

ALAN RAFAEL DE MEDEIROS

**ANÁLISE ESTILÍSTICA DA OBRA *BALADA DA SAUDADE* (1975) DO VIOLONISTA
E COMPOSITOR DILERMANDO REIS (1916-1977)**

TEMA: A PRODUÇÃO BRASILEIRA PARA VIOLÃO

ANÁLISE ESTILÍSTICA DA OBRA *BALADA DA SAUDADE* (1975) DO VIOLONISTA E COMPOSITOR DILERMANDO REIS (1916-1977)

Alan Rafael De Medeiros ¹

Resumo:

O presente trabalho analisa a música Balada da saudade do violonista e compositor Dilermando Reis (1916-1977), gravada em 1975 no último LP lançado pelo músico. Sob a ótica da análise estilística, espera-se situar esta peça musical como diferenciada ao ser comparada e inserida na vasta obra do violonista compositor, ainda que apresente elementos interpretativos e estilísticos recorrentes em peças anteriores e passíveis de comparação dentro do repertório violonístico brasileiro.

Palavras-chave: Dilermando Reis; *Balada da Saudade*; especificidades estilísticas e interpretativas; violão brasileiro;

INTRODUÇÃO

Dilermando Reis, violonista nascido em Guaratinguetá, São Paulo, em 1916, foi um músico que transcreveu elementos da música popular, folclórica e erudita em sua obra, e esta miscigenação de elementos pode ser associada ao processo de aquisição de seu gosto musical, bem como pela ausência de uma metodologia de ensino oficial do violão à época de seu aprendizado musical. Aliado a tais fatores, o crescimento acelerado da utilização do instrumento no século XX, seja na música erudita, seja na popular, em detrimento do violão desprezioso e marginalizado, fez com que “os movimentos anteriores fossem sendo esquecidos, na medida em que se alcançava uma nova etapa”.² Daí a dificuldade de situar o músico em uma corrente determinada, sabendo-se que para os violonistas ditos populares da segunda metade do século XIX e início do século XX a linha divisória entre o erudito e o popular não era bem estabelecida, assim como o ato de compor para violão estava intimamente associado

¹ **Alan Rafael de Medeiros.** Universidade Federal do Paraná. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Música (área de concentração: Musicologia histórica). Orientador: Prof. DR. Álvaro Carlini

² (CASTAGNA; ANTUNES, 1994, p.37).

à sua execução, o que requeria ao músico a sensibilidade composicional e a técnica violonística apurada.

A autenticidade das composições de Dilermando Reis origina-se de uma realidade sócio-cultural específica aliada ao seu contato com o repertório disseminado e conhecido da época, fator decisivo na linguagem violonística adotada por este compositor, considerado um dos precursores na construção e afirmação do caráter brasileiro deste instrumento.

É importante ressaltar que, a partir do momento em que o violão de concerto passou a ser referência tanto na questão de repertório quanto de aprendizado (graças à atuação de violonistas como Isaías Sávio a partir da década de 1930), Dilermando Reis foi um dos poucos que mesmo estando à margem dos espaços eruditos vigentes na época, tem seu valor reconhecido no que diz respeito à disseminação do violão solista de caráter popular.

A pesquisa musicológica no Brasil encontra-se em um estágio diferenciado em relação à concepção de pesquisa em musicologia da década de 1960 (focada em compositores e suas obras), e esta “nova musicologia” está caracterizada pela “maior amplitude na seleção de objetos, métodos, interesses, interrelações, responsabilidades, abordagens, períodos históricos e regiões geográficas, conseqüentemente acompanhada de maior amplitude nos resultados obtidos”.³ Quanto à pesquisa sobre o violão brasileiro, o maior desafio que se apresenta “(...) é a pesquisa e organização do seu repertório, o levantamento dos principais violonistas e a recuperação de sua história”.⁴ Nesse intuito, o presente trabalho espera contribuir para com o resgate e análise da obra do violonista e compositor Dilermando Reis.

ABORDAGEM GENEALÓGICA ACERCA DA INFLUÊNCIA MUSICAL EXERCIDA SOBRE DILERMANDO REIS

As primeiras investidas na divulgação do violão na segunda metade do século XIX, atraíram professores do instrumento que se estabeleciam na então capital federal, a cidade do Rio de Janeiro. Já no século XX em 1929, A revista O Violão apresentava Clementino Lisboa como o primeiro violonista solo a se apresentar no Rio, “(...) especialmente no Clube Mozart, centro musical da elite carioca”.⁵ As primeiras tentativas de elevar o violão à categoria de instrumento sério não foram bem sucedidas, tamanha era a sua associação à vida boêmia. Dois eventos mobilizaram a

³ (CASTAGNA, 2008, p.52).

⁴ (CASTAGNA; ANTUNES, 1994, p.37).

⁵ (DUDEQUE, 1994, p.101).

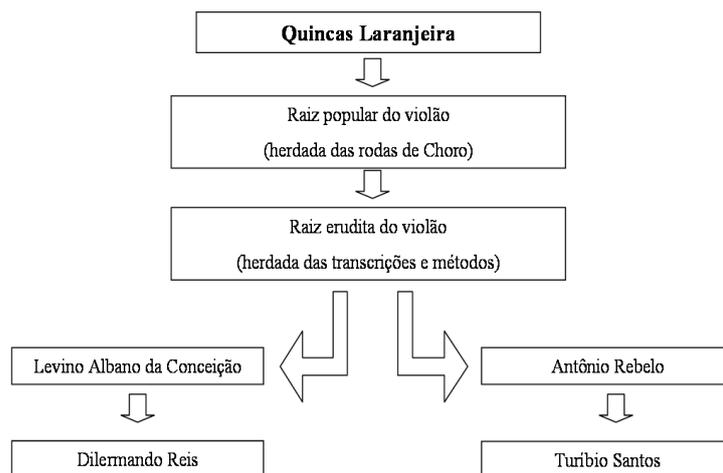
sociedade e a imprensa brasileira no ano de 1916: o recital do célebre violonista paraguaio Agustin Barrios (1885-1944), em agosto no salão nobre do edifício do Jornal do Comércio, e a apresentação do paulista Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928), no salão nobre do Conservatório Dramático Musical, resultando em grande êxito e contribuindo para um novo olhar crítico sobre o instrumento. Canhoto pode ser considerado um dos primeiros violonistas significativos da história do violão brasileiro, pela linguagem instrumental que adotou e pela influência exercida para a geração posterior de instrumentistas da qual faz parte Dilermando Reis. "(...) Canhoto tinha um *tom* penetrante, fraseado expressivo e um *vibratto* intenso (...)".⁶ Sua inspiração romântica na composição e execução de valsas simbolizava a presença chorosa na elaboração de peças características dos salões europeus, utilizada em grande escala pelos pioneiros do instrumento. Sendo assim, portanto, Canhoto foi um dos violonistas precursores na formação de um estilo brasileiro de compor e interpretar, sua liberdade de fraseado e *vibratos* chorosos exerceram grande influência sobre a geração posterior de violonistas.

Personagem significativo no Rio de Janeiro, Joaquim Francisco dos Santos, mais conhecido como Quincas Laranjeira (1873-1935) desempenhou papel fundamental na divulgação do violão no Brasil. Dentre seus esforços para a disseminação do instrumento, consta o ensino do violão para senhoras da alta sociedade, introduzindo-o no cotidiano das famílias tradicionais. Sua intensa atividade no campo da educação violonística no início do século XX refletiu sobre a maioria dos violonistas brasileiros daquele período, e, indiretamente, sobre a geração posterior. "Não havia violonista na cidade que não mantivesse contato e desfrutasse dos conhecimentos musicais de Quincas".⁷

⁶ (JEROME, 2005, p.7) "Canhoto had a penetrating **tone**, fluid, expressive phrasing, and an intense vibrato (...)" (Tradução do autor). O grifo foi utilizado no intuito de justificar um possível desvio de tradução. Os adjetivos da frase caracterizam qualidades interpretativas do músico, assim como o adjetivo **tone**. Portanto neste contexto *tone* não tem relação ao contexto de tonalidade.

⁷ (TABORDA, 2003, s.p.).

Fig.1



Organograma demonstrativo da mescla popular e erudita disseminada por Quincas Laranjeira. Tanto os violonistas da esquerda (que assumiram o caráter popular do violão), quanto os da direita (que disseminaram o caráter erudito na interpretação do instrumento), foram influenciados por ambas as linguagens para o instrumento.

Quincas Laranjeira fundou em 1928 a revista *O violão* que continha transcrições de obras clássicas, estudos e métodos, e ao final da vida “dedicou-se a ensinar violão pelo método de Tárrega”.⁸ Trazido para o foco do trabalho em questão, Quincas seria responsável pela formação daquele que foi professor e maior influência de Dilermando Reis: Levino Albano da Conceição (1895-1955). Assim, a raiz violonística de Dilermando estaria intimamente ligada à técnica de Quincas Laranjeira, oriunda da tradição dos métodos eruditos, que ele decodificava para o campo do violão popular.

O amadurecimento e a evolução musical de Dilermando Reis estão intimamente ligadas à pessoa de Levino Albano da Conceição. Dilermando encontrou em Levino além de um professor conceituado, que era frequentemente “(...) comparado pela imprensa paulista com o virtuose Agustín Barrios e à concertista Josefina Robledo”,⁹ um facilitador do seu acesso à então capital da República, e conseqüentemente à sua ascensão como violonista. No tocante às suas qualidades como músico, Levino era além de compositor, arranjador de obras clássicas. Escreveu diversos estudos para o instrumento, visando a ampliar a didática para o desenvolvimento da técnica violonística.

Dilermando Reis, à época em que foi apresentado a Levino Albano da Conceição, era considerado o melhor violonista de Guaratinguetá, em 1931. Através de seu convívio de dois anos e aprendizado com Levino Albano da Conceição, a linguagem dos precursores do violão solo foram mais acentuadas no jovem violonista.

⁸ (DUDEQUE, 1994, p.102).

⁹ (NOGUEIRA, 2000, p.23).

Dilermando Reis, como seria esperado, construiu sua identidade musical assimilando esta hibridez entre o erudito dos métodos e o popular das rodas de choro e serestas, afirmando e disseminando até o final de sua carreira os trejeitos violonísticos que contribuíram para a aceitação de sua música, sendo um dos responsáveis pela afirmação da escola deste novo violão solo popular brasileiro.

A OBRA DE DILERMANDO REIS

Dilermando Reis integrou a geração de violonistas precursores do instrumento que mesclavam suas funções entre a composição e a interpretação. Foi através de suas obras violonísticas que Dilermando Reis acabou sendo associado à escola do violão popular brasileiro, pois além das peças apresentarem elementos musicais utilizados em larga escala pelos violonistas do final do século XIX e início do século XX, a seleção dos gêneros adotados por ele (valsas, choros, polcas, guarânias), tenderam a distanciá-lo do repertório de concerto então vigente.

O violonista iniciou sua carreira como compositor pela necessidade de ampliar o reduzido repertório violonístico popular da época. As peças mais conhecidas em seu tempo eram interpretadas por Dilermando Reis, e a partir do momento em que o músico passou a atuar profissionalmente a necessidade de expansão e inovação na obra para violão solo se fez premente. O violonista compôs e gravou 130 obras para violão, em 34 anos de trabalho como compositor, até o final da década de 1970, deixando ainda manuscritos de músicas não gravadas. Dilermando fez arranjos e adaptações de obras vocais conhecidas da época, como *Na baixa do Sapateiro*, *Carinhoso*, *Índia*, músicas que vinham de encontro ao gosto popular emergente da era do Rádio.

Por meio das gravações de peças de compositores eruditos, como Frederic Chopin, Claude Debussy, Robert Schumann, Francisco Tárrega, César Guerra-Peixe, Heitor Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, entre outros, Dilermando Reis apresentou aos ouvintes do rádio obras de concepção erudita. Foi o violonista responsável pela única gravação do Concertino nº1 para violão e orquestra de Radamés Gnattali, em 1970.

Através de seus estudos com o professor Levino Albano da Conceição, somado ao contato com o repertório popular da época, Dilermando incorporou uma técnica interpretativa associada aos elementos idiomáticos da música para violão popular, contendo ao mesmo tempo nítidos traços de erudição técnico-interpretativos herdados da escola violonística do espanhol Francisco Tárrega, resultando assim em uma assinatura pessoal.

O violonista, que se fez conhecer em suas gravações através da sonoridade aguda e metálica das cordas de aço, incorporou a utilização do *nylon* lentamente em alguns LP's no final da década de 1960 e início da década de 1970, retornando mais tarde ao encordoamento de aço. A escolha do encordoamento feita por Dilermando Reis (mesmo quando a superioridade das cordas de *nylon* já havia sido atestada), gerou críticas dos músicos da época, resultando no afastamento de Dilermando do meio violonístico de seu tempo, no momento em que gradativamente as cordas de *nylon* passaram a descrever a sonoridade do violão de concerto, e as de aço tornaram-se representantes do som da rua.

ELEMENTOS ESTILÍSTICOS DA OBRA DE DILERMANDO REIS

Para uma melhor compreensão da obra a ser analisada neste trabalho, é realizada uma breve descrição dos principais elementos estruturais e estilísticos que caracterizam a obra de Dilermando Reis.

Em sua obra existem variações de andamento e agógica ocorrendo, de maneira recorrente e simultânea, em uma mesma seção, causando certas vezes a impressão de uma rítmica instável.

Em somatória a estes fatores têm-se os “maneirismos” de sua interpretação, *rubatos* e *apojaturas*, *mordentes*, etc. Mais marcantes são as *apojaturas*, que ocorrem em momentos distintos tanto no baixo quanto na melodia, sendo um dos elementos mais característicos da interpretação de Dilermando Reis.

No que diz respeito à harmonia, o violonista, seguindo a tradição dos gêneros choro e seresta, explora com frequência os centros tonais maior e menor com o auxílio de dominantes secundárias e diminutos de passagem. As primeiras seções são, de maneira geral, bem definidas tonalmente, enquanto que às segundas seções são destinadas um maior número de tonalizações. Complementando esta afirmação, tem-se que

As tonalidades das segundas partes também encontram paralelo com o padrão utilizado na música popular, com o uso de tons vizinhos. Assim se tivermos a primeira parte no tom de C, a segunda parte estará em um dos seguintes: Am, F, G ou Cm, respectivamente relativo, subdominante, dominante e homônimo menor.¹⁰

A forma padrão da maioria das obras de Dilermando Reis segue o esquema da forma ternária A B A, presente em grande parte dos choros e valsas. É possível encontrar também a forma Rondó A B A C A em alguns choros e toadas, a forma

¹⁰ (PIRES, 1995, p.41).

prelúdio usada de maneira livre ou híbrida, e da mesma maneira utilizada em peças inspiradas em outras culturas. Outro recurso encontrado com frequência em sua obra é o uso da introdução, assim como o “uso de arpejos para finalizar as peças, que segue a tradição da música popular deste período”.¹¹

DIVERGÊNCIAS ENCONTRADAS NA OBRA IMPRESSA DE DILERMANDO REIS

Durante a seleção da obra de Dilermando Reis a ser analisada um fator crucial avaliado foi a proximidade dos elementos contidos na partitura de acordo com as características interpretativas apresentadas em suas gravações. Este é um ponto que gera conflitos entre os músicos que se dão ao trabalho de transcrever peças do violonista.

Das muitas editoras que ao longo dos anos se propuseram a publicar obras do compositor (Editora *Monabluc LTDA*, partituras editadas pela loja de instrumentos *A guitarra de Prata*, *Bandeirante Editora Musical*, partituras publicadas pelo próprio Dilermando Reis) estas em sua grande maioria, optam por oferecer ao intérprete uma versão “facilitada” da peça no intuito de simplificar a leitura. “Transcrever a gravação com absoluta fidelidade resultaria em uma partitura muito complicada (...) o que era natural na interpretação de Dilermando pode soar artificial em outras mãos”.¹² Paschoito, por essa razão, resolveu adotar critérios que respeitassem o estilo das peças e não a fidelidade da gravação. Nesse sentido

O estabelecimento do texto escrito sempre foi uma dificuldade da música em geral, em razão disso, pode-se chegar a realização de uma transcrição repleta de dados, mas a complexidade da transposição do nível musical para o nível gráfico torna problemático o suprimento de todas as informações musicais concebidas por um compositor.¹³

A escolha da partitura para a realização deste trabalho, portanto, privilegiou uma edição que representasse fielmente as intenções (tanto musicais quanto interpretativas) de Dilermando Reis, fazendo uso para tanto do método *descritivo* em detrimento do *prescritivo*.¹⁴ Nesse intuito a partitura por si só tende a fornecer

¹¹ (PIRES apud CORDEIRO, 2003, p.30)

¹² (PASCHOITO, 1990, p.2): “To transcribe the recordings with absolute fidelity would result in a very complicated score (...) what was natural in Dilermando’s playing could sound artificial in other hands”. (Tradução do autor)

¹³ Pires (1995, p.36)

¹⁴ Sobre a diferença entre o método de transcrição *descritivo* e *prescritivo*, Pires (1995, p.37) informa que “Nesse método [prescritivo], um mínimo de elementos gráficos é dado ao intérprete, pressupondo que o músico disponha de conhecimento do estilo em questão, pois não há elaboração do texto escrito. Este processo difere-se de um trabalho descritivo, em que se procura traduzir o máximo de detalhes presentes na gravação para a partitura, fornecendo elementos visuais que buscam preencher os requisitos para uma interpretação mais próxima possível da concebida pelo compositor”.

materiais que contribuem para uma análise fiel à obra, pois os elementos idiomáticos inerentes a esta mesma obra tendem a estar disponíveis em um primeiro plano. Outro fator preponderante na escolha da obra foi o fato desta não ter sido trabalhada sob qualquer ponto de vista estético e analítico.

Em suas notas que antecedem as partituras inéditas das 14 obras selecionadas (dentre as quais figura a peça selecionada para a análise)¹⁵ o autor, além de situar a transcrição como um processo subjetivo que resulta da escolha quantitativa de informações fornecidas pelo transcritor, afirma que “a maneira de tocar de Dilermando solicita uma transcrição descritiva pois sua interpretação foi parte essencial do que o tornou um artista cativante”¹⁶.

A OBRA *BALADA DA SAUDADE*

A música selecionada para a análise *Balada da saudade*, como já mencionado anteriormente, foi gravada no último LP gravado por Dilermando Reis, em 1975, intitulado *Violão brasileiro*.

Este último compêndio apresenta gêneros tradicionais utilizados durante toda a carreira do compositor, em um total de 5 valsas, 5 choros, 1 xote, e esta obra aqui categorizada como *prelúdio livre*, devido às condições de sua concepção. Neste aspecto este trabalho se distingue da nomenclatura oferecida por Nogueira que enquadra esta peça dentro do gênero balada, talvez tencionado pelo título da obra.¹⁷

A música *Balada da saudade* é uma peça particular na carreira do violonista, de caráter semi-improvisatório, apresentando liberdade rítmica tão pessoal na parte A, que levou David Jerome em sua transcrição a denominar o andamento no início da partitura com um “*freely*”, ou seja, *livremente*.¹⁸ Seu tema na segunda parte é um pouco mais fluente, e a tonalidade da obra é em Mi menor. Esta obra foi composta “quando [Dilermando] convidado por um entrevistador de rádio para tocar uma peça que fizesse o ouvinte conhecer sua sensibilidade, ele tocou uma música, quase improvisadamente, que mais tarde gravou como *Balada da saudade*”¹⁹.

Esta obra apresenta uma construção com respirações fraseológicas longas, fraseado intuitivo, arpejos de acordes dominantes, fermatas longas e suspensão do movimento cadencial, justificando assim o caráter aqui sugerido, dando a impressão

¹⁵ (JEROME 2005, p.10).

¹⁶ (JEROME, 2005, p.10): “Dilermando’s playing invites a descriptive transcription because his interpretation was an essential part of what made him an engaging artist”. (Tradução do autor)

¹⁷ (NOGUEIRA, 2000, p.266)

¹⁸ (JEROME, 2005, p.22).

¹⁹ (JEROME, 2005, p.12): “When asked by a radio interviewer to play a piece that would allow a listener to know his sensibility, he played a piece, quasi-improvised, which he latter recorded as ‘Balada de Saudade’”. (Tradução do autor).

de uma respiração intencional e necessária que alimentará o pensamento do compositor para a sequência musical que será desenvolvida.

A obra apresenta duas Seções distintas, em um total de 48 compassos: a Seção A, com caráter improvisatório, contendo 24 compassos, e a Seção B, fluente com o tema principal da peça em 17 compassos, e ao final uma pequena *Coda* de conclusão com sete compassos.

O esquema da forma da obra analisada pode ser representado da seguinte maneira:

BALADA DA SAUDADE – Dilermando Reis
Prelúdio livre
Tonalidade principal: Em

FORMA	A			B			coda
	Episódio a	transição	Episódio b	a	b	a †	
compassos	1 – 8	9 – 13	13 (2ºª) - 24	:25 – 32 :	33 – 41	:25 – 32 :	42-48
Tonalidade principal	i - V	prep. do V/ V	V - i	i	tonic. iv , III	i	i

ANÁLISE HARMÔNICA – SIMILARIDADES E PARTICULARIDADES NA OBRA DE DILERMANDO REIS

A obra analisada é convencional do ponto de vista harmônico, e conforme dito anteriormente a harmonia encontrada na *Seção A* se completa em um arco evolutivo, representada por uma tonalidade bem definida. Pelo fato desta seção inicial apresentar uma maior liberdade rítmica em seu caráter improvisatório, preferiu-se utilizar nas partes divisórias a nomenclatura *episódio*. O *episódio a* apresenta o tema introdutório que transita entre o primeiro e o quarto grau da tonalidade, sendo finalizado em uma dominante não conclusiva, que encaminha a obra para o trecho seguinte, aqui denominado *transição*, cujo elemento preponderante é a preparação em quatro compassos da dominante individual do quinto grau da tonalidade, ou seja, Fá #. O *episódio b* não é perfeitamente simétrico, mas ao verificar a posição da dominante desta seção (localizada ao final do comp.21, somando assim 8 compassos) é possível dizer que a simetria só não ocorre pois o compositor optou por enfatizar a cadência em um compasso a mais e finalizar a *Seção A* na afirmação da tonalidade de Mi menor em mais dois compassos.

Fig. 2 Música: Balada da saudade, comp.21 – 24 **Tonalidade:** Mi menor (JEROME, 2005, p.22)

O elemento mais evidente verificado na *parte A* é a intencionalidade de Dilermando Reis em mostrar que esta se baseia na reflexão, ponderando antes de continuar o pensamento musical em seu caráter de improvisação. Os finais das duas seções e da transição confirmam esta premissa, sendo concluídos em acordes de dominante arpejados que não são resolvidos, suspendendo o movimento cadencial.

A *Seção B* segue o padrão harmônico convencional, sendo simétrica em suas partes e no todo. A *parte a* apresenta o tema principal da obra, e sua harmonia, a exemplo do *episódio a* gira em torno do primeiro e do quarto graus da tonalidade.

Na *parte b* é apresentado o trecho que desenvolve a idéia temática e a direciona (tonaliza) a harmonia de maneira breve para outros centros tonais, e é interessante notar a enarmonia criada por Dilermando no compasso 34, sendo possível substituir o Ré por Mi *bb* e o Sol # por Lá *b*, resultando assim no acorde de Fá diminuto (com omissão do Dó *b*) que associando à harmonia deste trecho oferece um sexto grau diminuto (tonalizando para lá menor) resolvendo na dominante de lá menor. Neste trecho é interessante notar como o Sol # do compasso se faz sentir, apesar de o compasso 35 não apresentar vozes intermediárias, o compasso anterior apresenta aquela que seria a terça maior do acorde de Mi e dá a impressão de mantê-la soando no seguinte.

Fig. 3 Música: Balada da saudade, comp.34 – 35 **Tonalidade:** Mi menor (JEROME, 2005, p.22)

A reexposição (*parte a'*) contém o tema principal com pequenas nuances indicadas nos pentagramas destacados e a obra é finalizada com uma pequena *coda*.

Um aspecto diferenciador desta obra em relação às tradicionais composições do violonista é a vasta quantidade de notas não pertencentes à tríade principal. Abundantemente são apresentados acordes de sexta, nona, desempenhando seus papéis de apojeturas, bordaduras ou notas de passagem, mas em alguns casos Dilermando insiste em repetir a nota dentro de determinada tríade visando a confirmação desse acréscimo intervalar.

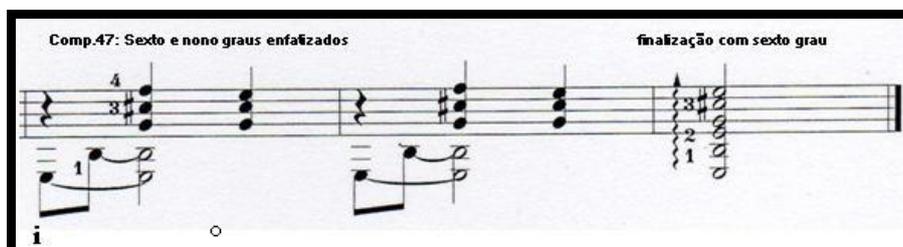


Fig. 4 Música: *Balada da saudade*, comp.34 – 35 **Tonalidade:** Mi menor (JEROME, 2005, p.22)

ANÁLISE MELÓDICA – O USO RECORRENTE DE APOGIATURAS

A linha melódica de *Balada da saudade* oferece talvez a maior possibilidade de associação desta com outras obras de Dilermando Reis, uma vez que nela o compositor faz uso recorrente de determinadas *apogiaturas*, elemento explorado em grande parte da sua obra. O tempo de duração destas notas varia comumente entre a semicolcheia e um compasso.

A exemplo da peça analisada, a *apogiatura* é normalmente superior e vai resolver por movimento descendente na nota do acorde (utilização recorrente na obra de Dilermando) e através do uso destas *apogiaturas* a tríade recebe o acréscimo de quartas, sextas e nonas.

Apogiatura e resolução do Intervalo: 9ª → 8ª

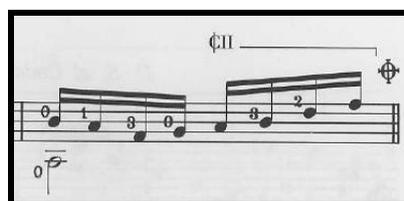


Fig. 5 Música: *Sobradinho*, comp.14 – **Armadura de clave:** Ré maior;
Tonalidade: Ré maior (PASCHOITO, 1994, p.27).

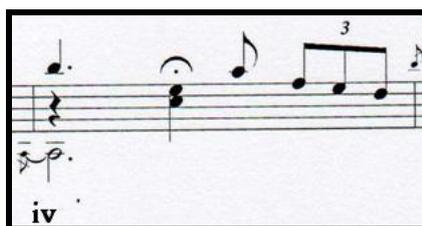


Fig. 6 Música: *Balada da saudade*, comp.2 – **Armadura de clave:** Sol;
Tonalidade: Mi menor (JEROME, 2005, p.22)

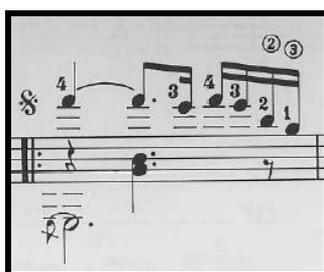


Fig. 7 Música: *Sandrinha*, comp.1 – **Armadura de clave:** Sol;
Tonalidade: Mi menor (PASCHOITO, 1994, p.24)

Apoggiatura e resolução do Intervalo: 6^a → 5^a



Fig. 8 Música: *Dois destinos*, comp.5 – **Armadura de clave:** Lá;
Tonalidade: Lá maior (PASCHOITO, 1990, p.9)

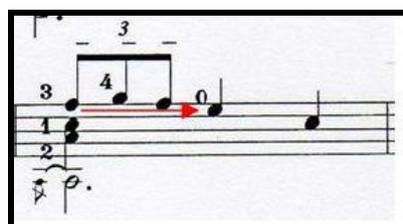


Fig. 9 Música: *Balada da saudade*, comp.30 – **Armadura de clave:** Sol;
Tonalidade: Mi menor (JEROME, 2005, p.23)

Apogiatura e resolução do Intervalo: 4ª → 3ª

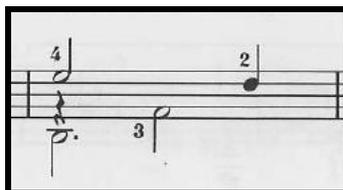


Fig. 10 Música: *Dois destinos*, comp.17 – **Armadura de clave:** Lá;
Tonalidade: Lá maior (PASCHOITO, 1990, p.9)



Fig. 11 Música: *Balada da saudade*, comp.15 – **Armadura de clave:** Sol;
Tonalidade: Mi menor (JEROME, 2005, p.22)



Fig. 12 Música: *Sandrinha*, comp.36 – **Armadura de clave:** Sol;
Tonalidade: Mi menor (PASCHOITO, 1994, p.25)

Os exemplos utilizados que serviram de base comparativa com a obra analisada integram os dois compêndios transcritos por Ivan Paschoito, tendo sido privilegiado a ocorrência de *apogiaturas* que ocorressem na voz superior. A peça *balada da saudade* apresenta movimentos semelhantes que ocorrem nas vozes intermediárias, mas sua função está mais associada ao preenchimento harmônico, e neste contexto também são elaboradas tríades com acréscimo de quartas, sextas e nonas.

Outro aspecto característico da obra do violonista é a recorrência de arpejos que finalizam as seções de suas obras. Nesse ponto, Dilermando Reis explora certos tipos de arpejos, mas que esta utilização circunscreve-se aos seus choros, não se

aplicando às valsas.²⁰ Na procura por desenhos semelhantes de arpejos nas edições de Paschoito, foi possível verificar a idéia de um movimento composicional que é motivado pela interpretação. O compositor inicia o movimento descendente do arpejo nas cordas normalmente e o desenho final é de um *rasgueado* realizado ascendentemente, podendo ser executado por um único dedo da mão direita. Apesar de não ser idêntico ao da obra aqui analisada, colabora para a compreensão do vínculo existente entre o pensamento composicional de Dilermando Reis e sua atuação como intérprete. Em *balada da saudade* esta compreensão se faz indispensável, uma vez que em um primeiro plano foi o intérprete Dilermando improvisando, para posteriormente o compositor assumir o trabalho de transcrever este exercício.



Fig. 12 Música: *Eterna saudade*, comp.3 – **Armadura de clave:** Fá;
Tonalidade: Ré menor (PASCHOITO, 1994, p.11)

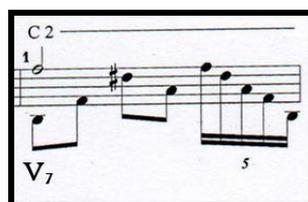


Fig. 13 Música: *Balada da saudade*, comp.16 – **Armadura de clave:** Sol;
Tonalidade: Mi menor (JEROME, 2005, p.22)

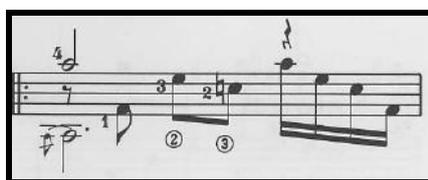


Fig. 14 Música: *Alma nortista*, comp.39 – **Armadura de clave:** Ré;
Tonalidade: Ré maior (PASCHOITO, 1994, p.7)

²⁰ (Pires, 1995, p.70).

ANÁLISE MOTÍVICA

Por se tratar de uma obra concebida no âmbito da improvisação, torna-se arriscado avaliar com precisão conexões entre os motivos, mas deve-se levar em conta que o próprio processo composicional é subjetivo (JEROME, 2005, p.10). Existem nesta peça alguns elementos chave que motivam e geram elementos que dão continuidade e ligação às duas seções.

SEÇÃO A

Nesta seção a idéia melódica que se desenvolve com mais vigor está representada pelas tercinas. Elas aparecem de variadas formas (descendentemente, invertidas, aumentadas) e enfatizam o caráter improvisatório sugerido.

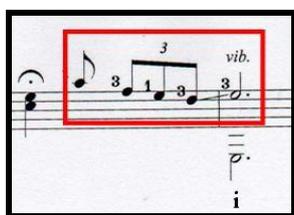


Fig. 15 **Compassos 2 – 3**
Característica: Motivo 1 mov. descendente

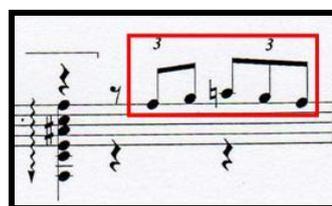


Fig. 16 **Compassos 13**
Característica: Motivo 1 mov. modificado

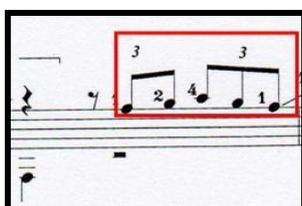


Fig. 17 **Compassos 17**
Característica: Motivo 1 mov. modificado

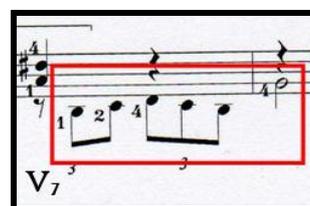


Fig. 18 **Compassos 21**
Característica: Motivo 1 mov. Modificado (baixo)'

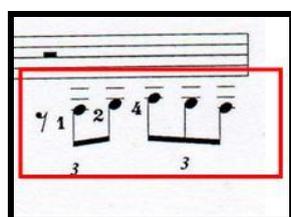


Fig. 19 **Compassos 20**
Característica: Motivo 1 mov. Modificado (baixo)

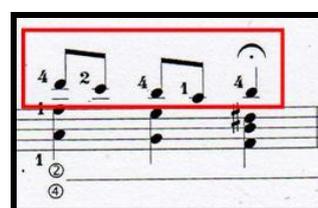


Fig. 20 **Compassos 9**
Característica: motivo 1 ampliado

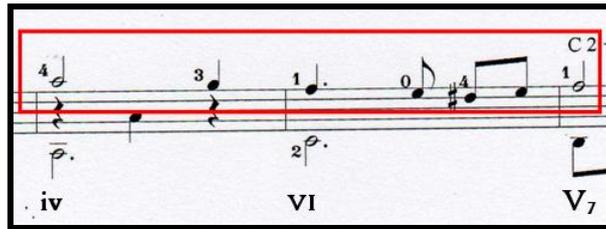


Fig. 21 **Compassos** 14 – 15 – 16
Característica: (Aumentação) motivo 1 ampliado

SEÇÃO B

Esta seção dá a idéia auditiva de utilizar de maneira estilizada o elemento gerador de toda a seção anterior, no aumento de sua duração. Ao retirar das tercinas o caráter de bordadura, tem-se duas notas Ré soando, resultando na semelhança com o mov. descendente do motivo inicial da obra.

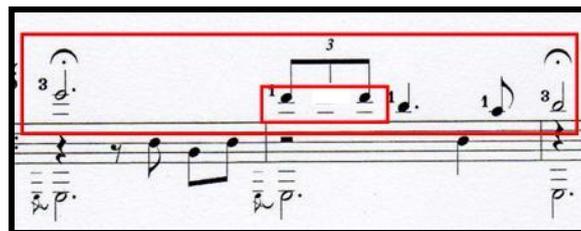


Fig. 22 **Compassos** 25 – 26 – 27
Característica: (Mot. 1) aumentado – Fragmentos deste motivo ocorrem nos compassos 28 e 30.

CODA

Na coda o elemento principal é o acréscimo da nona e o movimento descendente da *apogiatura* 9^a → 8^a durante o arpejo do Mi menor que ocorre ao longo da peça (comp.23, comp.31-32, comp.47-48). Na *coda* este elemento será ampliado para as tonalidades de Lá menor no movimento descendente da *apogiatura* 9^a → 8^a (comp.42-43), Dó Maior no movimento descendente da *apogiatura* 6^a → 5^a (comp.44), Si maior no movimento descendente da *apogiatura* 6^a → 5^a (comp.45) e finaliza com o movimento elaborado em Mi menor já referido.

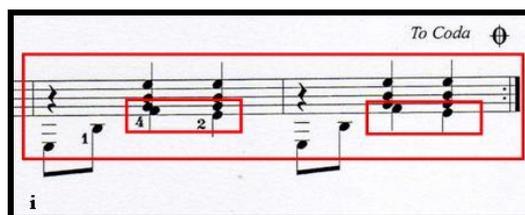


Fig. 23 **Compassos** 31 – 32

Característica: Vozes internas que da harmonia executando movimento descendente da 9ª → 8ª, que servirá de base para a **coda**

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Meyer (1989), para concretizar a análise de uma obra faz-se necessário uma correta classificação desta obra, tanto do ponto de vista histórico quanto estético. A classificação nos indica quais elementos são apresentados e com qual frequência ocorrem. Do ponto de vista histórico, a compreensão de eventos temporais – dentro de uma obra ou entre classes de obras se realizam em comparação retrospectiva, sem deixar de avaliar seu peso na contemporaneidade. Assim a Análise estilística avaliará a inter-relação destes elementos histórico-classificatórios e os interpretará sob a luz da teoria de suas conexões.

A obra analisada *balada da saudade* confirma a idéia desenvolvida ao longo deste trabalho de uma associação entre composição e interpretação intrínsecas aos violonistas precursores do instrumento no final do século XIX e início do século XX. Suas obras representam as técnicas conhecidas e desenvolvidas na época (uma vez que no Brasil a oficialização de ensino violonístico erudito nas universidades e Conservatórios ocorrerá ao final da década de 1930) e a dissociação entre as correntes erudita e popular começam a se intensificar ao longo das décadas de 1930, 1940 e 1950. Nesse sentido, Meyer confirma esta premissa dizendo que a existência de um conjunto de limitações estabelecerá o repertório de alternativas a serem “escolhidas”, gerando assim um contexto composicional específico a ser analisado.

Dilermando Reis compõe para tocar e toca para compor. Esta afirmação é nítida em *Balada da saudade*, pois foi possível visualizar aspectos interpretativos que conduziram toda a *Seção A*, através dos arpejos de dominantes ao final dos episódios e da transição, suspendendo o movimento cadencial de modo a proporcionar maior elasticidade temporal à obra. Da mesma forma a mudança de caráter da *Seção A* para a *Seção B* proporciona ao ouvinte a certeza de um movimento reflexivo que passa a ser contestado.

Como aspectos comuns desta composição em relação à obra de Dilermando Reis foi possível localizar o uso de *apogiaturas* que se movimentam descendentemente para as notas do acorde (de maneira recorrente 9^a→8^a, 6^a→5^a, 4^a→3^a). Certamente este recurso é utilizado em outras obras, mas devido ao fato destas observações terem sido feitas baseando-se em transcrições que se acredita serem confiáveis, o caráter comparativo acabou se circunscrevendo às três edições aqui utilizadas.

Como aspectos diferenciados desta obra em relação às demais do violonista, pode-se citar a incidência intencional das tríades acrescidas de sextas, nonas e quartas. Dilermando Reis não aderiu ao movimento da *bossa nova* quando esta passou a representar a visão “ideal” de música brasileira, mantendo-se fiel ao estilo ao qual fora introduzido no início de sua carreira. Ele mesmo confirmou este afastamento intencional, dizendo ser importante aos músicos brasileiros darem valor aos gêneros aqui produzidos (fazendo alusão ponderada quanto à recepção dada ao *jazz* americano largamente utilizado na *bossa nova*). Este argumento justifica a relevância em destacar a utilização que deu às sextas e nonas nesta obra, uma vez que tais intervalos se fizeram largamente presentes na *bossa nova*. As obras de Dilermando são convencionais do ponto de vista harmônico, com raras recorrências intencionais à acordes acrescidos (usadas preponderantemente como notas de passagem ou bordaduras), e a recorrência intencional nesta obra tenciona a ponderar sobre a ocorrência de uma estilização dentro do próprio estilo do compositor.

Avaliando conclusivamente esta obra, pode-se dizer que *Balada da saudade* oferece traços típicos da obra de Dilermando Reis (localizados primordialmente na Seção B), ao passo em que apresenta a possibilidade de verificar o trabalho do compositor em sua atuação como intérprete (através de toda a liberdade formal expressa na Seção A). O elemento preponderante encontrado nesta peça consiste na utilização inusitada que deu às notas acrescentadas às tríades como sendo elementos constitutivos imprescindíveis para a compreensão do todo musical, mas ao passo em que este recurso não faz parte do idioma declarado do compositor, caracteriza um possível desvio estético dentro do próprio estilo de Dilermando Reis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTAGNA, Paulo. Avanços e perspectivas na Musicologia Histórica brasileira. In: *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, nº1, Pelotas, p.32-57.

_____; ANTUNES, Gilson. 1916: O violão brasileiro já é uma arte. *Cultura vozes*, São Paulo, ano 88, n.1, p.37-51, jan/fev.1994.

CORDEIRO, Alessandro. *A obra para violão solo de Dilermando Reis*; transcrição de peças não publicadas e revisão das publicações a partir de fontes primárias. 2005. 201p. Dissertação (Mestrado em Música) UFG, Goiânia, 2005.

DUDEQUE, Norton. *História do violão*. 1ª ed. Curitiba: Editora UFPR, 1994.

JEROME, David. *The brazilian guitar of Dilermando Reis*. California: Ed. Do autor, 2005.

_____. *Towards a biography of Dilermando Reis*. *Soundboard Magazine*, Idyllwild - Califórnia, v.31, n.1, Winter 2005.

MEYER, Leonard. *Style and music*. 1º Ed. Chicago: UCP, 1989.

NOGUEIRA, Genésio. *Dilermando Reis, Sua Majestade, o Violão*. 1º Ed. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 2000.

PASCHOITO, Ivan. *Dilermando Reis, the great guitarists of Brazil*. 1º vol. São Francisco: Guitar Solo Publications, 1990.

_____. *Dilermando Reis, the great guitarists of Brazil*. 2º vol. São Francisco: Guitar Solo Publications, 1994.

_____. *Great Arrangements of Dilermando Reis*. 1º ed. São Paulo: Ed. Fermata do Brasil, 1995.

PIRES, Luciano Linhares. *Dilermando Reis: o violonista brasileiro e suas obras*. 1995. 157p. Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.

TABORDA, Márcia Ermelindo. *Introdução do Violão no Rio de Janeiro*. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, n.15, s.p, set. 2003.

DISCOGRAFIA

Balada da saudade. Dilermando Reis. Dilermando Reis. *Violão Brasileiro*. Faixa 8. LP. 1-01-404-111. Ed. Continental, São Paulo: 1975.