



A transcrição para violão: uma proposta para a valsa *Tristemente* (1947), de Reginaldo Carvalho

COMUNICAÇÃO

SUB-ÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

Vladimir A. P. Silva

UFCG - vladimir.silva@ufcg.edu.br

Éwerson de Carvalho Santos

UFCG - ewersonsantos88@hotmail.com

Resumo: O objetivo deste estudo é descrever o processo de transcrição da valsa *Tristemente* (1947), de Reginaldo Carvalho (1932-2013). Inicialmente, nós analisamos e comparamos três manuscritos do acervo do compositor. Em seguida, elaboramos uma edição idiomáticamente adequada para o instrumento, ampliando, deste modo, a literatura violonística brasileira, assim como a visibilidade do *corpus* deste compositor paraibano. Dentre as referências utilizadas, encontram-se Carvalho (1995), Wolff (1998), Gloeden (2002), Scarduelli (2007) e Gloeden e Morais (2008). Os resultados demonstram que a obra assemelha-se ao estilo seresteiro dos violonistas da primeira metade do século XX e que, sob a perspectiva didático-pedagógica, a valsa apresenta dificuldade moderada, podendo ser inserida no repertório de violonistas em formação.

Palavras-Chaves: Reginaldo Carvalho. Violão. Valsa brasileira. Escrita idiomática.

Title: Transcription for guitar: a proposal for the waltz *Tristemente* (1947), by Reginaldo Carvalho

Abstract: The aim of this study is to describe the transcription process of the waltz *Tristemente* (1947), by Reginaldo Carvalho (1932-2013). First, we analyzed and compared three manuscripts from the composer's collection. Then, we elaborated an idiomatic edition suitable for the instrument, expanding the Brazilian guitar literature, as well as the visibility of this composer from Paraíba state. The references used include works by Carvalho (1995), Wolff (1998), Gloeden (2002), Scarduelli (2007) and Gloeden and Morais (2008). The results demonstrate that the waltz resembles the style of the guitar serenades of the first part of the 20th century. Under the didactic-pedagogical perspective, it presents moderate difficulty and can be inserted in the repertoire of guitarists in training.

Palavras-Chaves: Reginaldo Carvalho. Guitar. Brazilian waltz. Idiomatic writing.

1. Introdução

Reginaldo Carvalho (Guarabira-PB, 1932 — João Pessoa-PB, 2013) escreveu muitas peças instrumentais para solista. Em recentes pesquisas realizadas em seu acervo, identificamos três transcrições manuscritas para violão da valsa *Tristemente*. O objetivo deste estudo é comparar tais versões, identificando seus limites e possibilidades, para, a partir de então, propor uma edição idiomáticamente adequada para o instrumento, ampliando, deste modo, o repertório brasileiro para violão, assim como a visibilidade do *corpus* deste compositor paraibano.

Algumas das obras escritas por Reginaldo Carvalho são danças em compasso ternário, a exemplo dos minuetos e das valsas, sendo uma das mais antigas a *Valsa nº 3* (1947), cujo manuscrito contém apenas a melodia. *Gretna Green Romantic Waltz* (1955), para piano solo, foi escrita para a celebração das suas bodas com Liliana Penna. Na peça *O cavalinho azul* (1960), com texto de Maria Clara Machado, duas valsas se destacam: o *Tema do Menino Vicente* e a *Valsa de Circo*.

Tristemente, tema deste estudo, foi composta em Cruzeiro, região de Guarabira-PB, em 1947. Até o momento, não encontramos a versão original desta obra, escrita para piano, conforme especificado pelo compositor. Como já mencionado, os documentos disponíveis são três transcrições manuscritas para violão, das quais apenas duas possuem a caligrafia do próprio Reginaldo Carvalho. Todos os manuscritos medem 210 x 297 milímetros. O primeiro tem três páginas (Figura 1), está escrito em Mi menor e nele encontramos informações relativas ao andamento e ao caráter, bem como às variações de intensidade, à articulação e às múltiplas seções da dança.

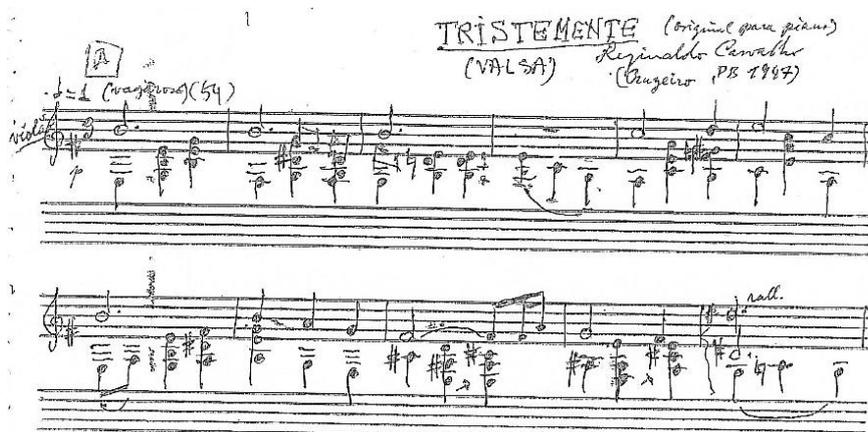


Figura 1: *Tristemente*, manuscrito em Mi menor com caligrafia de Reginaldo Carvalho, compassos 1-11.
 Fonte: Acervo do compositor.

O segundo documento tem quatro páginas e, além das informações contidas no documento anterior, apresenta indicações para a digitação, bem como cifras, que estão colocadas acima dos acordes, sobretudo aqueles com mais notas, uma espécie de referência para o intérprete (Figura 2). Além disso, quando comparada ao primeiro manuscrito,

observamos que esta segunda partitura contém alterações, incluindo diferenças na textura, a disposição e a supressão de algumas notas.

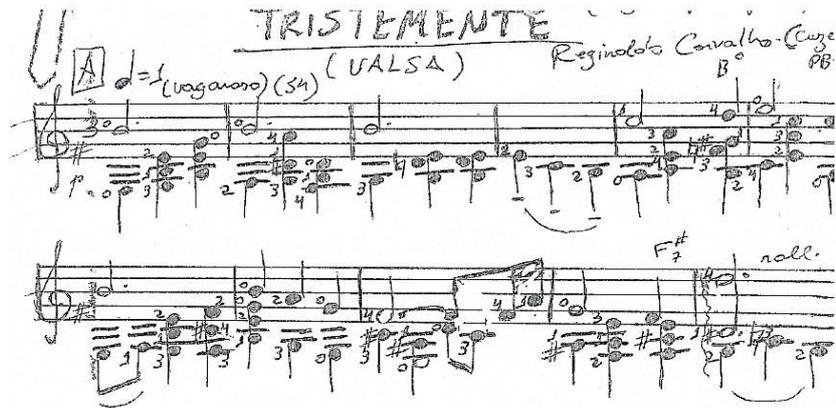


Figura 2: *Tristemente*, manuscrito de autoria desconhecida, compassos 1-11.
Fonte: Acervo do compositor.

O terceiro manuscrito contém apenas a primeira página (Figura 3). Diferentemente dos outros documentos, e muito embora tenha sido provavelmente editada com a ajuda de um violonista, esta edição, em Lá menor, também tem caligrafia do compositor e não possui outros dados inseridos previamente. Ela é mais reduzida e ainda carece de correções, muito embora contenha elementos sugestivos para a performance, como, por exemplo, a expressão *Valsa tristíssima*, colocada entre parênteses, logo abaixo do título.



Figura 3: *Tristemente*, manuscrito em Lá menor com caligrafia de Reginaldo Carvalho, compassos 1-12.
Fonte: Acervo do compositor.

2. A escrita para violão

Ao longo do processo de edição, procuramos nos manter o mais fiel ao texto, reduzindo, ao máximo, o grau de interferências em relação ao original. Assim, comparamos os manuscritos e identificamos os pontos emblemáticos, sobretudo no que diz respeito à escrita violonística, ou seja, os locais, na partitura, que apresentam desafios para o intérprete quanto à execução e rendimento sonoro. (GLOEDEN, 2002, p. 10-34)

A escrita idiomática é um desafio para quem compõe para instrumentos com os quais não possui familiaridade. No que diz respeito à escrita violonística, mais precisamente, a observação de Hector Berlioz, em seu *Tratado de Instrumentação e Orquestração Moderna*, ratifica essa afirmação:

É quase impossível escrever bem para o violão sem ser violonista. A maioria dos compositores que se dedicam a esta tarefa está longe de conhecer as possibilidades do instrumento; por isso, frequentemente escrevem com dificuldade excessiva, pouca sonoridade e efeito... Dificilmente, repito, sem tocar violão, pode-se escrever peças para ele em várias partes, contendo várias passagens e apresentando todos os recursos do instrumento. (BERLIOZ, 1882, p. 67-70)

Nesta direção, para escrever idiomáticamente, um compositor deve conhecer o instrumento para o qual está compondo, dominar a sua técnica, saber o que é possível de ser realizado e aquilo que não é. Para Scarduelli (2007), o idiomatismo instrumental

refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical. (SCARDUELLI, 2007, p. 139)

Esse domínio técnico-instrumental favorece o desempenho do músico, contribui para a construção da sonoridade, a definição do estilo e a compreensão da estrutura musical. No entanto, quando isso não acontece, isto é, quando a escrita não-idiomática permeia uma obra, cabe ao intérprete tornar executáveis aqueles trechos mais complexos e em desacordo com os padrões esperados. Barbosa e Barrenechea (2003) complementam essa ideia dizendo que na intertextualidade idiomática observa-se “o tipo de escrita específico, bem como a maneira como foi tratado o sistema de interação de timbres, o registro e as articulações em determinado instrumento.” (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003, p. 134)

No que diz respeito ao violão, ao analisarmos obras compostas especificamente para o instrumento, excluindo as transcrições e as adaptações concebidas para o alaúde e/ou a vihuela, observamos que esse tipo de procedimento ocorre apenas a partir do período clássico. Para averiguar se a escrita é idiossincrática, de fato, é preciso levar em consideração vários

aspectos, incluindo andamento, configurações melódicas e harmônicas, bem como a articulação e as mudanças de intensidade.

Um compositor que desenvolveu um grande papel nessa perspectiva, e que foi fundamental para explorar novas possibilidades da escrita idiomática para o violão, foi Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Segundo Meirinhos (1997),

Acreditamos serem estes estudos [*12 estudos para violão*] de importância fundamental na literatura violonística do séc. XX. Ressaltamos a originalidade de seus achados técnicos, harmônicos e melódicos, que vieram a transformar a escrita idiomática do instrumento. Eles reformularam a linguagem do violão, acrescentando a este elementos técnicos e musicais até então desconhecidos nos tratados e métodos de D. Aguado, F. Carulli, M. Carcassi, F. Sor, N. Coste e F. Tárrega, dentre outros. (MEIRINHOS, 1997, p. 17)

Pereira (2011) discorre sobre os conceitos de transcrição, arranjo e adaptação, argumentando que a adaptação tem a função de “adequar a obra a algo, seja a um instrumento, um determinado público, contexto ou gênero.” (PEREIRA, 2011, p. 219) Além de conhecer técnicas composicionais, mergulhamos no estilo particular do compositor, analisando “seu idioma harmônico, alocação típica das vozes em acordes e dobramentos de oitavas.” (WOLFF, 1998, p. 8)

Ainda sobre o processo de transcrição, Gloeden (2008) disserta sobre as fases dessa ferramenta na história do violão. A primeira fase encontra-se no período clássico, no qual era bastante comum localizar obras para violão oriundas de óperas, a exemplo das *Rossiniane*, Op. 119-124, de Mauro Giuliani (1781-1829). A segunda etapa, no período romântico, é o momento no qual se destaca a obra de Francisco Tárrega (1852-1909), com as transcrições sobre as peças de Isaac Albéniz (1860-1909) e Enrique Granados (1867-1916). Esta é uma época relevante para o violão, que adentra as salas de concerto, ganhando mais popularidade. A terceira fase tem como personagem Andrés Segovia (1893-1987), que, além de motivar vários compositores a escreverem para violão, também teve grande contribuição no âmbito da transcrição, especialmente sobre as obras de Johann Sebastian Bach (1685-1750). É nesse período que surge o Duo Abreu, que faz releituras de obras de Domenico Scarlatti (1685-1757), Manuel de Falla (1876-1946), dentre outros compositores. O quarto e último momento faz referência à contemporaneidade, época na qual foram lançadas as adaptações para violão da *Sinfonia N° 9*, de Antonín Dvorák (1841-1904), e da suíte *The Firebird*, de Igor Stravinsky (1882-1971), ambas produzidas por Kazuhito Yamashita (1961).

3. Tristemente

Totalizando noventa e três compassos, *Tristemente* está estruturada em três partes, assim distribuídas: A, do compasso 1 ao 38, *Vagaroso*, semínima = 54 bpm; B, do compasso 39 ao 59, *Alegremente*, semínima = 112 bpm; e C, do compasso 60 ao 93, *Lentamente*, semínima = 80 bpm. Sob a perspectiva harmônica, a primeira e a terceira parte estão em Mi menor, enquanto a segunda, em Sol maior. É importante observar que o tom de Mi, no modo menor, permite o uso de várias cordas soltas no violão, contribuindo, deste modo, para a fluência do texto musical no instrumento. A peça é fundamentalmente diatônica e tem passagens cromáticas expressivas, em momentos estratégicos, que reforçam os pontos cadenciais e as mudanças de tempo-caráter.

Ao analisarmos os manuscritos, encontramos situações incomuns para os intérpretes, incluindo o uso de notas fora do registro do instrumento ou acordes que não são executáveis no mesmo, assim como a disposição dos acordes e o posicionamento das mãos, conforme pode ser observado na Figura 4.



Figura 4: *Tristemente*, compassos 29 e 30, com acorde em destaque.
Fonte: Edição dos autores.

Como proposta para esta situação-problema, retiramos algumas notas de tais blocos harmônicos, a exemplo daquelas oitavas e outras menos importantes, como a quinta do acorde e eventualmente a sétima, quando esta não tinha a função de dominante. Após a mudança, ouvimos cada acorde separadamente, observando a relação com o original e o estilo da peça como um todo. A Figura 5 ilustra o resultado obtido depois dessa modificação. É importante ressaltar que todos os acréscimos ou correções propostas nessa edição foram marcados com um asterisco (*), facilitando, desse modo, a identificação dos lugares que foram editados alterados em relação à partitura original.

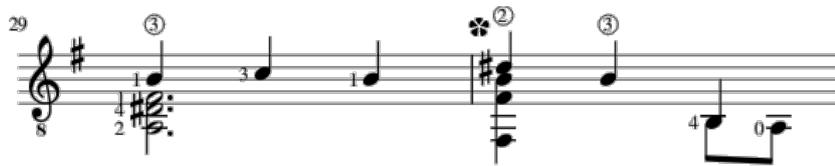


Figura 5: *Tristemente*, compassos 29 e 30. A mudança está destacada com um asterisco.
Fonte: Edição dos autores.

Com relação ao quarto compasso, levamos em consideração o modo de execução da frase. Assim, utilizamos a digitação como um recurso auxiliar à interpretação musical, pois, segundo Fernandez (2000, p. 15), “é necessário ser extremamente rigoroso e ter a paciência de buscar todas as variáveis imagináveis, tendo sempre em conta a relação inseparável entre a digitação e o resultado musical”. Dessa forma, definimos que a melodia deveria ser tocada inteiramente na quinta corda do violão. Tomamos essa decisão por várias razões. Inicialmente, gostaríamos de destacar o lirismo da melodia; segundo, consideramos necessário criar uma sonoridade mais densa e encorpada, semelhante àquela produzida por um instrumento como o violoncelo, por exemplo, tocando uma melodia na sua região médio-grave; e, por fim, entendemos que este efeito está relacionado ao estilo composicional de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que foi professor do paraibano. É possível que Reginaldo Carvalho, ao empregar tal recurso, tenha tentado expressar seu respeito e admiração pelo mestre, demonstrando também as influências recebidas.¹

Essas similaridades podem ser notadas no *Prelúdio N° 1*, para violão, de Villa-Lobos, no qual é indicado que a melodia seja inteiramente tocada na quinta corda do instrumento, conforme mostrado na Figura 6. Além disso, segundo Wolff (2001), digitar uma melodia numa única corda é um recurso muito utilizado para obter a homogeneidade tímbrica.



Figura 6: *Prelúdio N° 1*, primeiro compasso, de Heitor Villa-Lobos.
Fonte: Edição de Frédéric Zigante.

Além de apresentar possibilidades para a resolução de problemas técnicos de execução instrumental, também acrescentamos notas em determinados compassos, a fim de

preencher os blocos sonoros. Deste modo, analisamos quais notas poderiam ser adicionadas. A primeira opção foi dobrá-las noutra oitava ou colocar outras notas predominantes no trecho. A Figura 7a, que ilustra essa mudança, mostra uma seção na qual a melodia é acompanhada por arpejos, na região grave do instrumento. Na nossa edição, propomos uma linha intermediária entre as vozes extremas, a fim de criar uma sonoridade com mais suporte harmônico, conforme ilustrado na Figura 7b.



Figura 7a: *Tristemente*, compassos 12-15. Melodia acompanhada por arpejos.
Fonte: Manuscrito do compositor.

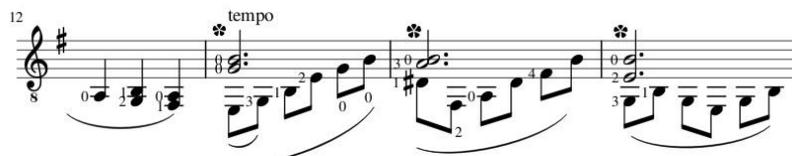


Figura 7b: *Tristemente*, compassos 12-15. Seção com notas intermediárias sobre os acordes indicados com um asterisco.
Fonte: Edição dos autores.

Outro aspecto que pode ser notado nas Figuras 7a e 7b são as indicações de *legato*. Comumente, compositores violonistas não possuem a prática de escrever ligaduras de fraseado. Este recurso é visto principalmente em partituras para voz ou para instrumentos de sopro, por exemplo, pois é importante observar a respiração, de modo geral. Dessa forma, percebemos que este é um diferencial entre os compositores violonistas e não-violonistas.

Por ser o violão um instrumento transpositor, identificamos, ainda, que, em certos trechos, há um conflito entre a notação e a altura real, de fato. Provavelmente, a fim de obter o som na frequência esperada, algumas notas, nos manuscritos, foram colocadas numa região diferente. Por esta razão, a seção B desta valsa foi praticamente toda realocada uma oitava acima, pois, além de corresponder à sonoridade almejada pelo compositor e que está indicada no manuscrito, a peça ganhou uma sonoridade mais violonística, tendo em vista que, de forma

equilibrada, foram exploradas as regiões grave, médio e aguda do instrumento. A sonoridade que se obtém ao executar-se a versão manuscrita é um pouco confusa, porque a melodia e os acordes estão numa região médio-grave, dificultando a compreensão dos papéis das múltiplas vozes na textura polifônica. A Figura 8a é um recorte da partitura original, no qual é possível observar os aspectos supracitados, enquanto a Figura 8b é a edição realizada sobre este trecho.

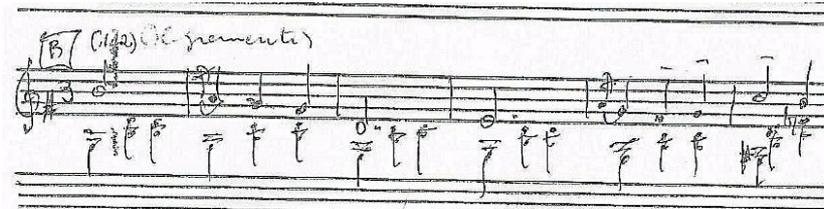


Figura 8a: *Tristemente*, compassos 39 ao 44. Parte B em sua altura original, escrita pelo compositor.
Fonte: Manuscrito do compositor



Figura 8b: *Tristemente*, compassos 39 ao 44. Parte B editada com a melodia e algumas notas intermediárias realocadas uma oitava acima.
Fonte: Edição dos autores.

Ainda na Figura 8b é possível observar arcos de prolongamento nas notas graves, que indicam que o som deve prolongar-se para além da duração estabelecida. Ao compararmos com o manuscrito, notamos que, na nossa edição, utilizamos a mesma figura musical, a semínima. Contudo, como o violão é um instrumento polifônico, acabamos atribuindo um valor mais longo do que aquele primeiramente proposto para criar esse efeito harmônico.

Outro elemento que revisamos nesta edição foram as variações de intensidade. Além daquelas indicadas pelo compositor, acrescentamos outras, tomando como base o contexto harmônico e melódico. Em algumas passagens, sentimos a falta de tais prescrições, sobretudo nas culminâncias e nos pontos de maior tensão. Assim, observamos o caráter de

cada seção, as articulações, as ideias musicais, os inícios e finais de frases, variando entre as gradações mais recorrentes, adicionando nuances para criar efeitos, a exemplo do *crescendo* ou *decrescendo*, levando em consideração os aspectos agógicos da valsa.

A transição entre os compassos 32 e 38 é um dos locais onde inserimos novos recursos para variar a intensidade. Ali, encontramos uma quiáltera com catorze notas, que conduz a dança para o início da próxima seção (Figura 9). Por conta da importância que o trecho tem para a conexão das seções A e B, reforçamos a tensão provocada pela instabilidade cromática e rítmica da quiáltera com um longo *crescendo*, que começa *piano*, na cabeça do compasso 38, prolongando-se até o fim do mesmo, quando atinge *mezzo forte*, reiterando, portanto, o ponto culminante da transição. Além desses elementos, acreditamos que o acréscimo de um pequeno *ritardando* intensificará ainda mais o sentido inconclusivo da passagem, preparando o ouvinte-intérprete para a recapitulação da obra.



Figura 9: *Tristemente*, compassos 35-39. Variações de intensidade utilizadas na transição entre seções.
Fonte: Edição dos autores.

4. Considerações finais

Este trabalho descreveu o processo de transcrição da valsa *Tristemente*, do compositor Reginaldo Carvalho, escrita em 1947. A pesquisa incluiu a comparação e a revisão de três manuscritos originais. É importante observar que no catálogo elaborado pelo próprio compositor constam, além desta, *Onze cantigas para canto e violão* (1946); *51 cantigas para canto e violão* (1948); *Sonata* (1950); *Cânones para dois violões* (1950); *Trio N° 1 para dois violões e cavaquinho* (1951); *Dez estudos para violão solo* (1954); e *Quatro serenatas para violão solo* (1960). (CARVALHO, 1996, p. 61) Muito embora em tal documento estejam indicadas essas sete peças, até o momento apenas *Tristemente* foi

encontrada em seu arquivo pessoal, podendo ser considerada uma raridade no conjunto das suas criações. Infelizmente, muitas das peças de Reginaldo Carvalho perderam-se nas mudanças de domicílio que ele fez no Brasil e no exterior. Comumente, ele entregava os originais para os intérpretes de suas obras, conforme relata Silva (2015), ficando sem cópias das mesmas em sua biblioteca. Por isso, desconhecemos o paradeiro de parte das suas obras.

Tristemente mantém traços comuns com outras composições de Reginaldo Carvalho escritas nessa mesma época, na transição para a década de 1950, antes da sua mudança para o Rio de Janeiro e a consequente entrada no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO). Em nossos estudos, identificamos conexões entre esta peça, em particular, e outras danças ternárias como, por exemplo, o *Minueto*, em Sol maior, e as *Valsas Nº 3 e 7*, em Dó maior, que também foram escritas entre 1947 e 1948, respectivamente. Tais trabalhos, de modo geral, revelam um compositor adolescente, entre 15 e 16 anos, em início de carreira, explorando os elementos que absorvera em sua terra natal, Guarabira, onde familiarizou-se com a música de concerto e de salão interpretada em sua casa por suas primas pianistas, bem como as influências que recebera nos anos em que esteve no Convento Seráfico de Santo Antônio, em Ipuarana, também no brejo paraibano, local no qual estudou música sistematicamente. *Tristemente* é tonal e está dividida em três seções que se assemelham, em muitos aspectos, ao estilo seresteiro dos violonistas brasileiros da primeira metade do século XX, dentre os quais se encontra Dilermando Reis.

Fundamentalmente, a análise dos elementos estruturais da obra não demandaram esforços especiais. Os maiores desafios foram encontrados na comparação e estudo dos manuscritos. Era preciso identificar o que cada um trazia de novo e os motivos para a inserção de tais novidades. Assim, superada essa etapa, iniciamos a nossa edição, tentando preservar as ideias ligadas à textura, à intensidade e aos elementos expressivos, mantendo a proposta o mais fiel possível aos originais, mudando apenas o necessário, a fim de deixar a peça com um perfil mais performático. Não obstante, suprimimos e acrescentamos materiais, tendo em vista a construção de uma obra idiomáticamente adequada. Para a confecção da partitura, utilizamos o *software* FINALE.

Sob a perspectiva didático-pedagógica, esta valsa apresenta dificuldade moderada. Basicamente, não há complexidade rítmica, harmônica, fraseológica ou na digitação. Por esta razão, ela pode ser inserida no repertório de violonistas em formação, que estão adentrando no campo dos estudos interpretativos, podendo, inclusive, integrar programas de concerto ao lado de outras músicas escritas por compositores violonistas ou não, do mesmo período ou com

características similares. Tecnicamente, a peça também pode ser usada para desenvolver a técnica da mão esquerda, principalmente no que diz respeito às posições dos blocos harmônicos dispostos no braço do instrumento, variando entre configurações horizontais, muito comum nas cordas primas do instrumento, e verticais, que geralmente são executadas em apenas uma casa do violão, e, enfim, os acordes oblíquos, que propõem a interação entre as duas categorias citadas anteriormente. A transição entre esses acordes também é um ponto a ser levado em consideração na hora do estudo, tentando sempre deixá-la o mais natural possível.

A nossa pesquisa prosseguirá na mesma direção. Continuaremos procurando as demais obras para violão deste guarabirense. Caso não seja possível encontrá-las, nossa meta é transcrever outras valsas e minuetos para violão. Finalmente, espera-se que esta investigação contribua para a divulgação deste compositor e promova a sua inserção no círculo violonístico.

Referências

- BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. *Per Musi: Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte, Escola de Música da UFMG, v. 8, p. 125-136, 2003.
- BERLIOZ, Hector. *A Treatise on Modern Instruments and Orchestration*. Edited by Mary Cowden Clarke and Joseph Bennett. London: Novello, Ewer and Co., 1882.
- CARVALHO, Reginaldo. Tristemente. Partitura manuscrita, 1947, Cruzeiro-PB. Acervo do compositor. 4 páginas.
- CARVALHO, Reginaldo. *Catálogo de composições musicais*. Texto impresso. Teresina: 1995.
- FERNANDEZ, Eduardo. *Técnica, mecanismo y aprendizaje: Una investigación sobre cómo llegar a ser guitarrista*. Montevideu: Ediciones Art, 2000.
- GLOEDEN, E. *As 12 Valsas Brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado*. São Paulo, 2002. 165 p. Tese. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- GLOEDEN, E.; MORAIS, Luciano. Intertextualidade e transcrição musical: novas possibilidades a partir de antigas propostas. Goiânia, *OPUS*, v. 14, n. 2, p. 72-86, dez. 2008.
- MEIRINHOS, Eduardo. *Fontes Manuscritas e Impressas dos 12 Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo-SP, 1997. 375 p. Dissertação (Mestrado em Música). USP, São Paulo, 1997.
- PEREIRA, Flavia. *As Práticas de Reelaboração Musical*. São Paulo-SP, 2011. Tese. USP, São Paulo, 2011.
- SCARDUELLI, Fábio. *A Obra Para Violão Solo de Almeida Prado*. Campinas-SP, 2007. 228 p. Dissertação. UNICAMP, Campinas-SP, 2007.
- SILVA, Vladimir A. P. Entrevista com o compositor Reginaldo Carvalho. *DEBATES*. Rio de Janeiro, UNIRIO, n. 15, p. 33-48, nov. 2015.



WOLFF, Daniel. *Transcribing for Guitar: A comprehensive method*. Tese. Nova Iorque, 1998. 656 p. Nova Iorque, Manhattan School of Music, 1998.

WOLFF, Daniel. Como digitar uma obra para violão. *Violão Intercâmbio*, nº 46: Abril, 2001
Disponível em: <http://www.danielwolff.com.br/artigos.htm> Acesso em: 15 mar. 2020.

¹ Em 1950, Reginaldo Carvalho mudou-se para o Rio de Janeiro, onde foi apresentado a Heitor Villa-Lobos e matriculado no antigo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO). Reginaldo diz que Villa-Lobos “viu minhas composições e, ele mesmo, me fez seu aluno particular”, além de que “tornamo-nos respeitosamente amigos.” (SILVA, 2015, p. 42)