



## **A obra *Ponteio e Toccatina* de Lina Pires de Campos: uma reflexão sobre seu estilo dentro do repertório violonístico nacional da década de 1970**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

*Mayara Amaral*

UFG – *mayara.violao@gmail.com*

*Eduardo Meirinhos*

UFG – *emeirinhos@gmail.com*

**Resumo:** O presente trabalho faz parte de uma dissertação de mestrado em andamento intitulada “A obra de compositoras brasileiras para violão solo da década de 1970: vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística”, que pretende buscar elementos que possam corroborar para o repertório violonístico evidenciando a presença da mulher na música, principalmente no meio composicional. Buscamos acrescentar a este panorama a obra *Ponteio e Toccatina* da compositora Lina Pires de Campos, contextualizando-a e analisando os seus aspectos idiomáticos e estilísticos.

**Palavras-chave:** Mulheres compositoras. Repertório violonístico. Nacionalismo. Música brasileira. Violão.

**The Guitar Work of Lina Pires de Campos: a Reflection about your Style within the Brazilian Guitar Repertoire of the 1970th Decade**

**Abstract:** The present work is a part of a master's thesis in progress entitled “The work of Brazilian Composers for Solo Guitar of the 1970's: analytical aspects and historical-stylistic context” which aims to find elements that can corroborate to the guitar repertoire showing the presence of women in music, especially in the compositional field. We seek to append to this panorama the work *Ponteio e Toccatina* by the composer Lina Pires de Campos, contextualizing and analyzing its idiomatic and stylistics aspects.

**Keywords:** Women composers. Guitar repertoire. Nationalism. Brazilian music. Guitar.

### **1. Traços biográficos de Lina Pires de Campos**

O resgate de obras e a construção de biografias de compositoras têm crescido muito nos últimos anos na pesquisa em música. Com o foco principal de dar visibilidade a obras pouco divulgadas e esclarecer melhor de que forma consiste o papel da mulher no campo da composição musical, o presente artigo destaca a obra da compositora Lina Pires de Campos para violão solo. A fim de situar o leitor para melhor compreensão da contribuição da compositora para a música brasileira, achamos necessário incluir aqui seus aspectos biográficos, demonstrando sua relação com o violão e sua contribuição para o instrumento.

A figura de Lina Pires de Campos no contexto de São Paulo é bastante reconhecida, principalmente em sua atividade como pianista e professora. Acreditamos que, da mesma forma, a sua obra para violão se constitui de um importante material que representa as correntes estéticas nacionalistas da década de 1970. O nome de nascimento da compositora

Lina Pires de Campos é Ângela Del Vecchio. Nascida em São Paulo em 18 de junho de 1918, teve entre seus principais professores Ema Lubrano Franco, Léo Peracchi e Osvaldo Lacerda. Depois de formada passou a atuar como assistente de Magdalena Tagliaferro, momento esse que representou a reestruturação de sua técnica pianística e passou a guiar os seus ideais posteriormente (BARONCELLI, 1987). Após travar contato com o compositor Camargo Guarnieri, passou a dedicar-se à composição a partir de 1958, tendo aulas com o compositor e seguindo então essa linha nacionalista, que na verdade nunca tinha saído de sua verve.

Dona Lina – como assim a chamam seus alunos – teve suas obras executadas e gravadas pelos mais importantes intérpretes do país, entre eles Caio Pagano, Maria José Carrasqueira e Edelson Gloeden. Suas peças para flauta solo *Improvisação I, II e III* tornaram-se peças de confronto em diversas universidades européias e sua obra para violão também acabou tornando-se peça de confronto em concursos e premiações.

Além de intérprete foi uma grande professora de piano, tendo dado continuidade ao trabalho de Tagliaferro, na opinião de muitos. Após uma vida dedicada à música a compositora teve sua obra completa gravada por seus alunos, que se dedicaram a compilar um CD duplo pelo selo Régia Música.

Sua relação com o violão é bastante significativa, pois sua família, os Del Vecchio, eram fabricantes de violão, violino, bandolim e cavaquinho. Seu primeiro contato com o piano foi com o professor Atílio Bernardini, que lecionava vários instrumentos, sendo bastante conhecido também ao violão (DONADIO, 2008: 52). Bernardini escreveu várias transcrições para violão solo além de um método, e é de conhecimento também que participava da vida dos chorões em São Paulo, tendo sido professor de alguns dos que se tornaram violonistas célebres posteriormente, como Aníbal Augusto Sardinha, o *Garoto*.

Após entrevista realizada com uma de suas alunas, a pianista Maria José Carrasqueira, esta nos elucidou muitas questões sobre o contato de Dona Lina com o violão. Ela era realmente afeiçãoada por este instrumento e em sua casa sempre se tocou, tendo a própria compositora um contato a ponto de dedilhar alguns acordes e bem conhecer o repertório violonístico. Mas, para além desse contato com o violão, é importante ressaltar também que D. Lina apreciava bastante a música popular brasileira de um modo geral. Segundo Maria José Carrasqueira, as primeiras obras compostas por D. Lina tratam-se de choros, schottish, valsas e gêneros tradicionais da música popular. Essas obras foram editadas, porém com pseudônimos, algo que será discutido e analisado nos próximos passos de nossa pesquisa.

Lina Pires de Campos foi também jurada do *Concurso de Violão Musicalis* na cidade de São Paulo, e tinha desse modo relação muito próxima com artistas do violão paulistano. Um deles foi também entrevistado para nossa pesquisa, o violonista Gilson Antunes, nos apontando fatos sobre a sua obra para violão, principalmente sobre o *Ponteio e Toccatina*, aqui analisado.

## 2. A obra

Apresentamos a seguir uma tabela em ordem cronológica com a obra completa da compositora para violão solo, lembrando que esta ainda segue em processo de catalogação, o que implica possíveis mudanças na tabela aqui exibida.

**TABELA DAS OBRAS PARA VIOLÃO DE LINA PIRES DE CAMPOS**

<b>Obra</b>	<b>Ano</b>	<b>Transcrição</b>	<b>Edição</b>	<b>Dedicatória</b>
Por você... chorei (valsa)	SD	D. Semenzato	Irmãos Del Vecchio	-----
Mazurka n. 1	SD	A. Scupinari	Irmãos Del Vecchio	-----
Sonhei com Você	SD	A. Sinopoli	Irmãos Del Vecchio	-----
Prelúdio I	1975	-----	Musicália	Isaías Sávio
Prelúdio II	1975	-----	Musicália	Barbosa Lima
Prelúdio III	1975	-----	Musicália	Maria Livia São Marcos
Introdução, Ponteio e Toccatina	1979	-----	Irmãos Vitale	-----
7 Variações sobre o tema “Mucama Bonita”	1982	Lina Pires de Campos	-----	-----
Prelúdio IV	1985	-----	Musimed	Fábio Zanon

Quanto às três primeiras obras, segundo as palavras da própria Dona Lina: “estas são pequenas obras que devem ser tocadas apenas como bis”<sup>1</sup>. De qualquer maneira achamos importante relatar a existência de tais obras nesta tabela, principalmente para demonstrar e ressaltar a proximidade que ela possuía com o violão.

Foram estreadas, além da obra *Introdução, Ponteio e Toccatina*, logicamente no concurso, também os três prelúdios, por Edelson Gloeden, que mais tarde gravou ainda os quatro prelúdios no CD da obra completa da compositora. A transcrição de *7 Variações sobre “Mucama Bonita”* foi estreada em agosto de 1982, mesmo ano de sua publicação, pela Camerata Violonística de São Paulo, sob a direção geral de Manuel São Marcos.

Sobre suas escolhas estéticas, a compositora afirma que “só teve influência de Guarnieri” e que apesar do temperamento difícil, ela tinha certeza de que “ele era o melhor” (DONADIO, 2008: 56). É importante frisar também que a compositora quase não conheceu Koellreutter, e que este tipo de música, que ela chama de “gênero louco”, não era de seu interesse. Ela afirmou, quando questionada sobre a música moderna no Brasil:

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

No trecho acima podemos perceber claramente a sua inclinação estética, além de denotar a sua postura como representante convicta da sua vertente. Analisaremos a seguir os aspectos relevantes da obra *Ponteio e Toccatina*, tendo como material a partitura publicada pela editora Irmãos Vitale.

### 3. Análise

A obra *Ponteio e Toccatina* data de 1978 integrando o todo de obras de Lina Pires de Campos, que foram escritas quase todas nesta mesma década, abrangendo os seus três prelúdios. Foi premiada com menção honrosa no Concurso de Composição para Violão ou Piano da FUNARTE, realizado em 1978/79, além de ser bastante tocada e apreciada pelos violonistas brasileiros.

Dona Lina a compôs especialmente para o concurso da FUNARTE, que tinha por objetivo “incentivar a criação de composições eruditas brasileiras” e “imprimir graficamente as obras premiadas para melhor serem divulgadas” (VETROMILLA, 2014). Participaram desse prêmio 108 compositores, entre eles Giacomo Bartoloni, Pedro Cameron, Ernst Widmer, Ernst Mahle, Maria Helena Rosas Fernandes. Os intérpretes foram Sérgio e Odair Assad, ao violão, e Maria Luiza Corker e Nelson José Góes Neves, ao piano.

Conforme nos ilustra Vetromilla (2014), discorrendo sobre o Concurso da FUNARTE, existem algumas questões sobre esta obra e sua publicação. Na inscrição para o certame a compositora assinou a obra como *Introdução, Ponteio e Toccatina*, porém só foram publicados os dois últimos, *Ponteio e Toccatina*, por razões desconhecidas até o presente.

É interessante notar que, das obras premiadas, o *Ponteio e Toccatina* se destaca como a que permaneceu e se estabeleceu no repertório de concerto dos violonistas, o que atesta a sua qualidade. Dessa maneira, esclareceremos em nossa análise a seguir os pontos chave que fazem desta obra tão apreciada dentro do repertório nacional para violão solo.

#### 4. Ponteio

O Ponteio possui 48 compassos, está escrito em Lá menor, em estrutura formal onde a compositora apresenta três motivos principais. O trabalho realizado com esses motivos não representa grandes desenvolvimentos, mas ao invés disso são feitas citações e repetições ao longo da peça. Conforme esclarecido por Schoenberg (1996), sobre as escolhas baseadas em polifonia ou homofonia, quando o compositor opta por utilizar o contraponto em detrimento da melodia acompanhada não há propriamente o desenvolvimento de motivos.

Após ser iniciada com uma melodia descendente, temos a apresentação de um novo elemento (Fig. 1), que constitui de uma sequência de terças e quintas, com o pedal na nota lá. A sua repetição se dará com todas as notas transpostas para o agudo, e no lugar do pedal, a nota que é tocada sozinha constitui-se de uma melodia. Esse motivo torna-se especialmente importante, pois ele é identificado também nos outros movimentos bem como em outras obras da compositora como o *Prelúdio n. 1* (Fig. 2). O mesmo acontece nas escalas, porém é equivocado cunhá-las como motivo. Dessa forma, identificamos este tipo de fraseado, com terças intercaladas por uma nota como pedal ou uma melodia acrescentada, como um traço característico da compositora em suas obras para violão.

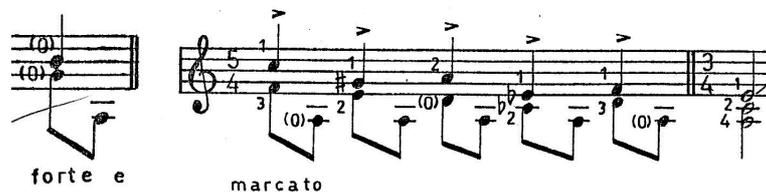


Figura 1: Final do compasso 7 e compasso 8. Primeira apresentação do elemento B, que aparecerá em outros momentos e em outras obras.



Fig. 2: Trecho dos compassos 2,3 e 4 do *Prelúdio I* contendo variações do elemento B do Ponteio.

Estes prelúdios foram escritos antes da obra *Ponteio e Toccatina*, portanto a compositora já havia consolidado este recurso expressivo em sua composição para o violão, podendo ser considerado este um arquétipo de sua escrita. Apesar das modificações que encontramos nestes trechos, fica claro que se trata de uma citação que traz uma interseção entre os movimentos e caracteriza a sua linguagem.

Com base na microanálise desenvolvida por White (1976), descrevemos o ritmo desta obra como reveladora de um especial interesse, pois há nela mudanças de compasso, alternando  $\frac{3}{4}$  e  $\frac{5}{4}$  (Fig. 3), o que também corrobora para o movimento melódico, deslocando o acento métrico. Além dessas mudanças, o uso de semicolcheias e de tercinas demonstra a busca da compositora em enfatizar este movimento da melodia, quando logo nos três primeiros compassos incorpora a semicolcheia em um movimento descendente, que sai da região média para a grave, acentuando esta caída ritmicamente.

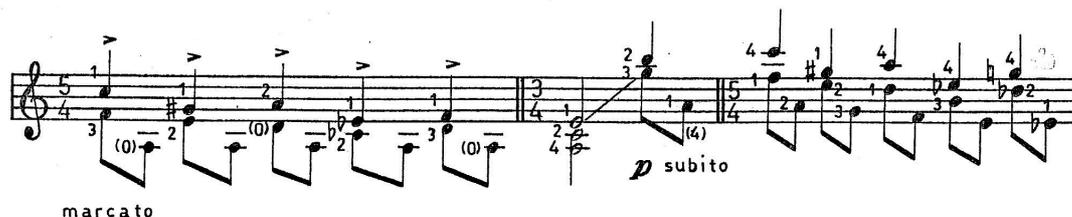


Fig. 3: Compassos 8,9 e 10. Mudanças de compasso.

O Ponteio traz muitos aspectos da estética nacionalista *guarnieriana* a começar pelo título, que já indica tratar deste caráter nacionalista, passando a exemplos de acordes em quartas, caminhos melódicos em segundas, valorizando a segunda menor e o contraponto. Outros meios que são utilizados por Guarnieri são descritos por Pereira:

[...] o encadeamento linear do discurso, que conduz a harmonia – e não o contrário – e a afirmação harmônica pela inserção prévia dos acordes ou alterações características de determinada região, sem que se instituem cadências. Assim, quando essa região já preparada surge, ela fora previamente afirmada, mesmo sem cadências (PEREIRA, 2011: 75).

A partir do compasso 10 (Fig. 4) chama a atenção um maior uso de acidentes, o que alarga os ditames das escalas utilizadas, evitando assim a monotonia. Percebemos então que como parte da estética nacionalista este caráter de trabalho refinado com a melodia, proposta principalmente por intervalos de segundas, torna-se um dos pontos de congruência dentro desta vertente.

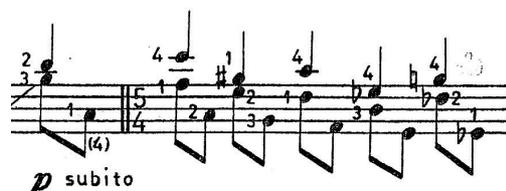


Fig. 4: Compasso 10, onde inicia o maior uso de acidentes na melodia, expandindo os limites da escala.

Quanto à tessitura do *Ponteio* trata-se da utilização de grande parte da extensão do instrumento, desde logicamente o mi da sexta corda, até o mi da primeira corda casa 12. Fica claro que apesar de a compositora ser pianista, conseguiu muito bem desenvolver seus motivos e frases explorando bem as possibilidades expressivas do instrumento.

### 5. Toccata

De uma maneira geral, observamos que esta é uma obra que prima pela apresentação rítmica em detrimento dos aspectos melódicos e/ou harmônicos. Desta forma, as mudanças de compassos, acentos métricos deslocados, as utilizações de ligaduras de valor e o desenvolvimento das escalas com notas repetidas são o principal mérito da *Toccata*. Outro aspecto que é significativo nesta obra é o cuidado com relação à sonoridade do violão, o que representa certa propriedade da compositora ao escrever para o instrumento.

O registro no início da peça concentra-se na região grave do instrumento e a harmonia é trabalhada em intervalos de terças e segundas nestas notas graves, tratamento este não usual, pois intervalos próximos tornam-se confusos neste registro. Concluímos este como um procedimento que corrobora para trazer variedade para o elemento *som*, revelando um timbre característico de todo este movimento.



Figura 5: Primeiros compassos da peça *Toccata*. Terças na região grave, mudanças de compassos e andamento rápido.

Conforme a figura 5 acima, num primeiro olhar já percebemos esta peça como exposição da rítmica, em contraste com o *Ponteio*, tocado anteriormente. Apesar deste aspecto observamos algumas referências de materiais motivicos de suas obras mais lentas, com variações, dando unidade orgânica à obra.

No compasso 14 se inicia uma escala ascendente, projetando para a parte mais aguda da música, que será depois repetida, entrando aqui, como elemento de grande tensão. O desafio técnico, associado ao ponto culminante da melodia – trata-se da nota mais aguda da peça até então – conferem uma grande exigência técnica. O salto de quatro casas com o quarto dedo na região aguda, no compasso 16 (Fig. 6), no andamento desta peça faz deste trecho um destaque no todo da obra.



Figura 6: Compasso 16. Desafio técnico com salto de mão esquerda.

## 6. Sínteses e Conclusões

Diversos são os motivos pelos quais esta seja a mais tocada dentre todas as analisadas no escopo desta dissertação em andamento. Primeiramente está o fato de ter sido pensada especialmente no instrumento – apesar de ser escrita por uma compositora não violonista – considerando as sonoridades peculiares do violão, mas sem sobrepor o idiomatismo aos aspectos musicais mais aprofundados. Em segundo, o contato da compositora com violonistas proporcionou uma maior divulgação através da interação entre compositor e intérpretes. Por último, destacamos ainda o fato das suas obras estarem editadas, proporcionando assim uma maior divulgação destas.

Como uma peça de grande exigência técnica, percebemos a utilização de recursos idiomáticos que facilitam o melhor aproveitamento das capacidades expressivas do instrumento, como cordas soltas, acordes em quartas e extensão toda do braço do violão. Apesar de estar presente no repertório de muitos concertistas, acreditamos que a obra de Lina Pires de Campos deve ser revisitada, principalmente com o intuito de dar visibilidade às obras de compositoras brasileiras que fizeram parte da vida musical no Brasil, não só como professoras, mas como parte integrante da produção composicional.

Desta maneira, destacamos esta obra de Lina Pires de Campos como uma das mais representativas do momento da década de 1970 para o repertório violonístico: representante de um período prolífico do violão, de uma linguagem que aborda as riquezas do campo da música nacional, explorando aspectos técnicos de grande valor para o violão por meio das exigências que se impõem ao intérprete e ainda figurando entre as mais reconhecidas compositoras a deixar uma importante colaboração para o violão de concerto nacional.

### Referências:

BARONCELLI, Nilcéia Cleide da Silva. *Mulheres compositoras: Elenco e repertório*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1987.



DONADIO, Vera Lúcia. (org.). *Tributos-Música Brasileira*. Centro Cultural de São Paulo, São Paulo: 2008.

PEREIRA, Marcelo F. *A contribuição de Camargo Guarnieri para o repertório violinístico*. Tese (Doutorado) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

VETROMILLA, Clayton. *A história do I Concurso Brasileiro de Música Erudita para Piano ou Violão*. Revista Música Hodie, Goiânia, V. 14, n. 2, 2014, p. 31-40.

WHITE, John D. *The analysis of music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.

---

<sup>1</sup> Relato da compositora ao entregar as peças em mãos para o violonista Gilson Antunes.