

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM MÚSICA

JHONY DE SOUZA PINTO

TRANSCRIÇÕES PARA VIOLÃO DE OBRAS DE PAULO FLORENCE

CURITIBA

2023

JHONY DE SOUZA PINTO

TRANSCRIÇÕES PARA VIOLÃO DE OBRAS DE PAULO FLORENCE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música e Processos Criativos, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Chagas Lima.

CURITIBA

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Pinto, Jhony de Souza

Transcrições para violão de obras de Paulo Florence / Jhony de Souza Pinto. -- Curitiba-PR, 2023.

107 f.: il.

Orientador: Luciano Chagas Lima.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do Paraná, 2023.

1. Reelaboração musical. 2. Transcrição para violão. 3. Paulo Florence. I - Lima, Luciano Chagas (orient). II - Título.

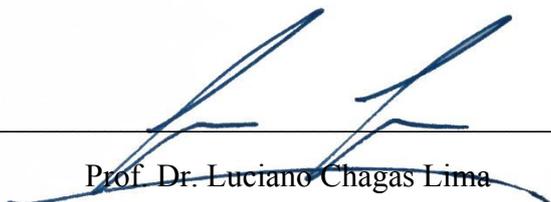
## TERMO DE APROVAÇÃO

JHONY DE SOUZA PINTO

### TRANSCRIÇÕES PARA VIOLÃO DE OBRAS DE PAULO FLORENCE

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música e Processos Criativos, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:



---

Prof. Dr. Luciano Chagas Lima

Universidade Estadual do Paraná



---

Prof. Dr. Gustavo Silveira Costa

Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto –

Universidade de São Paulo



---

Prof. Dr. Alisson Alípio

Universidade Estadual do Paraná

Curitiba, 24 de julho de 2023.

Dedico este trabalho à memória de Paulo Florence.

## AGRADECIMENTOS

Ao único Deus.

Aos meus pais, Edson e Jaala, por tudo.

À minha prima Susi, pelo apoio à família durante meses difíceis.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luciano Chagas Lima, pela generosidade em compartilhar seus conhecimentos e pelo empenho na condução da pesquisa.

Às irmãs Silvia e Leila Florence, pela disposição em localizar, digitalizar e me enviar partituras num momento em que o isolamento social em razão da COVID-19 ainda se fazia necessário. Também agradeço a gentileza com a qual me receberam em casa, posteriormente, para uma consulta ao acervo particular.

Ao pianista Alexandre Dias, pelo trabalho de resgate e divulgação de repertório do Instituto Piano Brasileiro, através do qual tive o primeiro contato com a obra de Paulo Florence. Também agradeço por ter disponibilizado muitas partituras digitalizadas.

À violinista e pesquisadora Andréia Carizzi, ainda que indiretamente, pela sua dissertação de mestrado, referência essencial sobre Paulo Florence.

Ao Prof. Dr. Gustavo Silveira Costa e ao Prof. Dr. Alisson Alípio, por terem aceitado participar da banca de defesa.

Aos professores e colegas do PPG-Mus da UNESPAR, pela convivência.

Aos meus professores de violão, Alberto Guedes (Conservatório de Tatuí) e Gustavo Costa (USP), sempre.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo descrever o processo de transcrição para violão enquanto prática de reelaboração musical através de transcrições inéditas para o instrumento. Selecionamos peças originalmente escritas para piano do professor, pianista e compositor romântico brasileiro Paulo Florence (1864-1949). Embora tenha alcançado prestígio em vida, sua obra é pouco conhecida atualmente e, por esta razão, divulgá-la é um dos nossos propósitos. Elaboramos um levantamento biográfico a partir de trabalhos que contemplam a trajetória do compositor e de membros de sua família, com destaque para: Carizzi (2017), Kossoy (2006) e Ribeiro (2006). Ainda foram realizadas consultas a documentos da época através da Hemeroteca Digital Brasileira, do Instituto Hercule Florence e de seu acervo particular, sob o cuidado de familiares. Ao longo deste trabalho, discutiremos sobre o que entendemos por transcrição musical e apontamos correspondências entre as práticas de transcrição e tradução a partir de Barbeitas (2000), Britto (2022), Pereira (2010) e Vale (2018). Ressaltamos ainda que o conceito de fidelidade, conforme colocado por Britto, foi determinante para nossas estratégias de elaboração das transcrições. Finalmente, apresentamos os resultados da pesquisa evidenciando as diretrizes e os procedimentos empregados em cada etapa do processo de transcrição, bem como as partituras editoradas para violão solo das peças selecionadas: *Mazurka em Fá maior*, *Minuete*, *Folha d'Album* e *Bluette*.

Palavras-chave: reelaboração musical; transcrição para violão; Paulo Florence.

## ABSTRACT

This research aims to describe the transcribing process for guitar as a practice of musical re-elaboration through new transcriptions for the instrument. We selected pieces originally written for piano by Brazilian professor, pianist, and composer Paulo Florence (1864-1949). Even though Florence achieved recognition during his lifetime, his work is currently scarcely known, and for this reason, one of our purposes is to shed more light on this composer. We elaborated a biographical profile based on studies that cover the history of the composer and his family members, with emphasis on: Carizzi (2017), Kossoy (2006), and Ribeiro (2006). Additionally, further information was obtained from Hemeroteca Digital Brasileira, Instituto Hercule Florence and his private collection, which is under the care of family members. Throughout the present research, we discuss what we mean by musical transcription and identify correspondences between transcription and translation practices based on Barbeitas (2000), Britto (2022), Pereira (2010), and Vale (2018). We also accentuate that the concept of fidelity, as stated by Britto, played a decisive role in shaping our transcribing strategies. Finally, we present the research results, highlighting the guidelines and procedures employed in each stage of the transcribing process, as well as the edited scores for solo guitar of the selected pieces: *Mazurka in Fá maior*, *Minuete*, *Folha d'Album* and *Bluette*.

Keywords: musical re-elaboration; transcription for guitar; Paulo Florence.

## LISTA DE FIGURAS

|   |    |
|---|----|
| FIGURA 1 - Início da transcrição de <i>Mille regretz</i> elaborada por Luis de Narváez.....   | 14 |
| FIGURA 2 - Da esquerda para a direita: Guilherme Florence, Carolina Krug Florence, Isabel Florence e o compositor Paulo Florence [entre 1891 e 1907]..... | 19 |
| FIGURA 3 - Retrato de Paulo Florence [19--?]. .....   | 23 |
| FIGURA 4 - Paulo Florence descobre o busto de Hercule Florence ofertado ao Foto-Cine Club Bandeirante.....  | 29 |
| FIGURA 5 - Folha de rosto da lista de obras elaborada por Florence. ....  | 31 |
| FIGURA 6 - Manuscrito autógrafo de <i>Debaxo da Cajazera</i> . Versão em Mi menor com acompanhamento para violão.....                                     | 39 |
| FIGURA 7 - Manuscrito autógrafo de <i>Debaxo da Cajazera</i> . Versão em Ré menor com acompanhamento para piano ou violão. ....                           | 40 |
| FIGURA 8 - Manuscrito autógrafo de <i>Cantiga Praiana</i> .....   | 41 |
| FIGURA 9 - Fotografia da Orquestra de Violões da Associação Cultural Violonística Brasileira. ....  | 42 |
| FIGURA 10 - Primeiro registro da palavra “mazurka” na literatura musical. ....  | 51 |
| FIGURA 11 - <i>Mazurka em Fá maior</i> (c. 1-5). ....   | 52 |
| FIGURA 12 - <i>Mazurka op.24 n.3</i> (c. 1-7). ....   | 52 |
| FIGURA 13 - <i>Mazurka op.7 no.1</i> (c. 1-7). ....   | 53 |
| FIGURA 14 - Utilização de cordas soltas no início da nossa transcrição de <i>Mazurka em Fá maior</i> . ....   | 56 |
| FIGURA 15 - <i>Mazurka em Fá maior</i> (c. 1-3), original.....  | 58 |
| FIGURA 16 - <i>Mazurka em Fá maior</i> (c. 1-3), nossa transcrição.....   | 58 |
| FIGURA 17 - <i>Mazurka em Fá maior</i> (c. 28-29), original.....  | 59 |
| FIGURA 18 - <i>Mazurka em Fá maior</i> (c. 28-29), nossa transcrição.....   | 59 |
| FIGURA 19 - <i>Mazurka em Fá maior</i> (c. 6-9), original.....  | 60 |
| FIGURA 20 - <i>Mazurka em Fá maior</i> (c. 6-9), nossa transcrição.....   | 60 |
| FIGURA 21 - <i>Mazurka em Fá maior</i> (c. 32-34), original.....  | 61 |
| FIGURA 22 - <i>Mazurka em Fá maior</i> (c. 36-39), original.....  | 61 |
| FIGURA 23 - <i>Mazurka em Fá maior</i> (c. 36-39), nossa transcrição.....   | 61 |
| FIGURA 24 - <i>Mazurka em Fá maior</i> (c. 39-42), original.....  | 62 |
| FIGURA 25 - <i>Mazurka em Fá maior</i> (c. 39-42), nossa transcrição.....   | 62 |
| FIGURA 26 - <i>Mazurka em Fá maior</i> (c. 57-61), original.....  | 63 |

|   |    |
|---|----|
| FIGURA 27 - <i>Mazurka em Fá maior</i> (c. 57-61), nossa transcrição.....                 | 63 |
| FIGURA 28 - <i>Mazurka em Fá maior</i> (c. 69-71), original.....                          | 64 |
| FIGURA 29 - <i>Mazurka em Fá maior</i> (c. 69-71), nossa transcrição.....                 | 64 |
| FIGURA 30 - <i>Mazurka em Fá maior</i> (c. 72-75), original.....                          | 65 |
| FIGURA 31 - <i>Mazurka em Fá maior</i> (c. 72-75), nossa transcrição.....                 | 65 |
| FIGURA 32 - <i>Mazurka em Fá maior</i> (c. 81-83), original.....                          | 66 |
| FIGURA 33 - <i>Mazurka em Fá maior</i> (c. 81-83), nossa transcrição.....                 | 66 |
| FIGURA 34 - Lista de obras de Florence na contracapa de <i>Serenata de Mephisto</i> ..... | 67 |
| FIGURA 35 - Manuscrito autógrafo de <i>Mazurka em Fá maior</i> .....                      | 67 |
| FIGURA 36 - <i>Minuete</i> (c. 1-4), original.....  | 70 |
| FIGURA 37 - <i>Minuete</i> (c. 1-4), nossa transcrição em Dó maior.....                   | 70 |
| FIGURA 38 - <i>Minuete</i> (c. 1-4), nossa transcrição em Fá maior.....                   | 70 |
| FIGURA 39 - <i>Minuete</i> (c. 10-12), original.....                                      | 71 |
| FIGURA 40 - <i>Minuete</i> (c. 10-12), nossa transcrição em Dó maior.....                 | 71 |
| FIGURA 41 - <i>Minuete</i> (c. 10-12), nossa transcrição em Fá maior.....                 | 71 |
| FIGURA 42 - <i>Minuete</i> (c. 14-18), original.....                                      | 72 |
| FIGURA 43 - <i>Minuete</i> (c. 14-18), nossa transcrição em Dó maior.....                 | 72 |
| FIGURA 44 - <i>Minuete</i> (c. 14-18), nossa transcrição em Fá maior.....                 | 73 |
| FIGURA 45 - <i>Folha d'Album</i> (c. 1-4), original.....                                  | 74 |
| FIGURA 46 - <i>Folha d'Album</i> (c. 16-20), original.....                                | 75 |
| FIGURA 47 - <i>Folha d'Album</i> (c. 41-45), original.....                                | 75 |
| FIGURA 48 - <i>Folha d'Album</i> (c. 1-4), original.....                                  | 76 |
| FIGURA 49 - <i>Folha d'Album</i> (c. 1-4), nossa transcrição.....                         | 76 |
| FIGURA 50 - <i>Folha d'Album</i> (c. 5-6), original.....                                  | 77 |
| FIGURA 51 - <i>Folha d'Album</i> (c. 5-6), nossa transcrição.....                         | 77 |
| FIGURA 52 - <i>Folha d'Album</i> (c. 19-21), original.....                                | 78 |
| FIGURA 53 - <i>Folha d'Album</i> (c. 19-21), nossa transcrição.....                       | 78 |
| FIGURA 54 - <i>Folha d'Album</i> (c. 25-27), original.....                                | 79 |
| FIGURA 55 - <i>Folha d'Album</i> (c. 25-27), nossa transcrição.....                       | 79 |
| FIGURA 56 - <i>Folha d'Album</i> (c. 43-45), original.....                                | 80 |
| FIGURA 57 - <i>Folha d'Album</i> (c. 43-45), nossa transcrição.....                       | 80 |
| FIGURA 58 - <i>Bluette</i> (c. 1-5).....  | 81 |
| FIGURA 59 - <i>Bluette</i> (c. 17-20), original.....                                      | 82 |
| FIGURA 60 - <i>Bluette</i> (c. 1-3), original.....  | 82 |

|  |    |
|--|----|
| FIGURA 61 - <i>Bluette</i> (c. 1-3), nossa transcrição. ....   | 83 |
| FIGURA 62 - <i>Bluette</i> (c. 4-6), original. ....            | 83 |
| FIGURA 63 - <i>Bluette</i> (c. 4-6), nossa transcrição. ....   | 83 |
| FIGURA 64 - <i>Bluette</i> (c. 7-12), original. ....           | 84 |
| FIGURA 65 - <i>Bluette</i> (c. 7-12), nossa transcrição. ....  | 84 |
| FIGURA 66 - <i>Bluette</i> (c. 13-14), original. ....          | 85 |
| FIGURA 67 - <i>Bluette</i> (c. 13-14), nossa transcrição. .... | 85 |
| FIGURA 68 - <i>Bluette</i> (c. 17-21), original. ....          | 86 |
| FIGURA 69 - <i>Bluette</i> (c. 17-21), nossa transcrição. .... | 86 |
| FIGURA 70 - <i>Bluette</i> (c. 33-40), original. ....          | 87 |
| FIGURA 71 - <i>Bluette</i> (c. 33-40), nossa transcrição. .... | 87 |
| FIGURA 72 - <i>Bluette</i> (c. 47-50), original. ....          | 88 |
| FIGURA 73 - <i>Bluette</i> (c. 47-50), nossa transcrição. .... | 88 |

## LISTA DE QUADROS

|  |    |
|--|----|
| QUADRO 1 - Composições de Paulo Florence para canto e piano (publicadas).....    | 33 |
| QUADRO 2 - Composições de Paulo Florence para piano (publicadas). ....           | 35 |
| QUADRO 3 - Composições de Paulo Florence para música de câmara (publicadas)..... | 37 |
| QUADRO 4 - Composições de Florence para canto (manuscritos autógrafos).....      | 38 |
| QUADRO 5 - Estrutura de <i>Mazurka em Fá maior</i> . ....                        | 57 |
| QUADRO 6 - Estrutura de <i>Minuete</i> . ....                                    | 69 |

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....   | 14 |
| <b>1. PERFIL BIOGRÁFICO</b> .....                                       | 19 |
| <b>1.1A família Florence no Brasil</b> .....                            | 19 |
| <b>1.2 Paulo Florence</b> .....   | 23 |
| <b>2. A OBRA DE PAULO FLORENCE</b> .....                                | 31 |
| <b>2.1 Lista de obras</b> .....   | 33 |
| <b>2.2 Manuscritos autógrafos</b> .....                                 | 38 |
| <b>2.3 Obras para canto e violão</b> .....                              | 39 |
| <b>3. SOBRE A PRÁTICA DA TRANSCRIÇÃO</b> .....                          | 44 |
| <b>3.1 A transcrição enquanto prática de reelaboração musical</b> ..... | 46 |
| <b>4. TRANSCRIÇÃO DAS OBRAS SELECIONADAS</b> .....                      | 50 |
| <b>4.1 Mazurka em Fá maior</b> .....                                    | 50 |
| <b>4.1.1 Diretrizes gerais para a transcrição</b> .....                 | 54 |
| <b>4.1.2 Primeira seção</b> .....                                       | 58 |
| <b>4.1.3 Transição</b> .....  | 61 |
| <b>4.1.4 Segunda seção</b> .....  | 63 |
| <b>4.1.5 Terceira seção</b> .....                                       | 63 |
| <b>4.2 Minuete</b> .....  | 67 |
| <b>4.2.1 O processo de transcrição</b> .....                            | 69 |
| <b>4.3 Folha d'Album</b> .....  | 74 |
| <b>4.3.1 O processo de transcrição</b> .....                            | 75 |
| <b>4.4 Bluette</b> .....  | 81 |
| <b>4.4.1 O processo de transcrição</b> .....                            | 82 |
| <b>CONCLUSÃO</b> .....  | 89 |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....  | 91 |
| <b>APÊNDICE - Transcrições</b> .....                                    | 96 |

## INTRODUÇÃO

A prática de elaborar transcrições está profundamente ligada à história do violão e dos instrumentos de cordas dedilhadas que o precederam. A partir do século XVI (WOLFF, 2003, p. 119), já é possível verificar uma expressiva quantidade de obras compostas para outros meios instrumentais em publicações destinadas ao alaúde e à vihuela. Conforme indica Wolff, o mais antigo exemplar dessa prática é o *Intabulatura de Lauto: Libro Primo*, publicado em 1507 por Francesco Spinacino. Também vale citar um dos exemplos mais conhecidos da literatura para vihuela, uma transcrição elaborada por Luis de Narváez da canção polifônica *Mille Regretz*, escrita pelo compositor franco-flamengo Josquin des Prez. Essa reelaboração recebeu o nome de *Canción del Imperador* e foi publicada em 1538:

FIGURA 1 - Início da transcrição de *Mille regretz* elaborada por Luis de Narváez.

Fonte: NARVÁEZ (1538).

Desde que o violão alcançou a atual configuração de seis cordas simples, no final do século XVIII, seu repertório tem sido amplamente favorecido pela incorporação de obras compostas para outros instrumentos. A contar desse período, Gloeden e Morais (2008, p. 73) demarcam quatro fases da transcrição na história do violão. De acordo com os autores, a ópera foi o principal campo de exploração da primeira fase. Encontramos dentre seus maiores

representantes violonistas como Fernando Sor (1778-1839), Mauro Giuliani (1781-1829) e Johann Kaspar Mertz (1806-1856). Nas duas fases seguintes, destacam-se os empreendimentos de violonistas espanhóis. Enquanto a segunda fase centraliza-se na figura de Francisco Tárrega (1852-1909) e seus discípulos Miguel Llobet (1878-1938) e Emílio Pujol (1886-1980), a terceira é marcada pelo protagonismo de Andrés Segovia (1893-1987), considerado inaugurador de uma nova era em virtude de seu trabalho com música barroca.

Outra característica dessa terceira fase foi o aparecimento de grandes duos de violões. Os duos Ida Presti (1924-1967) e Alexandre Lagoya (1929-1999), Jorge Martínez Zarate (1923-1993) e Graziela Pomponio (1926-2006), bem como os irmãos Sérgio (1948) e Eduardo Abreu (1949) utilizaram o trabalho de transcrição como forma de compor seus respectivos repertórios. (GLOEDEN & MORAIS, 2008, p. 74).

Finalmente, a quarta e última fase, conforme apontam os autores, é constituída pela geração atual. Favorecida pela disseminação do instrumento, essa fase pode ser caracterizada pela diversidade de propostas, “englobando desde procedimentos da música popular à releitura de obras modernas e contemporâneas” (GLOEDEN & MORAIS, 2008, p. 74). À vista disso, compreende-se que a prática de transcrever está profundamente enraizada na história do violão, sendo tal fato um dos argumentos que embasam a escolha do nosso tema. Em outras palavras, buscamos participar dessa tradição.

Também vale ressaltar que esse tem sido um objeto de pesquisa recorrente no ambiente acadêmico. Considerando apenas trabalhos em língua portuguesa publicados nas duas últimas décadas, encontramos diversos exemplos nos quais a transcrição para violão é a temática central: as dissertações de Costa (2007), Morais (2007) e Carvalho (2012); e as teses de Rodrigues (2011), Costa (2012) e Vale (2018).

Diante do nosso objetivo de produzir transcrições inéditas para violão, era imprescindível selecionar peças originalmente concebidas para outros meios instrumentais. Em razão disso, estabelecemos como delimitação do campo de estudo o catálogo de obras para piano de Paulo Florence (1864-1949). Convém, portanto, explicar a decisão por esse compositor.

De início, estabelecemos os seguintes critérios: que o compositor fosse brasileiro e vinculado à tradição musical romântica. A opção pela nacionalidade manifesta tão somente nosso interesse em participar da pesquisa sobre a música produzida no país. Já a escolha pela orientação artística revela uma das finalidades da transcrição: contribuir para a ampliação do repertório de um instrumento. Acreditamos que elaborar transcrições pode ser uma maneira de

superar a escassez de produção musical brasileira de concerto de tradição romântica para violão.

Observadas essas condições, passamos a procurar compositores através de fontes diversas. Eventualmente nos deparamos com o acervo de gravações do Instituto Piano Brasileiro (disponível na plataforma de vídeos *YouTube*), a partir do qual tivemos nosso primeiro contato com uma peça de Paulo Florence, *Nocturno*, interpretado pelo pianista Fritz Jank (1910-1970). Durante a audição, houve uma identificação pessoal com a obra, o que incentivou a busca por mais informações sobre o compositor. Pesquisando sua biografia, descobrimos um artista de formação sólida que desempenhou intensa atividade profissional como pianista, compositor e professor na cidade de São Paulo. Além disso, graças à sua longevidade, o músico testemunhou as primeiras décadas do modernismo no Brasil, permanecendo, entretanto, mais associado à tradição romântica.

Para além dos critérios estabelecidos nesse momento inicial, destacamos ainda outros fatores que favoreceram a escolha por Paulo Florence, sendo o primeiro deles o acesso às partituras. Considerando o isolamento social em decorrência da pandemia do Covid-19, ainda em vigor nos primeiros semestres de realização desta pesquisa, era essencial obter tais documentos de forma virtual. Felizmente, conseguimos um bom número de partituras digitalizadas através do Instituto Piano Brasileiro e do acervo familiar, este em posse de duas sobrinhas-netas do compositor. Posteriormente, com a redução das medidas restritivas, foram realizadas consultas presenciais no acervo da família e na Discoteca Oneyda Alvarenga. Essas visitas possibilitaram o acesso a novas partituras, algumas até então desconhecidas para nós.

A situação de domínio público também corroborou para a escolha por Paulo Florence. Trata-se de um ponto especialmente interessante, pois, ao trabalhar com um autor cuja obra encontra-se em domínio público, evitamos quaisquer impedimentos relacionados à publicação das transcrições. Consequentemente, torna-se mais eficaz a divulgação de sua produção musical, um dos propósitos deste trabalho.

A incompatibilidade entre o prestígio alcançado em vida e o quase esquecimento de sua obra na atualidade foi outro argumento contundente. Paulo Florence foi um dos membros fundadores da Academia Brasileira de Música, ocupando, como patrono, a cadeira de nº 28. Além disso, integrou o primeiro corpo docente de duas instituições pioneiras na capital paulista, o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e o Instituto Musical de São Paulo. Como compositor e intérprete, esteve associado a grandes nomes da música brasileira, como, por exemplo, Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que regeu uma de suas obras à frente da Orquestra da Sociedade Symphonica de São Paulo. Apesar dessas e de outras realizações, um

ano após seu falecimento, que ocorreu em 1949, seu nome figurava no jornal *Correio Paulistano* entre “melodistas de valor ultimamente pouco ouvidos<sup>1</sup>”.

Mencionamos também a carência de pesquisas sobre o compositor, conforme apontado por Andréia Carizzi, autora do levantamento biográfico mais completo de Florence até a presente data. Segundo ela, há muito a ser feito: “reunião do acervo, catalogação, análises, revisões e edições de partituras, pesquisa histórica, tradução de cartas pessoais, e finalmente performances públicas e gravações das obras” (CARIZZI, 2017, p. 5).

Diante das condições e critérios apresentados, cabe ainda destacar outra perspectiva. Enquanto intérpretes, acrescentamos que o desejo de conhecer e tocar novos repertórios é, em si, razão legítima para justificar a atividade de transcrever. Embora argumentem em favor dessa prática, o resgate histórico e a divulgação de obras pouco conhecidas não configuram condições de existência. Entendemos que, antes de tudo, a finalidade da transcrição é corresponder ao anseio do intérprete de tornar determinada peça viável ao seu instrumento.

No mais, ao abordar a vida e a obra de Paulo Florence, seguimos o princípio adotado por Rodrigues (2003, p. 16), citado a seguir. No texto, intitulado *Música Sinfônica Brasileira*, o autor elenca compositores cuja obra encontra-se esquecida ou perdida, sendo o último deles, coincidentemente, aquele que estudamos aqui:

[...] E há ainda outros nomes menos conhecidos dos quais não sabemos onde estão as partituras de suas obras, como, por exemplo, de Paulo Florence, do qual já se tem resgatado algumas peças de música de câmara, mas não sinfônicas. [...] Como intérprete, adoto o seguinte princípio: não serei aquele que vai julgar se a música deve ou não ser ouvida pelo público, selecionando algum repertório por que gosto deste ou daquele compositor. Meu dever é trazer à tona tudo o que puder. Posso ter idéia do que tem valor maior ou menor, mas não me compete julgar. As pessoas que venham ouvir essa música. A posteridade é que vai julgar. (RODRIGUES, 2003, p. 15-16).

Nesta pesquisa, procuramos justapor assuntos muito e pouco difundidos. Entendemos que esta é uma maneira de equilibrar o diálogo com a literatura e a comunicação de descobertas. Por um lado, assumimos como objeto de estudo a transcrição, um assunto que transpassa toda a história do violão e encontra-se amplamente difundido na academia. Por outro, estabelecemos como recorte o catálogo de peças para piano de um compositor brasileiro ainda pouco divulgado. Assim, ao mesmo tempo que nos inserimos em uma

---

1. Em uma entrevista publicada no jornal *Correio Paulistano* (1º abr. 1950), Iná de Melo, professora diplomada pelo Instituto Musical de São Paulo e diretora do Departamento de Propaganda da Associação Coral e Sinfônica de São Paulo à época, divulga o programa de um concerto dedicado à música brasileira e promovido pela associação mencionada. Na edição final do periódico, Florence e outros compositores que compõem a segunda parte do programa são citados como “melodistas de valor ultimamente pouco ouvidos”.

discussão atual e bem estabelecida no contexto acadêmico, buscamos nas obras de Paulo Florence o ineditismo, o elemento singular.

No primeiro capítulo, apresentamos um breve perfil biográfico da família Florence e do compositor. As principais fontes de pesquisa foram os livros *Hercule Florence: A descoberta isolada da fotografia no Brasil*, de Boris Kossoy (2006); *A educação feminina durante o século XIX: O Colégio Florence de Campinas 1863-1889*, de Arilda Inês Miranda Ribeiro (2006); e a dissertação de mestrado de Andréia Carizzi intitulada *Paulo Florence: Edição prática da Sonata-Fantasia para piano e violino* (2017). Além disso, consultamos o site do Instituto Hercule Florence, no qual obtivemos acesso aos artigos de Thierry Thomas (2017) e Cecília Prada (2022) citados neste trabalho. Também foram consultados periódicos antigos através da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional, nos quais encontramos uma vasta documentação de programas de concerto que mencionam o compositor.

O segundo capítulo é dedicado à obra de Paulo Florence. Além de considerações gerais sobre sua produção musical, comunicamos descobertas realizadas em consulta ao acervo particular e apresentamos uma lista de suas composições, elaborada com base nas partituras obtidas ao longo da pesquisa.

No terceiro capítulo, discorremos sobre a definição de transcrição enquanto uma prática de reelaboração musical. Abordamos a ambivalência do termo e apontamos seus diferentes usos ao longo da história. A partir de Barbeitas (2000), Pereira (2010) e Vale (2018), discutimos conceitos como fidelidade, obra e intervenção. Além disso, traçamos um paralelo entre transcrição e tradução tendo como referenciais, além dos autores supracitados, Britto (2022). Finalmente, no quarto capítulo, apresentamos o processo de transcrição das obras selecionadas: *Mazurka em Fá maior*; *Minuete*; *Folha d'Album* e *Bluette*.

## 1. PERFIL BIOGRÁFICO

Paulo Florence foi um dos últimos filhos do casal de imigrantes Hercule Florence (1804-1879) e Carolina Krug (1828-1913). Assim como seus muitos irmãos e irmãs, o compositor teve amplo acesso à educação. A família, inclinada às ciências e às artes, constituía um ambiente favorável para a formação intelectual dos filhos, que se dedicaram às mais diversas profissões. Antes de tudo, portanto, cabe apresentar a família Florence:

FIGURA 2 - Da esquerda para a direita: Guilherme Florence, Carolina Krug Florence, Isabel Florence e o compositor Paulo Florence [entre 1891 e 1907].



Fonte: RIBEIRO (2006, p. 139).

### 1.1 A família Florence no Brasil

Antoine Hercule Romuald Florence, pai do compositor aqui estudado, nasceu na cidade de Nice, sul da França. Foi o quinto dos seis filhos do médico militar francês Arnaud Florence (1749-1807) e da monegasca Augustine de Vynallis (1768-1857). Tornou-se órfão de pai logo na primeira infância, tendo sido criado “junto à família de sua mãe, entre artesãos, mestres de ofício e pintores, muitos deles educados nas escolas de arte de Roma e Paris” (FERREIRA, 2014). Nesse ambiente favorável às artes, Hercule desenvolveu grandes competências em desenho, habilidade fundamental para a sua trajetória, conforme mostraremos mais adiante. Diligente e disciplinado, estudou matemática e física por conta própria após a escola secundária, que cursou até os 14 anos de idade (THOMAS, 2017, p. 23).

Também vale destacar seu conhecimento em cartografia “associado ao seu espírito de aventura, talvez nascido a partir de suas leituras de Robinson Crusóé” (KOSSOY, 2006, p. 63).

Alistando-se como grumete, Hercule passou a integrar a marinha francesa em 1823. Contudo, reconhecendo-se inapto para a vida no mar, o jovem aventureiro decidiu abandonar o posto durante sua segunda expedição a bordo da fragata *Marie Thérèse*. Autorizado pelo capitão, Hercule desembarcou na América, mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro, capital do recém declarado Império do Brasil. Sem conhecer o idioma local, encontrou trabalho com outros imigrantes franceses, primeiro em uma loja de tecidos e depois em uma livraria. Além disso, realizou pequenos serviços como desenhista e copista de mapas. Todavia, não demorou até que encontrasse sua grande aventura em terras brasileiras.

Em 1825, foi contratado como segundo desenhista da expedição científica coordenada pelo Barão de Langsdorff (1774-1852), médico, naturalista e cônsul geral da Rússia no Rio de Janeiro (KOSSOY, 2006, p. 53). Ao longo de 4 anos, os membros da expedição percorreram um trajeto desafiador, cruzando os atuais estados de São Paulo, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso e Pará. No trecho citado a seguir, Boris Kossoy, um dos autores de referência sobre a produção científica de Hercule Florence, esclarece a dimensão da contribuição do jovem franco-monegasco para o êxito da empreitada:

Deve-se a Expedição Langsdorff importantes descobertas para a ciência. A empresa foi repleta de aventuras e também de infortúnios, dada a morte de Aimé Adrian Taunay, afogado ao tentar atravessar a nado o rio Guaporé, a doença de Rubzov, vitimado pelo beribéri, além das febres tropicais que acometeram o chefe da comitiva, tornando-o mentalmente incapaz por toda a vida. A expedição, sob este aspecto, teve um resultado desastroso. Por outro lado, seus fatos apenas se tornariam conhecidos graças ao relato de Florence, Esboço da Viagem Feita pelo Sr. de Langsdorff ao interior do Brasil, desde Setembro de 1825 até Março de 1829. Além deste relato, também a ele se deve parte significativa da documentação iconográfica realizada ao longo de todo o trajeto. (KOSSOY, 2006, p. 61).

Concluída a “penosíssima, atribulada e infeliz peregrinação pelo interior do vasto império do Brasil” (LUSTOSA, 2009, p. 18), conforme descreve o próprio viajante, Hercule se estabeleceu na Vila de São Carlos, atual cidade de Campinas. No interior paulista, casou-se com Maria Angélica Vasconcellos (1815-1850), com quem teve 13 filhos. Além disso, dedicou-se à tipografia, à administração dos negócios do sogro (uma botica, uma loja de tecidos e uma fazenda) e à atividade de inventor, que lhe rendeu feitos notáveis. Nos anos seguintes à expedição, Hercule “inventa sucessivamente a zoofonia, a poligrafia, um processo

fotográfico original<sup>2</sup>, a pulvografia, e inova ainda nos domínios da pintura, da impressão e da colheita de café” (THOMAS, 2017, p. 2).

Em 1850, Hercule tornou-se viúvo e, quatro anos mais tarde, casou-se com a imigrante alemã Carolina Krug, que viria a ser a mãe do compositor Paulo Florence. Caroline Mary Catherine Krug nasceu em uma família de classe média na cidade de Kassel, Alemanha. Desde cedo demonstrou competência nos estudos e “extraordinária capacidade intelectual” (PRADA, 2022). Interessada pela pedagogia, foi enviada pelos pais à Genebra, enfrentando um trajeto difícil, cumprido, em sua maior parte, em diligências a cavalo. Vale destacar que Carolina viajou sozinha, situação incomum para uma jovem mulher na época. Uma verdadeira “atitude de coragem e persistência”, conforme descreve sua biógrafa, Arilda Inês Miranda Ribeiro (2006, p. 19).

Chegando à Suíça, matriculou-se no Instituto *La Servette*, dirigido por Madame Niederer, uma instituição de referência nas teorias de Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827), já reconhecido à época como um dos precursores da pedagogia moderna (PRADA, 2022). Ali, a jovem aspirante a professora teve a oportunidade de experienciar e se aprofundar no método que, anos mais tarde, aplicaria em solo brasileiro. Formada, e com bom desempenho<sup>3</sup>, Carolina retornou em 1848 à Kassel, onde iniciou o exercício da profissão:

Durante algum tempo trabalhou como professora em uma casa de família, na propriedade campestre de Holstein. Deu aula para moças durante um ano e ao fim deste aconselhou aos pais de suas alunas que as matriculassem em um colégio onde, em companhia de outras colegas, encontrariam mais estímulo para o estudo. Esse conselho foi aceito e as meninas entraram no colégio em Altona, cuja diretora, Mlle. Biernatriski achou-as tão adiantadas que indagou sobre a pessoa que as ensinava. Informada a esse respeito, a diretora ofereceu um lugar à Carolina Krug, que lecionou nesse Instituto durante três anos. (RIBEIRO, 2006, p. 20-21).

Em 1852, a família Krug decidiu emigrar para o Brasil, mais especificamente para Campinas, onde Jorge Krug, irmão mais velho de Carolina, havia se tornado um farmacêutico bem-sucedido. À semelhança de outros imigrantes da Confederação Germânica em crise, a mudança da família Krug aconteceu por diversos motivos, entre eles, as atrativas oportunidades de negócios no novo continente e a adesão a ideias liberais:

2. Isolado da comunidade científica, seu pioneirismo no campo da fotografia, sua maior descoberta, só foi reconhecido internacionalmente no século seguinte. Em 1976, o método fotográfico de Hercule Florence foi comprovado cientificamente através da pesquisa empreendida por Boris Kossoy. O rigor científico das anotações do inventor autodidata viabilizou a reprodutibilidade do seu processo fotográfico, testado e comprovado no *Rochester Institute of Technology*, nos Estados Unidos. Como resultado de sua pesquisa, foi publicado em 1977 o livro *Hercule Florence: A descoberta isolada da fotografia no Brasil*.

3. Em uma carta destinada à mãe de Carolina, uma professora assegura o preparo da aluna para desempenhar a profissão, atestando seus bons resultados nos estudos. A correspondência, traduzida por Ribeiro (2006, p. 20), ainda destaca suas aptidões em língua francesa e desenho.

O pai do Sr. Krug emigrara da Alemanha, devido à triste situação política do Ducado eleitoral de Hessen-Kassel, onde exercia, na cidade de Kassel, a profissão de marceneiro, que lhe dera grande fama, como artífice hábil e competente. Cometera, entretanto, o grave crime de abrigar ideias demasiado liberais, o que lhe valeu ser forçado a abandonar a pátria, ele e sua família. (TSCHUDI, 1954 apud RIBEIRO, 2006, p. 23).

Jorge Krug era amigo de Hercule Florence, a quem, eventualmente, apresentou a irmã. Hercule e Carolina casaram-se em 1854 e desenvolveram um relacionamento um tanto particular. Conforme descreve Ribeiro (2006, p. 29), não obstante o predomínio do modelo patriarcal nas famílias brasileiras, existia entre eles uma “relação de igualdade”. Segundo a autora, “não havia receio por parte do esposo pela emancipação de sua mulher, estimulando a propagação de seus conhecimentos científicos, uma vez que o próprio Hércules Florence impulsionava as novas ciências, através de seus inventos” (RIBEIRO, 2006, p. 29).

Carolina desejava implantar na cidade de Campinas uma escola que oferecesse um ensino semelhante àquele que recebeu na Europa. Apoiada pelo marido e pelo irmão mais velho, fundou no dia 3 de novembro de 1863 o Colégio Florence<sup>4</sup>, uma instituição dedicada à educação feminina. A longevidade testemunha o êxito do empreendimento, que funcionou ininterruptamente por 25 anos, até ser transferido para Jundiaí devido à epidemia de Febre Amarela que se iniciou em Campinas no ano de 1889. Na cidade vizinha, mesmo após o falecimento da fundadora, o Colégio Florence existiu até 1928, quando foi transformado em uma Escola Normal Livre. Vale ainda citar que a instituição foi visitada pelo então imperador do Brasil, Dom Pedro II, em viagem ao interior paulista.

Hercule faleceu no ano de 1879, em Campinas, onde ainda é tido em grande estima. Em 1963, foi erguido um busto em sua homenagem no largo de São Benedito. Além disso, desde 2007 a cidade sedia um festival de fotografia que leva seu nome. Destacam-se ainda duas iniciativas de descendentes pela preservação de sua memória: a Coleção Cyrillo Hercules Florence e o Instituto Hercule Florence. Ambas as instituições se encontram em

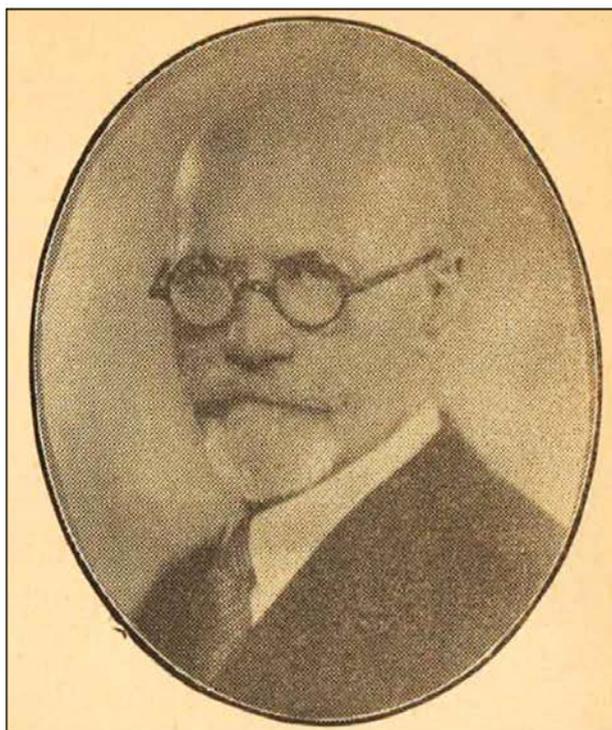
---

4. Hercule encarregou-se da administração do Colégio. Jorge Krug, por sua vez, colaborou financeira e politicamente. Já Carolina, a idealizadora, assumiu com empenho toda a parte pedagógica, “fazendo questão de escolher pessoalmente, após severo escrutínio, os membros do corpo docente” (PRADA, 2022). Diversos são os aspectos inovadores que caracterizaram o Colégio Florence, sendo o mais destacado deles o bem-sucedido projeto de educação feminina. Via de regra no Brasil Imperial, os estudos se restringiam às aptidões associadas ao gênero, ou seja, às meninas cabiam as habilidades que remetiam, tão somente, ao papel de esposa e mãe. Contrariamente às limitações habituais, a instituição dirigida por Carolina visava, sobretudo, uma formação intelectual e cultural. Outra característica a ser ressaltada, era a integração de homens ao corpo docente. Conforme aponta Ribeiro (2006, p. 20), o convívio com o sexo oposto garantia às alunas desenvoltura na sociedade campineira. Entre os professores que fizeram conferências ou ensinaram regularmente no colégio, Prada (2022) destaca João Kopke, Rangel Pestana e Julio Ribeiro. Registramos também os professores de música elencados por Ribeiro (2006): Theodoro Jahn, Emílio Henking e Emílio Giorgetti. Por fim, mencionamos que, apesar da religiosidade de Carolina, o Colégio Florence tinha orientação laica.

plena atividade na capital paulista. Mesmo após o falecimento do marido, Carolina manteve a direção do colégio por vários anos. Contudo, ao alcançar idade avançada, mudou-se para a Itália com a filha Augusta e o genro Emílio Giorgetti. Na cidade de Florença, permaneceu até seu falecimento em 1913.

## 1.2 Paulo Florence

FIGURA 3 - Retrato de Paulo Florence [19--?].



Fonte: CARIZZI, 2017, p. 33.

No dia 19 de junho de 1864, nasceram em Campinas os gêmeos Guilherme (1864-1943) e Paulo Florence. Ambos receberam o ensino primário no Colégio Internacional, escola fundada em 1869 por missionários presbiterianos, aliás, a primeira escola de orientação protestante da América do Sul. Aos 9 anos de idade, ainda no interior paulista, Florence<sup>5</sup> foi iniciado no estudo do piano.

---

5. Para fins de clareza, a partir deste ponto o uso isolado do sobrenome indica unicamente o compositor Paulo Florence.

Em 1878, à semelhança da maioria dos irmãos, os gêmeos foram enviados para a Europa, completando seus estudos secundários na cidade natal da mãe, Kassel. Em seguida, optando pelas ciências exatas, Guilherme cursou engenharia de minas e metalurgia na Academia de Berlim (RIBEIRO, 2006, p. 139). Paulo, por sua vez, cursou filosofia na Universidade de Leipzig e deu sequência aos seus estudos musicais no Conservatório fundado por Felix Mendelssohn. Na afamada cidade germânica, Florence “estudou piano, contraponto e fuga e composição com os professores Adolf Ruthardt (1849-1934), Salomon Jadassohn (1831-1902) e Carl Reinecke (1824-1910), este último o mais renomado dos três” (CARIZZI, 2017, p. 19).

Ainda na Alemanha, nos anos seguintes, Florence trabalhou como mestre-capela (regente de orquestra) nos Teatros de Ulm e de Kiel entre 1888 e 1890. Florideo Gervasio faz referência ao cargo ocupado por Florence em uma nota biográfica [s.d.] com as seguintes palavras: “Nenhum outro brasileiro recebeu até hoje tão relevante incumbência, com tão grandes responsabilidades, principalmente em um paiz onde cultivam a música com respeito e devoção, e que possui dezenas de grandes mestres”. (CARIZZI, 2017, p. 19).

O compositor retornou ao Brasil em 1891, estabelecendo-se na cidade de São Paulo, contudo, voltaria a estudar na Europa anos mais tarde. Nesse intervalo, atuou como pianista e professor de música. Notas de programa divulgadas em jornais da época sugerem sua inclinação à atividade de corpetidor, que de fato viria a ser sua principal ocupação enquanto pianista. Na edição de 25 de outubro de 1893, o jornal *O Commercio de São Paulo* divulgou o programa de um concerto do clarinetista português José Barreto Aviz que aconteceria naquela mesma data, no Real Club Gymnastico Portuguez. Na ocasião, o solista foi “auxiliado pelos professores Leal, Paulo Florence<sup>6</sup>, Abelardo de Souza e o virtuose Miguel G. Marrano”. As peças executadas por Florence, acompanhando Barreto Aviz, foram as seguintes: *Sonata (allegro, andante e scherzo)*, de Proust; *Concerto militar (allegro)*, de Bärmam; *Concerto n. 1 (allegro)*, de Spohr; e *Fantasiestück un Lieder (Saudade, Ballada e Pastorale)*, de Bärmam.

Em 1896, Florence retornou à Europa, desta vez, porém, o destino foi a Itália. Na cidade de Florença, estudou com Antônio Scontrino (1850-1922) e Giuseppe Buonamici (1846-1914), ambos professores de composição. Também estudou no Conservatório de Bolonha, sob orientação de Giuseppe Martucci (1856-1909), compositor, pianista e maestro. Em março de 1897, Florence publicou o artigo *Sobre a natureza da melodia e do rhythm* no periódico musical berlinense *Der Klavierlehrer*. A importância do texto é destacada pelo

---

6. Trata-se da nota de programa mais antiga com menção a Florence que encontramos através da Hemeroteca Digital Brasileira.

pianista José Vianna da Motta (1868-1948) em uma carta publicada no *Jornal do Commercio*.

Abaixo a transcrição de seu conteúdo:

Berlim, 29 de março de 1897 - Acha-se nesta cidade o distinto professor de S. Paulo Sr. Paulo Florence que acaba de ser honrado pelo importante jornal musical Der Klavierlehrer com a publicação de um artigo seu. Este artigo interessantíssimo e escrito de forma absolutamente científica, é digno de ser estudado pelos músicos, porque trata de um problema estético de difficilíssima resolução. Versa sobre a analogia que existe entre o desenho dos sons (Melodia e Ritmo) e o desenho por linhas. O autor assenta a sua exposição em um axioma que no seu sentido mais geral não admite contradição: há uma só arte, que obedece em toda a parte às mesmas leis, mas que se manifesta por diversos sentidos. O que o músico ouve é na essência o mesmo que o pintor vê. Partindo desse princípio, expõe o Sr. Florence com máxima clareza a analogia que existe entre as proporções do ritmo no tempo (sons) e do ritmo no espaço (linhas), entre a melodia (combinação de diferentes vibrações) e o desenho (combinação de diferentes linhas), enfim entre a harmonia da forma musical e a harmonia nas figuras de um quadro, aproveitando de uma maneira felicíssima a comparação do Andante da Sinfonia em Dó menor de Beethoven com a Madonna Sistina de Raphael. Consta-me que o Sr. Florence tem tenção de completar as suas investigações, fecundas em resultados surpreendentes. O seu trabalho é uma prova da sua vasta ilustração e da atividade do seu cérebro. Recomendo aos seus admiradores de lhe pedirem uma tradução do seu artigo sensacional. (MOTTA, 1897 apud CARIZZI, 2017, p. 37).

Ao voltar para o Brasil, em 1898, Florence intensificou o trabalho como compositor e retomou suas outras atividades profissionais na cidade de São Paulo, lecionando, tocando, e organizando concertos. Nesse mesmo ano, como indica uma crítica publicada no periódico *O Commercio de São Paulo* (13 de dezembro de 1898), participou de um concerto “em beneficio aos Orphãos da Casa Pia de São Vicente de Paulo”.

A seguir, destacamos alguns entre os muitos concertos que contaram com a sua participação no período que se seguiu, todos realizados no Salão Steinway. Em janeiro de 1899, de acordo com o *Commercio de São Paulo*, o pianista português Alfredo Napoleão (1852-1917) tocou o *Concerto op. 52*, de sua autoria, e a *Fantasia Húngara*, de Liszt, sendo acompanhado pelo compositor aqui estudado. Na mesma ocasião, Florence executou seu *Trio*, para piano, violino e violoncelo, junto a Giulio Bastiani e Guido Rocchi. Em 1905, acompanhando Pattapio Silva (1880-1907), Florence tocou a *Sonata op. 168* para flauta e piano de Terschak (*Vida Paulista*, n. 91). No ano seguinte, Florence voltaria a acompanhar o flautista, tocando as obras: *Sonata*, de Boisdreffre; *Concertino*, de Duvernoy; e *Caprice*, de Saint-Saëns (*O Commercio de São Paulo*, 7 out. 1906).

Para além da atuação artística, Florence também foi um dos sócios-fundadores da *Sociedade Scientifica de São Paulo*, associação idealizada em 1903 por Edmundo Krug, botânico e professor do Colégio Mackenzie. Tratava-se de uma iniciativa multidisciplinar que

reunia cientistas profissionais e amadores interessados em discutir e divulgar assuntos científicos. Entre os fundadores, figuravam nomes conhecidos como o arquiteto Victor Dubugras e os médicos Vital Brazil e Adolfo Lutz. Além disso, como cita Marcolin (2013), ingressaram como membros efetivos ou correspondentes personalidades como Oswaldo Cruz, Emílio Goeldi e Euclides da Cunha. A heterogeneidade do grupo fica evidente nos temas abordados nas conferências públicas promovidas pela associação. “Em 1904, Vital Brazil, por exemplo, deu uma palestra sobre soro antiofídico, Belfort Mattos fez um relato sobre a influência das manchas solares no clima e Leopoldo de Freitas falou sobre a alma russa” (MARCOLIN, 2013).

Em 1905, foi criada a *Revista da Sociedade Científica de São Paulo*, que abordava temas tão diversos quanto seu quadro de integrantes. Em uma edição de 1908 (v. 3, n. 10-12), ao lado de trabalhos sobre biologia, medicina e agronomia, Florence publicou o artigo *A música e a evolução*, que se inicia com uma menção àquele publicado anos antes, na Alemanha:

No meu artigo “Sobre a natureza da melodia e do ritmo” (Klavierlehrer, março 1897) parti do princípio que só há uma arte, que diversamente se manifesta de conformidade com os sentidos por meio dos quais se torna perceptível. Generalizarei agora esse princípio a todas as manifestações da vida e do universo, quer físicas quer intelectuais, que obedecem às mesmas leis fundamentais por mais variadas e heterogêneas que pareçam. Procurarei, pois, cingindo-me a esse princípio, investigar as relações que existem entre a música e a vida. (FLORENCE, 1908, p. 135).

O artigo corresponde à primeira parte de um livro<sup>7</sup> que viria a ser publicado em 1930 pela editora *São Paulo*. No texto, Florence demonstra seu conhecimento em filosofia evocando concepções de Arthur Schopenhauer e Herbert Spencer e relacionando-as à música. O autor desenvolve e sustenta sua argumentação a partir da análise de motivos presentes em obras de Bach e Beethoven, compositores aos quais se refere, juntamente com Wagner, como “três incomensuráveis gênios”. Cabe citar que o livro foi dedicado a Felix de Otero (1868-1946) e a Harold Bauer (1873-1951), este último, responsável pela sua tradução para o inglês. Além disso, conforme consta na epígrafe, o texto foi bem recomendado por Hugo Riemann (1849-1919). Ainda nesse período, Florence participou da fundação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1906), compondo o primeiro corpo docente da instituição, pioneira no estado:

---

7. O livro intitula-se *Música e evolução*.

O primeiro corpo docente do Conservatório foi composto, na sessão dramática, dos seguintes nomes: Pedro Augusto Gomes Cardim, Wenceslau de Queiroz (Literatura e Estética/Psicologia), Luiz Pinheiro da Cunha (Português e Francês), Hipólito da Silva (Dicção/Declamação), Augusto César Barjona (História do Teatro), Adolpho Araújo (Português e Aritmética Elementar). Paulo Florence compôs o seletivo grupo de professores da sessão musical, como professor de literatura musical e piano, ao lado de Antônio Carlos Ribeiro de Andrada e Silva (Harmonia, Contraponto, Fuga e Canto), Felix de Otero (piano), João Gomes de Araújo Júnior (composição, canto coral e teatral), Paulo Tagliaferro (Canto), Giulio Bastiani (instrumentos de cordas), Guido Rocchi (instrumentos de palheta), Henri Ruediger (piano), Caetano Foschini (órgão) e Luigi Chiaffarelli (piano). Mais tarde, seriam convidados Batista Pereira (Geografia e História) e Pattapio Silva (flauta). (CARIZZI, 2017, p. 22).

Anos mais tarde, o compositor também viria a participar da fundação do Instituto Musical de São Paulo (1927), que tinha como principal objetivo a formação de professores. Nesse intervalo, seu nome continuou figurando em notas de programa de concertos realizados na capital paulista, contudo, entre 1911 e 1914, conforme aponta Carizzi (2017, p. 80), Florence esteve na Europa em uma incursão artística:

Em 1911 foi realizada a Esposizione Internazionale di Torino. Com a iniciativa do Secretário de Agricultura e Comércio Antônio de Pádua Salles, o governo de Albuquerque Lins organizou uma série de seis concertos no Pavilhão do Brasil. Henrique Oswald foi convidado para organizar a programação brasileira nesta série que foi chamada de “Concertos Paulistas”. Nesses concertos foram executadas obras de Carlos Gomes, Alexandre Levy, Henrique Oswald e Paulo Florence. Entre os intérpretes pianistas estavam Guiomar Novaes, Alfredo Oswald, Magdalena Tagliaferro, Antonietta Pasquale e a violinista Celina Branco. (CARIZZI, 2017, p. 80).

A seguir, citamos outros acontecimentos destacados na trajetória de Florence, à essa altura, um profissional de considerável reputação. Em 1928, foi realizado pela Rádio Sociedade do Rio de Janeiro um concerto denominado *Noite Paulo Florence – Francisco Chiaffitelli*, em homenagem aos referidos compositores paulistas. Ambos estiveram presentes, executando e regendo suas peças. Ao escrever sobre o concerto na revista *Para Todos* (1928, p. 27), o crítico Manoel Tapajós Gomes comentou que “Paulo Florence ocupa um lugar proeminente, mercê do qual tem o seu nome registrado como o de um dos beneméritos da evolução musical paulista”.

Em 1930, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) organizou e assumiu a regência de uma temporada de concertos, com duração de três meses, junto à Orquestra da Sociedade Symphonica de São Paulo<sup>8</sup>. Uma obra de Florence foi selecionada para integrar o programa do concerto de abertura, que aconteceu no dia 12 de julho no Theatro Municipal de São Paulo.

---

8. Conforme Carizzi (2017, p. 28), a programação dos concertos constituía-se de obras do próprio Villa-Lobos, de Monteverdi, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Pasquini, Milhaud, Carlos Gomes, Francisco Mignone, João Gomes Júnior, Felix de Otero, Camargo Guarnieri, Paulo Florence e ainda outros compositores brasileiros.

Na ocasião, ao lado de obras de Bach, Milhaud, Beethoven e do próprio Villa-Lobos, foi executada, em primeira audição, a *Suíte para orchestra de instrumentos de cordas*<sup>9</sup>, de Paulo Florence.

No contexto da Revolução Constitucionalista de 1932, diante das adversidades oriundas do conflito armado, Florence escreveu o *Hymno a São Paulo*, com letra de Fagundes Varella (1841-1875). Movido pelo sentimento cívico, o compositor renunciou aos direitos da obra em favor do Departamento de Assistência às Famílias dos Combatentes, que recebeu todo o valor arrecadado com as vendas. Conforme publicado no jornal *Correio de S. Paulo* (5 set. 1932) “o próprio autor adquiriu desde logo 50 exemplares, concorrendo assim, duplamente, para tão benemérita instituição”.

O compositor, (...) autor de obras de envergadura que não deixam de manifestar o espírito de seus mestres alemães (Prelúdio e fuga em lá maior, para piano; Sonata fantasia, para piano e violino, etc.), concebeu para o hino uma melodia de caráter austero, que procede sobretudo por graus conjuntos, sustentada majestosamente por acordes. Procurou dar à sua composição uma solenidade quase que religiosa, por assim dizer inspirada na concepção germânica de hinos pátrios. O climax do texto, nas palavras ‘Gritando altivos ao quebrar dos ferros’ e ‘Vôa ao combate, repetindo a lenda!’ é alcançado musicalmente com o enriquecimento da harmonia em vigoroso crescendo, tendo o seu apogeu num dramático salto de oitava em fortissimo, para terminar pateticamente em retardando nas palavras: ‘Antes a morte que um viver de escravos!’ (BISPO, 1991).

Outro hino de sua autoria foi dedicado a Carlos Gomes (1836-1896). Escrito em 1936, com letra de Corrêa Júnior, o *Hymno a Carlos Gomes* foi encomendado pelo Instituto Musical de São Paulo e fez parte da programação de homenagens em ocasião do centenário do compositor campineiro. Podemos inferir que o apreço de Florence por seu conterrâneo reflete sua orientação artística, notadamente mais próxima da tradição romântica do que das tendências modernistas. Tal posicionamento poético, por assim dizer, é frequentemente expresso em textos de críticos e jornalistas. Florideo Gervásio, por exemplo atribui às principais obras de Florence um caráter “independente e especial” que “não acompanha a feitura complicada e baralhosa das supostas músicas brasileiras modernas.” (GERVÁSIO, [s.d.] apud CARIZZI, 2017, p. 21). No jornal *Correio da Manhã*, ainda encontramos o seguinte texto de Manoel Tapajós Gomes:

O maestro Paulo Florence é, como todos sabem, um musicista de real valor que não se deixou contaminar pelo bolchevismo musical contemporâneo; toda a sua obra é, por assim dizer, vazada nos moldes clássicos, bem que ele não se arrecele, de quando em vez, de uma incursão nos campos do modernismo [...] (GOMES, *Correio da Manhã*, 4 de janeiro de 1928).

9. Trata-se de uma orquestração dos *Estudos para a mão esquerda só em forma de suíte antiga* (piano), escritos para Sigrid Nepomuceno (filha do compositor Alberto Nepomuceno), que nasceu sem o antebraço direito.

Em 1945, já em idade avançada, Florence esteve entre os paulistas que compuseram o quadro inicial de membros da Academia Brasileira de Música. Idealizada por Heitor Villa-Lobos, a instituição tinha o intuito de congregar compositores e musicólogos de destaque no país. Paulo Florence ocupou a cadeira de número 28, como patrono<sup>10</sup>. Em 1948, o compositor participou de uma cerimônia em homenagem a seu pai no Foto-Cine Club Bandeirante. Na ocasião, era aberto ao público o VII Salão de Arte Fotográfica de São Paulo, uma exposição de grande porte que recebeu cerca de 150.000 visitantes. Florence ofertou à instituição um busto em bronze de Hercule, obra do escultor Vicente Larocca (1892-1963) e proferiu um breve discurso<sup>11</sup>:

FIGURA 4 - Paulo Florence descobre o busto de Hercule Florence ofertado ao Foto-Cine Club Bandeirante.



Fonte: BOLETIM [do] Foto-Cine Club Bandeirante, n. 32, 1948, p. 6.

No dia 23 de setembro de 1949, aos 85 anos de idade, faleceu Paulo Florence, o mais longevo dos filhos de Hercule Florence. O compositor foi sepultado em São Paulo, cidade onde desenvolveu a maior parte de sua atividade artística. Na edição do dia 7 de outubro do jornal *Diário de Notícias*, a Academia Brasileira de Música apresentou condolências à família e declarou vaga a cadeira de número 28. Outros periódicos da época também comunicaram o

10. Em 1961, Andrade Muricy, presidente da Academia Brasileira de Música, realizou uma grande reforma no estatuto, extinguindo dez cadeiras, entre elas a 28.

11. O discurso foi reproduzido no Boletim do Foto-Cine Club Bandeirante, n. 32, dezembro de 1948, p. 6.

falecimento, “acentuando que o Brasil perdeu um de seus máximos valores na arte” (*Diário da noite*, 29 de setembro de 1949.) e referindo-se ao compositor como “ilustre mestre” (*Correio Paulistano*, 12 de novembro de 1949).

Como informado pelas sobrinhas-netas, durante a visita ao acervo familiar, Florence não se casou e não teve filhos, assim como seu irmão Guilherme. Muito unidos, os gêmeos viveram juntos em uma casa situada na avenida Pompeia. Por fim, reproduzimos um relato apresentado por Lustosa (2009, p. 46)<sup>12</sup> que relaciona Florence ao pianista alemão Wilhelm Kempff (1895-1991). Trata-se de uma história que circula pela família, contada, inclusive, pelas sobrinhas-netas do compositor:

Paulo Florence atingiu os 85, não se privando de executar, diariamente, ao piano, Beethoven e Mozart, além de peças de outros mestres geniais. Um mês antes de seu falecimento, em temporada no Teatro Municipal de São Paulo, o famoso pianista alemão Wilhelm Kempff programou várias composições de Paulo Florence. Tomando conhecimento da morte deste, o artista de público universal transportou-se para a casa dele, à Avenida Pompéia, e fazendo-se anunciar como o “executante que homenageava o mestre”, sentou-se ao piano, na sala ao lado da em que se velava o corpo, e, em meio à extrema emoção de quantos lotavam as dependências daquela morada, tocou um coral de Bach. (LUSTOSA, 2009, p. 46).

---

12. Texto originalmente publicado pelo genealogista Francisco Álvares Machado e Vasconcellos Florence (1968).

## 2. A OBRA DE PAULO FLORENCE

Tendo em vista a delimitação do nosso campo de estudo (a obra de um compositor ainda pouco divulgado) percebemos a necessidade de dedicar um capítulo à sua produção. A seguir, apresentaremos breves considerações sobre a obra de Paulo Florence, descobertas feitas durante a consulta ao acervo particular da família e uma lista com base nas partituras a que tivemos acesso durante a realização da pesquisa. Ressaltamos que não pretendemos apresentar um catálogo definitivo, o que excederia os limites deste trabalho, mas oferecer ao leitor um panorama da produção musical de Florence.

Foram nossos pontos de partida uma lista elaborada por Carizzi (2017, p. 153-158) e outra feita pelo próprio compositor, esta, encontrada no acervo particular. Florence a enviaria à Sociedade Brasileira de Autores Theatraes com o intuito de filiar-se à instituição, conforme revela a folha de rosto que antecede a relação de obras:

FIGURA 5 - Folha de rosto da lista de obras elaborada por Florence.

Illmo. Snr. Presidente da

**Sociedade Brasileira de Autores Theatraes**  
Rio de Janeiro, Brasil

O abaixo assignado Paulo Florence

Estado civil solteiro, natural \_\_\_\_\_

Estado \_\_\_\_\_ nascido a 19 de Junho de 1864

residente a São Paulo Rua Martinica Prado Nº 9

juntando a lista de suas composições pede a inclusão de seu nome entre os socios da categoria de FILIADOS, ficando por isso sob a tutela dessa Sociedade, no que diz respeito a autorisação para a representação ou execução das mesmas, bem como percepção dos respectivos direitos, uma vez que ella, nos termos do decreto n. 4.092, de 4 de agosto de 1920, é mandatária de seus socios para os alludidos fins.

Assim

P. Deferimento

Paulo Florence

(Firma reconhecida)

Fonte: FLORENCE [194-?]

Sob a responsabilidade de duas irmãs, sobrinhas-netas do compositor, o acervo particular de Florence está dividido em duas partes. De acordo com elas, o autor deste trabalho e a pesquisadora Andréia Carizzi consultaram partes diferentes, o que justifica eventuais disparidades nos catálogos. Carizzi, por exemplo, acrescenta seis peças para canto e piano e outras seis para canto orfeônico que não localizamos. A autora também lista uma *Mazurka em mi menor* e três *Marchas sinfônicas brasileiras*, todas para piano. Dentre as peças listadas por Florence, não localizamos: *A flor do aguapé* (para orfeão feminino com letra de Dom Aquino Correia); *Trio em ré maior* (para piano, violino e violoncelo); *Trio* (para violino, flauta e violoncelo); além de seis quartetos para instrumentos de cordas<sup>13</sup>. Tendo em vista as circunstâncias, optamos por incluir em nosso catálogo somente as obras às quais efetivamente tivemos acesso.<sup>14</sup>

Nos primeiros quadros listamos apenas composições publicadas, separando-as em três grupos de acordo com a formação. Em alguns casos, não temos a partitura, mas sabemos da existência de determinada peça através de informações publicadas nas contracapas de outras composições. Quando isso acontece, registramos em nosso catálogo “partitura não localizada”, como, por exemplo, na obra *Petite etude* para piano. Em outras situações, não identificamos nem mesmo o nome de certas peças que compõem obras maiores, como a série *Melodias e canções*, cujos números 2 e 3 desconhecemos. Nestes casos, indicamos “peça não localizada”. Além disso, ressaltamos que nem sempre foi possível verificar a editora responsável pela publicação ou impressão, seja pela ausência de capa, deterioração do papel, ou ainda pelo corte da imagem no processo de digitalização.

Além da produção para piano solo, destaca-se a quantidade de peças vocais. O interesse de Florence pelo canto pode estar relacionado à sua atuação como correpetidor, principal atividade que exerceu enquanto pianista. A título de exemplo, juntamente com o barítono Antonio de Barros Paula Sousa<sup>15</sup> (1868-1930), o compositor fundou a *Sociedade dos Amadores do Canto, Paula Sousa - Florence*. Segundo Carizzi (2017, p. 44-45), os associados se reuniam bimestralmente para realização de audições e, anualmente, para eventos públicos em prol de instituições beneficentes.

---

13. No terceiro capítulo da sua dissertação, intitulado “Obras de câmara que incluem o violino”, Carizzi (2017, p. 51-84) apresenta diversos materiais oriundos do acervo particular, como notas de programa e manuscritos, que revelam a composição dos trios citados, alguns quartetos e ainda outras obras.

14. A maior parte das partituras são provenientes do Instituto Piano Brasileiro e do acervo particular. Ainda tivemos acesso a outras obras através da Discoteca Oneyda Alvarenga e da tese de Helder de Araújo (2009).

15. Apesar de não ter se tornado músico profissional, “teve seu nome ligado à arte vocal de São Paulo, dedicando-se ao ensino de canto e sendo um importante intérprete revelador da produção de diversos compositores nacionais” (CARIZZI, 2017, p. 44).

Entre suas composições para voz e piano, há um grande volume de letras em idiomas estrangeiros, especialmente francês e alemão, línguas maternas de seus pais. Ainda assim, o português foi o idioma mais explorado, com textos de Camões (c.1524 - c.1579), Bocage (1765-1805), Antero de Quental (1842-1891) e de autores brasileiros contemporâneos seus, como Olavo Bilac (1865-1918), Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) e Cleomenes Campos (1895-1968). Pesquisando letras indicadas como anônimas, descobrimos textos de forte identificação regional como, por exemplo, *Quero mana* e *O Anú*. Ambos fazem parte do folclore gaúcho e constam no *Cancioneiro Guasca*, coletânea de poesias populares do Rio Grande do Sul publicada em 1910 pelo escritor João Simões Lopes Neto (1865-1916).

Outros textos, porém, têm origem incomum, como acontece com *O ignoto*. Nesse caso, o letrista foi um dos pacientes do Manicômio Judiciário do Estado de São Paulo, instituição de tratamento e custódia para criminosos diagnosticados com doenças mentais. De acordo com Vicente et al. (2016, p. 109), que estudaram produções textuais dos internos que ali estiveram no início do século XX, *O ignoto* foi escrito por um homem idoso de origem italiana, internado entre 1923 e 1926. A fim de preservar o sigilo sobre a identidade do autor e de sua família, Vicente et al. optaram por omitir seu nome. Assim, o letrista permanece incógnito, ironicamente, como o eu lírico de seus versos:

[...] Quem eu sou não pergunes donzela  
 Quem eu sou vai contar teu cantor  
 Sou a onda que bate na praia  
 Sou o suspiro que o vento levou [...]  
 (ANÔNIMO, [s.d.]).

## 2.1 Lista de obras

QUADRO 1 - Composições de Paulo Florence para canto e piano (publicadas).

| CANTO E PIANO  |  |                     |
|--|--|---------------------|
| Obra   | Letra  | Edição ou impressão |
| <b>Cinco canções internacionais (1926)</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• n.1 Exaltação</li> <li>• n.2 Die goldne Wiege</li> <li>• n.3 Le Silence</li> <li>• n.4 My love is like a red, red rose</li> <li>• n.5 Quando cadran le foglie</li> </ul> | Múcio Teixeira<br>Hermann Löns<br>Alfred de Vigny<br>Robert Burns<br>Olindo Guerrini | X                   |

|  |  |  |
|--|--|--|
| <b>Cinco sonetos</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• n.1 Velhice</li> <li>• n.2 O condenado à morte</li> <li>• n.3 Na capela</li> <li>• n.4 Sete anos de pastor</li> <li>• n.5 Velhas árvores</li> </ul>  | Virginia Victorino<br>Manuel Bocage<br>Antero de Quental<br>Luís de Camões<br>Olavo Bilac  | Campassi &<br>Camin                              |
| <b>Melodias e canções</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• n.1 Ao luar</li> <li>• n.2 [peça não localizada]</li> <li>• n.3 [peça não localizada]</li> <li>• n.4 Foi assim o seu amor</li> <li>• n.5 Jurity</li> <li>• n.6 Eu sou flor arremessada<sup>16</sup></li> <li>• n.7 O coração</li> <li>• n.7 O Ignoto<sup>17</sup></li> <li>• n.8 Quero mana</li> <li>• n.9 O Anú</li> </ul> | Catulo P. Cearense<br>X<br>X<br>Henrique C. Muzzio<br>Baptista Júnior<br>F. Coelho<br>Antero de Quental<br>Anônimo<br>Tradicional gaúcho<br>Tradicional gaúcho | Campassi &<br>Camin                              |
| <b>Seis canções de Cleomenes Campos<sup>18</sup></b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• n.1 A resposta que ela me deu</li> <li>• n.2 Serenata</li> <li>• n.3 Canção tímida</li> <li>• n.4 Flor de ruína</li> <li>• n.5 Escrito em minha vidraça</li> <li>• n.6 Canção</li> </ul>   | Cleomenes Campos   | E. S.<br>Mangione                                |
| <b>Três canções francesas</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• n.1 Aveu</li> <li>• n.2 Mea culpa</li> <li>• n.3 Chanson de Barberine</li> </ul>  | Paul Géraudy<br>Paul Géraudy<br>Alfred de Musset   | Casa Bevilacqua<br>Edições Tupy<br>Irmãos Vitale |
| <b>Alma minha gentil</b>   | Luís de Camões   | Casa Bevilacqua                                  |
| <b>Anseio (Erwartung)<sup>19</sup></b>   | Hermann Löns   | Irmãos Vitale                                    |
| <b>Ao pé de um túmulo<sup>20</sup> [incompleta]</b>  | Auta de Souza  | X  |
| <b>Canção de berço</b>   | Maria Kahle (tradução:<br>Leonor de Aguiar)  | Campassi &<br>Camin                              |

16. Dedicada “à Madame Julieta Telles de Menezes” (1896-1961), professora de canto do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, e intérprete da obra de Florence. Conforme Dolci e Oliveira (2017, p. 97) “Julieta Menezes especializou-se como camerista e dedicou-se à apresentação de programas de canções folclóricas com harmonizações eruditas, sendo considerada precursora no país de tal gênero”. Além da partitura publicada, dispomos de um manuscrito autógrafo.

17. Ambas as peças, *O coração* e *O ignoto*, são assinaladas como n.7 do conjunto *Melodias e canções*, um erro de edição, provavelmente.

18. Dedicada “à memória do seu caro irmão Guilherme” (1864-1942).

19. Dedicada “à minha sobrinha Evangelina Angelica Florence”.

20. Dedicada “ao seu grande intérprete Antonio Barros de Paula Sousa”.

|  |                     |                  |
|--|---------------------|------------------|
| <b>Clytie</b>  | André Chénier       | X                |
| <b>Eterna canção</b>                                     | Júlio Dantas        | C.E.M.B.         |
| <b>Idyllio</b>   | Antero de Quental   | X                |
| <b>In der Wüste</b>                                      | Nikolaus Lenau      | X                |
| <b>L'aveugle a la rose</b> <sup>21</sup>                 | Jacques d'Avray     | Campassi & Camin |
| <b>Lugar assombrado (Verrufene Stelle)</b> <sup>22</sup> | Friedrich Hebbel    | X                |
| <b>No jardim do mosteiro</b>                             | Graciema Nobre      | Campassi & Camin |
| <b>Nocturno</b> <sup>23</sup>                            | Antero de Quental   | Campassi & Camin |
| <b>Pour une statue de l'amour</b>                        | Charles d'Orléans   | X                |
| <b>Serpens</b>   | Michelangelo        | X                |
| <b>Vá como vai!</b> <sup>24</sup>                        | Alberto de Oliveira | Campassi & Camin |

Fonte: Elaboração do autor.

QUADRO 2 - Composições de Paulo Florence para piano (publicadas).

| PIANO  |  |
|--|--|
| Obra   | Edição ou impressão  |
| <b>Dez estudos para piano</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• n.1 Rajada<sup>25</sup></li> <li>• n.2 Nirvana</li> <li>• n.3 e n.4 [peças não localizadas]</li> <li>• n.5 Fonte oculta</li> <li>• n.6 A fiandeira<sup>26</sup></li> <li>• n.7, n.8 e n.9 [peças não localizadas]</li> <li>• n.10 Perpetuum mobile</li> </ul> | Casa Bevilacqua<br>Edições Tupy<br>X<br>E. S. Mangione<br>E. S. Mangione<br>X<br>Casa Bevilacqua |

21. Dedicada “à Heitor Villa-Lobos”.

22. Dedicada “a Alfred Helberger” (1871-1946), pintor alemão.

23. Dedicada “ao Dr. Afonso d'Escragnolle Taunay” (1876-1958), sobrinho-neto de Aimé-Adrien Taunay, primeiro desenhista da Expedição Langsdorff.

24. Dedicada “a Antonio Barros de Paula Sousa”.

25. O nome *Rajada* não consta na partitura do Estudo n.1, mas em listas presentes em contracapas de outras composições.

26. Dedicada “à sua muito distinta intérprete D. Déa Orcioli”, pianista virtuose e intérprete da obra de Florence, tendo sido responsável por diversas estreias do compositor (CARIZZI, 2017, p. 41-43).

|  |   |
|--|---|
| <p><b>Estudos para a mão esquerda só - em forma de suíte antiga</b><sup>27</sup></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• n.1 Prelúdio</li> <li>• n.2 Allemande</li> <li>• n.3 Courante</li> <li>• n.4 Menuet</li> <li>• n.5 Bourée</li> <li>• n.6 Sarabande</li> <li>• n.7 Presto [incompleto]</li> </ul> | <p>Campassi &amp;<br/>Camin<sup>28</sup></p>  |
| <p><b>Nocturno</b><sup>29</sup></p>  | <p>C.E.M.B.</p>   |
| <p><b>Pequena Suíte</b><sup>30</sup></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• n.1 Mazurka</li> <li>• n.2 Petit Etude [partitura não localizada]</li> <li>• n.3 Bluettes<sup>31</sup></li> <li>• n.4 Caprice</li> </ul>   | <p>Casa Bevilacqua<sup>32</sup><br/>X<br/>Ricordi<br/>Genesisio Venturini</p>             |
| <p><b>Dois Prelúdios</b><sup>33</sup></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• n.1 e n.2</li> </ul>  | <p>Casa Bevilacqua</p>  |
| <p><b>Quatro peças fáceis para piano</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• n.1 Minuete</li> <li>• n.2 [peça não localizada]</li> <li>• n.3 Folha d'Album</li> <li>• n.4 Berceuse</li> </ul>   | <p>Casa Bevilacqua<br/>X<br/>Casa Bevilacqua<br/>Casa Bevilacqua</p>                      |
| <p><b>Scherzo - Valse (1903)</b><sup>34</sup></p>  | <p>C.E.M.B.</p>   |
| <p><b>Seis Prelúdios e Fugas para Piano</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• n.1<sup>35</sup></li> <li>• n.2<sup>36</sup></li> <li>• n.3<sup>37</sup></li> <li>• n.4</li> <li>• n.5 e n.6 [partituras não localizadas]</li> </ul>  | <p>E. S. Mangione<br/>E. S. Mangione<br/>Irmãos Vitale<br/>Campassi &amp; Camin<br/>X</p> |

27. Obra dedicada “à Nestor Rangel Pestana” (1877-1933), jornalista e um dos fundadores da *Sociedade de Cultura Artística*. Conforme Araújo (2009, p. 63), Sigrid Nepomuceno foi presenteada por Florence com estes estudos em maio de 1921. Na lista elaborada pelo compositor, a obra consta como *Suíte em Sol maior*.

28. Não há identificação na partitura, mas a obra consta em capas de outras publicações da Campassi & Camin.

29. Dedicado “à Marina de Vergueiro Forjaz”, aluna de Florence. Frequentemente é citado em contracapas de outras composições um *Nocturno em mi bemol*, contudo, não encontramos outros indícios da existência dessa peça. Acreditamos que se trata de um equívoco na escrita, visto que a obra *Nocturno* está na tonalidade de mi menor. O *Nocturno* de Florence foi gravado pelo pianista Fritz Jank no disco “Música erudita do Brasil” (1971).

30. Publicada na Europa como *Quatre morceaux pour piano* (ed. Genesisio Venturini).

31. Gravada por Belkiss Carneiro de Mendonça no disco “O piano brasileiro - Século XIX” vol. 2 (1987).

32. Caso a peça em questão seja a Mazurka em Fá maior.

33. Dedicados “à sua discípula Raphaela Amato”. Gravados por Durval Cesetti para o Instituto Piano Brasileiro

34. Peça dedicada “a Felix de Otero”, pianista e professor, foi um dos fundadores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e do Instituto Musical de São Paulo.

35. Dedicados “à sua aluna senhorinha Dulce Sevilha”.

36. Dedicados “ao amigo Florideo Gervasio”, poeta, jornalista e crítico musical.

37. Dedicados “à João Gomes Jr.”, diretor e um dos fundadores do Instituto Musical de São Paulo.

|   |  |
|---|--|
| <b>Serenata de Mephisto</b>   | Casa Bevilacqua                                      |
| <b>Suíte para Piano, em Sol menor (1932)<sup>38</sup></b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• n.1 Prelúdio</li> <li>• n.2 Allemande [partitura não localizada]</li> <li>• n.3 Courante [partitura não localizada]</li> <li>• n.4 Bourée [partitura não localizada]</li> <li>• n.5 Gavotte [partitura não localizada]<sup>39</sup></li> <li>• n.6 Sarabande</li> <li>• n.7 Gigue</li> </ul> | C.E.M.B.<br>X<br>X<br>X<br>X<br>C.E.M.B.<br>C.E.M.B. |
| <b>Variações fáceis e instrutivas</b>   | Casa Levy  |

Fonte: Elaboração do autor.

QUADRO 3 - Composições de Paulo Florence para música de câmara (publicadas).

| MÚSICA DE CÂMARA   |                     |
|--|---------------------|
| Obra   | Edição ou impressão |
| <b>Prelúdio e Fuga para 2 pianos a 4 mãos (1945)<sup>40</sup></b>  | Edições Tupy        |
| <b>Sonata para piano e violoncelo (1947)</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• n.1 Primeiro tempo</li> <li>• n.2 Elegia</li> <li>• n.3 Lento e sombrio</li> </ul> | Casa Bevilacqua     |
| <b>Sonata-Fantasia para piano e violino<sup>41</sup></b>   | Campassi & Camin    |

Fonte: Elaboração do autor.

38. *Allemande, Courante, Bourée e Gavotte* são citadas na lista redigida por Florence. Não sabemos se foram, de fato, publicadas.

39. Não encontramos a partitura publicada, entretanto, localizamos no acervo particular um manuscrito autógrafo da *Gavotte* da *Suíte para piano, em Sol menor*.

40. Dedicada “à memória de seus grandes mestres Gideon Vogt e Júlio Ribeiro”. Originalmente escrita para órgão, foi arranjada para dois pianos por João Gomes Júnior. A obra foi gravada pelas pianistas Yara Ferraz e Marina Brandão no CD “Rituais” (1993).

41. Dedicada “à Raphael Díaz Albertini” (1857-1928), violinista cubano, intérprete da obra de Florence.

## 2.2 Manuscritos autógrafos

Além de peças editadas e publicadas, o acervo particular conta com um grande volume de manuscritos, sendo a maior parte deles autógrafos. Existem peças completas, como as que listamos a seguir, contudo, há uma expressiva quantidade de rascunhos e pequenos fragmentos de música<sup>42</sup>. Cabe ainda indicar que, de acordo com as sobrinhas-netas de Florence, a parte do acervo que o autor deste trabalho não visitou contém diversas correspondências, muitas delas em idiomas estrangeiros. Por certo, um material de grande importância para pesquisas voltadas à biografia do compositor ou até mesmo ao contexto musical da época.

A seguir, listamos obras encontradas no acervo particular que não constam nos catálogos elaborados por Florence e Carizzi. São peças completas e em fonte autógrafa, todas para canto. Quando não há indicação específica, a obra é para apenas uma voz:

QUADRO 4 - Composições de Florence para canto (manuscritos autógrafos).

| CANTO – Manuscritos autógrafos                        |                     |   |
|---|---------------------|---|
| Obra  | Letra               | Acompanhamento  |
| <b>A canção da noviça</b> (15/11/1924)                | D. Aquino Corrêa    | Harmônio  |
| <b>Ave Maria</b>                                      | Oração católica     | Piano ou Harmônio                                     |
| <b>Canção popular</b>                                 | Maria de Lourdes    | Piano   |
| <b>Cantiga praiana</b> , para voz solo, dueto ou coro | Vicente de Carvalho | Orquestra de violões e oboé                           |
| <b>Debaxo da cajazera</b> (11/07/1926)                | Catulo P. Cearense  | Violão (em Mi menor)<br>Piano ou violão (em Ré menor) |
| <b>O beija-flor</b> , para dueto (04/10/1928)         | Catulo P. Cearense  | Piano   |
| <b>O menino doente e a santa</b> <sup>43</sup>        | Manuel Bandeira     | Piano   |
| <b>Prece</b> , para solo e coro feminino              | X                   | Piano   |
| <b>Sympathia</b> (1927) <sup>44</sup>                 | Casimiro de Abreu   | Piano   |

Fonte: Elaboração do autor.

42. Encontramos, por exemplo, um esboço claramente incompleto de uma *Sonatina estudo* para piano e violino. Também localizamos um rascunho, a lápis, da orquestração de *Sarabanda dos Estudos para a mão esquerda só*.

43. Consta na partitura “imprimir”.

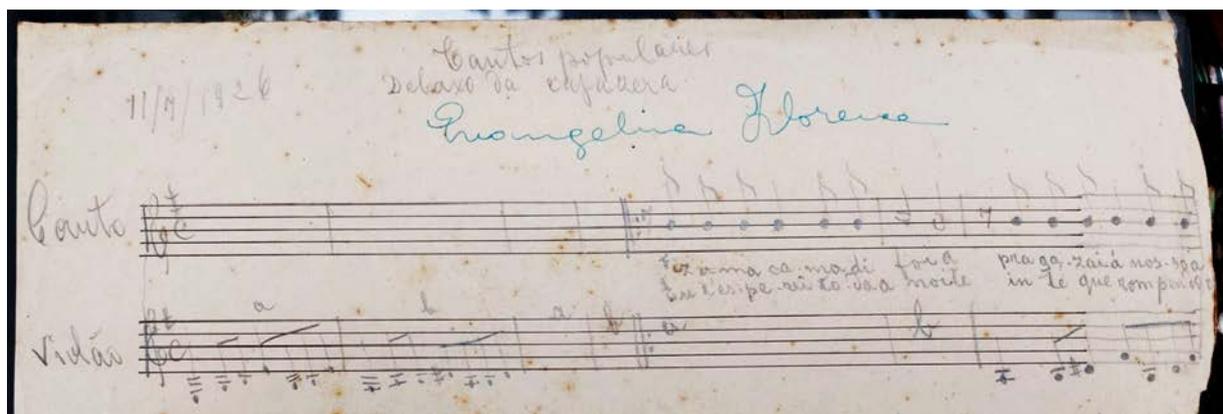
44. consta na partitura “imprima-se” e “esta pertence à O. C. Florence”, provavelmente, Olivia Carolina Florence, sobrinha do compositor.

### 2.3 Obras para canto e violão

Consultando o acervo particular fizemos uma descoberta significativa para a comunidade violonística: encontramos duas peças para canto nas quais o acompanhamento é designado ao violão, ambas em manuscritos autógrafos. A primeira, com letra do poeta Catulo da Paixão Cearense, denomina-se *Debaxo da Cajazera*.

Antes de tudo, destaca-se no texto o uso de regionalismos, a começar pelo título. Quanto à música, trata-se de uma obra curta com um acompanhamento um tanto elementar, o que sugere a falta de familiaridade do compositor com o violão. A harmonia não extrapola as funções básicas e há um desenho rítmico regular do começo ao fim. No entanto, vale mencionar a escolha por uma tonalidade bastante idiomática para o instrumento, Mi menor:

FIGURA 6 - Manuscrito autógrafo de *Debaxo da Cajazera*. Versão em Mi menor com acompanhamento para violão.

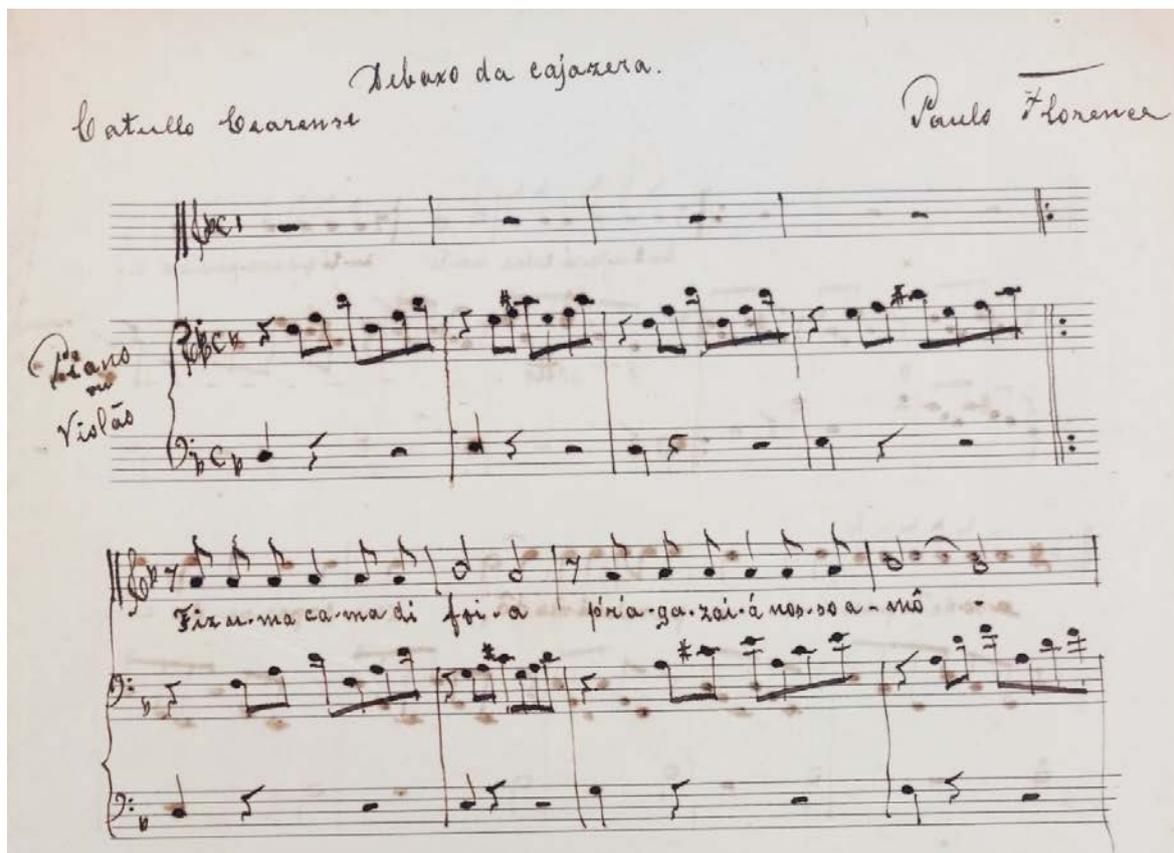


Fonte: FLORENCE (1926).

A inscrição “Evangelina Florence” refere-se a uma sobrinha do compositor, que herdou seu acervo particular, conforme relataram as atuais responsáveis pelo material. Além disso, é assinalada uma data (11 de julho de 1926), exceção entre as partituras consultadas.

Localizamos ainda um segundo manuscrito autógrafo de *Debaxo da Cajazera*, este à caneta e em Ré menor, outra tonalidade idiomática para nosso instrumento. Nesta partitura, o acompanhamento destina-se ao piano ou ao violão:

FIGURA 7 - Manuscrito autógrafo de *Debaxo da Cajazera*. Versão em Ré menor com acompanhamento para piano ou violão.



Fonte: FLORENCE [s.d.].

Cabe pontuar que até o momento dessa descoberta, não havia qualquer indício de que Florence tivesse composto algo para o instrumento. Na verdade, não tínhamos nenhuma expectativa nesse sentido, levando em conta o histórico de desprestígio do violão no Brasil:

Desde o tempo dos Vice-Reis, atravessando o século XIX, até chegar à República (1889) o violão foi marginalizado socialmente. Se durante o Primeiro e Segundo Reinados o instrumento era tolerado como acompanhante das modinhas trazidas de Portugal, na República o violão será expurgado para que o passado colonial seja esquecido. (PRANDO, 2008, p. 12).

Na virada do século XIX para o XX, conforme aponta Bartoloni (1995, p. 14), o violão era duramente discriminado, sendo tratado como um instrumento de menor valor artístico, limitado ao seu uso folclórico e impróprio para as salas de concerto:

Em 1916 o Jornal do Comércio, do Rio de Janeiro, ainda se reportava ao violão como um instrumento vulgar e, por isso, sem valor, chegando ao absurdo de publicar que "...as regiões da música clássica não lhe são propícias, as suas cordas não se dão muito bem nos ambientes de arte propriamente dita". (BARTOLONI, 1995, p. 15).

Ainda nas primeiras décadas do século passado, entretanto, o descrédito do violão foi paulatinamente questionado por efeito do trabalho de artistas pioneiros. Dentre eles, Bartoloni (1995, p. 15) destaca Sátiro Bilhar, Quincas Laranjeiras, João Pernambuco e Heitor Villa-Lobos, além de músicos estrangeiros que estiveram no país: Alberto Baltar, Gil Orozco, Eugene Pingitore, Manoel Gomes, Francisco Pistoresi, Agustín Barrios, Josefina Robledo e Antonio Sinópoli. Prando (2008, p. 26) ainda faz menção ao poeta Catulo da Paixão Cearense, que "embora não fosse propriamente um violonista, foi figura central na reabilitação do instrumento".

Retomando as composições de Florence, a segunda peça descoberta intitula-se *Cantiga praiana*. A obra tem texto de Vicente de Carvalho (1866-1924), poeta santista e membro da Academia Brasileira de Letras, e foi dedicada a João Gomes de Araújo Jr. (1868-1963), diretor e um dos fundadores do Instituto Musical de São Paulo. Logo de início, chama a atenção a formação pouco usual, voz solo, dueto ou coro, com acompanhamento para orquestra de violões e oboé:

FIGURA 8 - Manuscrito autógrafo de *Cantiga Praiana*.

O manuscrito autógrafo de *Cantiga Praiana* apresenta a seguinte estrutura:

- Poesia de Vicente de Carvalho:** "Si je marche a- vant / tão pou- coo que de- se- ja / Mas é tu- do que me".
- Música de Paulo Florence:** Para uma voz solo, dueto ou coro. Acompanhamento para orquestra de violões e oboé.
- Notação musical:** Inclui uma linha de melodia para voz e uma seção de acompanhamento para instrumentos de corda (violões) e oboé.
- Detalhes do manuscrito:** Há anotações em português e espanhol, como "(Simplificado)" e "(com o violão)", e uma assinatura "A João Gomes de Araújo Jr." no topo.

Fonte: FLORENCE [s.d.].

A formação inusitada, principalmente tendo em vista a época, instigou a busca por uma orquestra de violões na cidade de São Paulo que fosse contemporânea a Florence. Pesquisando na Hemeroteca Digital Brasileira, descobrimos a existência da Orquestra de Violões da Associação Cultural Violonística Brasileira:

FIGURA 9 - Fotografia da Orquestra de Violões da Associação Cultural Violonística Brasileira.



Fonte: *Correio Paulistano*, 15 de janeiro de 1942.

Cabe ressaltar que não há qualquer evidência que relacione a *Cantiga praiana*, ou mesmo seu compositor, à referida orquestra. Ainda assim, dada as circunstâncias, julgamos por bem citá-la. Segundo Bartoloni (1995, p. 36) a Associação Cultural Violonística Brasileira (A.C.V.B.) foi fundada em junho de 1941 por iniciativa de Isaías Sávio (1900-1977), violonista uruguaio que deixou um grande legado para a prática do instrumento no Brasil<sup>45</sup>. De acordo com o *Correio Paulistano* (15 jan. 1942), a A.C.V.B. tinha por finalidade “difundir o estudo sério do violão” e contava com vinte violonistas associados, dos quais, quinze integravam a orquestra. O repertório do grupo abrangia obras de Chopin, Beethoven, Schubert, Bach, além de compositores violonistas como Tárrega e Robledo.

45. A relevância de suas contribuições pode ser demonstrada através da notoriedade de alguns de seus alunos como, por exemplo: Antonio Rebello, Carlos Barbosa-Lima, Henrique Pinto, Luiz Bonfá, Manoel São Marcos, Marco Pereira e Paulinho Nogueira. Isaías Sávio também foi o responsável pela fundação do primeiro curso oficial de violão no Brasil, em 1947, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Nessa mesma edição do *Correio Paulistano*, foi anunciado que a rádio *Excelsior* havia disposto um horário semanal de trinta minutos para um programa da associação (às quintas-feiras a partir das 21h30). A estreia contou com obras de Sor, Alba, Bach, Bernardini e Tárrega, "executadas pelos solistas prof. Isaías Sávio, srs. Edgard de Mello, Carlos Miranda e Jamil Anderáos". Ao final, a Orquestra de Violões ainda apresentou a *Serenata Mourisca*, do compositor espanhol Ruperto Chapi (1851-1909). A última ocorrência do programa nas listas de irradiações da *Excelsior* data de 18 de junho de 1942.

Finalizando este capítulo, compartilhamos da conclusão de Carizzi (2017, p. 123), que aponta para a necessidade de aprofundamentos em todos os sentidos: da pesquisa biográfica à organização do acervo particular, da catalogação completa da obra à revisão das edições. Assim como a autora, entendemos que nosso trabalho é “um estímulo inicial para futuras pesquisas sobre este material vasto que requer ainda muita dedicação e que certamente será valiosa contribuição à música brasileira de concerto”.

### 3. SOBRE A PRÁTICA DA TRANSCRIÇÃO

Historicamente, pairam incertezas sobre a definição do conceito de transcrição. O mesmo acontece com arranjo, adaptação, redução, orquestração e ainda outros, frequentemente tidos como equivalentes. Segundo Paulo Aragão (2001, p. 13), consta em um verbete publicado na revista *Phonoarte* (1929), que “podem ser consideradas como sinônimos de arranjo as expressões adaptação e transcrição”. Nesse mesmo texto, também é empregado o termo redução:

Arranjo: Transporte de uma obra musical para outro destino. Redução de uma partitura de coro ou orquestra para o piano ou qualquer outro instrumento. Transformação de uma composição a fim de torná-la acessível a outras categorias de executantes, ou torná-la de acordo com as normas modernas da música. (PHONOARTE, 1929 apud ARAGÃO, 2001, p. 13).

Conforme a descrição da revista, o arranjo teria o propósito de facilitar a execução de uma peça. Na definição do *Grove Dictionary of Music and Musicians* (5ª ed., 1899), entretanto, tornar uma obra mais acessível seria a finalidade da transcrição:

Um termo que, em seu significado estrito, deve ser o exato equivalente de arranjo, mas que na prática implica uma compreensão diferente, e, na maioria dos casos, uma produção menos digna, visto que o transcritor raramente deixa de acrescentar algo seu à obra selecionada para seu trabalho. (...) O tipo mais útil de transcrição é aquela que, através da compressão e conseqüente condensação, apresenta as principais características de uma composição para que o aluno, devidamente orientado, possa realizá-la no órgão, piano ou em outro instrumento solo. (MAITLAND, 1899 apud VALE, 2018, p. 60).

A questão da dificuldade também é abordada pelo *Dicionário Oxford de Música* (1994), ora indicando uma simplificação, ora apontando para um resultado “mais elaborado”:

Arranjo ou transcrição. Adaptação de uma peça para um meio musical diferente daquele para que tinha sido originalmente composto. Por vezes transcrição significa reescrever a obra para o mesmo meio, mas num estilo de execução simplificado. Por vezes usa-se o termo "arranjo" para um tratamento livre de material e o termo "transcrição" para um tratamento mais fiel. No jazz, arranjo tende a significar orquestração (grifos nossos). (KENNEDY, 1994 apud RODRIGUES, 2011, p. 31).

Transcrição. Arranjo de música composta para ser interpretada por um instrumento diferente do originalmente concebido, ou do mesmo instrumento, mas num estilo mais elaborado” (grifos nossos). (KENNEDY, 1994 apud RODRIGUES, 2011, p. 31).

Apesar de reservarem um verbete para arranjo e outro para transcrição, nota-se de imediato a sugestão da equivalência entre os termos. Assim também acontece no *Dicionário*

*de música Zahar* (1985 apud MORAIS, 2007, p. 23) que define arranjo como “adaptação de composição para um instrumento ou grupo de instrumentos diferentes do pretendido pelo compositor” e acrescenta que a transcrição é “um arranjo feito usualmente com maior cuidado”. Concordamos com Morais (2007, p. 23) quando diz que essa definição “parece imprecisa, porque se exime de definir o grau de ‘cuidado’ antes e após o qual o trabalho deixa de ser um arranjo e passa a ser uma transcrição”.

Outros autores buscam desvincular arranjo e transcrição. O *Diccionario Enciclopédico de la Música* (2010), por exemplo, diferencia os conceitos a partir da modificação que promovem na obra original. Segundo este dicionário, enquanto o arranjo prevê uma mudança de meio instrumental (do piano para o violão, por exemplo), a transcrição modifica apenas o “formato de notação”, tal como a extração das partes de uma grade ou o registro de fonogramas em partitura, em suma, uma cópia.

Arranjo: Adaptação ou transcrição para um meio diferente daquele para o qual a música foi originalmente composta; por exemplo, uma canção adaptada para piano ou uma abertura orquestral adaptada para órgão. Antes do gramofone oferecer a possibilidade de tocar a música original, o recurso de arranjo era uma prática tão comum quanto necessária. Este processo, realizado com seriedade, implica muito mais que uma simples transcrição musical em partitura. Muitas passagens funcionais para um meio podem não o ser para outro. Sendo assim o arranjador deve imaginar o que o próprio compositor teria escrito se o novo meio tivesse sido o original. Na época da reprodução eletrônica, os arranjos satisfazem o desejo de compositores por trabalhar com material estrangeiro, em parte para se ligarem à grande tradição, satisfazendo assim o público de maneiras que sua própria música nem sempre consegue (grifos nossos). (LATHAM, 2010 apud VALE, 2018, p. 62).

Transcrição: Um termo que às vezes é usado como sinônimo de arranjo. No entanto, é possível fazer uma distinção entre o conceito de transcrição, como cópia de uma composição em que se modifica seu formato ou sua notação (por exemplo, transcrever em partitura as partes instrumentais individuais), e fazer um arranjo como uma mudança de instrumentação (por exemplo, o arranjo orquestral de um quarteto para piano, como o arranjo de Schoenberg de op. 25 de Brahms). A transcrição é também um recurso da musicologia para traduzir em notação uma gravação de campo (grifos nossos). (LATHAM, 2010 apud VALE, 2018, p. 62).

Esses exemplos revelam que não existe um consenso sobre o termo transcrição. Apesar do seu uso corrente ao longo da história da música ocidental, o significado varia profundamente de acordo com cada autor. Também é possível notar que há um entrelaçamento de sentidos entre os conceitos de transcrição, arranjo, adaptação, redução e orquestração; aos quais ainda seria possível acrescentar: versão, recomposição, reformulação e até mesmo transcrição. No entanto, mesmo diante da falta de clareza, duas ideias esboçadas nas definições que citamos são essenciais para delimitar o significado do termo transcrição nesta pesquisa. São eles: a mudança de meio instrumental e a noção de fidelidade à obra.

### 3.1 A transcrição enquanto prática de reelaboração musical

Conforme Barbeitas (2000, p. 90):

Sabe-se que transcrição origina-se do verbo latino *transcribere*, composto de *trans* (de uma parte a outra; para além de) e *scribere* (escrever), significando, portanto, “escrever para além de” ou ainda “escrever algo, partindo de um lugar e chegando a outro”. (BARBEITAS, 2000, p. 90).

Tendo em vista sua etimologia, “transcrição” certamente comporta o sentido de cópia empregado pelo *Diccionario Enciclopédico de la Música* (2010), apresentado anteriormente. Nesse caso, o *trans* (de uma parte a outra) se refere à uma mudança de meio material, à modificação do “formato de notação”. Contudo, na presente pesquisa, nos interessa outra acepção do termo. Ao lado de orquestração, redução, arranjo e adaptação, a transcrição é considerada por Flávia Pereira (2011, p. 227) uma prática de reelaboração musical. Partindo desta perspectiva, *trans* remete ao deslocamento da obra de um meio instrumental para outro, como, por exemplo, do piano para o violão.

Sabendo *de onde e para onde* ocorre o deslocamento indicado por *trans*, é importante refletir sobre o tratamento dado ao *que* é deslocado, ou seja, a obra. Assim como em qualquer outro procedimento de reelaboração, o ato de transcrever implica no manuseio de um original, e não na livre composição de novos materiais musicais. Portanto, é essencial que haja um compromisso de fidelidade à obra, para que, ao fim do “deslocamento”, essa se encontre devidamente preservada. De acordo com Pereira (2011, p. 13):

(...) a prática de reelaborar requer uma reflexão não apenas em relação aos problemas que a mudança instrumental produz como, à possibilidade de se preservar a coerência e a proposta contidas na obra original, ao mesmo tempo em que procura sua própria autenticidade. (PEREIRA, 2011, p. 13).

A fim de aprofundar nossa investigação sobre a transcrição enquanto prática de reelaboração musical, aproximamos os conceitos de transcrição e tradução. Partindo de um ponto de vista etimológico, há uma clara correspondência entre transcrição e tradução “uma vez que esta última palavra, originada do também latino *transducere* (*trans* + *ducere*), significa ‘levar, transferir, conduzir para além de’” (BARBEITAS, 2000, p. 91).

Em 1879, na primeira edição do *A Dictionary of Music and Musicians*, Sir George Grove já apontava para um paralelo entre reelaboração musical e a tradução literária, “possivelmente a primeira tentativa de relacionar essas duas práticas” (VALE, 2018, p. 59). Vale ressaltar que o autor utiliza o termo arranjo (*arrangement*), porém, no nosso entendimento, a descrição se assemelha mais à transcrição:

Arranjo, ou adaptação, é a contrapartida musical da tradução literária. Vozes ou instrumentos são como idiomas através dos quais os pensamentos e emoções do compositor tornam-se conhecidos para o mundo; e o objetivo do arranjo é fazer aquilo que está escrito em um determinado idioma musical, inteligível em outro. As funções do arranjador e do tradutor são semelhantes; os instrumentos, assim como as línguas, são caracterizados por idiomas peculiares e por aptidões e deficiências específicas, que exigem (do arranjador ou transcritor) habilidade crítica e conhecimento dos modos correspondentes de expressão ao lidar com eles. Porém, a qualidade mais indispensável para ambas funções (arranjador e tradutor) é a capacidade de entender a obra com a qual terão de lidar. Para isso não basta colocar nota por nota ou palavra por palavra, ou mesmo achar idiomas correspondentes. Os significados e valores das palavras e notas são variáveis com suas posições, e a escolha de cada uma dessas demanda uma apreciação da obra como um todo, assim como também de cada detalhe dos materiais usados na construção da mesma. (GROVE, 1879 apud VALE, 2018, p. 59).

Evidentemente, esse paralelo tem seus limites. A correspondência estabelecida entre “idiomas” e “instrumentos”, por exemplo, não é absoluta. Seguramente, o tradutor deve dominar o idioma de partida, no qual a obra foi originalmente escrita, e também o idioma de chegada, para o qual a tradução se destina. Contudo, o mesmo não se verifica na transcrição. É interessante que se conheça as características básicas do instrumento de partida, no entanto, seria um erro afirmar a imprescindibilidade de dominá-lo. Neste sentido, o idioma em questão seria o meio instrumental ou a música?

O momento da apreciação também manifesta os limites dessa analogia. A tradução torna viável ao leitor um texto antes incompreensível devido à barreira do idioma estrangeiro. A transcrição, por outro lado, não tem o mesmo efeito sobre o ouvinte, afinal, escutar uma peça executada ao violão ou ao piano é simplesmente escutar música. Deste modo, entendemos que o papel desempenhado pela transcrição é o de tornar a obra viável ao intérprete.

No mais, enfatizamos o acerto de Grove em relacionar as duas práticas ainda no século XIX. Traçar paralelos entre tradução e transcrição favorece imensamente a elucidação desta prática de reelaboração musical. Em primeiro lugar, destacamos que a analogia reitera o valor artístico da transcrição. Dado que “os significados e valores das palavras e notas são variáveis com suas posições, e a escolha de cada uma dessas demanda uma apreciação da obra como um todo, assim como também de cada detalhe dos materiais usados na construção da mesma” (GROVE, 1879 apud VALE, 2018 p. 59), resumir a transcrição musical ao transporte de alturas e durações é um equívoco tão grave quanto afirmar que é possível traduzir um texto literário tendo apenas um dicionário bilíngue como referência. Longe de configurarem atividades mecânicas, está implícito em ambas as práticas um intrincado processo de reflexão imbuído pelo já mencionado compromisso de fidelidade à obra.

Paulo Henriques Britto, tradutor, e Flávia Pereira, regente e pianista, descrevem, respectivamente, as práticas de traduzir e transcrever, apontando para o fazer artístico intrínseco a essas atividades:

Traduzir – principalmente traduzir um texto de valor literário – nada tem de mecânico: é um trabalho criativo. O tradutor não é necessariamente um traidor; e não é verdade que as traduções ou bem são belas ou bem são fiéis; beleza e fidelidade são perfeitamente compatíveis. (BRITTO, 2022, p. 18-19).

Dessa forma buscamos uma reflexão onde as práticas de transcrição musical mesmo tendo um amplo conjunto de afinidades em relação ao original, não sejam percebidas somente como sendo uma transferência exata e “fiel” [enquanto sinônimo de exato, rígido] do texto original, como uma tradução literal, e sim um trabalho que envolve também um nível de recriação, guardando, entretanto um limite de ação. (PEREIRA, 2011, p. 51).

O compromisso de fidelidade à obra, é justamente o que determina esse “limite de ação”, ou em outras palavras, “até que ponto uma reelaboração é identificada como transcrição e até que ponto ela deixa de ser” (PEREIRA, 2011, p. 51). Novamente, a aproximação entre tradução e transcrição pode ser esclarecedora. Durante a disciplina Tópicos Especiais em Análise Musical do Programa de Pós-Graduação em Música da UNESPAR, ministrada pelo Prof. Dr. Luciano Lima, orientador desta pesquisa, Lima propôs a expressão “jogo da transcrição” em referência ao “jogo da tradução” enunciado por Britto (2022, p. 28):

Seguindo a visão de Wittgenstein, porém, eu diria que a tradução de texto segue determinadas regras que constituem o que podemos denominar de “jogo da tradução”. Eis algumas regras deste jogo: o tradutor deve pressupor que o texto tem um sentido específico – na verdade, um determinado conjunto de sentidos específicos, tratando-se de um texto literário, já que uma das regras do “jogo da literatura” é justamente o pressuposto de que os textos devem ter uma pluralidade de sentidos, ambiguidades, indefinições etc. Outra regra do jogo da tradução é que o tradutor deve produzir um texto que possa ser lido como “a mesma coisa” que o original, e portanto devem reproduzir de algum modo os efeitos de sentido, de estilo, de som (no caso da tradução de poesia) etc., permitindo que o leitor da tradução afirme, sem mentir, que leu o original. Se o tradutor parte do pressuposto que o texto a traduzir não tem um conjunto de sentidos mais ou menos determinado, que a tradução que ele vai produzir é um texto outro em relação ao original etc., ele simplesmente não está jogando o jogo da tradução. (BRITTO, 2022, p. 28-29).

Tendo em vista as regras do jogo, pode-se afirmar que uma reelaboração musical é identificada como transcrição à medida que o compromisso de fidelidade se estende não só às notas, mas também aos “efeitos de sentido, de estilo, de som” etc., permitindo que, parafraseando Britto (2022, p. 29), o ouvinte da transcrição afirme, sem mentir, que ouviu o original. A partir do momento em que isso não for possível, isto é, quando a transcrição não puder ser ouvida como “a mesma coisa” que a obra, mas uma “nova coisa”, sabe-se que o limite de atuação foi extrapolado.

Barbeitas (2000, p. 95) apresenta uma breve análise comparativa de duas traduções para o português de um mesmo poema escrito por Jacques Prévert (1900-1977). Essa análise pode ser lida como um exemplo de aplicação das regras do “jogo da tradução”, com foco no efeito estético provocado no leitor. Ademais, é destacada a importância de uma interpretação adequada da obra, sem a qual a tradução, e também a transcrição, ficam sujeitas a equívocos:

|  |                                 |                                  |
|--|---------------------------------|----------------------------------|
| <i>Mea Culpa</i>                         | <i>Mea Culpa</i>                | <i>Mea Culpa</i>                 |
| C'est ma faute                           | Errei                           | Minha culpa                      |
| C'est ma faute                           | Errei                           | Minha culpa                      |
| C'est ma très grande faute d'orthographe | Que enorme erro de ortografia   | Minha máxima culpa em ortografia |
| Voilà comment j'écris                    | Eis como escrevi                | Vejam como escrevi               |
| Giraffe                                  | Girrafa                         | Bassia                           |
| <b>(original)</b>                        | <b>(trad. Silvano Santiago)</b> | <b>(trad. Mário Laranjeira)</b>  |

Podemos resumir da seguinte maneira duas das principais críticas de Laranjeira à tradução de Santiago:

1. O título *Mea culpa* remete ao *confiteor*, oração da cultura cristã que, em cada língua, possui uma formulação tradicional, canônica, inserida no ordinário da missa. O poema de Prévert reproduz parte do texto francês do *confiteor* (C'est ma faute/C'est ma faute/C'est ma très grande faute d'orthographe) cuja versão tradicional em português é: Minha culpa/ Minha culpa/ Minha máxima culpa. Silvano Santiago ignora este dado e, com isso, compromete a grande problemática proposta pelo poema, exatamente a correlação entre o pecado cristão e o erro escolar.

2. A escolha de *girrafa* para a tradução de *giraffe* constitui um equívoco, na medida em que Prévert teria escolhido *giraffe* apenas em razão do jogo sonoro que se estabelece a partir da recorrência fônica com a palavra *orthographe*. Pouco interessa, portanto, o conteúdo semântico da palavra girafa. Deveria ter prevalecido na tradução o mesmo critério usado pelo autor, ou seja, a utilização de uma palavra que rimasse com *ortografia* e que contivesse um erro de escrita o qual não interferisse na pronúncia. (BARBEITAS, 2000, p. 95).

Concluindo, entendemos que a transcrição é um procedimento de reelaboração musical bastante apropriado para divulgar a obra de um compositor ainda pouco conhecido. Ao promover o deslocamento de um meio instrumental para outro, tornamos as peças selecionadas acessíveis a um novo grupo de intérpretes e, conseqüentemente, de ouvintes. Além disso, partindo de leituras cuidadosas, sabemos que é possível transcrever não apenas alturas e durações, mas o conjunto de sentidos que compõem as obras de Paulo Florence, observando, assim, o compromisso de fidelidade inerente ao “jogo da transcrição”. Por fim, reiteramos o princípio estabelecido por Britto:

Não se trata, portanto, de produzir um texto que apenas contenha as mesmas informações que o original; trata-se, sim, de produzir um texto que provoque no leitor *um efeito de literalidade* — um efeito estético, portanto — de tal modo análogo ao produzido pelo original que o leitor da tradução possa afirmar, sem mentir que leu o original. (BRITTO, 2022, p. 50).

## 4. TRANSCRIÇÃO DAS OBRAS SELECIONADAS

### 4.1 Mazurka em Fá maior

A referência para nossa transcrição foi a partitura editada pela Casa Bevilacqua. Segundo consta nesta edição, a *Mazurka em Fá maior* está relacionada entre as *Peças fáceis para piano* de Paulo Florence e foi dedicada “à sua talentosa interpretesinha Maria Aparecida Leite Cesarino”. Durante a consulta ao acervo familiar, encontramos ainda outra fonte, um manuscrito autógrafo no qual não identificamos mudanças importantes em relação à partitura publicada. Aliás, aparentava ser o manuscrito que serviu como base para a edição. À época dessa descoberta, nossa transcrição já estava finalizada.

Conforme anuncia o título, a *Mazurka em Fá maior* faz referência à homônima dança ternária europeia, amplamente difundida nos salões de baile da elite brasileira no final do século XIX (CASTAGNA, 2003, p. 11). Assim, tendo em vista o nosso objetivo de transcrever o sentido da peça, e não somente as notas musicais, é importante examinar esta primeira informação.

De acordo com Maja Trochimczyk (2000), *mazurka* (*mazur*, ou ainda *mazurek*) é um termo genérico que denomina “uma série de danças folclóricas polonesas em compasso ternário, que surgiram nas planícies da Mazóvia nos arredores de Varsóvia”<sup>46</sup> (tradução nossa). Jan Bogdan Drath (1969, p. 29) e Trochimczyk (2000) diferenciam as três principais representantes dessas danças folclóricas pelo andamento, sendo a *oberek* (ou *obertas*) a mais rápida e enérgica enquanto a *kujawiak* é a mais lenta e melancólica. A *mazurka*<sup>47</sup>, por sua vez, encontra-se entre as duas anteriores, com andamento moderado e movimentos graciosos. Em comum, todas apresentam o “ritmo de mazurka” cujas características fundamentais são o compasso ternário e o acento no segundo tempo. Destaca-se ainda um padrão rítmico característico de duas colcheias seguidas por duas semínimas.

O primeiro registro do vocábulo na literatura musical, segundo Drath (1969, p. 21), consta no livro *Anfangsruende zur musikalischen Setzkunst* (1752), do musicólogo germânico Joseph Riepel (1709-1782). A origem das danças, porém, remonta ao século XVI. Sabe-se que “tablaturas antigas de alaúde e órgão apresentam muitas instâncias do ritmo de mazurka em

46. (...) a series of Polish folk dances in triple meter, which originated in the plains of Mazovia around Warsaw”. (TROCHIMCZYK, 2000).

47. Utilizaremos a grafia “mazurka” por ser aquela empregada por Florence.

peças intituladas Dança polonesa, ou em latim, *Chorea polonica*<sup>48</sup> (TROCHIMCZYK, 2000, tradução nossa).

FIGURA 10 - Primeiro registro da palavra “mazurka” na literatura musical.



Fonte: RIEPEL (1752, p. 50).

Espalhadas pelos territórios poloneses, as mazurkas começaram a aparecer nas regiões vizinhas a partir do século XVII. Entretanto, sua disseminação na porção mais ocidental da Europa aconteceu apenas nas primeiras décadas do século XIX, após as sucessivas partilhas da Polônia. Em Paris, assim como em outros grandes centros urbanos, popularizaram-se como danças sofisticadas. Tal processo de assimilação resultou numa certa simplificação (VIEIRA, 1899, p. 331), ou seja, no contexto dos elegantes *ballrooms*, o termo mazurka passou a identificar tão somente uma dança de salão e não mais aquele conjunto plural de danças tradicionais.

Nesse mesmo período, Frédéric Chopin (1810-1849) ainda estabeleceria outra aplicação ao termo: nomear peças para piano que conjugam aspectos da dança e de outros elementos culturais poloneses (TROCHIMCZYK, 2000), numa espécie de síntese. Apesar de remeterem a uma dança específica no título, suas composições compreendem também traços da *oberek* e da *kujawiak*, às vezes, simultaneamente (DRATH, 1969, p. 29). Assim descreve a mazurka o musicólogo português Ernesto Vieira:

Dança tradicional da Polônia, em compasso ternário, movimento moderado e caráter gracioso. Uma imitação simplificada desta dança foi, há cerca de cinquenta anos [logo, por volta de 1850] admitida nos salões de Paris, com o título de polca-mazurca ou simplesmente mazurca, vulgarizando-se depois em todos os países onde as modas parisienses são adotadas. As célebres mazurcas de Chopin nada têm de comum com a trivial polca-mazurca, senão o compasso ternário; são pequenas e muito livres fantasias, dum gosto especial e delicado, inspiradas nos cantos nacionais da Polônia. (VIEIRA, 1899, p. 331).

48. “(...) early lute and organ tablatures feature many instances of the mazurka rhythm in pieces entitled Polish dance, or in Latin, *Chorea polonica*”. (TROCHIMCZYK, 2000).

Apesar das referências ao ritmo de mazurka, tais obras de Chopin, e mesmo a mazurka de Florence, tinham um propósito exclusivamente musical, isto é, não eram destinadas ao salão de baile, mas à sala de concertos. Na verdade, a *Mazurka em Fá maior* parece se assemelhar às “pequenas e muito livres fantasias” (VIEIRA, 1899, p. 331) de Chopin, presumivelmente fontes de inspiração para Florence. À época, a obra do compositor polonês, com a qual Florence certamente teve contato<sup>49</sup>, já havia se consolidado como parte imprescindível do repertório pianístico. A título de exemplo, traçamos breves comparações entre a *Mazurka em Fá maior* e duas mazurkas de Chopin (*Op.7 n.1* e *Op.24 n.3*) a partir dos seus compassos iniciais.

Em primeiro lugar, nota-se na voz superior dessas composições a utilização de um mesmo motivo rítmico, recorrente no primeiro tempo: uma colcheia pontuada seguida por uma semicolcheia. No segundo tempo, que corresponde ao acento métrico da dança, frequentemente são colocadas notas mais longas: semínimas, semínimas pontuadas ou mesmo mínimas, como no último exemplo. Tal estrutura corresponde a uma variação do “ritmo de mazurka” conforme registrado por Riepel (1752).

FIGURA 11 - *Mazurka em Fá maior* (c. 1-5).



Fonte: FLORENCE [s.d.].

FIGURA 12 - *Mazurka op.24 n.3* (c. 1-7).

Fonte: CHOPIN (1880, ed. Cuninghame Boosey & Co., p. 20).

49. No seu livro intitulado *Música e evolução* (1930), Florence cita obras de Chopin. Além disso, pesquisando no acervo familiar, encontramos um texto manuscrito no qual o autor elabora uma análise, compasso a compasso, do *Prelúdio Op.28 n.20* do compositor polonês.

FIGURA 13 - *Mazurka op.7 no.1* (c. 1-7).

Fonte: CHOPIN (1880, ed. Cuningham Boosey & Co., p. 20).

Outra semelhança está nas funções harmônicas dos primeiros compassos. As três peças iniciam com a dominante preparando a tônica no compasso seguinte, ambas apresentadas em posição fundamental. Verifica-se ainda certa semelhança na textura do acompanhamento realizado pela mão esquerda. Somam-se às correspondências anteriores o início anacrústico da *Mazurka Op.24 n.3* e o contorno melódico ascendente dos primeiros compassos da *Mazurka Op.7 n.1*. Além disso, o primeiro período dessa última peça é encerrado com o terceiro grau na melodia (segundo tempo do compasso 4), assim como na composição de Florence (idem).

Cabe ainda apontar uma associação entre as mazurkas de Chopin e o universo do violão. O compositor e violonista espanhol Francisco Tárrega, destacado representante da prática da transcrição para o instrumento (GLOEDEN & MORAIS, 2008, p. 73), elaborou diversas transcrições de obras de Chopin. Entre prelúdios, noturnos e valsas, encontramos, por exemplo, as mazurkas *Op.33 n.1* e *n.4*<sup>50</sup>. Ao transcrevê-las, Tárrega realizou transposições, estratégia habitual e eficaz para acomodar no violão obras concebidas para outros instrumentos. A *Mazurka Op.33 n.1*, originalmente escrita em Sol sustenido menor, foi transcrita em Fá sustenido menor<sup>51</sup>. Já a *Mazurka Op.33 n.4* foi transposta de Si menor para Ré menor com *scordatura* (sexta corda afinada em Ré)<sup>52</sup>. Conforme apresentaremos mais adiante, empregamos procedimentos similares para transcrever as obras selecionadas de Florence.

50. Originais disponível em: <[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/19/IMSLP399773-PMLP02284-BnF\\_btv1b52503085x.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/19/IMSLP399773-PMLP02284-BnF_btv1b52503085x.pdf)>. Acesso em: 4 ago. 2023.

51. Transcrição elaborada por Francisco Tárrega de *Mazurka Op.33 n.1*, de Chopin. Disponível em: <<https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/56/IMSLP293017-PMLP02284-b3371101x.pdf>>. Acesso em: 4 ago. 2023.

52. Transcrição elaborada por Francisco Tárrega de *Mazurka Op.33 n.4*, de Chopin. Disponível em: <<https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/21/IMSLP293014-PMLP02284-b33710971.pdf>>. Acesso em: 4 ago. 2023.

Um estudo aprofundado sobre as estratégias utilizadas por Tárrega seria, por certo, de grande valia, no entanto, entendemos que tal atividade excederia o escopo desta pesquisa. Assim, limitamo-nos mencioná-lo, reforçando o argumento do estreito vínculo entre a prática da transcrição e a história do violão.

Concluídas as considerações sobre a mazurka (enquanto dança tradicional, dança de salão e composição musical) e indicadas certas correspondências entre mazurkas de Chopin e a *Mazurka em Fá maior* de Florence, além das transcrições de Tárrega, seguimos nosso texto com a discussão do processo de transcrição em si. Na próxima seção, apresentaremos as diretrizes que nortearam a produção das transcrições que compõem esta pesquisa.

#### 4.1.1 Diretrizes gerais para a transcrição

O primeiro passo para realizar uma transcrição é verificar sua viabilidade, ou seja, avaliar se determinada obra pode ser satisfatoriamente reelaborada para o novo meio instrumental levando em conta que, mais do que as notas musicais, devem ser preservadas as “confluências expressivas vivenciadas a partir da experiência com a obra de origem” (VALE, 2018, p. 71-72). Paraphraseando Britto (2022, p. 28), é preciso avaliar se, a partir de determinada peça, é possível jogar o jogo da transcrição.

Abaixo, enumeramos questões-chave que podem colaborar para atestar a referida viabilidade. Essencialmente, são perguntas capazes de indicar se a peça pode ser transportada para outro instrumento sem que seja descaracterizada:

- a. O instrumento comporta a extensão da melodia? — É importante lembrar que o violão é um instrumento transpositor de oitavas;
- b. a textura é viável?
- c. há espaço suficiente entre a voz superior e a linha do baixo para acomodar a harmonia e/ou contracantos?
- d. os movimentos horizontais das vozes intermediárias e do baixo são exequíveis? — trata-se de um ponto especialmente importante visto que uma transcrição não é uma mera simplificação da peça;
- e. é possível manter o caráter da obra original?

Se a maioria das respostas for negativa, talvez a peça não seja apropriada para uma transcrição. No entanto, mesmo que uma ou outra pergunta seja respondida negativamente,

ainda pode ser viável transcrevê-la, pois, conforme mostraremos mais adiante, certas questões podem ser negociadas.

Também acrescentamos que, na maior parte dos casos, convém considerar a possibilidade de transpor a peça. Não raramente, a tonalidade original é impraticável ao instrumento de chegada em questão. Portanto, somam-se aos anteriores, estes questionamentos:

- f. a tonalidade original funciona no violão?
- g. no caso de transposição, qual seria a melhor tonalidade? — É importante favorecer a ressonância natural do violão;
- h. a peça contém modulações? — A exequibilidade de todas as seções deve ser levada em conta;
- i. existem trechos com baixo pedal? — Talvez seja providencial o uso de corda solta.

É evidente que a lista apresentada não contempla todos os possíveis questionamentos a serem levantados. Por esse motivo, não deve ser lida como uma rigorosa sucessão de procedimentos, mas como um conjunto de orientações. A depender da obra selecionada, uma ou outra pergunta pode ser objeto de maior atenção.

Observadas essas condições, realizamos a leitura da *Mazurka em Fá maior* em tonalidades e afinações alternativas. Com base nos testes empreendidos, optamos por transpor a peça para Sol maior, afinando a sexta corda do violão em Ré, procedimento usual no repertório do instrumento. De maneira geral, essa tonalidade propiciou resultados mais idiomáticos.

Com a transposição em um tom acima, foi possível acomodar a extensão da melodia e assegurar o espaço entre a voz superior e o acompanhamento. Além disso, Sol maior favoreceu a execução das alterações de andamento e das dinâmicas requeridas. Observamos ainda que essa nova tonalidade possibilitou uma vasta ocorrência de cordas soltas, recurso muito conveniente para o violão.

Os destaques na imagem a seguir indicam a utilização de cordas soltas logo nos primeiros compassos da nossa transcrição:

FIGURA 14 - Utilização de cordas soltas no início da nossa transcrição de *Mazurka em Fá maior*.

**Allegro moderato**

The image shows a musical score for a piece titled "Allegro moderato". It consists of two staves of music in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a circled "6 = D" and a dynamic marking of *p*. Several notes in the first staff are circled in red, indicating open strings. The second staff starts with a circled "4" and ends with a dynamic marking of *pp*. More notes in the second staff are circled in red, continuing the pattern of open strings.

Fonte: Elaboração do autor.

Levando em conta a transposição, surgiu o seguinte questionamento: devemos interferir no título, *Mazurka em Fá maior*? Naturalmente, a primeira alternativa seria preservá-lo, porém, há de se considerar o estranhamento causado pela divergência entre o nome da obra e o texto musical. Caso não houvesse intervenção, a armadura de clave da nossa transcrição não corresponderia ao título. A segunda alternativa consistia em utilizar simplesmente o nome *Mazurka*. De início, pareceu uma solução interessante, visto que evitava o conflito de informações com uma interferência pequena. Entretanto, de acordo com Carizzi (2017, p. 156), Florence compôs outra peça para piano que remete à dança ternária polonesa, *Mazurka em Mi menor*.

Assim, optamos por também “transpor” o nome da obra em nossa transcrição, designada, portanto, *Mazurka em Sol maior*. Pode-se argumentar, e com razão, que alterar o nome de uma peça musical gera empecilhos para a sua identificação no catálogo do compositor. Em função disso, informaremos o título original na partitura editada.

Após comprovar a viabilidade de transcrição da *Mazurka em Fá maior* para nosso instrumento, iniciamos a escrita da partitura através do software de notação musical *Finale*. A seguir, apresentaremos e justificaremos os ajustes realizados a fim de que a obra fosse transportada para o violão.

Antes, porém, com o intuito de oferecer ao leitor um panorama da peça, elaboramos um quadro que mostra, resumidamente, sua estrutura. É importante ressaltar que não pretendemos elaborar análises completas desta ou das outras obras selecionadas. Tal atividade

excederia os limites da pesquisa. Por esse motivo, discussões sobre harmonia, forma, construção de frase e afins serão levantadas somente à medida em que forem pertinentes ao esclarecimento de decisões relacionadas à transcrição.

QUADRO 5 - Estrutura de *Mazurka em Fá maior*.

|                | MAZURKA EM FÁ MAIOR   | Compassos |
|----------------|---|-----------|
| Primeira seção | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Andamento <i>Allegro moderato</i>;</li> <li>- Explora a região da tônica;</li> <li>- Progressão harmônica recorrente:<br/>D - T - D - T - (D) - S - (D) - D - T.</li> </ul>  | 1-35      |
| Transição      | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Caráter <i>Energico</i>;</li> <li>- Mudança abrupta de textura e dinâmica;</li> <li>- Utilização de oitavas;</li> <li>- <i>Sturm und drang</i>.</li> </ul>   | 36-42     |
| Segunda seção  | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Seção contrastante;</li> <li>- Novos materiais melódicos e harmônicos;</li> <li>- Predominantemente menor;</li> <li>- Trechos monódicos e cromáticos.</li> </ul>   | 43-57     |
| Terceira seção | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Retomada da progressão harmônica recorrente;</li> <li>- Restabelecimento da tonalidade original;</li> <li>- Maior densidade harmônica</li> <li>- Ponto culminante;</li> <li>- Resolução da cadência final através de aproximações cromáticas.</li> </ul> | 58-83     |

Fonte: Elaboração do autor.

### 4.1.2 Primeira seção

Para fins de clareza, transcrevemos a partitura para piano da *Mazurka em Fá maior* através do software de notação musical *Finale*. Deste momento em diante, os exemplos referentes ao original estarão transpostos na tonalidade da nossa transcrição.

A extensão do piano é significativamente maior que a do violão. Por esse motivo, ao transcrever do primeiro para o segundo instrumento, é comum fazer certos ajustes, como aproximar a distância entre o baixo e a voz superior.

FIGURA 15 - *Mazurka em Fá maior* (c. 1-3), original.

**Allegro moderato**

The image shows the first three measures of the original piano score for 'Mazurka em Fá maior'. The tempo is 'Allegro moderato'. The music is in 3/4 time and F major. The piano part is marked 'p'. The first measure shows a wide interval between the bass and treble staves, which is then narrowed in the subsequent measures.

Fonte: Elaboração do autor.

No primeiro compasso da nossa transcrição, observa-se que o intervalo entre baixo e melodia foi aproximado em uma oitava:

FIGURA 16 - *Mazurka em Fá maior* (c. 1-3), nossa transcrição.

**Allegro moderato**

The image shows the first three measures of the transcribed piano score for 'Mazurka em Fá maior'. The tempo is 'Allegro moderato'. The music is in 3/4 time and F major. The piano part is marked 'p'. A circled '6' with '= D' is written below the first measure, indicating a sixth interval. The interval between the bass and treble staves in the first measure is significantly narrower than in the original score.

Fonte: Elaboração do autor.

Sabendo que a primeira seção apresenta uma textura de melodia acompanhada, entendemos que a distância real dos intervalos não é um fator determinante para a compreensão da peça. Além disso, há espaço para acomodar os acordes mesmo após tal ajuste. Sendo assim, consideramos essa aproximação uma intervenção pequena em relação ao benefício de adequar a extensão ao novo meio instrumental.

Ainda a partir desses exemplos, é possível observar a supressão de algumas notas no acompanhamento. Quando comparado ao piano, o violão possui uma capacidade limitada de produzir notas simultâneas. Por esse motivo, é essencial saber quais notas podem ser omitidas sem que as funções harmônicas sejam descaracterizadas. No primeiro compasso, por exemplo, preservamos os graus que caracterizam a dominante. Entretanto, evitamos dobramentos e alteramos a disposição das notas, agora distribuídas de uma maneira mais violonística.

Destacamos também a atenção dispensada às vozes intermediárias. Apesar da textura predominante ser de melodia acompanhada, é importante ter em conta a horizontalidade do acompanhamento, afinal, a transcrição não objetiva ser uma mera versão facilitada da obra. Os compassos 28 e 29 exemplificam essa questão:

FIGURA 17 - *Mazurka em Fá maior* (c. 28-29), original.

Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 18 - *Mazurka em Fá maior* (c. 28-29), nossa transcrição.

Fonte: Elaboração do autor.

Nessa altura da peça, a progressão harmônica recorrente é apresentada pela terceira vez, porém, com ligeiras modificações. No primeiro tempo de ambos os compassos, podemos perceber notas estranhas aos acordes, que geram movimentos cromáticos ascendentes. São apogiaturas conduzidas às terças da tônica e da dominante, respectivamente. Aproximações cromáticas semelhantes são utilizadas em vários momentos da obra. Logo, é essencial tê-las em consideração a fim de que esses pequenos contracantos escritos pelo compositor sejam mantidos.

Sempre que possível, procuramos conservar a linha do baixo da maneira como foi composta por Florence. Contudo, em certos momentos o violão não dispunha das notas necessárias. Nessas ocasiões, propusemos soluções alternativas, como no trecho que se estende do sexto ao nono compasso:

FIGURA 19 - *Mazurka em Fá maior* (c. 6-9), original.

Fonte: Elaboração do autor.

Ao violão, não é possível realizar a nota do baixo do compasso 7, logo, foi preciso movê-la uma oitava acima. Com este ajuste, houve, de certa maneira, uma retificação do cromatismo do baixo. Também é importante indicar que optamos por transcrever uma oitava abaixo a nota do terceiro tempo do oitavo compasso. Assim, foi possível resolver a cadência com um movimento ascendente na linha do baixo (c. 8-9), como no original, além de resolver o trítone adequadamente:

FIGURA 20 - *Mazurka em Fá maior* (c. 6-9), nossa transcrição.

Fonte: Elaboração do autor.

Além disso, cabe apontar que acrescentamos um baixo no terceiro tempo do compasso 7 (bem como nos compassos semelhantes: 16, 33 e 64), a fim de compensar a ausência do acompanhamento, inviável no pequeno intervalo entre baixo e melodia.

Mais adiante, quando a progressão recorrente é reapresentada (c. 15-17 e c. 32-34), podemos constatar que o próprio compositor emprega o cromatismo apontado à linha do baixo:

FIGURA 21 - *Mazurka em Fá maior* (c. 32-34), original.

Fonte: Elaboração do autor.

### 4.1.3 Transição

Encontramos na transição uma mudança abrupta de dinâmica e textura. A melodia acompanhada, construída ao longo da primeira seção, é subitamente interrompida por um trecho de caráter *energico* caracterizado pelo uso de oitavas em uníssono. À primeira vista, salta aos olhos a extensão das oitavas, evidentemente inalcançáveis no violão:

FIGURA 22 - *Mazurka em Fá maior* (c. 36-39), original.

Fonte: Elaboração do autor.

A estratégia empregada foi resumir a passagem a três níveis de alturas:

FIGURA 23 - *Mazurka em Fá maior* (c. 36-39), nossa transcrição.

Fonte: Elaboração do autor.

Em seguida, há outro trecho em oitavas (que também excede a extensão do violão) no qual observa-se uma linha melódica em forma de sequência que precede uma breve passagem ascendente. Além do caráter *energico*, destacam-se: os acentos, a intensificação da dinâmica e o apressamento do andamento (*crescendo ed accelerando molto*):

FIGURA 24 - *Mazurka em Fá maior* (c. 39-42), original.

Fonte: Elaboração do autor.

Para tornar esse trecho exequível ao violão, respeitando as indicações supracitadas, propusemos uma troca de recursos expressivos. Diante da impossibilidade de realizar as oitavas tal como foram escritas, adicionamos portamentos, um recurso característico do nosso instrumento e compatível com o repertório de tradição romântica. Cabe ainda pontuar que o emprego do toque apoiado com o polegar da mão direita pode ser uma decisão interpretativa conveniente, favorecendo a realização dos acentos e da dinâmica:

FIGURA 25 - *Mazurka em Fá maior* (c. 39-42), nossa transcrição.

Fonte: Elaboração do autor.

#### 4.1.4 Segunda seção

Nesta seção, o compositor apresenta novos materiais melódicos e harmônicos. Nota-se um ambiente predominantemente menor que contrasta com a primeira parte da peça. Em resumo, foram aplicados os mesmos princípios já apresentados: adequação de oitavas; supressão de notas do acompanhamento (sem prejuízo à harmonia); e ajuste da linha do baixo.

#### 4.1.5 Terceira seção

Se inicia com a retomada da tonalidade original. A progressão harmônica recorrente é reapresentada, agora, porém, com modificações mais significativas: novos cromatismos são incorporados aos motivos (c. 58), a disposição das notas nos acordes é alterada e o baixo recebe uma passagem melódica em imitação à voz superior (c. 60). Novamente, empregamos os princípios e procedimentos de transcrição já apresentados:

FIGURA 26 - *Mazurka em Fá maior* (c. 57-61), original.

57 **Tempo primo**

Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 27 - *Mazurka em Fá maior* (c. 57-61), nossa transcrição.

57 **Tempo primo**

Fonte: Elaboração do autor.

Nos compassos seguintes, o compositor desenvolve uma passagem de maior densidade harmônica, na qual os cromatismos, a dinâmica e o andamento são intensificados. Entre os compassos 69 e 71, encontramos o momento de maior tensão da peça, caracterizado por uma sucessão de acordes diminutos. Nesse trecho, conforme mostram os exemplos a seguir, estabelecemos como prioridade a manutenção da linha do baixo. Além disso, é importante indicar que alteramos algumas notas enarmonicamente, com o intuito de evidenciar os acordes diminutos:

FIGURA 28 - *Mazurka em Fá maior* (c. 69-71), original.

69

*cresc. molto ed accelerando*

Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 29 - *Mazurka em Fá maior* (c. 69-71), nossa transcrição.

69

*cresc. molto ed accel.*

Fonte: Elaboração do autor.

A passagem resulta no ponto culminante da peça (c. 72), a partir do qual verifica-se constante reafirmação da tonalidade:

FIGURA 30 - *Mazurka em Fá maior* (c. 72-75), original.

Fonte: Elaboração do autor.

Nos compassos 74 e 75 foi necessário efetuar um ajuste um pouco mais acentuado. Passamos a voz superior uma oitava acima, para que fosse possível acomodar a harmonia. Assim também evitamos que a melodia ficasse numa região muito grave:

FIGURA 31 - *Mazurka em Fá maior* (c. 72-75), nossa transcrição.

Fonte: Elaboração do autor.

Por fim, apresentamos o penúltimo compasso da peça (c. 82), no qual identificamos o que pensamos ser um erro de edição. A partir do terceiro tempo do compasso 81, verifica-se um movimento cromático ascendente na linha do baixo. Já no compasso 82, essa condução cromática se estende a todas as vozes. Assim, analisando a harmonia do trecho, concluímos que, por paralelismo, o baixo do terceiro tempo deveria ser Ré sustenido, e não bemol:

FIGURA 32 - *Mazurka em Fá maior* (c. 81-83), original.

Fonte: Elaboração do autor.

Conforme mencionado, depois de concluída nossa transcrição, encontramos um manuscrito autógrafo da *Mazurka em Fá maior* no acervo da família do compositor. Para nossa surpresa, ao conferir esta nota, a partitura publicada estava de acordo com o manuscrito. É possível que tenha sido um lapso de Florence ao anotar a alteração, de sustenido para bemol; mesmo porque é estranho ter Dó sustenido no primeiro tempo e Ré bemol no terceiro.

Como até o momento não foi possível localizar outras fontes, optamos por seguir o contorno da harmonia, mantendo o padrão cromático ascendente da linha do baixo:

FIGURA 33 - *Mazurka em Fá maior* (c. 81-83), nossa transcrição.

Fonte: Elaboração do autor.

Desta maneira, analisando os acordes que sustentam a melodia, conseguimos manter a sequência cromática de tríades menores na segunda inversão. Vale citar que, entre os compassos 69 e 71 (FIGURA 28), o compositor emprega uma condução semelhante, alcançando cromaticamente os acordes diminutos. Finalmente, o movimento de segunda maior do baixo na resolução parece mais coerente que o salto de sexta menor da partitura original.

## 4.2 Minuete

Encontramos a partitura de *Minuete* durante a visita ao acervo particular da família do compositor. Até então, sabíamos da existência da peça apenas através de listas em contracapas de outras obras. Publicada pela Casa Bevilacqua, essa partitura foi a única referência para nossa transcrição. Posteriormente, descobrimos que na Discoteca Oneyda Alvarenga (Centro Cultural São Paulo) há uma cópia da mesma edição disponível para consulta.

*Minuete* é a primeira das *Peças fáceis para piano* de Paulo Florence. Completam essa série: *Folha d'Album* (n. 3) e *Berceuse* (n. 4). Até o momento, não foi possível localizar a segunda peça, sempre omissa nas contracapas das partituras disponíveis:

FIGURA 34 - Lista de obras de Florence na contracapa de *Serenata de Mephisto*.



Fonte: FLORENCE [s.d.].

Vale citar que Florence considerou integrar *Mazurka em Fá maior* a esse conjunto, conforme revela o manuscrito autógrafo, também encontrado no acervo particular:

FIGURA 35 - Manuscrito autógrafo de *Mazurka em Fá maior*.



Fonte: FLORENCE [s.d.].

A origem do minueto, enquanto dança, pode ser traçada a partir de tradições populares. De acordo com Dacio (2014, p. 16), foi sua predecessora a *Courante*, dança ternária de caráter grave, popular na França no início do século XVII. Considera-se ainda sua contrapartida italiana, a *Corrente*, usualmente mais rápida. Com o tempo, o minueto foi assimilado pela aristocracia francesa, tornando esta a “dança cortesã por excelência” (CAMINADA, 1999 apud DACIO, 2014, p. 16), em especial na corte de Luís XV (1710-1774). Conforme Vieira (1899, p. 347), era dançado “em compasso ternário, andamento vagaroso e solene, começando no primeiro tempo do compasso e com forte acentuação em cada tempo”. O autor, contemporâneo de Florence, ainda destaca características formais da música:

Compunha-se primeiramente de dois períodos ou partes, que se chamavam réplicas porque eram repetidas, tendo oito compassos cada uma; depois para lhe dar mais variedade juntaram-lhe outras duas partes em tom diferente que foram denominadas trio. Estas quatro partes repetiam-se incessantemente enquanto durava a dança [...] (VIEIRA, 1899, p. 347-348).

Sabe-se que, com o passar dos anos, a composição de minuetos excedeu os salões de baile. Não faltam exemplos de compositores que exploraram a dança em obras destinadas tão somente à apreciação musical, seja como peças isoladas ou movimentos de obras maiores (sonatas, quartetos e sinfonias). À época da composição das Sinfonias de Londres de Joseph Haydn (anos 90 do século XVIII), por exemplo, “os minuetes já não são danças de corte, mas antes andamentos sinfônicos allegro com uma estrutura de minúete-e-trio;” (GROUT e PALISCA, 2007, p. 521). Nesse processo de transformação, consolidou-se sua forma ternária característica (A-B-A):

No caso da forma ternária, estamos lidando com um tipo de construção que continua a ser usado pelos compositores de hoje. Entre os exemplos antigos mais nítidos estão os minuetos de Haydn ou Mozart. Aqui, a seção B — às vezes chamada de "trio" — contrasta com a seção A. Ela é algumas vezes uma pequena peça independente, cercada dos dois lados pela primeira parte: minúete-trio-minúete. (COPLAND, 1939).

Os aspectos formais do minueto são bastante reconhecíveis na peça homônima de Florence, apesar da sua curta duração, apenas 29 compassos. Há uma estrutura ternária, com a parte B contrastante, e também a repetição da frase inicial, que remete às “réplicas” indicadas por Vieira (1899, p. 347). Essencialmente, todos os requisitos discutidos estão presentes na obra, porém, em proporções condizentes com uma peça fácil para piano, como se fosse uma miniatura.

QUADRO 6 - Estrutura de *Minuete*.

| <i>Minuete</i> |   | Compassos |
|----------------|---|-----------|
| Parte A        | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Andamento <i>Moderato grazioso</i>;</li> <li>- Explora a região da tônica;</li> <li>- Estabelece motivos explorados ao longo da peça;</li> <li>- Progressão harmônica da frase inicial (recorrente):<br/>T - (D) - Tr - T - S - D - T</li> </ul> | 1-8       |
| Parte B        | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Seção contrastante; Mudança de textura;</li> <li>- Explora a região da mediantes;</li> <li>- Há um trecho com baixo pedal (correspondente à dominante da mediantes).</li> </ul>  | 9-20      |
| Parte A'       | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Retoma a parte A, porém modificada;</li> <li>- Inicialmente, restabelece a tonalidade original;</li> <li>- A peça conclui na tonalidade relativa menor.</li> </ul>   | 21-29     |

Fonte: Elaboração do autor.

#### 4.2.1 O processo de transcrição

Mesmo à primeira vista, notam-se muitos indícios de que a transcrição de *Minuete* é viável. O acompanhamento é realizado de maneira concisa, tanto harmônica quanto ritmicamente, resultando em uma textura pouco densa. A melodia não possui grandes saltos e se desenvolve em uma extensão praticável ao violão, não ultrapassando o intervalo de duas oitavas. Soma-se ainda o andamento *Moderato*.

Quanto à tonalidade, dentre as alternativas de transposição que se mostraram adequadas, realizamos duas tentativas, em Dó e em Fá maior<sup>53</sup>. Exclusivamente do ponto de vista técnico-instrumental, ambas experiências pareciam satisfatórias. Entretanto, a primeira tonalidade demonstrou inconsistências importantes em relação ao original, conferindo à segunda uma vantagem decisiva: maior fidelidade à obra. Dado que dispomos das duas transcrições, nos pareceu interessante confrontá-las. Sendo assim, apresentaremos o processo de transcrição de *Minuete* através de uma análise comparativa, na qual buscaremos evidenciar a aplicação do conceito de fidelidade, que justifica nossa opção final por Fá maior.

Aparentemente, transpor a obra de Si bemol (original) para Dó maior significa realizá-la uma 2ª maior acima. Contudo, vale recordar que o violão é um instrumento transpositor de oitava, logo, estamos efetivamente transpondo a peça uma 7ª menor abaixo.

53. A peça encerra na tonalidade relativa menor. Entretanto, para fins de concisão, a referência será feita à tonalidade da primeira parte, correspondente ao tema e predominante na obra.

Em Fá maior, *Minuete* é transposta uma 4ª justa abaixo, mantendo-se, portanto, mais próxima do original. Essa questão mostra-se relevante logo nos primeiros compassos, pois o tema da parte A foi escrito em uma região brilhante:

FIGURA 36 - *Minuete* (c. 1-4), original.

**Moderato grazioso**

Fonte: Elaboração do autor.

Certamente, importa que a transcrição contemple esse aspecto. Todavia, em Dó maior, a melodia fica em uma região mais opaca do nosso instrumento. A ressonância natural do violão não é favorecida devido à concentração de notas graves, especialmente no quarto compasso. Como consequência, a ideia original não é expressa com clareza:

FIGURA 37 - *Minuete* (c. 1-4), nossa transcrição em Dó maior.

**Moderato grazioso**

Fonte: Elaboração do autor.

Em contrapartida, na tonalidade de Fá maior é possível acomodar o tema em uma região mais brilhante, como no original:

FIGURA 38 - *Minuete* (c. 1-4), nossa transcrição em Fá maior.

**Moderato grazioso**

Fonte: Elaboração do autor.

A seguir, na parte B, encontramos dois trechos que também favorecem a segunda alternativa de transposição. O primeiro é a pequena passagem monódica na qual o compositor explora a região da medianta, confirmada pela cadência autêntica perfeita no compasso 12:

FIGURA 39 - *Minuete* (c. 10-12), original.

Fonte: Elaboração do autor.

Em Dó maior, não é possível tocar as notas mais graves, que excedem a extensão do violão, por isso, foi necessário transpor a passagem uma oitava acima:

FIGURA 40 - *Minuete* (c. 10-12), nossa transcrição em Dó maior.

Fonte: Elaboração do autor.

Em Fá maior é possível preservar o contorno original, iniciando a passagem monódica abaixo do trecho a precede. Além disso, pudemos realizar a cadência em uma região notadamente mais grave:

FIGURA 41 - *Minuete* (c. 10-12), nossa transcrição em Fá maior.

Fonte: Elaboração do autor.

O segundo ponto que determinou nossa preferência por Fá maior é o baixo pedal que se encontra entre os compassos 15 e 18:

FIGURA 42 - *Minuete* (c. 14-18), original.

Fonte: Elaboração do autor.

Em Dó maior, o baixo corresponde à nota Si, que não pode ser executada em uma corda solta do violão. Além disso, tendo em vista a posição da mão esquerda, sabemos que essa nota será inevitavelmente apagada a cada compasso. Logo, será preciso tocá-la a mesma frequência, a fim de garantir a inteligibilidade da harmonia:

FIGURA 43 - *Minuete* (c. 14-18), nossa transcrição em Dó maior.

Fonte: Elaboração do autor.

Entendemos que tocar o baixo a cada compasso não é uma alternativa necessariamente ruim, visto que assegura a projeção e o volume necessários. Por um lado, são adicionados ataques inexistentes na obra. Por outro, no entanto, resolve-se o problema da sustentação limitada do violão.

Apesar disso, a transposição para Fá maior ainda se mostra mais apropriada. De maneira geral, não são empregados grandes intervalos entre as notas do acompanhamento em *Minuete*, à exceção, justamente, do trecho com o baixo pedal. Por se tratar de um momento singular na peça, compreendemos que garantir tal extensão intervalar deve ser uma prioridade em nossa transcrição. Em Fá maior, o baixo corresponde a nota Mi, a mais grave que o violão

pode produzir com afinação tradicional. Conforme justificado anteriormente, propusemos repeti-la a cada compasso:

FIGURA 44 - *Minuete* (c. 14-18), nossa transcrição em Fá maior.



Fonte: Elaboração do autor.

Não obstante as vantagens apontadas, há de se fazer uma ressalva: em Fá maior não é possível alcançar o baixo pedal ascendentemente, como acontece no original, dado que utilizamos a nota mais grave disponível no instrumento. Para superar essa questão sem alterar o movimento ascendente do compasso 14, optamos por transcrever o baixo do compasso 15 uma oitava acima, como pode ser observado no exemplo. Cabe pontuar que, se visto isoladamente, esse é um argumento legítimo em favor da transposição para Dó maior, que favorece o contorno original.

Tal situação exemplifica o processo de escolhas inerente à prática da transcrição. Mesmo com os ganhos apresentados, transpor a peça para Fá maior não nos exime de tomar decisões e propor ajustes. Diante da prioridade estabelecida, que foi manter a dimensão intervalar entre o baixo e as outras notas, consideramos a intervenção realizada uma concessão aceitável e, assim, reiteramos nossa opção por essa tonalidade.

### 4.3 Folha d'Album

É a terceira das *Peças fáceis para piano*, de Paulo Florence. A referência para nossa transcrição foi a partitura editada pela Casa Bevilacqua, encontrada no acervo familiar. Também localizamos uma cópia dessa mesma edição na Discoteca Oneyda Alvarenga, assim como aconteceu com *Minuete*.

*Folha de Álbum* (ou ainda *Albumblatt*; *Feuille d'album*) é um “título frequente de pequenas peças musicais” (SINZIG, 1976, p. 25), vinculado, especialmente, à tradição romântica. Schumann, Mendelssohn e Wagner, por exemplo, nomearam assim algumas de suas obras. Dentre os compositores românticos brasileiros que também o fizeram, podemos citar Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy e João Octaviano Gonçalves. Essencialmente, o título anuncia uma composição “curta e simples”, conforme descreve Dourado (2004, p. 23), e *Folha d'Album* de Florence não foge à essa regra.

A princípio, destaca-se o uso de colcheias pontuadas, motivo rítmico explorado ao longo de toda a obra. Há um desenho de arpejos com contorno ascendente na melodia enquanto, no baixo, verifica-se a insistência da tônica grave no segundo tempo (inclusive, a peça começa com pausa nessa linha). No mais, ambas as vozes são caracterizadas pelo emprego de saltos:

FIGURA 45 - *Folha d'Album* (c. 1-4), original.

The image shows a musical score for the first four measures of 'Folha d'Album'. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score is written for piano. The right hand (treble clef) starts with a piano (p) dynamic and features a melody of dotted quarter notes with an ascending contour. The left hand (bass clef) starts with a quarter rest followed by a steady pattern of quarter notes on the tonic. The piece concludes with a 'cresc.' (crescendo) marking.

Fonte: Elaboração do autor.

Posteriormente, é apresentado um novo material, com terças na melodia e uma condução mais linear do baixo, por graus conjuntos descendentes. Além disso, nota-se o início anacrústico, diferente do tema, tético. São mantidos, porém, o motivo rítmico, o desenho de arpejos e a tonalidade inicial:

FIGURA 46 - *Folha d'Album* (c. 16-20), original.



Fonte: Elaboração do autor.

Ao final da peça, há uma *codetta* que também apresenta o motivo rítmico característico. No entanto, existe agora um contorno descendente, típico de cordas, e por graus conjuntos:

FIGURA 47 - *Folha d'Album* (c. 41-45), original.

Fonte: elaboração do autor.

### 4.3.1 O processo de transcrição

*Folha d'Album* apresenta uma textura compatível com o violão, visto que grande parte da peça é escrita com apenas duas vozes simultâneas. Nos momentos ligeiramente mais densos, é acrescentada uma voz intermediária, porém, nada que, à primeira vista, pareça impossibilitar a transcrição. Mesmo o andamento indicado pelo compositor, *Andante*,

favorece a execução de eventuais passagens mais difíceis. Conforme já observado, esses são indícios de que a transcrição é viável.

Ainda assim, nos chamaram a atenção os saltos presentes na melodia e no baixo. O contorno dessas linhas representa um ponto-chave para nossas decisões de transcrição, pois é fundamental garantir espaço para eventuais entradas de vozes intermediárias, evitando, assim, cruzamentos em decorrência de ajustes de oitava. Considerando transpor a peça, buscamos uma tonalidade que nos permitisse preservar ao máximo a relação intervalar original entre melodia e baixo. Assim, optamos por transcrevê-la em Ré maior, afinando a sexta corda em Ré. Vale ainda destacar que a escolha por essa tonalidade também favoreceu a execução das notas recorrentes na linha do baixo (Ré e Lá), dado que correspondem a cordas soltas no violão. Abaixo, os primeiros compassos da obra<sup>54</sup>:

FIGURA 48 - *Folha d'Album* (c. 1-4), original.

Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 49 - *Folha d'Album* (c. 1-4), nossa transcrição.

Fonte: Elaboração do autor.

54. Para fins de clareza, deste momento em diante, os exemplos referentes ao original foram transpostos para a tonalidade da nossa transcrição.

Em alguns casos, no entanto, não foi possível preservar as relações intervalares originais. Entre os compassos 5 e 6, por exemplo, foram necessários ajustes de oitavas, pois as notas graves Dó sustenido e Si bemol não estavam disponíveis em nosso instrumento. Também subimos em uma oitava a nota Lá, a fim de preservar, em certa medida, a condução do baixo:

FIGURA 50 - *Folha d'Album* (c. 5-6), original.

Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 51 - *Folha d'Album* (c. 5-6), nossa transcrição.

Fonte: Elaboração do autor.

Ainda assim, tais mudanças não provocaram cruzamentos e não prejudicaram a realização da voz intermediária.

Em seguida, quando há a entrada do novo material melódico, pudemos preservar quase todas as notas do original. Fizeram-se necessárias duas pequenas intervenções, a omissão de uma nota no compasso 19, com o intuito de preparar o salto de mão esquerda para uma região mais aguda, e a mudança de oitava de um Lá grave no compasso 21, indisponível no violão:

FIGURA 52 - *Folha d'Album* (c. 19-21), original.

Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 53 - *Folha d'Album* (c. 19-21), nossa transcrição.

Fonte: Elaboração do autor.

O próximo exemplo foi retirado do trecho onde o tema e o novo material melódico são intercalados. Nesse momento, também foram necessários ajustes na linha do baixo. Embora estejam disponíveis no violão, certas notas são inviáveis se tocadas juntamente com a melodia, mais aguda. O ponto crítico é o segundo tempo do compasso 26, onde há um grande intervalo entre as vozes:

FIGURA 54 - *Folha d'Album* (c. 25-27), original.

Fonte: Elaboração do autor.

Caso decidíssemos não fazer o ajuste de oitava, uma solução possível seria tocar o Sol agudo como harmônico. Contudo, entendemos que isso fragmentaria a melodia, levando em conta a diferença de timbre e intensidade dos harmônicos no violão. Assim, optamos por priorizar o contorno melódico e modificar a oitava do baixo a partir do segundo tempo do compasso 25, preservando ainda o cromatismo dessa linha:

FIGURA 55 - *Folha d'Album* (c. 25-27), nossa transcrição.

Fonte: Elaboração do autor.

Nos últimos compassos, o contorno descendente da *codetta* encaminha a cadência final para uma região consideravelmente mais grave:

FIGURA 56 - *Folha d'Album* (c. 43-45), original.



Fonte: Elaboração do autor.

O baixo do compasso 44, por exemplo, não está disponível no violão. Contudo, passando essa nota uma oitava acima, cria-se um cromatismo desde o Sol sustenido do compasso anterior, de certa forma, retificando esse movimento. Quanto à voz interna, antecipamos a nota do terceiro tempo a fim de conservar o cromatismo. Por fim, acrescentamos o Lá no baixo para reforçar o acorde da dominante. A nota em questão não poderia ser sustentada desde o início do compasso porque o Dó sustenido da melodia é tocado na mesma corda:

FIGURA 57 - *Folha d'Album* (c. 43-45), nossa transcrição.

Fonte: Elaboração do autor.

Após esses ajustes, não foi possível manter a 3ª do acorde do último compasso. Mas entendemos que a tonalidade já estava bem estabelecida na seção anterior, que inclusive se encerra de maneira bastante conclusiva, com uma cadência autêntica perfeita. Sabendo que a tonalidade e os motivos são apenas reafirmados na *codetta*, consideramos justificável a intervenção proposta.

#### 4.4 Bluette

De acordo com a edição digital do dicionário *Trésor de la langue française*, *Bluette* indica um trabalho pequeno e desprezioso. Em sentido figurado, o termo ainda designa “aquilo que apresenta um caráter ardente, vivo e leve, mas transitório ou superficial”<sup>55</sup> (tradução nossa). No campo da música, segundo Vieira (1899, p. 98), é um “nome dado por alguns compositores a pequenos trechos de caráter brilhante e animado”, ou, como aponta Sinzig (1976, p. 105), simplesmente a uma “composição curta”. Por certo, definições compatíveis com *Bluette* de Florence.

A referência para nossa transcrição foi a partitura editada pela G. Ricordi & Cia, a qual tivemos acesso através do Instituto Piano Brasileiro. Pesquisando no acervo familiar, descobrimos que *Bluette* já havia sido publicada na Itália pela editora de Genesio Venturini, como parte de um conjunto denominado *Quatre morceaux pour piano* (conforme consta na capa de *Caprice*). Em razão disso, podemos afirmar que a obra foi composta antes de 1905, visto que, nesse ano, a editora Carisch & Cia. absorveu as publicações musicais de Genesio Venturini (AJANI, 2001).

A peça é construída em função do tema, constantemente rerepresentado de maneira bastante reconhecível. Há uma textura de melodia acompanhada com divisão clara entre as vozes e um desenho rítmico regular no baixo e no acompanhamento, que se estende por toda a obra:

FIGURA 58 - *Bluette* (c. 1-5).

**BLUETTE**

P. FLORENCE

**Moderato**

PIANO

Fonte: FLORENCE, [s.d.].

55. “Ce qui présente un caractère ardent, vif et léger, mais passager ou superficiel”. (BLUETTE. In: *Trésor de la langue française informatisé*).

#### 4.4.1 O processo de transcrição

Quanto à escolha da tonalidade para nossa transcrição, destacamos dois pontos-chave. Primeiro, foi preciso considerar a exequibilidade do tema, que é sistematicamente retomado em diferentes oitavas. Em outras palavras, não bastava acomodar a voz superior à extensão do violão, era necessário considerar cada entrada do tema, principalmente em vozes internas, mais graves, como no exemplo abaixo:

FIGURA 59 - *Bluette* (c. 17-20), original.

Fonte: Elaboração do autor.

Em segundo lugar, levamos em conta a realização do baixo pedal (correspondente à fundamental) entre os compassos 33 e 40, que apresentaremos mais adiante. Conforme já apontado, é desejável que a nota em questão seja uma corda solta.

Tendo em vista ambos os pontos levantados, optamos por transpor *Bluette* para Ré maior, afinando a sexta corda em Ré. Nessa tonalidade, os três primeiros compassos puderam ser transcritos quase que literalmente, isto é, sem outras intervenções além da transposição<sup>56</sup>:

FIGURA 60 - *Bluette* (c. 1-3), original.

**Moderato**

Fonte: Elaboração do autor.

56. Para fins de clareza, deste momento em diante, os exemplos referentes ao original foram transpostos para a tonalidade da nossa transcrição.

FIGURA 61 - *Bluette* (c. 1-3), nossa transcrição.

**Moderato**

⑥ = D

*p*

Fonte: Elaboração do autor.

Logo em seguida, no entanto, foram necessários alguns ajustes no acompanhamento. Nos compassos 4 e 5, eliminamos notas que já estavam presentes na melodia, portanto, sem prejuízo ao entendimento da harmonia. Depois, no compasso 6, invertemos a disposição das notas no acompanhamento (fundamental e quinta). Ressaltamos que não há interferência no resultado, pois os ajustes propostos se limitam ao preenchimento harmônico:

FIGURA 62 - *Bluette* (c. 4-6), original.

Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 63 - *Bluette* (c. 4-6), nossa transcrição.

Fonte: Elaboração do autor.

Suprimir ou alterar a disposição de notas do acompanhamento são recursos essenciais ao transcrever para violão obras originais para piano, haja vista a capacidade de cada instrumento em produzir sons simultâneos. Por esse motivo, tais estratégias foram regularmente aplicadas ao longo da nossa transcrição.

Entre os compassos 8 e 12, há uma condução por graus conjuntos na linha do baixo:

FIGURA 64 - *Bluette* (c. 7-12), original.

Fonte: Elaboração do autor.

Embora as notas graves estejam disponíveis no registro original - considerando a scordatura em Ré - a melodia recai sobre uma região mais aguda, inviabilizando a execução da passagem tal como está escrita. Desta maneira, para conservar o movimento horizontal da linha do baixo, foi necessário movê-la uma oitava acima, tendo como ponto de transição o compasso 8. Levando em conta a condução dessa voz desde os compassos anteriores, importava realizar o Mi sustenido grave no primeiro tempo e, só então, mover o baixo uma oitava acima no segundo tempo:

FIGURA 65 - *Bluette* (c. 7-12), nossa transcrição.

Fonte: Elaboração do autor.

No compasso 13, há a conclusão da linha de baixo que foi oitavada. Assim, pudemos restaurar a oitava original no compasso seguinte:

FIGURA 66 - *Bluette* (c. 13-14), original.

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, in the key of D major. Measure 13 is marked with a '13' above the treble staff. The bass staff has a long note in measure 13 that is tied to measure 14, indicating it was an octave lower. The treble staff has notes G4, A4, B4, and C5 in measure 13, and G4, A4, and B4 in measure 14. Dynamics include 'dim.' in measure 13 and 'p' in measure 14.

Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 67 - *Bluette* (c. 13-14), nossa transcrição.

The image shows a musical score for a single staff in treble clef, in the key of D major. Measure 13 is marked with a '13' above the staff. The notes are G4, A4, B4, and C5 in measure 13, and G4, A4, and B4 in measure 14. Dynamics include 'dim.' in measure 13 and 'p' in measure 14. The transcription restores the original octave for the bass line.

Fonte: Elaboração do autor.

A partir do compasso 17, o tema é reapresentado em uma voz interna, explorando uma região mais grave:

FIGURA 68 - *Bluette* (c. 17-21), original.

Fonte: Elaboração do autor.

A prioridade foi justamente garantir a clareza dessa voz. Entretanto, foi imprescindível eliminar as notas agudas na linha superior, inviáveis nesse contexto em nosso instrumento. Diante dessa concessão, buscamos preservar ao máximo outras características do original, como a condução do baixo e, quando possível, a disposição das notas do acompanhamento:

FIGURA 69 - *Bluette* (c. 17-21), nossa transcrição.

Fonte: Elaboração do autor.

Mais adiante, entre os compassos 33 e 40, o tema é novamente apresentado em uma voz interna. Dessa vez, porém, pudemos manter o contracanto da linha superior, que inclusive tem um contorno melódico mais elaborado, conforme observa-se no exemplo da próxima página:

FIGURA 70 - *Bluette* (c. 33-40), original.

The image shows the original musical score for measures 33-40 of 'Bluette'. It is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into two systems of four measures each. The first system is marked 'a tempo' and the second system is marked 'cresc.'. The notation shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a long pedal point in the bass line.

Fonte: Elaboração do autor.

Destaca-se nesse trecho a duração da nota pedal (c. 33-36 e c. 37-40), algo pouco favorável para o nosso instrumento considerando sua capacidade de sustentação. Diante disso, optamos por repeti-la a cada dois compassos, à exceção dos primeiros. No compasso 33, o Sol sustenido do tema está disponível apenas na sexta corda, logo, coincidindo com o baixo. Assim, propusemos tocar novamente o Ré grave no compasso seguinte:

FIGURA 71 - *Bluette* (c. 33-40), nossa transcrição.

The image shows the author's transcription of measures 33-40 of 'Bluette'. It is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into two systems of four measures each. The first system is marked 'a tempo' and the second system is marked 'cresc.'. The notation shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a long pedal point in the bass line.

Fonte: Elaboração do autor.

Ainda que as repetições acrescentem ataques que não existem no original, consideramos mais importante garantir a sonoridade do baixo e, conseqüentemente, preservar as dissonâncias a partir dele produzidas.

Ao final da peça, há uma espécie de *codetta* na qual a tonalidade é reiterada através de cadências (D-T) e da introdução de um pequeno motivo correspondente ao arpejo da tônica, destacado nos exemplos:

FIGURA 72 - *Bluette* (c. 47-50), original.

Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 73 - *Bluette* (c. 47-50), nossa transcrição.

Fonte: Elaboração do autor.

Desse ponto em diante, bem como nos trechos omissos, aplicamos os mesmos procedimentos já indicados no texto. Em conclusão, verifica-se que no processo de transcrição da *Bluette* intervimos em maior medida sobre o acompanhamento, procurando adequá-lo ao violão. Também buscamos preservar a condução do baixo, ainda que para isso tenham sido necessários certos ajustes de oitavas. Por fim, ressaltamos que a exequibilidade do tema foi o fator determinante para nossas escolhas.

## CONCLUSÃO

Esta pesquisa teve como principal objetivo descrever o processo de transcrição para violão enquanto prática de reelaboração musical. Para tal fim, realizamos transcrições inéditas de obras de Paulo Florence, originalmente escritas para piano. Ao longo do desenvolvimento do trabalho, os objetivos e a delimitação estabelecidos suscitaram ainda outras questões. Primeiramente, por se tratar de um compositor pouco conhecido na atualidade, foi preciso realizar um levantamento biográfico a fim de contextualizar sua produção e situar o leitor. A princípio, discorremos sobre seu núcleo familiar, centralizado em seus pais, Hercule Florence e Carolina Krug. Em seguida, nos dedicamos à sua trajetória profissional; músico de sólida formação, Florence desempenhou intensa atividade artística na capital paulista e, por muitas vezes, esteve associado aos mais distintos nomes da música brasileira da época. Como resultado de seu trabalho, obteve, em vida, grande reconhecimento enquanto compositor, professor e intérprete. Fato demonstrado, por exemplo, pela sua participação na fundação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, do Instituto Musical de São Paulo e da Academia Brasileira de Música.

Também percebemos a necessidade de apresentar um panorama de sua produção musical. Assim, elaboramos um catálogo de suas composições, com base nas partituras obtidas no decorrer da pesquisa. Além disso, comunicamos descobertas realizadas em consulta ao acervo particular. Em meio a este material, localizamos manuscritos autógrafos de peças completas para canto, dentre as quais destacamos *Debaxo da Cajazera* e *Cantiga praiana*, que possuem o acompanhamento designado ao violão. Por certo, a biografia e o acervo particular de Florence merecem investigações mais aprofundadas.

Cabe ainda destacar que durante a realização desta pesquisa, chegamos a considerar ou, de fato, transcrever outras peças. Dentre os *Estudos para a mão esquerda só*, por exemplo, alcançamos resultados bastante satisfatórios com *Bourée* e *Sarabande*. Já peças como *Berceuse*, *Dois Prelúdios* e *Nocturno* se mostraram mais adequadas para duo de violões. Com relação às obras vocais, há ainda um vasto leque de possibilidades de novas transcrições explorando uma formação camerística de voz e violão.

Aproximando-nos de nosso objeto de pesquisa propriamente dito, apresentamos concepções diversas acerca da transcrição, evidenciando as ambiguidades e contradições às quais o termo tem sido submetido ao longo da história. Também esclarecemos o que entendemos por transcrição enquanto prática de reelaboração musical, a partir da literatura de

referência. Além disso, relacionamos transcrição e tradução, paralelo que se revelou sobremaneira proveitoso para abordar a noção de fidelidade à obra, conceito imprescindível para nosso trabalho.

À vista do que foi discutido, nos dedicamos à exposição do processo de transcrição das peças selecionadas, procurando indicar nossas estratégias de maneira objetiva, a fim de que possam vir a ser diretrizes para a transcrição de outras obras. Considerando o compromisso de fidelidade ao original, mais do que alturas e durações, buscamos preservar a dinâmica, o caráter, o andamento, as vozes internas, a condução do baixo, os recursos expressivos e o contexto de cada passagem. No entanto, perante acordes inexequíveis ao violão, realizamos ajustes de oitavas; diante de recursos expressivos inviáveis ao instrumento, procuramos maneiras de compensá-los; à vista da impossibilidade de manter todas as características originais, estabelecemos prioridades.

Entendemos que esse processo de escolhas (que envolve ajustes, compensações e, eventualmente, concessões) ocupa um lugar central na prática da transcrição, argumentando, inclusive, em favor de seu valor artístico. Muito além de uma cópia fadada à imperfeição, a transcrição é um exercício de análise e de interpretação musical. Parafraseando Britto (2022, p.50), compreendemos que o ouvinte de uma transcrição deve poder afirmar, sem mentir, que escutou a obra original. Deve-se a isso o amplo uso dos verbos “manter” e “preservar” ao longo deste trabalho, mas também do termo “ajuste”. Assim, entendemos que faz parte do compromisso de fidelidade buscar um resultado idiomático e convincente para que, no momento da performance, a peça pareça ter sido escrita para aquele instrumento.

## REFERÊNCIAS

### Artigos, livros, teses e dissertações:

AJANI, Stefano. Carisch. *In: GROVE Music Online*. 2001. disponível em <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04930>>. acesso em: 11 jun. 23.

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. Dissertação (Mestrado em Música). 2001. Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

BARBEITAS, Flávio. Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. *Per Musi*, Belo Horizonte, v.1, p. 89-97, 2000.

BARTOLONI, Giacomo. *O violão na cidade de São Paulo no período de 1900 a 1950*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista. 1995.

BISPO, Antonio Alexandre. *Solene marcha de "heróis-guerreiros na conquista dos louros no Parthenon": O "Hymno a São Paulo" de Paulo Florence*. 1991. Disponível em: <<http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM12-05.htm>>. Acesso em: 9 nov. 2022.

BLUETTE. *In: Trésor de la langue Française informatisé*. ATILF - CNRS & Université de Lorraine. Disponível em: <<http://atilf.atilf.fr>>. Acesso em: 18 jun. 2023.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

CARIZZI, Andréia Pinheiro. *Paulo Florence: edição prática da Sonata-Fantasia para piano e violino*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

CASTAGNA, Paulo. *A música urbana de salão no século XIX*. 2003. Disponível em <[https://www.academia.edu/1889193/CASTAGNA\\_Paulo\\_Apostilas\\_do\\_curso\\_de\\_Hist%C3%B3ria\\_da\\_M%C3%BAsica\\_Brasileira\\_IA\\_UNESP\\_S%C3%A3o\\_Paulo\\_2003\\_15v](https://www.academia.edu/1889193/CASTAGNA_Paulo_Apostilas_do_curso_de_Hist%C3%B3ria_da_M%C3%BAsica_Brasileira_IA_UNESP_S%C3%A3o_Paulo_2003_15v)>. Acesso em: 9 nov. 2022.

COPLAND, Aaron. *Como ouvir (e entender) música*. Tradução: Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Arténova, 1974. What to listen for in music.

DACIO, Gabriela Mavignier. *Método ou explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças, de Julio Severin Pantezze*: edição atualizada, anotada e comentada. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes). Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2014.

DOLCI, Mariana de Carvalho; OLIVEIRA, Ricardo Godói de. Radiografia de uma experiência: o arquivo de Julieta Telles de Menezes. In: ANDRADE, Ana Célia Navarro de. *Arquivos, entre tradição e modernidade*. 2ª ed. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2017, p. 96-102.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

DRATH, Jan Bogdan. *Chopin's mazurka: a lecture recital*. 1969. Dissertação (*Doctor of Musical Arts*). North Texas State University, Denton, 1969.

FERREIRA, Dirceu Franco. Narrando viagens e invenções. Hercule Florence: amigo das artes na periferia do capitalismo. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 22, n.2, p. 153-196, 2014.

FLORENCE, Paulo. A música e a evolução. *Revista da Sociedade Científica de São Paulo*, São Paulo, v. 3, n. 10-12, p. 135-146, 1908.

FLORENCE, Paulo. Lista de composições. São Paulo, manuscrito, [194-?].

FLORENCE, Paulo. *Música e Evolução*. São Paulo: Editora São Paulo, 1930.

GLOEDEN, Edelson; MORAIS, Luciano. Intertextualidade e transcrição musical: novas possibilidades a partir de antigas propostas. *Opus*. v. 14, n. 2, p. 72-86, dezembro de 2008.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. *História da Música Ocidental*. Tradução: Ana Luísa Faria. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007. A History of Western Music.

KOSSOY, Boris. *Hercule Florence: A descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

LOPES NETO, João Simões. *Cancioneiro Guasca*, 1910. Disponível em: <<https://pelotas.ufpel.edu.br/cancioneiroguasca.html>>. Acesso em: 25 jun. 2023.

LUSTOSA, Marcelo Florence. Hercule Florence, um francês no Brasil. *Revista da ASBRAP*, n. 15, p. 9-48, 2009.

MARCOLIN, Neldson. *Cientistas e Dilettantes*. 2013. Disponível em:  
<<https://revistapesquisa.fapesp.br/cientistas-e-dilettantes/>> Acesso em: 9 nov 2022.

MORAIS, Luciano Cesar. *As contribuições de Sergio Abreu através de suas transcrições para repertório violonístico*. 2007. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PEREIRA, Flávia. *As Práticas de Reelaboração Musical*. 2011. Tese (Doutorado em Musicologia). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PRADA, Cecília. *Uma vida criativa: Carolina Florence*. 2022. Disponível em:  
<<https://www.ihf19.org.br/pt-br/ensaios-e-reflexoes/uma-vida-criativa-carolina-florence,31>>. Acesso em: 9 nov. 2022.

PRANDO, Flávia Rejane. *Othon Salleiro: Um Barrios Brasileiro? Análise da linguagem instrumental do compositor-violonista (1910 – 1999)*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

RIBEIRO, Arilda Inês Miranda. *A educação feminina durante o século XIX: O Colégio Florence de Campinas 1863-1889*. 2ª ed. Campinas: UNICAMP/CMU, 2006.

RIEPEL, Joseph. *Anfangsruende zur musikalischen Setzkunst*. Viena, 1752.

RODRIGUES, Lutero. Música Sinfônica Brasileira. In: COLÓQUIO DE PESQUISA DO PPGM UNIRIO, VIII, 2003, Rio de Janeiro. *Cadernos do Colóquio*. Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, 2005. p. 8-16.

RODRIGUES, Pedro João. *Para uma Sistematização do Método Transcricional Guitarrístico*. 2011. Tese (Doutorado em Música). Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.

SINZIG, Pedro. *Dicionário Musical*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1976.

THOMAS, Thierry. *Ascendência e juventude monegasca de um curioso do século XIX: Hercule Florence (1804-1879)*. Tradução: Instituto Hercule Florence. 2017. *Ascendance et jeunesse monégasque d'un curieux du xix<sup>e</sup> siècle*.

TROCHIMCZYK, Maja. *Mazur (Mazurka)*. Disponível em:  
<<https://polishmusic.usc.edu/research/dances/mazur/>>. Acesso em: 9 nov. 2022.

VALE, Victor Melo. *A Tradutibilidade do Sentido: O processo de transcrição musical*. 2018. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

VICENTE, B. J. de M.; ALMEIDA, G. M. de; SILVA, G. R. da; MOURA, G. F. de. O paciente escreve sua história: produções textuais dos pacientes do Manicômio Judiciário de São Paulo (1910-1923). *Cadernos de Clio*, Curitiba, v. 7, n. 2, 107-126, 2016.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Musical*. 2ª ed. Lisboa: Lambertini, 1899.

WOLFF, Daniel. O uso da música polifônica vocal renascentista no repertório do alaúde e da vihuela. *Em Pauta*. Porto Alegre, v. 14, n. 22, p. 65-84, junho de 2003.

### **Periódicos antigos consultados através da Hemeroteca Digital Brasileira:**

ACADEMIA Brasileira de Música. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 7 out. 1949.

A RÁDIO Excelsior transmitirá programas a cargo da Associação Cultural Violonística Brasileira. *Correio Paulistano*, São Paulo, 15 jan. 1942.

CONCERTO Pattapio. *Vida Paulista*, São Paulo, n. 91, 8 e 9 jun. 1905.

CONSERVATÓRIO Dramático e Musical. *O Commercio de S. Paulo*, São Paulo, 1º mar. 1906.

FALECEU o maestro Paulo Florence. *Diário da noite*, Rio de Janeiro, 29 set. 1949.

GOMES, Manoel Tapajós. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 4 jan. 1928.

GOMES, Manoel Tapajós. *Para todos*, Rio de Janeiro, n. 481, p. 27, 1928.

NACIONALIZAR, instruir e educar pelo idioma e pela música do Brasil. *Correio Paulistano*, São Paulo, 1º abr. 1950.

O DEPARTAMENTO de assistência da M.M.D.C. está socorrendo cerca de 50.000 pessoas. *Correio de S. Paulo*, São Paulo, 5 de set. 1932.

OFERTADO ao Club, um busto de Hercules Florence. *Boletim do Foto-Cine Club Bandeirante*, São Paulo, n. 32, dez. 1948.

PALCOS e salões. *O Commercio de S. Paulo*, São Paulo, 25 de out. 1893.

PALCOS e salões. *O Commercio de S. Paulo*, São Paulo, 13 dez. 1898.

PALCOS e salões. *O Commercio de S. Paulo*, São Paulo, 1899.

THEATROS e salões. *O Commercio de S. Paulo*, São Paulo, 7 out. 1906.

RECITAL de câmara do barítono Pedro Aloisi. *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 de novembro de 1949.

### **Partituras:**

CHOPIN, Frédéric. *Mazurka op.7 no.1*. Ed. Cuningham Boosey & Co., 1880. Partitura, Piano.

CHOPIN, Frédéric. *Mazurka op.24 n.3*. Ed. Cuningham Boosey & Co., 1880. Partitura, Piano.

FLORENCE, Paulo. *Bluette*. São Paulo: Ricordi, [s.d.]. Partitura, 2 p. Piano.

FLORENCE, Paulo. *Cantiga praiana*. Manuscrito, [s.d.]. Partitura, 3 p. [s.d.]. Voz solo, dueto ou coro com acompanhamento de orquestra de violões e oboé.

FLORENCE, Paulo. *Debaxo da Cajazera* (em Mi menor). Manuscrito, 1926. Partitura, Canto e violão.

FLORENCE, Paulo. *Debaxo da Cajazera* (em Ré menor). Manuscrito, [s.d.]. Partitura, Canto, com acompanhamento para piano ou violão.

FLORENCE, Paulo. *Folha d'Album*. São Paulo: Casa Bevilacqua, [s.d.]. Partitura, 2 p. Piano.

FLORENCE, Paulo. *Mazurka em Fá maior*. São Paulo: Casa Bevilacqua, [s.d.]. 3 p. Piano.

FLORENCE, Paulo. *Minuete*. São Paulo: Casa Bevilacqua, [s.d.]. Partitura, 2 p. Piano.

NARVÁEZ, Luis de. *Canción del Imperador*. 1538. Partitura. Vihuela.

## **APÊNDICE - Transcrições**

# Mazurka em Sol maior

(originalmente Mazurka em Fá maior)

Transcrição: Jhony de Souza Pinto

Revisão: Luciano Lima

Paulo Florence

(1864-1949)

**Allegro moderato**

⑥ = D

*p*

III

4

*pp*

8

*p*

*p*

12

III

Vivo III

16

*dim.*

*p*

*f*

20 *subito lento* **Vivo III**  
*pp* *f*

24 *subito lento* **Tempo primo**  
*pp* *p*

28 *cresc.*

32 **III** *dim.*

36 **Energico** *f* *gliss. (simile)* ④ ⑤ ④

41 *cresc. ed accel. molto* **Vivo** *ff* *pp*

45 <sup>③</sup> II

rallentando e dim. molto

49 **Vivo accel.**

*pp*

53 II

rall.

57 **Tempo primo**

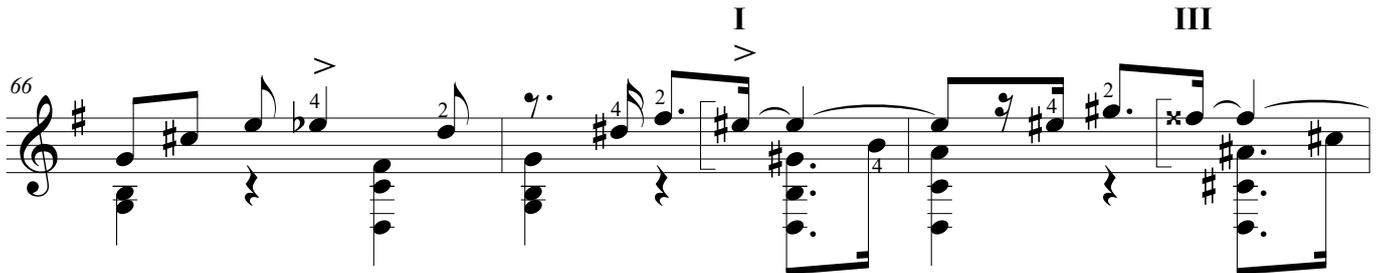
*p*

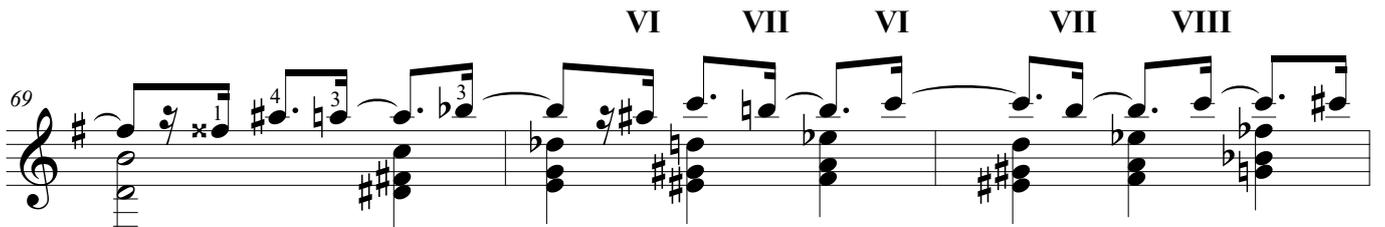
60 <sup>③</sup>

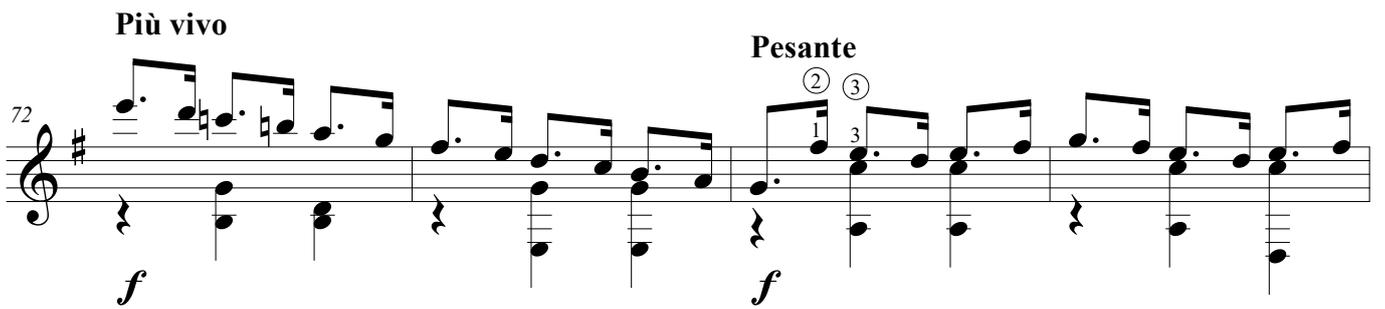
*p*

63 III

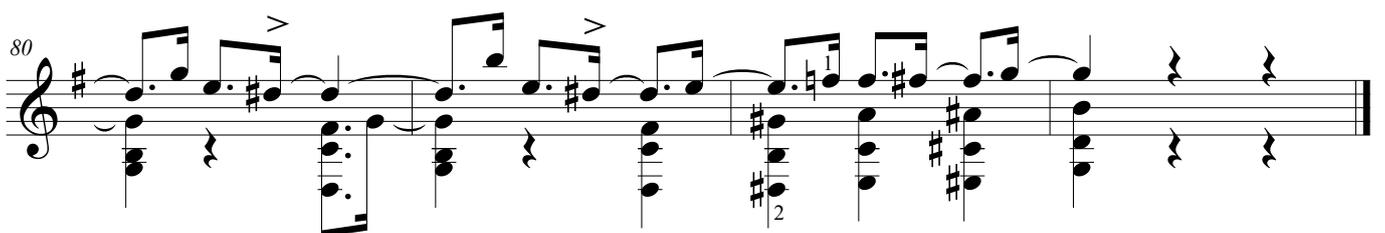
*pp*

66  *poco a poco cresc.*

69  *cresc. molto ed accel.*

72 **Più vivo**  *f* **Pesante** *f*

76 **Più vivo**  *f* **Tempo primo**

80  *diminuendo e ritardando perdendosi pp*

# Minuete

Transcrição: Jhony de Souza Pinto  
Revisão: Luciano Lima

Paulo Florence  
(1864-1949)

Moderato grazioso

*p*

4

8

*cresc.* *dim.* *pp*

12

*poco cresc.* *dim.* *ppp*

16

III I

③ ④

① ② ③ ④ ⑤

① ② ③ ④

19

I

*p*

22

*cresc.*

26

*calmo*

*f* *p*

II

1. 2.

*cresc.*

# Folha d'Album

Transcrição: Jhony de Souza Pinto  
Revisão: Luciano Lima

Paulo Florence  
(1864-1949)

**Andante**

⑥ = D *p* *cresc.*

5 *dim.* *p* *p*

9 *cresc.*

13 *dim.* *pp* *mf*

17 *dim.* *V* *VII* ① ② ④

21

*cresc.*

25

*f*

29

*cresc.*

33

*p* *sempre diminuendo*

37

*p*

41

*dim.* *pp*

# Bluette

Transcrição: Jhony de Souza Pinto  
Revisão: Luciano Lima

Paulo Florence  
(1864-1949)

Moderato

II

⑥ = D

*p*

5

*mp*

9

II VII V

*mf*

13

*dim.* *p*

17

V II

*p*

21 **IV**  
*mf*

25 **VI** **IX**  
*cresc.*

29 **II** **IV** **II** *poco rit.*  
*dim.*

33 **II** *a tempo* **II**

37 *cresc.*

41 **II** **V**  
*f*

45

*p*

II

This musical staff contains measures 45 through 48. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the first measure. A slur covers the first two measures. A fermata is placed over the final note of the second measure. A hairpin crescendo symbol is positioned below the staff, starting under the second measure and extending to the end of the staff. A Roman numeral 'II' is placed above the final measure.

49

*p*

This musical staff contains measures 49 through 52. It continues with the same treble clef and key signature. The melody and bass line are present. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the third measure. A hairpin crescendo symbol is positioned below the staff, starting under the third measure and extending to the end of the staff.

53

*rit.*

*pp*

VII

This musical staff contains measures 53 through 56. It continues with the same treble clef and key signature. The music is marked with *rit.* (ritardando) above the first measure. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is placed below the first measure. A slur covers the last two measures of the staff. A Roman numeral 'VII' is placed above the final measure. The staff concludes with a double bar line.