificuldades para o processo de descoberta de documentos referentes a este assunto. A escassez de fontes documentais de composições femininas deve ser analisada considerando o alijamento da mulher compositora, ou seja, considerando a falta de valorização da obra feminina enquanto legado musical e histórico.

Quer se trate de documentos conscientes ou inconscientes (traços deixados pelos homens sem a mínima intenção de legar um testemunho à posteridade), as condições de produção do documento devem ser minuciosamente estudadas. As estruturas do poder de uma sociedade compreendem o poder das categorias sociais e dos grupos dominantes ao deixarem, voluntariamente ou não, testemunhos suscetíveis de orientar a história num ou outro sentido (Le Goff, 2008, p. 111).

Ao deixarem tão poucos testemunhos sobre a música composta por mulheres, vê-se a ação das estruturas de poder nesse apagamento histórico, que deve ser combatido. “Os documentos só passam a ser fontes históricas depois de estarem sujeitos a tratamentos destinados a transformar a sua função de mentira em confissão de verdade” (Le Goff, 2008, p. 111). Portanto, a busca e a investigação de acervos de compositoras mulheres é um combate a uma mentira sobre sua ausência e sua inferioridade artística na busca pela confissão de verdade de sua participação em quantidade e qualidade. Green (2001, p. 112, tradução nossa⁵) ressalta que não há apenas um modo de correto de escuta e julgamento de uma obra musical, pois deve-se considerar a relatividade sócio-histórica da estética artística e a posição de produtores e receptores da arte: “Para elucidar se uma determinada obra possui um valor estético, devemos tentar fazer explícitos nossos critérios”. São esses critérios que atuarão no que Le Goff chama de desmontagem do documento, para transformá-lo em dados, transpondo-o de memória para ciência histórica.

Na biografia de Dinorá de Carvalho, é possível perceber um paralelismo com a história das mulheres musicistas, conforme descritas por Moiteiro e por Green, sobretudo em relação à sua formação, à autopromoção de suas próprias obras e ao seu pioneirismo enquanto compositora e regente. Apesar disso, ela foi uma compositora que buscou combater a invisibilidade feminina no processo de criação musical, socialmente legitimada pela sociedade patriarcal, por meio da subversão

⁵ Traduzido a partir do original em espanhol: “con el fin de delucidar se una obra determinada tiene un valor estético, debemos intentar hacer explícitos nuestros criterios”.

em relação às regras preestabelecidas, conforme detalharemos a seguir.

2. Biografia de Dinorá de Carvalho

Dinorá de Carvalho, nome artístico da pianista, professora, crítica musical e compositora Dinorah⁶ de Carvalho Gontijo Muricy (1895-1980), foi uma das mais proeminentes personalidades da música brasileira do século XX. Prodígia desde tenra idade, entre as décadas de 1900 e 1910 foi estudante de piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo-SP, instituição na qual teve contato com diversos representantes importantes da música brasileira, tais como Francisco Mignone (1897-1986) e Mario de Andrade (1893-1945). Em seu período como aluna do conservatório, apresentava-se regularmente pela cidade de São Paulo-SP, sendo principalmente motivada por seu professor à época, o pianista Carlino Crescenzo (1887-1956) (Carvalho, F., 2022).

É possível perceber, portanto, que a educação musical formal pela qual Dinorá inicialmente passou foi como pianista, formação esta que, segundo Moiteiro, está associada às mulheres. E, apesar de ter sido contemporânea na mesma instituição, foram seus colegas homens que conseguiram, perante a história construída da música, maior destaque.

Embora não teve, até os anos 1910, uma formação como compositora, Dinorá de Carvalho ousou iniciar-se nesse ofício. Ela se diplomou em piano pelo Conservatório em 1916 e, após esse período de estudante, aprofundou-se em sua carreira como recitalista e iniciou-se como compositora. As suas primeiras composições conhecidas estão vinculadas às linguagens românticas do pianismo de Frédéric Chopin (1810-1849) e Johannes Brahms (1833-1897) (Lopes, Taffarello, 2022). Foi durante a realização de recitais de piano que Dinorá tocou pela primeira vez uma peça de sua autoria, o *Noturno*, apresentado no Theatro Municipal de Belo Horizonte-MG, em outubro de 1919 (Carvalho, F., 2022, p. 33). Este concerto ocorreu em homenagem ao presidente de Minas Gerais, sr. Arthur Bernardes (1875-1955). Em 1920, Dinorá incluiu outras obras suas em um recital realizado no Salão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo-SP. Além do *Noturno*, ela tocou

⁶ A mudança da grafia do nome da autora de “Dinorah” para “Dinorá” ocorreu a partir da promulgação do Acordo Ortográfico para a Língua Portuguesa feito em 1931, o qual propôs a eliminação das consoantes mudas e estabeleceu critérios de acentuação das palavras (Alvarenga, 2021, p. 364).

também as peças para piano solo *Dança das bonecas*, *Pirilampos* e *Meditação* (Carvalho, F., 2022, p. 37). As suas primeiras partituras publicadas também foram deste período: *Noturno* foi impresso em 1919 e *Dança das bonecas* em 1920 (Carvalho, F., 2022, p. 91).

Por seu desempenho ímpar como pianista, recebeu em 1922 do governo de Minas Gerais uma bolsa de estudos para ir a Paris se aperfeiçoar com o professor Isidor Philipp (1863-1958). Na França, ao mesmo tempo em que fazia aulas de piano com Philipp, Dinorá obteve também lições com os compositores Serge Weksler (1876-1950) e Paul Le Flem (1881-1984) (Carvalho, F., 2022). Foi na França também que Dinorá publicou a peça para piano solo *Rêverie*, impressa em 1923 em Paris (Carvalho, F., 2022, p. 50).

No retorno ao Brasil em 1924, Dinorá participou de uma série de recitais nos quais apresentou outras composições próprias, tal como *Caixinha de música* para piano solo (Carvalho, F., 2022, p. 88). A partir desse período, Dinorá estabeleceu-se cada vez mais como compositora e recitlista. Em 1929, Mario de Andrade a incentivou a se aprofundar nesse ofício. Foi ele quem a introduziu ao maestro e professor de composição, o uruguai Lamberto Baldi (1895-1979). Os estudos com o mestre Baldi tiveram sequência até o seu retorno ao Uruguai em 1932, quando então Dinorá continuou suas aulas de composição com Martin Braunwieser (1901-1991) e Ernst Mehlich (1888-1977). Importante destacar que Dinorá também sofreu da falta de tradição em encontrar mulheres compositoras que lhe servissem de modelo, visto que todos os professores pelos quais ela passou eram homens. Uma alteração significativa que é possível de se perceber nas composições da autora a partir do retorno da França e com o aprofundamento de seus estudos de composição, ou seja, entre os anos 1930 e 1940, foi a adoção de uma estética mais próxima ao nacionalismo musical, mesmo que com características próprias. Isso ocorreu pelo uso de melodias e ritmos recolhidos ou influenciados pela música brasileira urbana ou rural.

Na década de 1930, Dinorá firmou-se como uma proeminente compositora, tendo criado as suas primeiras peças orquestrais tais como *Serenata da Saudade* e *Sertaneja*, ambas de 1933, e *Fantasia para piano e orquestra*, de 1934. Lembrando Green, percebe-se nessas composições a exigência de um maior controle das forças instrumentais, maior conhecimento da técnica musical e maior separação dos papéis de compositora e intérprete, algo enfrentado pela compositora. Dinorá colaborou, ainda, com a criação da música incidental para a peça de teatro de Alfredo Mesquita

intitulada *Noite de São Paulo*, para a qual compôs, em 1936, a abertura, três danças e cinco canções orquestrais, dentre elas, a canção *Ele passou* anteriormente mencionada (Carvalho; Taffarello; Silva, p. 2, 2023).

Dinorá teve iniciativas em relação à formação de grupos musicais femininos e à participação em organizações exclusivamente masculinas. Ao final da década de 1930, a compositora organizou e dirigiu a *Orquestra Feminina de São Paulo*, a primeira orquestra do gênero na América Latina (Carvalho, F., 2017, p. 9). Foi também uma das primeiras mulheres a ocuparem uma cadeira na Academia Brasileira de Música, tendo sido a fundadora da cadeira 14, atualmente⁷ ocupada pela pianista Eudóxia de Barros (Academia brasileira de música, 2024).

Dinorá atuou também como professora de piano na cidade de São Paulo-SP, tendo ensinado importantes pianistas e compositores tais como José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943-2010, Maria Regina Luponi (1942-2022), Sylvia Maltese, dentre outros. A atuação como professora de instrumento, junto a outras atividades remuneradas exercidas por Dinorá, proporcionou a ela meios financeiros suficientes para promover a sua própria obra. Foi em 1938 que ocorreu o primeiro de vários Festivais Artísticos Dinorá de Carvalho, organizados pela própria compositora e nos quais eram apresentadas publicamente suas próprias composições.

Em relação às canções, segundo Flávio Carvalho (2017, p. 10), Dinorá de Carvalho as compôs entre os anos de 1933 e 1980. Desta forma, *Uma saudade que ficou*, por ter sido apresentada em 1934, é, possivelmente, uma das primeiras canções da autora. O catálogo de obras de Dinorá (Ferreira, 1977), por sua vez, lista três canções compostas na década de 1930: *Pipoqueiro (pregão)* e *Acalanto*, ambas de 1933, além de *Canção da Saudade*, de 1936.

Em sua tese de professor titular, Flávio Carvalho (2022, p. 108) destaca, na década de 1930, a percepção nas fontes por ele consultadas da apresentação das seguintes canções:

- *Acalanto*, estreada em 1933 no Theatro Municipal de São Paulo-SP, tendo Bidu Sayão como intérprete⁸;

⁷ Texto escrito em maio de 2025.

⁸ A informação sobre a realização deste recital, na realidade, não foi confirmada nos periódicos consultados por Flávio Carvalho.

- *Uma saudade que ficou*, conforme mencionado anteriormente, foi apresentada 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 1936⁹;
- o espetáculo teatral *Noite de São Paulo*, para o qual Dinorá compôs 5 canções, dentre elas, *Ele passou*;
- *Canção da saudade e Vem ver a noite*¹⁰, estreadas no Clube Piratininga em São Paulo-SP no ano de 1937 com Dinorá de Carvalho ao piano e participação da cantora Nair Duarte Nunes (Carvalho, F., 2022, p. 112).

Detalhar-se-á, na sequência, a relação existente entre a canção *Uma saudade que ficou* e a canção *Ele passou*, criada para o espetáculo teatral *Noite de São Paulo*.

3. *Uma saudade que ficou*

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. Tais catálogos foram organizados inicialmente pelo pianista e professor da Universidade de Brasília (UnB) Paulo Affonso de Moura Ferreira e contaram, a partir do volume 23, com a colaboração de Ariede Maria Migliavacca e Luis Augusto Milanesi, ambos da USP (Castagna, 2022, p. 124-126). Eles 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,

⁹ 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.

¹⁰ Assim como *Ele passou*, 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, 1936a), 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-]).

sendo este o vigésimo volume divulgado por meio desta iniciativa federal. Dentre os 42 volumes existentes, infelizmente, apenas 7 compositoras foram incluídas, o que representa uma proporção bastante baixa, somente 16.6% do total.

No catálogo de Dinorá de Carvalho (Ferreira, 1977), a canção *Uma saudade que ficou* não foi incluída. Entretanto, a existência desta obra foi notada por Flávio Carvalho como tendo sido apresentada em um recital ocorrido na cidade de Uberaba-MG em 20 de janeiro de 1934, em um concerto que contou com a participação da cantora Branca Caldeira de Barros, com o acompanhamento pelo pianista Alberto Frateschi (Carvalho, F., 2022, p. 107), conforme descrito anteriormente.

Outro documento importante para nossa análise 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 na qual constam uma biografia e uma lista de obras suas (Carvalho, D., 1961). Nesta lista, a canção *Uma saudade que ficou* foi incluída, porém com a data de 1939 sendo o de sua criação, algo que é anacrônico em relação à apresentação no ano de 1934 da mesma peça, conforme apontado por Flávio Carvalho.

Se a própria Dinorá considerou a existência de sua canção na lista encaminhada a Andrade Muricy, uma questão que se levanta é o porquê de a obra não ter sido incluída em seu catálogo (Ferreira, 1977)? Esta questão nos remete ao contexto histórico e social de produção deste documento, pois, mesmo que inconscientemente, tal produção foi deixada de lado. A hipótese que se apresenta é que essa exclusão possa ter a ver com um silenciamento da produção composicional provocado pelo relacionamento intrínseco que a canção *Uma saudade que ficou* mantém com a canção *Ele passou*, parte integrante da música incidental criada para o espetáculo teatral apresentado em 1936 intitulado *Noite de São Paulo*, de autoria de Alfredo Mesquita. Este contexto será apresentado a seguir por meio da Análise Documental empreendida nos documentos localizados.

4. Ligação com *Noite de São Paulo*

O documento musical da canção *Uma saudade que ficou* foi localizado pelo barítono Sandro Bodilon e enviado em doação para nossas pesquisas. Trata-se de uma cópia digitoscrita¹¹ de partitura. O gênero musical descrito é “modinha antiga” e, ao final da última página, encontra-se a explicação que a partitura foi “feita a partir de um manuscrito¹² da coleção de Marília Siegl” (Carvalho, D., [19--b]). Outra informação relevante é o de que a letra e música são de autoria da própria Dinorá, algo raro de se perceber na produção de canções da autora, sendo este, até o momento, o único caso observado.

O Fundo IHGSP, disponível no APESP, por sua vez, salvaguarda documentos importantes para a compreensão da produção teatral de Alfredo Mesquita para o espetáculo *Noite de São Paulo*. Para a música incidental desta peça, Dinorá de Carvalho compôs uma abertura, 3 danças e 5 canções, as quais incluem *Ele passou*. Dentre os documentos disponíveis neste Fundo, há duas versões do texto teatral. A primeira se trata de um rascunho datiloscrito¹³, com diversas anotações feitas por meio de rasuras, indicando um processo de construção textual em andamento. Esse documento é datado em sua primeira página apenas pelo ano de 1936 (Mesquita, 1936b, p. 1). A informação mais interessante que é encontrada nele é uma referência à canção *Uma saudade que ficou*. Na cena III do primeiro ato, a personagem Maria Cecília, enquanto aguarda a chegada de seu noivo Eduardo, é solicitada a cantar uma canção. Indecisa sobre qual música deveria interpretar, atende ao pedido de seus pais e canta *Uma saudade que ficou*. O trecho do texto teatral correspondente a esta encenação é transscrito a seguir:

D. Antonietta: Cante, minha filha, é seu pae [sic] quem pede.
Maria Cecília: Mas, mamãe...
Todos: Canta, canta!
Maria Cecília canta “Uma saudade que ficou”; quando acaba:
Todos: Bravos! Muito bem! Formidável! Daqui! (Mesquita, 1936b, p. 6, grifo nosso).

¹¹ Para Cambraia (p. 64, 2005), enquanto os testemunhos datiloscritos são registrados por meio da máquina de escrever, os testemunhos digitoscritos são registrados por meio do computador.

¹² Seria de extremo interesse o contato com o manuscrito referido, com o objetivo de realizar uma comparação com a cópia digitoscrita disponibilizada e de verificar se não houve erros de cópia na produção desta.

¹³ Vide nota de rodapé n. 11.

Por este trecho da peça teatral, percebe-se que, ao menos nos primeiros rascunhos criados para *Noite de São Paulo*, a canção *Uma saudade que ficou* havia sido incluída no espetáculo.

Durante as apresentações teatrais, sabe-se que a personagem Maria Cecília foi interpretada pela cantora Magdalena Lébeis, que, por sua vez, foi professora de Marília Siegl (Vasconcelos, 2012, p. 47). É possível, portanto, que o manuscrito da canção *Uma saudade que ficou* tenha chegado ao acervo particular de Siegl por intermédio de uma doação feita por Lébeis, visto que as duas cantoras se conheciam e mantinham um relacionamento de professora e aluna.

A segunda versão do texto teatral encontrado no Fundo IHGSP do APESP é uma fonte datiloscrita de uma versão mais finalizada do texto teatral (Mesquita, 1936a, p. 2). Algo que evidencia se tratar de uma versão mais acabada é o fato de haver um carimbo do Departamento de Censura da Secretaria de Segurança Pública de São Paulo em todas as páginas do documento, demonstrando que a peça teatral foi aprovada para apresentações públicas. Além disso, o referido documento não possui rasuras ou anotações diversas, como as encontradas na primeira versão do texto teatral.

No trecho desta segunda versão do texto teatral correspondente à cena III do primeiro ato, é possível ler o seguinte:

*D. Antonietta: Cante, minha filha, é seu pae [sic] quem pede.
Maria Cecília: Mas, mamãe...
Todos: Canta, canta!
Maria Cecília canta “Ele passou”; quando acaba:
Todos: Bravos! Muito bem! Formidável! Daqui!* (Mesquita, 1936a, p. 6, grifo nosso).

A única diferença entre as duas versões para o trecho referido do texto teatral é a substituição da canção *Uma saudade que ficou* pela canção *Ele passou* cantada pela personagem Maria Cecília ainda no primeiro ato da peça. Isto indica que, em algum momento da criação do espetáculo, no ano de 1936, as canções foram trocadas.

Para a canção *Ele passou*, foi localizada a fonte documental da versão para voz e piano no álbum das canções do espetáculo *Noite de São Paulo*. Este documento está disponível no CDMC da Unicamp sob número de catálogo DC 00243. O gênero musical descrito é “canção”. Já a partitura da versão orquestral desta canção foi localizada na Coleção Mário de Andrade do IEB/USP. A versão

orquestral, entretanto, não foi utilizada para a consolidação do texto musical da edição em sua versão camerística e, por isso, não será debatida no presente artigo.

Na sequência, serão analisadas as diferenças gerais localizadas entre as canções *Uma saudade que ficou* e *Ele passou*.

5. Diferenças gerais entre as canções *Uma saudade que ficou* e *Ele passou*

A primeira diferença já explicitada entre as versões para voz e piano de *Uma saudade que ficou* e *Ele passou* é o gênero musical descrito, que é modificado respectivamente de “modinha antiga” para “canção”. Uma segunda alteração percebida é a inclusão de um sinal de repetição entre os compassos 14 e 22, existente na versão de câmara de *Ele passou* e inexistente em *Uma saudade que ficou*. A terceira diferença é a indicação de caráter (“cantar sempre expressivo”) e da personagem (Maria Cecília) presentes apenas na canção *Ele passou*. Além destas alterações, em termos musicais, as canções são bastante similares, podendo ser consideradas variantes entre si. Ambas as canções estão na tonalidade de Ré Maior, com melodias e acompanhamentos muito próximos. O que é verdadeiramente alterado entre elas é o texto da canção, conforme demonstrado nas Figuras 1 e 2 a seguir.

FIGURA 1 – compassos iniciais da canção *Uma saudade que ficou*, de Dinorá de Carvalho.

Uma Saudade Que Ficou
modinha antiga

Música e Letra:
DINORÁ DE CARVALHO



Fonte: Carvalho, D. [19-b]

FIGURA 2 – compassos iniciais da canção *Ele passou*, de Dinorá de Carvalho.



Fonte: Carvalho, D. ([19-a])

A proximidade do conteúdo musical das canções induz ao questionamento se, em 1934, data mais antiga localizada como a de apresentação da canção *Uma saudade que ficou*, a autora já havia pensado em utilizá-la no espetáculo teatral *Noite de São Paulo* ou se ela reproveitou um material previamente existente para criar a canção *Ele passou*?

Para dirimir esta indagação, é necessário lembrar que, em 1934, por conta de sua participação na Revolução Constitucionalista de 1932, o autor teatral Alfredo Mesquita encontrava-se exilado e ausente do país (Goés, 2007, p. 103). Dessa maneira, é pouco provável que, já em 1934, Mesquita tenha entrado em contato com Dinorá para convidá-la a participar da criação teatral. Ele retornaria ao Brasil apenas em 1935.

Além disso, percebe-se na produção composicional de Dinorá para o ciclo *7 Canções* o que se denominou um processo de criação contínuo, no qual versões de músicas foram criadas pela autora ao longo dos anos (Carvalho; Taffarello, 2020, p. 276). Um caso exemplar desse processo dentro da produção composicional de *Noite de São Paulo* é a profunda relação intrínseca existente entre a peça para piano solo *A dança das bonecas* e a dança *Schottisch* utilizada no espetáculo teatral. Ou seja, a hipótese mais provável é que a autora tenha aproveitado a canção *Uma saudade que ficou* para criar a canção *Ele passou*, realizando uma variante musical e alterando a letra, conforme será detalhado a seguir.

6. Textos das canções

O texto utilizado na canção *Uma saudade que ficou* é de autoria de Dinorá de Carvalho e foi localizado apenas em uma das fontes musicais consultadas (Carvalho, D., [19–b]). Já o texto utilizado em *Ele passou* foi criado por Guilherme de Almeida (1890-1969) e está disponível tanto no álbum de canções da peça de teatro *Noite de São Paulo* (Carvalho, D., [19–a]), quanto na versão final do texto teatral de Alfredo Mesquita (1936a). Os textos das canções são apresentados no Quadro 1 a seguir.

QUADRO 1 – Textos¹⁴ das canções *Uma saudade que ficou* e *Ele passou*

<i>Uma saudade que ficou</i>	<i>Ele passou</i>
Texto de Dinorá de Carvalho	Texto de Guilherme de Almeida
<p>Desde a vez em que o vi Nunca mais o esqueci Partiu e me deixou Uma saudade que ficou</p> <p>Felicidades foi ilusão Que me dói no coração De tudo só restou Uma saudade que ficou.</p>	<p>(Maria Cecília) - Ele passou por mim como a brisa no jardim, num voo enganador, deixando um ai em cada flor....</p> <p>Vem suplicando, cheio de ais, leva o aroma dos rosais num voo embalador, deixando um ai em cada flor...</p>

Fontes: Carvalho, D., [19–b] e Carvalho, D., [19–]

¹⁴ A grafia de algumas das palavras foi corrigida a partir do Acordo para a Língua Portuguesa vigente.

O texto de Dinorá de Carvalho para a canção *Uma saudade que ficou* apresenta um eu lírico que teve uma desilusão amorosa pela partida de um amor jamais esquecido. Já o texto de Guilherme de Almeida faz alusão a um eu lírico que sofre um encantamento amoroso por um passante. Importante notar também que, em Almeida, há um certo caráter bucólico por meio de referências a elementos da natureza, tais como “a brisa do jardim” e “um ai em cada flor”, e a odores florais, tal como “o aroma dos rosais”. Esses elementos são importantes na construção simbólica da personagem Maria Cecília. Porém, para elucidar melhor este contexto, é necessário recorrer a um aprofundamento no enredo da peça teatral.

A peça *Noite de São Paulo* é ambientada em dois períodos: 1936 (atos 1 e 3) e na década de 1870 (ato 2). A ação se passa na Fazenda São Paulo no exato dia em que se comemorava seu santo padroeiro, dia 25 de janeiro de 1936. Haverá uma grande festa para a qual afluem muitos convidados da cidade e da vizinhança. No início do enredo, Maria Cecília canta a canção *Ele passou* enquanto aguarda a chegada de seu noivo, Eduardo, e dos demais convidados para a festa, conforme relatado anteriormente. Pelo contexto apresentado no enredo, é também possível interpretar a letra criada por Guilherme de Almeida para a canção como o eu lírico sendo Maria Cecília encantada e apaixonada por seu noivo.

Eduardo, ao chegar, se deixa provocar por uma das convidadas, a Baby. Este evento ocorre durante a canção *Você não quer*, causando em Maria Cecília um profundo ciúmes e a determinação de terminar o seu relacionamento.

Neste momento de crise do jovem casal, intervém a tia Sinharinha, uma personagem mais velha e solteira. A peça então apresenta um *flashback* para a década de 1870. A intenção da tia de Maria Cecília é mostrar aos jovens namorados que um dia, naquele mesmo lugar, o mesmo acontecera com ela e seu antigo noivo, o Bentoca, em um momento de festa como aquele e que, desde então, há sessenta anos, ela está sozinha. O apelo de tia Sinharinha toca o coração dos noivos e eles reatam o relacionamento.

Tanto Maria Cecília, quanto a versão jovem Sinharinha da década de 1870 foram interpretadas em 1936 pela soprano Magdalena Lébeis, o que provavelmente intencionava provocar um paralelo simbólico entre os destinos das personagens.

A canção interpretada pela personagem tia Sinharinha no início de sua narrativa é a modinha imperial *Róseas flores d'Alvorada*, recolhida por Mário de Andrade (1980, p. 31-32) e orquestrada por Dinorá de Carvalho. O texto desta canção parece ser adequado ao destino traçado para a personagem tia Sinharinha, pois apresenta um eu lírico mais velho, recordando amores passados e entristecido pelas desilusões amorosas sofridas ao longo da vida.

Assim como acontecia com o texto criado por Guilherme de Almeida para a canção *Ele passou*, o texto da modinha imperial *Róseas flores d'Alvorada* apresenta um caráter bucólico e sensível ao olfato. Tais características são percebidas pelo uso de expressões tais como as “róseas flores” perfumadas, cujos odores, ao serem respirados, provocam tristeza (estrofe 1); ou a “flor do desejo” que, “sem os sonhos de ventura”, murchou (estrofe 3).

Parece ser possível, portanto, pensar que a letra de Guilherme de Almeida gera uma intertextualidade com a letra da modinha imperial recolhida por Mário de Andrade e apresentada no espetáculo teatral, reforçando, assim, o paralelo simbólico entre os destinos das personagens Maria Cecília e tia Sinharinha.

Se compararmos o texto criado por Dinorá de Carvalho para a canção *Uma saudade que ficou* com o de *Róseas flores d'Alvorada*, percebe-se que em ambos há a existência temática da desilusão amorosa, porém, no texto de Dinorá, não há a intertextualidade provocada pelas metáforas bucólicas, sendo que estas estão presentes no de Guilherme de Almeida. Neste ponto, pode-se perguntar por que a letra da canção foi alterada, visto que a da Dinorá também poderia ser considerada adequada à narrativa pretendida por Alfredo Mesquita para a desilusão amorosa sofrida por Maria Cecília?

A resposta a tal pergunta é complexa. Em nossa opinião, a alteração talvez se deva ao fato de que não apenas a canção *Ele passou*, mas as letras de todas as canções do espetáculo *Noite de São Paulo* foram criadas por Guilherme de Almeida, a pedido de Alfredo Mesquita. Esta constatação demonstra o estabelecimento de uma parceria artística para esta produção teatral criada entre Alfredo Mesquita, autor do texto de teatro, Dinorá de Carvalho, autora das músicas, e Guilherme de Almeida, autor dos textos das canções. Além disso, o texto criado por Guilherme de Almeida foi pensado especificamente para a produção teatral *Noite de São Paulo* e parece trazer mais elementos simbólicos que unem os destinos das duas principais personagens do enredo do que o texto da canção de Dinorá. Por fim, a desilusão amorosa do texto de Dinorá é referida no passado e, na cronologia da narrativa teatral,

quando a canção é cantada, ela ainda não havia acontecido, o que poderia trazer um certo anacronismo à encenação. Já o texto criado por Guilherme de Almeida se refere ao encantamento do eu lírico e não faz referências à desilusão amorosa, sendo, portanto, coerente na cronologia dos fatos do enredo teatral. Estas constatações parecem justificar que Dinorá tenha aceitado mudar a letra de sua canção para a produção teatral de *Noite de São Paulo*.

7. A edição

A edição feita para a canção *Uma saudade que ficou* foi uma edição crítica com a utilização da metodologia do melhor texto (Figueiredo, [2014], p. 98). Como demonstrado, foram encontradas duas fontes para a parte musical e uma fonte para o texto da canção.

Em relação à parte musical, a comparação entre as fontes resultou na constatação de que as canções são bastante semelhantes, com algumas modificações entre elas, listadas no Aparato Crítico. Musicalmente, *Ele passou* pode ser considerada uma variante de *Uma saudade que ficou*. A modificação que mais chama a atenção é a inclusão de uma repetição entre os compassos 14 a 22, a qual não foi adotada na edição, pois aparece apenas em *Ele passou*. Além disso, esta canção possui um compasso a mais, na terminação (compasso 23). Para a consolidação das diferenças localizadas em relação às alturas, a fonte disponível para *Uma saudade que ficou* foi utilizada como a melhor fonte e foram adotadas as lições presentes nela. O único caso em que uma variante da canção *Ele passou* foi adotada ocorreu na mão direita do piano, compasso 10, primeiro tempo, com o uso da nota Fá# ao invés de Sol no acorde, a fim de evitar algum tipo de choque harmônico entre as notas da harmonia e a nota presente na melodia da voz.

Para a consolidação do texto da canção, foi utilizada a única fonte disponível localizada, com adequações feitas em relação ao acordo ortográfico para a Língua Portuguesa vigente.

O Aparato Crítico a seguir lista as diferenças entre as fontes e as soluções apresentadas na edição.

8. Aparato Crítico

As fontes utilizadas na elaboração do Aparato Crítico foram as seguintes:

- Fonte A: cópia digitoscrita criada a partir de documento localizado no acervo pessoal de Marília Siegl contendo a canção *Uma saudade que ficou* (Carvalho, D., [19-b]);
- Fonte B: álbum das canções da peça de teatro *Noite de São Paulo*, contendo *Ele passou* (Carvalho, D., [19-a]).

QUADRO 2 – Aparato crítico realizado para as fontes documentais de *Uma saudade que ficou* e *Ele passou*.

Localização	Fonte A	Fonte B	Decisão editorial
Compasso 7, mão direita do piano, segundo tempo	Acorde Dó# - Sol - Si	Acorde Dó# - Sol - Lá	Como Fonte A
Compasso 8, mão direita do piano, início do segundo tempo	Acorde Si - Dó# - Mi	Acorde Si - Dó# - Mi - Sol	Como Fonte A
Compasso 9, mão direita do piano, segundo tempo	Acorde Si - Dó# - Mi	Acorde Dó# - Sol - Lá	Como Fonte A
Compasso 9, mão esquerda do piano, segundo tempo	Figura rítmica de quatro semicolcheias, notas Mi - Sol - Lá - Sol	Figura rítmica de duas colcheias, notas Mi - Lá	Como Fonte A
Compasso 10, mão direita do piano, primeiro tempo	Acorde Sol - Mi - Sol	Acorde Sol - Mi - Fá#	Como Fonte B, para evitar choque com a nota da voz
Compasso 13, mão direita do piano, segundo tempo	Acorde Lá# - Dó# - Mi	Acorde Dó# - Mi	Como Fonte A
Compasso 13, mão esquerda do piano, segundo tempo	Figura rítmica de semicolcheia - colcheia - semicolcheia, notas Mi - Fá# - Sol	Figura rítmica de duas colcheias, notas Mi - Lá	Como Fonte A
Compasso 13, mão esquerda do piano	Figura rítmica de semicolcheia - colcheia - semicolcheia, notas Si - Sol - Mi#	Figura rítmica de duas colcheias, notas Si - Mi#	Como Fonte A
Compasso 17, voz	Ritmo de semínima e pausa de semínima	Ritmo de semínima, apogitura de colcheia, colcheia e pausa de colcheia	Como Fonte A

Localização	Fonte A	Fonte B	Decisão editorial
Compasso 17, mão direita do piano, segundo tempo	Acorde Si - Dó# - Mi - Sol	Acorde Dó# - Mi - Sol	Como Fonte A
Compasso 19, mão direita do piano	Acordes Si - Mi - Sol (1º tempo) e Ré - Mi - Sol (2º tempo)	Acorde Dó# - Sol - Lá	Como Fonte A
Compasso 20, mão direita do piano, segundo tempo	Acorde Lá - Dó# - Mi	Acorde Sol - Dó# - Mi	Como Fonte A
Compasso 20, mão esquerda do piano, segunda colcheia do segundo tempo	Nota Sol	Nota Lá	Como Fonte A
Compassos 21 e 22, voz	Ritmo de semínima no compasso 21	Ritmo de duas semínimas ligadas	Como Fonte A
Compasso 22, mão esquerda do piano, segundo tempo	Ritmo de quatro semicolcheias, notas Mi - Dó# - Si - Lá	Ritmo de três semicolcheias - duas fusas, notas Mi - Dó# - Si - Lá# - Lá natural	Como Fonte A
Compasso 23	Sem conteúdo correspondente na Fonte B	Compasso extra de terminação	Como Fonte A

Fontes: Carvalho, D., [19--a] e Carvalho, D., [19--b].

Legenda: as notas dos acordes são referenciadas da mais grave à mais aguda.

Considerações finais

A ausência de informações a respeito de fontes musicais referentes à produção composicional para a canção *Uma saudade que ficou* de Dinorá de Carvalho, algo que perdurou por um longo período, nos remete-nos ao que o historiador Le Goff chama atenção para a manipulação de um documento pelo silêncio. Fruto de uma construção histórica e social, percebe-se, na realidade, que este apagamento embute em si uma mentira, pois a escassez de fontes documentais de composições femininas busca operar um alijamento da mulher compositora por considerar a falta de valorização da obra feminina enquanto legado musical e histórico. Da mesma maneira, sabe-se que a participação feminina na criação de novas produções compostionais, essencialmente relevante e importante, não está tão disponível ou acessível.

É o caso, por exemplo, da canção estudada no presente artigo, *Uma saudade que ficou*, escrita com texto e música por Dinorá de Carvalho. Esta canção foi noticiada por ter sido apresentada em um recital na cidade de Uberaba-MG no ano de 1934, sendo, portanto, uma das primeiras produções da autora neste gênero musical. A própria Dinorá considerou a existência desta obra em uma lista de sua obra composicional encaminhada em 1961 ao crítico Andrade Muricy. Entretanto, tanto esta composição não consta no catálogo de obras da autora publicado no ano de 1977 por iniciativa do Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, quanto suas fontes documentais não haviam sido localizadas até o ano de 2022.

A superação desta lacuna teve início a partir da localização de um manuscrito no acervo particular da cantora Marília Siegl e da aquisição em doação de uma cópia digitoscrita dessa produção composicional. Percebeu-se, então, que a canção *Uma saudade que ficou* possui uma relação intrínseca com a canção *Ele passou*, cuja música é de autoria de Dinorá de Carvalho e foi criada para o espetáculo teatral *Noite de São Paulo*, de Alfredo Mesquita. Pela comparação entre as duas produções e pelo Aparato Crítico realizado, percebeu-se, na realidade, que esta canção pode ser musicalmente considerada uma variante daquela. A alteração mais significativa entre elas é a substituição da letra criada por Dinorá de Carvalho por uma letra escrita por Guilherme de Almeida. Fruto de uma parceria artística entre Alfredo Mesquita, Dinorá de Carvalho e Guilherme de Almeida, não só a letra da canção *Ele passou*, como também todas as demais quatro canções apresentadas no espetáculo teatral tiveram o texto criado por Guilherme de Almeida, com músicas de Dinorá de Carvalho. Apesar disso, a substituição de um texto criado por Dinorá por outro de autoria de Almeida pode ter contribuído para o apagamento feminino da produção artística aqui debatida.

Com vistas a tornar mais acessível e disponível a canção *Uma saudade que ficou*, foi realizada a sua edição musical crítica a partir da metodologia do melhor texto. Por meio da divulgação desta produção composicional, espera-se que esta obra possa novamente frequentar os palcos musicais e os repertórios de grupos de câmara interessados, fomentando assim a pesquisa artística e acadêmica em torno da produção composicional de Dinorá de Carvalho e de suas canções.

Com este trabalho, buscou-se, por fim, trazer elementos para novas avaliações frente às dificuldades que as questões de gênero trazem para a pesquisa musicológica. Desta maneira, buscou-se auxiliar a tarefa de superação dos esquecimentos e dos silêncios que atuaram como mecanismos de

manipulação da memória coletiva e que contribuíram para o apagamento da canção *Uma saudade que ficou*, de Dinorá de Carvalho, colaborando, portanto, na desconstrução da mentira socialmente criada pela ausência de documentação que operou o alijamento da compositora e a sua desvalorização. E, como consequência, procurou-se também estabelecer uma compreensão histórica mais inclusiva dos contextos sociais e históricos da produção musical dessa obra, destacando o papel feminino na produção composicional brasileira do século XX.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. **Acadêmicos**. Rio de Janeiro, RJ: ABM, c2024. Disponível em: <https://abmusica.org.br/academicos/>. Acesso em: 20 out. 2024.

ALVARENGA, Monique Mattos Azevedo de. A ortografia nas propagandas da década de 1930: um estudo preliminar. **Revista Philologus** (RPh), Rio de Janeiro, RJ, ano 27, n. 81, p. 361-368, set./dez. 2021. Disponível em: <https://revistaphilologus.org.br/index.php/rph/about/contact>. Acesso em: 20 set. 2024. Supl.

ANDRADE, Mario de. **Modinhas imperiais**. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 1980. 49 p. (Obras completas de Mario de Andrade, 18).

BARONCELLI, Nilcéia Cleide da Silva. **Mulheres compositoras**. São Paulo, SP: Roswitha Kemp, 1987.

CAMBRAIA, Cesar Nardelli. **Introdução a crítica textual**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005. 216 p. (Leitura e critica). (broch.).

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--a]. 1 partitura. 22 p.

CARVALHO, Dinorá de. **Uma saudade que ficou**: modinha antiga. [S.l.: s.n., 19--b]. 1 partitura. 2 p.

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. 1 partitura (115 p.). (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, F.; TAFFARELLO, T. 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: 10.14393/OUV-v16n1a2020-50399. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/56319/29497>. Acesso em: 17 set. 2024

CASTAGNA, Paulo Augusto. **Catálogo crítico e temático das possíveis composições remanescentes de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832).** 2022. Tese (livre-docência) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2022. 3 v. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/242534>. Acesso em: 29 abr. 2025.

FERREIRA, Paulo Affonso de Moura (org.). **Dinorá de Carvalho:** catálogo de obras. São Paulo: 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.

GÓES, Marta. **Alfredo Mesquita:** um grã-fino na contramão. São Paulo, SP: Albatroz: Loqui: Terceiro Nome, 2007. 302 p.

GREEN, Lucy. **Música, género y educación.** Madrid: Morata, 2001. 262 p. (Pedagogía).

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

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Tradução: Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008. 541 p.

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.

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

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

rascunho.

MOITEIRO, Rita de Cássia. **Compositoras brasileiras e o processo de criação musical:** uma análise aplicada à musicologia de gênero. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de São Paulo. Ribeirão Preto: USP, 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-25112015-110952/pt-br.php>. Acesso em: 22 out. 2024.

RAMOS LÓPEZ, Pilar. **Feminismo y música:** introducción crítica. Madrid: Narcea; Fundación INVESNES, 2003.

VASCONCELOS, Emerson Adriano Gomes. **Magdalena Lébeis e o registro sistemático de um processo pedagógico:** resgate histórico e análises iniciais. 2012. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-07032013-151843/pt-br.php>. Acesso em: 26 set. 2024.

SOBRE OS AUTORES

Tadeu Moraes Taffarello é compositor e pesquisador musical. Como compositor, centra sua produção na música instrumental e vocal. Como pesquisador, atua, desde 2015, junto ao Centro de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Suas pesquisas atuais são na área da edição musical, tendo resultado na publicação pela Coleção CIDDIC-CDMD de livros de partituras musicais cujas fontes documentais encontram-se no acervo do CDMC. É também credenciado como professor permanente do programa de pós-graduação em música do Instituto de Artes da Unicamp, onde atua no oferecimento de disciplinas e na orientação de trabalhos de mestrado e doutorado. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9952-1660>. E-mail: tadeumt@unicamp.br

Raquel Juliana Prado Leite de Sousa é doutora em Educação pela UFSCar. Realizou pesquisa de pós-doutorado sobre produção científica e análise bibliométrica. Possui graduação em Jornalismo (UNESP), Biblioteconomia (UFSCar) e licenciada em Língua Portuguesa. Tem experiência como bibliotecária e no ensino, design instrucional e elaboração de material didático na educação presencial e a distância. Atua como bibliotecária na Unicamp (CDMC/CIDDIC). É editora executiva da revista Biblos (Peru) e integra seu Conselho Editorial da Coleção CIDDIC/CDMC. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4126-0189>. E-mail: raqueljp@unicamp.br

Flávio Cardoso de Carvalho é cantor lírico, pós-doutor em Música pela UFMG em 2017, pesquisador do CIDDIC/UNICAMP é Professor Titular da Universidade Federal de Uberlândia. Como cantor lírico tem se apresentado em recitais, concertos e óperas no Brasil e no exterior, sempre se dedicando à divulgação do repertório da canção de câmara

brasileira. Como pesquisador atua nas áreas de Musicologia Histórica Brasileira e pedagogia do Canto Lírico, com cinco livros publicados: Canções de Dinorá de Carvalho (2002); A ópera Abul de Alberto Nepomuceno (2016); Canções de Dinorá de Carvalho para voz e piano (2017); Salmo XXII para barítono e conjunto de câmara (2019) e Peças corais de Dinorá de Carvalho (2020). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6320-2422>. | Email: fcarvalho4000@gmail.com

Vitor Alves de Mello Lopes é pianista, compositor e editor musical. Bacharel em Piano e Composição pela UNICAMP, dedica-se ao repertório pianístico dos séculos XX e XXI, com ênfase na música brasileira. Atualmente, realiza mestrado em Música na mesma instituição, onde pesquisa a obra de Dinorá de Carvalho sob orientação do Prof. Dr. Tadeu Taffarello. Atua também na área de edição musical, com foco na revisão de óperas e obras sinfônicas e vocais. Suas composições já foram premiadas e interpretadas por músicos de destaque em festivais e circuitos acadêmicos. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6690-7308>. E-mail: vitor.a.m.lopes@gmail.com

CREDIT TAXONOMY

Autor 1 - Tadeu Moraes Taffarello			
X	Conceptualização		Recursos
X	Curadoria de dados	X	Software
X	Análise formal	X	Supervisão
X	Aquisição de financiamento	X	Validação
X	Investigação		Visualização
X	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
X	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

Autor 2 - Raquel Juliana Prado Leite de Sousa			
X	Conceptualização		Recursos
	Curadoria de dados		Software
	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
X	Investigacão		Visualizacão
X	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto	X	Redacção-- revisão e edição

Autor 3 - Flávio Cardoso de Carvalho			
X	Conceptualização	X	Recursos
	Curadoria de dados		Software

	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
	Investigacão		Visualizacão
	Metodologia		Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

Autor 4 - Vitor Alves de Mello Lopes			
X	Conceptualização		Recursos
	Curadoria de dados		Software
	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
	Investigacão		Visualização
	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto		Redação – revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.

ANEXO

Uma saudade que ficou

Modinha antiga

Música e texto de DINORÁ DE CARVALHO

The musical score consists of two staves. The top staff is for 'Voz' (voice) in treble clef, 2/4 time, and A major (two sharps). The bottom staff is for 'Piano' in treble and bass clefs, also in 2/4 time and A major. The piano part features a steady harmonic base with occasional melodic entries. The vocal line begins with a short rest followed by a melodic line that includes sustained notes and grace notes. The lyrics are written below the vocal staff, corresponding to the vocal melody. The piano accompaniment continues throughout, providing harmonic support.

Voz

Piano

p

Des - de_a vez em que_o vi — Nun - ca mais o_es - que -

Par - tiu e me dei - xou

Uma saudade que ficou
Modinha antiga

11

U - ma sau - da - de que fi - cou

14

Fe - li - ci - da - de foi,i - lu - são Que me dói no co - ra -

17

ção De tu - do só res - tou U - ma sau - da - de que fi -

21

rall.

cou.

pp