Modinhas imperiais: edição e análise dos arranjos de Reginaldo Carvalho

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA

Vladimir Alexandro Pereira Silva
UFCG – Centro de Humanidades – Unidade Acadêmica de Música
UFPB – CCTA – Programa de Pós-Graduação em Música
vladimir.alexandro@professor.ufcg.edu.br

Ian Junqueira Ayres Barbosa
UFCG – Centro de Humanidades – Unidade Acadêmica de Música
ian.junqueira@estudante.ufcg.edu.br

Resumo. Este artigo tem como objetivo apresentar os arranjos corais elaborados por Reginaldo Carvalho (1932-2013) para a coletânea *Modinhas Imperiais*, publicada por Mário de Andrade, em 1930, identificando elementos estruturais e procedimentos composicionais. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa, documental e analítica. Inicialmente, realizou-se o levantamento, catalogação e organização das fontes disponíveis, seguido pela preparação de edições diplomáticas das partituras. A etapa analítica fundamenta-se na comparação entre as versões originais das modinhas e os respectivos arranjos corais, observando aspectos harmônicos e contrapontísticos. Os resultados indicam que os arranjos transcendem a simples harmonização das modinhas, revelando uma escrita que articula tradição e modernidade e que constitui importante testemunho do feitio composicional de Reginaldo Carvalho.

Palavras-chave. Reginaldo Carvalho; modinha; arranjo coral; análise musical.

Modinhas Imperiais: Editing and Analysis of Reginaldo Carvalho's Arrangements

Abstract. This article aims to present the choral arrangements by Reginaldo Carvalho (1932–2013) for the collection *Modinhas Imperiais*, published by Mário de Andrade in 1930, identifying their structural features and compositional procedures. The study adopts a qualitative, documentary, and analytical approach. Initially, the available sources were surveyed, catalogued, and organized, followed by the preparation of diplomatic editions of the scores. The analytical stage is based on a comparison between the original versions of the modinhas and their corresponding choral arrangements, with particular attention to harmonic and contrapuntal aspects. The results indicate that these arrangements go beyond the mere harmonization of the modinhas, revealing a compositional style that brings together tradition and modernity and constitutes an important testimony to Reginaldo Carvalho's compositional craftsmanship.

Keywords. Reginaldo Carvalho, Modinha, Choral arrangement, Musical analysis.

Introdução

Reginaldo Carvalho (Guarabira-PB, 1932 – João Pessoa-PB, 2013) estudou música no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO), entre 1950-1952, instituição na qual conheceu Villa-Lobos. Por meio desse contato, ganhou bolsa de estudos para aperfeiçoar-se em música eletroacústica na França, sendo considerado pioneiro neste campo em solo brasileiro. Sua vasta produção inclui peças para teatro, cinema, música instrumental e vocal, sobretudo composições e arranjos corais, que têm sido temas de diferentes estudos (Silva, 2009; 2021; 2023; Silva, Pereira, Barbosa, 2025).

O referido compositor paraibano reuniu parte de sua produção coral em pequenas coleções temáticas. O conjunto de cantigas populares, por exemplo, é formado por cinco volumes.[1] Ele também elaborou arranjos para alguns sambas de Noel Rosa, a maioria deles contidos no álbum lançado pela Continental em 1950-1951, no qual Aracy de Almeida figura como intérprete.[2] Em 1996, a Fundação Cultural Monsenhor Chaves, de Teresina-PI, publicou uma compilação de arranjos intitulados *Cantares Piauienses*.[3]

Tomando como base o livro *Modinhas Imperiais*, editado por Mário de Andrade, Reginaldo Carvalho arranjou as seguintes peças: *Acaso são estes*; *Busco a campina serena*; *Dei um ai, dei um suspiro*; *Deixa, Dália, flor mimosa*; *Escuta formosa Márcia*; *Eu tenho no peito*; *Hei de amar-te até morrer*; *O coração perdido*; *Quando as glórias que gozei*; *Que noites eu passo*; *Róseas flores d'alvorada; Último adeus de amor; Vem a meus braços;* e *Vem cá, minha companheira*. O objetivo deste trabalho, parte de uma investigação mais ampla e em andamento, é apresentar os arranjos corais de Reginaldo Carvalho para estas modinhas, identificando elementos estruturais e procedimentos composicionais. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa, documental e analítica.

[1] No primeiro deles constam as seguintes peças: *Tutu Marambá* (Nº 1); *Serenô* (Nº 1, Rio, 1956); *Tristeza de Jeca* (Rio, 1956); *A Sertaneja* (*Luar da Serra*); *Canto de Natal* e *A maré encheu* (Paris, 1953). No segundo estão *Capelinha de melão*; *Sambalelê*; *Ciranda, cirandinha*; *Canção de Natal*; *A casa branca da serra*; *O cravo brigou com a rosa*; e *O lencinho branco*. No terceiro aparecem *Tôda gente no mundo*; *Você diz que você sabe tudo*; *Teresinha de Jesus*; *Que lindos olhos tem você*; *Canção do marinheiro*; e *Canto negro*. No quarto encontram-se *Alecrim*; *Marinheiro chora*; *Tutu Marambá* (N° 4); *A casinha pequenina*; *A Mulatinha*; *O trem*; *Praias do Ceará*; *Naquele tempo*; *Mensagem* (*Cantiga de Natal*); e *Canção gaúcha*. Na lista do quinto e último caderno inserem-se *Donzela formosa*; *Deixa eu ir*; *Ratoeira*; *O Rei mandô me chama*; *Ai! Baiana*; *Canto antigo*; e *Acordei de madrugada*.

[2] Dentre os arranjos desta proposta, intitulada *Paixão por Noel* – que, de fato, nunca chegou a ser publicada –, estão os arranjos de *Feitio de oração*; *Feitiço da Vila*; *Conversa de botequim*; *Palpite infeliz*; *Com que roupa?*; *Último desejo*; *Já cansei de pedir*; *Arranjei um fraseado*; *Três apitos*; e *Silêncio de um minuto*.

[3] Os títulos dessa publicação são os seguintes: *A morte do marruá*; *Boi do Piauí*; *Vaqueiro, cadê o boi*?; *Boi-Careta*; *Bateu asa, cana o galo*; *O cavalo piancó*; *Chegada*; *Linda estrela*; *Meu pavão*; *Ô lindô*; *O Cabeça de Cuia Nº 2*; *O Rio da Parnaíba*; *Ave Maria Sertaneja*; *A cigana*.

Inicialmente, realizou-se o levantamento, catalogação e organização das fontes disponíveis, seguido pela preparação de edições diplomáticas das partituras. A etapa analítica fundamenta-se na comparação entre as versões originais das modinhas e os respectivos arranjos corais, observando aspectos estruturais.

Modinhas: definição, panorama histórico e a coletânea *Modinhas Imperiais*

Antes de tratarmos especificamente sobre as *Modinhas Imperiais*, consideramos necessário compreender a definição deste gênero musical à luz de diferentes musicólogos. Para Béhague (2001), por exemplo, embora, em Portugal, a modinha tenha adquirido características da ária da ópera italiana, apresentando linhas melódicas mais ornamentadas, no Brasil transformou-se em uma canção popular fortemente lírica, mantendo "estreita relação com outro gênero popular, o lundu, canto e dança de origem africana que, juntamente com a modinha, se tornou o mais importante gênero de salão em Portugal e no Brasil."

Castagna (2003), ao falar sobre o tema, ratifica que as origens da modinha estão vinculadas ao ambiente cortesão português, espaço no qual se desenvolveu como uma canção de caráter lírico, marcada pela valorização do texto poético e pela expressividade melódica. O pesquisador concorda com Béhague apontando que, ao longo de sua circulação entre Portugal e Brasil, o gênero adquiriu características próprias, adaptando-se aos diferentes contextos sociais e culturais em que era praticado. Nesse sentido, sua popularidade em território nacional relaciona-se à simplicidade de sua estrutura formal, ao caráter sentimental de seus textos e à influência do estilo vocal italiano então em voga. Em muitas dessas composições observam-se melodias líricas, frases simétricas (normalmente periódicas) e acompanhamentos harmônicos fundamentados na linguagem tonal característica do período. (Lima, 2010)

Segundo Veiga (1998), o interesse musicológico pelas modinhas intensificou-se durante a primeira metade do século XX, época na qual Mário de Andrade lançou *Modinhas Imperiais*, uma publicação que reúne exemplares representativos do gênero, preservando não apenas seu conteúdo musical, mas também aspectos relacionados à sua circulação e recepção no Brasil imperial. Para Andrade (1930), a modinha de salão

> se ageitava á melódica europea e se nacionalisava nela e apesar dela. Só mesmo um sonho de mocidade excessiva permitiría a Oliveira Lima afirmar que os amerindios imprimiram á Modinha "boa parte do lascivo encanto e sedução irresistível que encerram essas árias". Embora êle tome o cuidado de especificar que isso veio por cruzamento de raças "muito mais do que por influência dirèta" não ha por onde se aceite essa opinião. A Modinha se

> originou só do formulário melódico europeu. A sensualidade mole, a doçura, a banalidade que lhe é própria (e que também coincidia com um estado de espirito e de arte universal no tempo, como já indiquei.) só lhe poude provir da geografia, do clima, da alimentação. E prova disso é que a ela se adaptavam muito bem os estrangeiros parando aqui. (Andrade, p. 7, 1930)

Como é possível observar, apesar do empenho em compreender e valorizar as manifestações culturais brasileiras, os escritos de Mário de Andrade revelam a permanência de concepções deterministas e eurocêntricas que atravessam o pensamento intelectual da época.

Os arranjos das *Modinhas Imperiais*, de Reginaldo Carvalho

Dos arranjos realizados por Reginaldo Carvalho para coro misto a partir dessa coletânea, foram localizadas quatorze partituras. Não há registro de um arranjo para o lundu, circunstância que pode ser explicada pela própria natureza instrumental da obra, uma vez que o projeto de Carvalho parece ter sido direcionado especificamente ao repertório vocal reunido por Mário de Andrade. Entre as modinhas, apenas o arranjo de *Si te adoro* não foi localizado até o presente momento. A ausência dessa partitura, entretanto, não permite concluir que o arranjo jamais tenha sido escrito. Considerando que Reginaldo Carvalho produziu arranjos para todas as demais modinhas da coletânea, é plausível supor que também tenha realizado uma versão para *Si te adoro*, cuja fonte pode ter se perdido ou ainda permanecer desconhecida em acervos particulares ou institucionais.

As fontes atualmente disponíveis apresentam características distintas. A maior parte das partituras conhecidas chegou até os pesquisadores por meio de edições preparadas por Raime, amigo próximo do compositor, que vivia em Teresina, local onde Reginaldo Carvalho residiu entre 1970 e 2011. Essas cópias, que constituem a principal fonte para o estudo dos arranjos e serviram de base para o trabalho editorial realizado nesta pesquisa, indicam que os arranjos foram escritos em 1990, na capital piauiense.

A única exceção, até o momento, encontra-se na modinha *Deixa dália, flor mimosa*, cuja fonte disponível consiste em um manuscrito. Essa particularidade confere à obra relevância especial dentro do conjunto, tanto pelos desafios editoriais que apresenta quanto pelas informações adicionais que pode fornecer acerca do processo de trabalho do compositor. Em razão de suas características específicas, optou-se pela não confecção de uma edição desta modinha no presente momento da pesquisa, tendo em vista suas demandas editoriais específicas.

Embora preservem as melodias e estruturas formais das modinhas originais, os arranjos de Reginaldo Carvalho transcendem a função de mera harmonização. As partituras

revelam um processo de recriação musical no qual o compositor articula elementos históricos do repertório oitocentista com recursos característicos de sua própria linguagem e da linguagem harmônica do século XX. O resultado é um conjunto de obras que estabelece diálogo entre diferentes épocas e estéticas, preservando a identidade das modinhas ao mesmo tempo em que as insere em um contexto sonoro mais amplo e sofisticado, conforme será demonstrado posteriormente. A Tabela 1 apresenta informações gerais sobre os arranjos localizados, incluindo tom, modo, forma e extensão vocal. Esses dados permitem uma visão panorâmica do ciclo e constituem ponto de partida para a análise dos procedimentos composicionais empregados por Reginaldo Carvalho.

Tabela 1 - Visão geral dos arranjos das *Modinhas Imperiais*

Título	Tom-Modo	Compassos	Extensões vocais[4]			
			Soprano	Contralto	Tenor	Baixo
Acaso são estes	Sol M	35	Ré$_3$–Fá$_4$	Lá$_2$–Ré$_4$	Ré$_2$–Fá♯$_3$	Sol$_1$ – Ré$_3$
Busco a Campina	Lá m	18	Ré$_3$–Sol$_4$	Si$_2$–Lá$_3$	Mi$_2$–Fá$_3$	Sol$_1$ – Si≅$_2$
Dei um ai, dei um suspiro	Mi m	18	Ré♯$_3$–Sol$_4$	Lá$_2$–Si$_3$	Ré$_2$–Sol♯$_3$	Sol$_1$ – Ré$_3$
Deixa, Dália, flor mimosa	Fá m	24	Dó$_3$–Fá$_4$	Lá≅$_2$–Si≅$_3$	Mi≅$_2$–Fá$_3$	Lá≅$_1$–Ré≅$_3$
Escuta, formosa Márcia	Ré m – Fá M	12	Fá$_3$–Sol$_4$	Dó$_3$–Dó$_4$	Fá$_2$–Sol$_3$	Dó$_2$–Dó$_3$
Eu tenho no peito	Lá M	18	Dó♯$_3$–Fá$_4$	Sol♯$_2$–Lá$_3$	Mi$_2$–Mi$_3$	Sol♯$_1$–Si$_2$
Hei de amar-te até morrer	Fá m	22	Fá$_3$–Fá$_4$	Fá$_2$–Si≅$_3$	Mi$_2$–Sol$_3$	Fá$_1$–Ré≅$_3$
O Coração perdido[5]	Sol M	18	Ré$_3$–Sol$_4$	Dó$_3$–Si$_3$	Sol$_2$–Fá$_3$	Dó$_2$–Ré$_3$
Quando as glórias que gozei	Ré m	32	Dó♯$_3$–Fá♯$_4$	Fá♯$_2$–Si≅$_3$	Dó♯$_2$–Sol$_3$	Fá♯$_1$–Dó♯$_3$
Que noites eu passo	Ré m	14	Dó$_3$–Fá$_4$	Si≅$_2$–Lá$_3$	Mi$_2$–Mi≅$_3$	Lá$_1$–Si$_2$
Róseas flores d'alvorada	Mi≅ M	25	Ré$_3$–Sol$_4$	Si≅$_2$–Si≅$_3$	Mi≅$_2$–Fá$_3$	Si≅$_1$–Ré$_3$
Último adeus de amor	Sol m	56	Ré$_3$–Fá$_4$	Dó$_3$–Si≅$_4$	Fá$_2$–Sol$_3$	Lá$_1$–Dó$_3$
Vem a meus braços	Lá≅ M	18	Ré$_3$–Lá≅$_4$	Si≅$_2$–Si≅$_3$	Fá$_2$–Fá$_3$	Lá≅$_1$–Si≅$_2$
Vem cá, minha companheira	Si≅ M	18	Dó$_3$–Fá$_4$	Sol$_2$–Si≅$_3$	Dó$_2$–Fá$_3$	Sol$_1$–Dó$_3$

Fonte: Elaborado pelos autores.

A comparação entre os arranjos e as versões publicadas por Mário de Andrade demonstra que Reginaldo Carvalho preservou, na maior parte dos casos, os tons originais das modinhas. Exceção a esse procedimento ocorre na modinha *O coração perdido*, na qual o

[4] Neste estudo, Dó$_3$ = Dó central.

[5] Original em Mi≅ Maior.

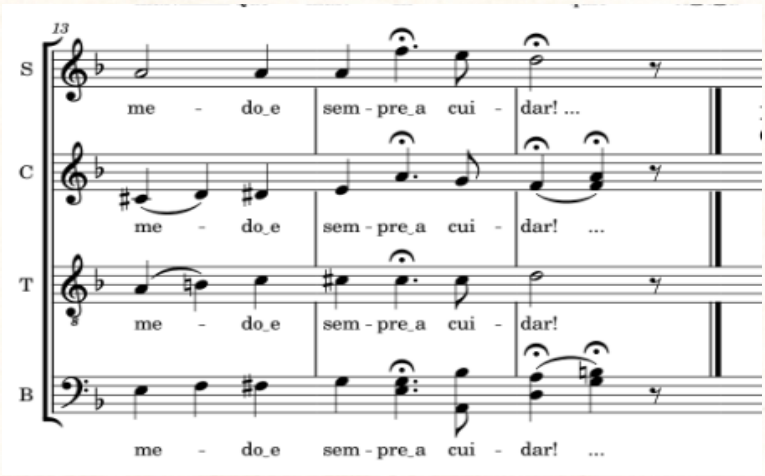
compositor opta por uma alteração tonal, provavelmente relacionada a necessidades específicas da escrita vocal ou ao planejamento harmônico do arranjo.

Procedimentos composicionais nos arranjos

Embora as modinhas reunidas por Mário de Andrade estejam fundamentadas na linguagem tonal característica do século XIX, os arranjos de Reginaldo Carvalho apresentam uma ampliação considerável desse vocabulário harmônico. Sem romper completamente com a organização tonal das obras originais, o compositor incorpora sonoridades que expandem as possibilidades expressivas do repertório e evidenciam traços característicos de sua linguagem pessoal. Entre os recursos observados destacam-se acordes com extensões, cromatismos de função estrutural e combinações sonoras que ultrapassam os limites da harmonia funcional tradicional. Tais procedimentos não comprometem a inteligibilidade tonal das modinhas, mas enriquecem seu percurso harmônico por meio da criação de regiões de tensão, ambiguidade e relaxamento.

Essa ampliação da linguagem tonal manifesta-se de maneira particularmente significativa nas passagens de preparação cadencial e nos momentos de maior intensidade expressiva, nos quais Reginaldo Carvalho explora recursos capazes de conferir maior densidade sonora ao discurso musical (Figura 1).

Figura 1 - *Que noites eu passo*, compassos 13 a 15



Fonte: Elaborado pelos autores.

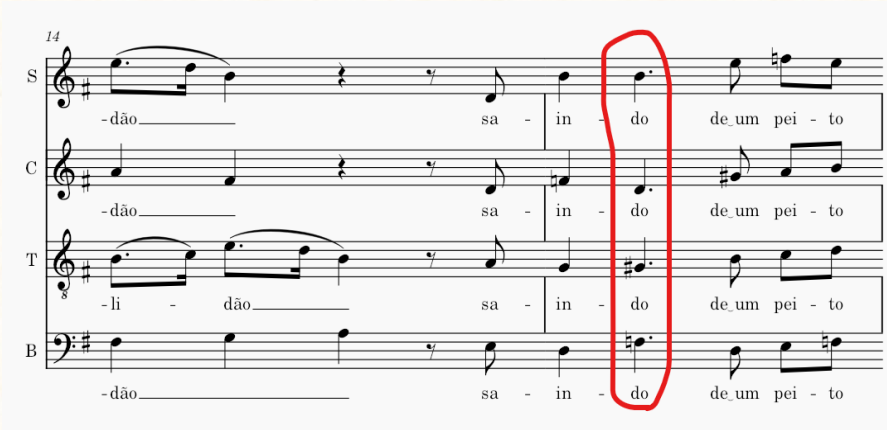
Neste exemplo, observa-se, nos pontos cadenciais, o uso de acordes com extensões, especialmente com sexta, que criam uma ambiência muito característica de sua linguagem. No

trecho apresentado, Reginaldo Carvalho conclui a obra com uma cadência autêntica perfeita em Ré maior que, logo em seguida, no último acorde da peça, é acrescida de uma quarta e de uma sexta maior, evocando uma ambiência menos conclusiva, que reflete as reticências que são acrescentadas ao texto.

Entre os procedimentos composicionais mais recorrentes nos arranjos de *Modinhas Imperiais* destaca-se o emprego do cromatismo. Embora as obras permaneçam organizadas em torno de centros tonais claramente definidos, Reginaldo Carvalho frequentemente amplia as progressões por meio da inserção de acordes cromáticos e da exploração de conduções de vozes que retardam ou expandem os processos de resolução harmônica.

Nesse contexto, os acordes diminutos ocupam papel de destaque. Sua utilização ocorre frequentemente em passagens de ligação entre regiões tonais distintas, favorecendo movimentos cromáticos nas vozes internas e proporcionando maior fluidez ao texto musical. Em muitos casos, esses acordes funcionam como elementos de transição, intensificando momentaneamente a tensão antes da chegada a acordes mais estáveis, como pode ser observado na modinha *Dei um ai, dei um suspiro* (Figura 2).

Figura 2 - *Dei um ai, dei um suspiro*, Compassos 14 e 15



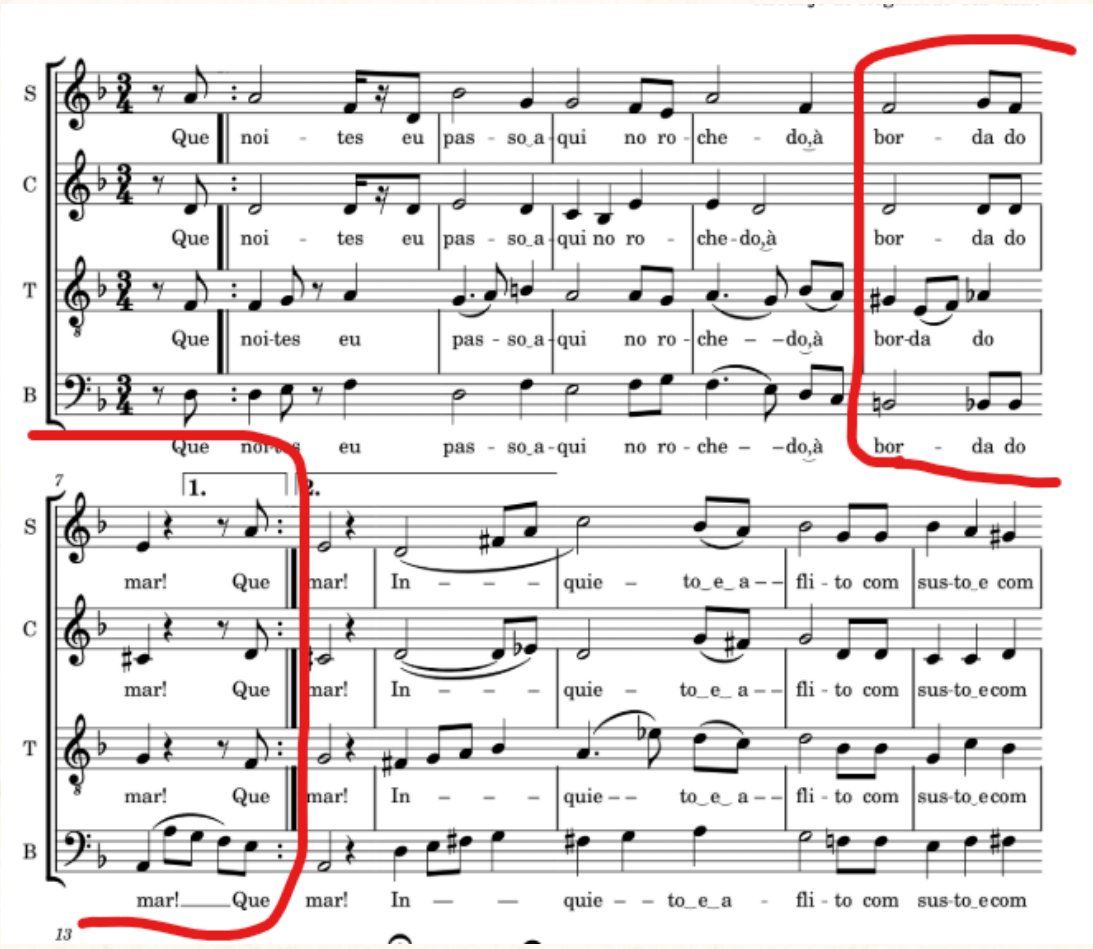
Fonte: Elaborado pelos autores.

É interessante observar que, nesta peça, a estrutura que se assemelha ao acorde Tristão (composto pelas classes de nota Fá – Si – Ré# – Sol#) sublinha os suspiros e a saudade do eu lírico. A relação de Reginaldo Carvalho com Wagner pode ser associada a dois fatores. Primeiro, na década de 1940, quando estudante no Convento Ipuarana, em Lagoa Seca-PB, ele descobriu a obra de Wagner ouvindo *long plays* em 78 rotações. A partir dessa experiência, o compositor

germânico passou a ser seu paradigma harmônico (Silva, 2015, p. 37). Ademais, Salles (2009, p. 28) destaca o reconhecimento, por parte da literatura especializada, da influência wagneriana na obra de Villa-Lobos. Nesse contexto, o fato de Reginaldo Carvalho ter sido seu discípulo sugere a possibilidade de que elementos dessa tradição estética tenham igualmente repercutido em sua linguagem composicional (Silva, 2020).

Outro recurso recorrente é a utilização de acordes de sexta aumentada, dos tipos germânica e francesa, particularmente em contextos de preparação da dominante. A presença desses acordes traz uma harmonia oposta àquela identificada nas *Modinhas Imperiais* originais de Mário de Andrade e mais próxima da linguagem harmônica do século XX (Figura 3).

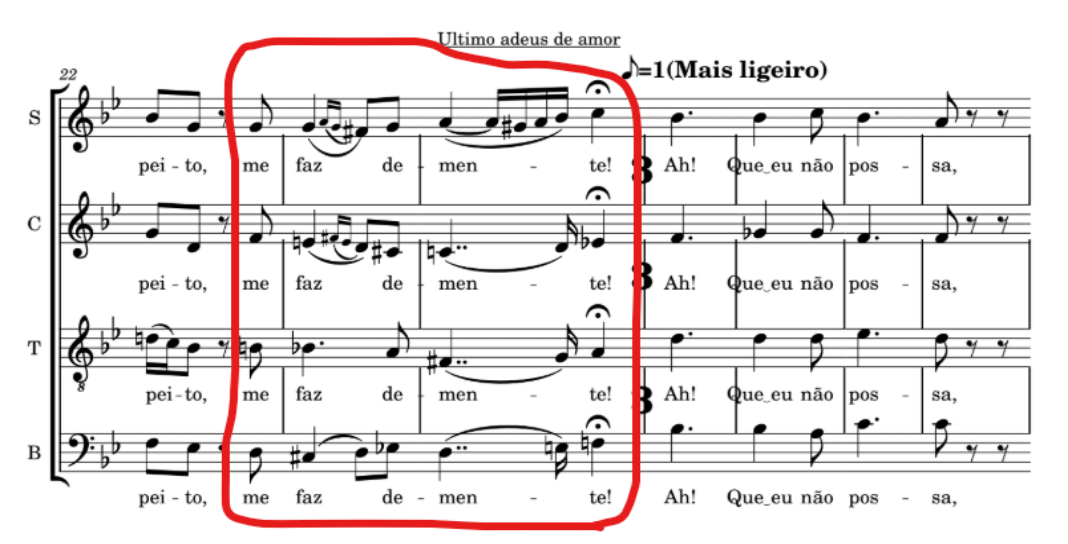
Figura 3 - *Que noites eu passo aqui no rochedo*, compassos 1 a 12



Fonte: Elaborado pelos autores.

No trecho destacado, pode-se observar o uso de um acorde diminuto, seguido de uma sexta aumentada germânica que leva ao acorde de dominante. Um fator interessante é a forma como o baixo é conduzido de maneira cromática, recurso comumente utilizado por Reginaldo Carvalho em momentos cadenciais, conforme também pode ser observado no exemplo a seguir (Figura 4).

Figura 4 - *Último adeus de amor*, compassos 22 a 28



Fonte: Elaborado pelos autores.

Neste trecho, cujo texto diz “me faz demente”, o compositor emprega uma série de acordes que se movem cromaticamente, o que se assemelha à progressão *omnibus*. Caracterizado pela combinação de linhas cromáticas ascendentes e descendentes em torno de notas estáveis, esse recurso produz sucessões harmônicas marcadas por riqueza contrapontística e ambiguidade funcional, o que está em consonância com o afeto que Reginaldo deseja suscitar.

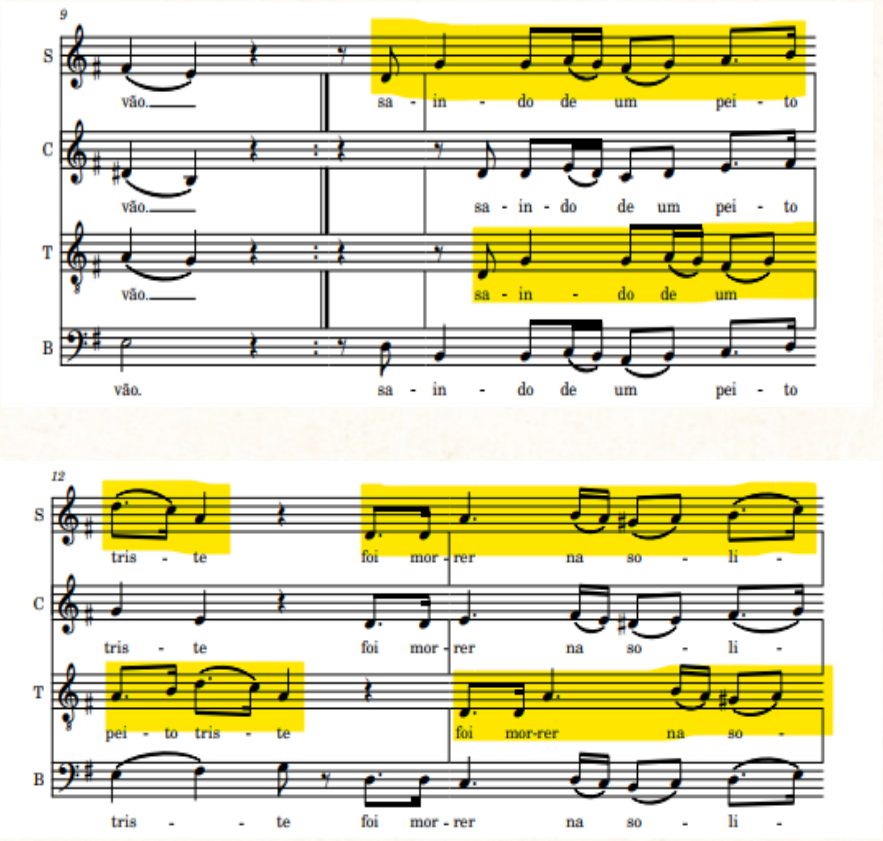
Como é possível observar, a passagem abandona momentaneamente qualquer estabilidade diatônica e passa por uma dominante incompleta, um acorde diminuto, outro com sonoridade aumentada, seguido por uma estrutura ambígua, o acorde formado pelas notas Mi≅, Lá, Sol e Dó#. Todos esses elementos contribuem para o aumento progressivo da tensão harmônica.

No caso em tela, o tratamento musical da palavra "demente" pode ser compreendido como um exemplo de madrigalismo harmônico. A dissolução momentânea da estabilidade tonal, promovida por uma sucessão de sonoridades cromáticas, traduz musicalmente o estado emocional do eu lírico. Embora a passagem não constitua uma realização canônica da progressão *omnibus*, Reginaldo Carvalho mobiliza diversos elementos característicos desse procedimento, tais como o cromatismo linear das vozes, a recorrência de acordes simétricos e a suspensão temporária das relações funcionais tradicionais. O resultado é uma intensificação semântica da palavra "demente", cuja carga expressiva é potencializada pela sensação de desorientação tonal produzida pela escrita contrapontística.

Ora, o *omnibus*, essa "espécie de fórmula harmônica cromática em que as vozes externas se movimentam por movimento contrário", é "um traço estilístico importante na obra villalobiana a partir dos anos 1930" (Salles, 2018, p. 59). Essa observação é relevante e reitera a força da relação professor-aluno, porque, conforme Reginaldo destaca, Villa-Lobos, "ele mesmo, me fez seu aluno particular, mandando uma recomendação ao professor Paulo Silva, empenhando-se para que me aceitasse como discípulo também, em contraponto e fuga, de que era reconhecido como maior experto no país" (Silva, 2015, p. 39).

Além disso, apesar da maior parte dos arranjos apresentar textura homofônica, algumas modinhas utilizam-se de recursos contrapontísticos por meio dos quais se amplia a interdependência entre as vozes, estabelecendo pontos de imitação como pode ser observado na próxima ilustração (Figura 5).

Figura 5 - *Dei um ai, dei um suspiro*, compassos 9 a 13

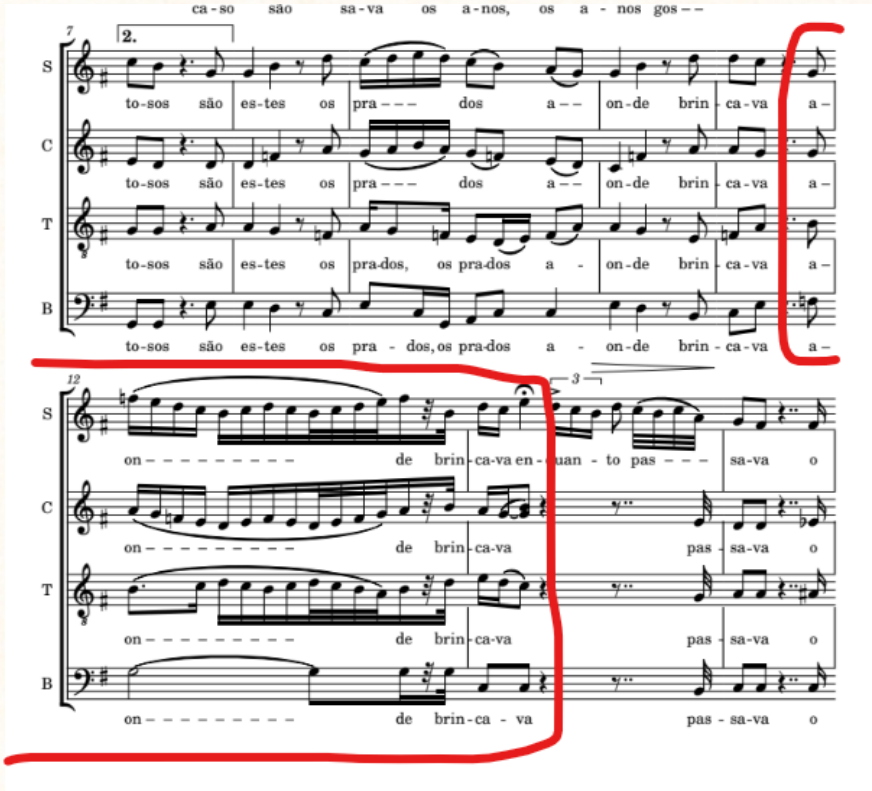


Fonte: Elaborado pelos autores.

Nesta modinha, pode-se observar um cânone entre Soprano e Tenor, como destacado. À medida que essas duas vozes seguem em imitação, Contralto e Baixo cantam linhas interdependentes que preenchem a harmonia da seção.

Outro aspecto recorrente nos arranjos é a presença de ornamentos característicos da tradição vocal oitocentista e da estética do *Bel canto*, como grupetos, apogiaturas e floreios melódicos que estão presentes nas melodias do ciclo original de Mário de Andrade e que são levados para as outras vozes nos arranjos de Reginaldo Carvalho (Figura 6).

Figura 6 - *Acaso são estes*…, compassos 7 a 14



Fonte: Elaborado pelos autores.

A presença desses ornamentos contribui significativamente para a complexidade interpretativa do ciclo. Além das exigências técnicas impostas aos cantores individualmente, sua realização em contexto coral demanda elevado grau de coordenação entre os naipes.

O processo de edição

A presente pesquisa envolve a preparação editorial dos arranjos de *Modinhas Imperiais* de Reginaldo Carvalho a partir das fontes atualmente disponíveis. Como apontado, o conjunto documental é constituído majoritariamente por fotocópias de partituras copiadas por Raime, muitas delas contendo anotações manuscritas do próprio compositor. De modo geral, as fontes apresentam bom estado de conservação e legibilidade, não sendo observadas rasuras ou lacunas significativas que inviabilizem a compreensão do texto musical.

Como princípio metodológico, optou-se pela elaboração de uma edição diplomática das partituras. Segundo Figueiredo (2014),

> O texto gerado pela Edição ou transcrição Diplomática deve refletir, na medida do possível, aquilo que está fixado na fonte. Feder chama a atenção para os limites estritos a serem adotados numa transcrição que gere uma Edicio Diplomática: a não substituição de acidentes, a não substituição de claves antigas, a não modificação do layout do material, quando se trata de partitura, a não diminuição de valores utilizados, deixando em aberto, apenas, a questão da possível partituração de uma obra transmitida através de partes. Gresillon estabelece, ainda, uma distinção entre uma transcrição diplomática - que respeitaria fielmente a topografia dos sinais gráficos na página - e uma transcrição linear, que desconsidera tal topografia. (Figueiredo, p. 44, 2014)

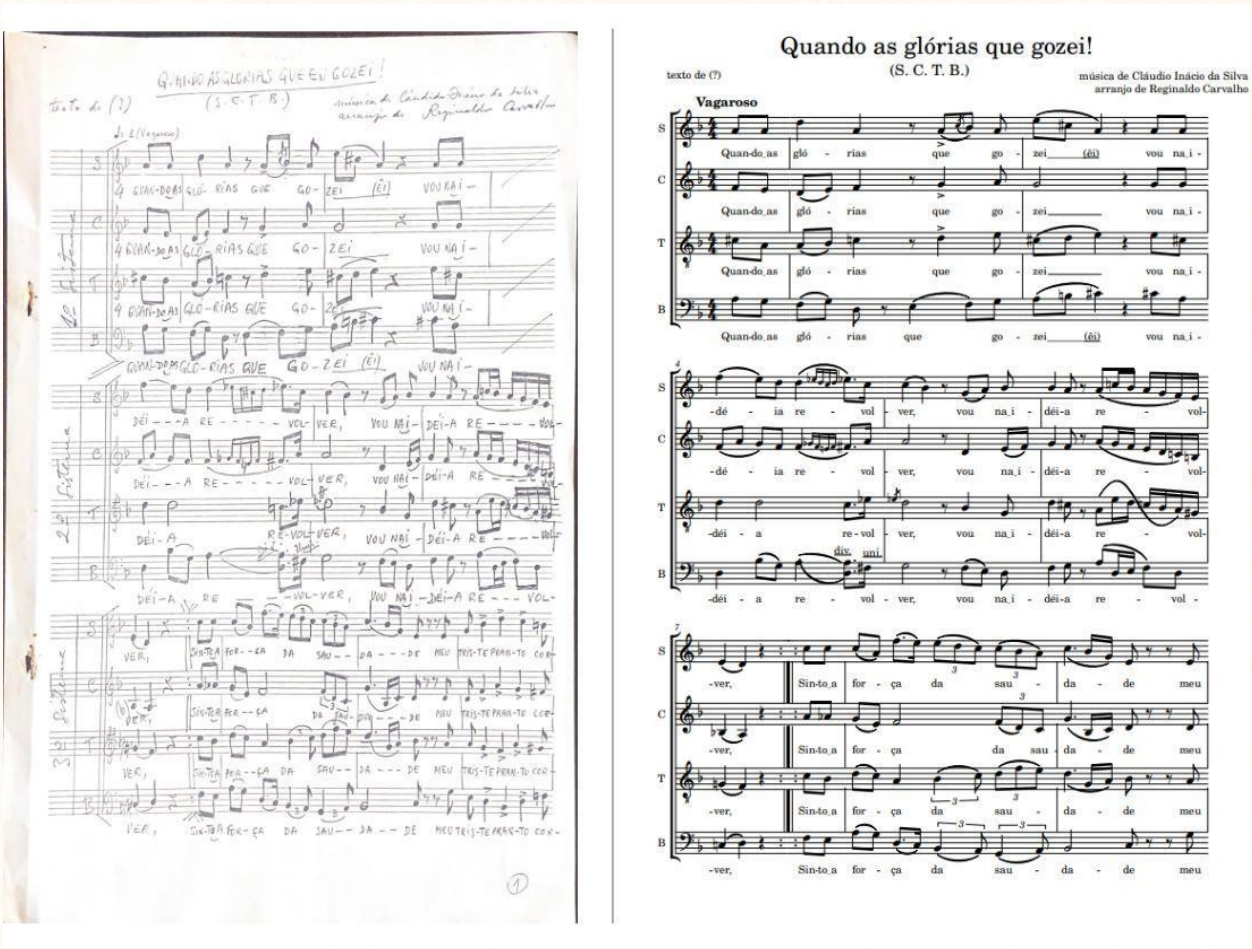
A adoção dessa perspectiva editorial implicou a preservação do maior número possível de características presentes nas fontes consultadas. Mais do que reproduzir alturas e durações, buscou-se respeitar elementos gráficos que refletem práticas de escrita características do compositor e do contexto de produção dos manuscritos. Assim, verificou-se que diversos aspectos da notação empregada por Reginaldo Carvalho diferem das convenções frequentemente adotadas pelos programas contemporâneos de editoração musical.

Durante o processo de transcrição, foi necessário intervir manualmente em diversas situações para preservar a aparência e a lógica notacional presentes nas fontes. Direções de hastes, posicionamento de ligaduras, marcas de articulação e a organização das barras de ligação frequentemente precisaram ser ajustados de maneira distinta daquela sugerida automaticamente pelo *software* utilizado. Tais decisões decorreram da compreensão de que esses elementos não constituem meros detalhes gráficos, mas integram a própria concepção da escrita musical do compositor.

Além disso, algumas soluções notacionais encontradas nas partituras exigiram adaptações específicas por não estarem previstas de forma nativa no aplicativo de edição. Entre elas destaca-se o emprego da *Mensurstrich*, recurso utilizado por Reginaldo Carvalho em diversas obras corais. Nesse sistema, as barras de compasso são posicionadas apenas entre os sistemas vocais, sem atravessar as pautas, evidenciando uma concepção na qual a fluidez textual e o fraseado musical assumem maior relevância do que a subdivisão métrica visual. Também demandaram tratamento especial símbolos gráficos menos convencionais, como o uso de barras duplas tracejadas e outras particularidades presentes nas fontes.

Na ilustração a seguir (Figura 7), pode-se observar comparativamente um exemplo entre a fonte primária utilizada (a partitura editada por Raime) e o resultado do nosso processo de edição diplomática.

Figura 7 - Primeira página do manuscrito e da edição da modinha *Quando as glórias que gozei!*



Fonte: Elaborado pelos autores.

Paralelamente à edição diplomática, foi preparada uma versão destinada para fins analíticos e de ensaio. Essa edição incorporou uma redução pianística elaborada especificamente para facilitar tanto o estudo das obras quanto sua eventual preparação por conjuntos vocais. Diferentemente da edição diplomática, cuja prioridade foi a preservação das características documentais das fontes, essa segunda versão teve caráter eminentemente prático, buscando tornar mais acessível a compreensão das estruturas harmônicas e formais dos arranjos.

Considerações finais

Como observamos nos arranjos das *Modinhas Imperiais*, Reginaldo Carvalho explora diferentes possibilidades harmônicas. Ele emprega poliacordes, criando uma sonoridade moderna, sem, contudo, perder o ambiente tonal que permeia as canções originais. Essa mistura, simples e sofisticada ao mesmo tempo, revela como Reginaldo Carvalho trata elementos

intrínsecos e extrínsecos, conciliando o novo e o velho, ratificando, em certa medida, uma das facetas do seu feitio composicional.

Além das características estruturais observáveis, o conjunto de arranjos evidencia grande diversidade de soluções composicionais. A presença de cromatismos, acordes de sonoridade expandida, procedimentos contrapontísticos e recursos derivados da harmonia do século XX revela uma abordagem criativa que transcende a simples harmonização do repertório original. Em vez de realizar uma adaptação funcional destinada apenas à performance coral, Reginaldo Carvalho recria as modinhas, preservando sua identidade ao mesmo tempo em que imprime nelas marcas de sua própria linguagem musical.

Sob a perspectiva interpretativa, os arranjos apresentam grau de dificuldade elevado. Tal complexidade resulta da combinação de desafios melódicos, harmônicos e rítmicos observados ao longo do ciclo. No âmbito melódico, observam-se frequentes saltos intervalares de grande amplitude, exigindo dos intérpretes precisão na afinação e controle vocal. Sob o aspecto harmônico, a presença recorrente de cromatismos, acordes estendidos e dissonâncias de elevada densidade sonora demanda refinado senso de escuta coletiva e elevado controle de afinação entre os naipes, particularmente em uma escrita concebida integralmente para coro *a cappella*. Soma-se a isso a presença de ornamentos característicos da tradição do *Bel canto*, como grupetos, apogiaturas e floreios melódicos, cuja execução coletiva requer não apenas domínio técnico individual, mas também aprimorado grau de coordenação rítmica e expressiva entre os cantores.

Apesar dos resultados alcançados, algumas questões permanecem em aberto. Entre elas destaca-se a ausência, até o presente momento, da partitura correspondente ao arranjo da modinha *Si te adoro*. Considerando a existência de arranjos para todas as demais modinhas da coletânea de Mário de Andrade, é plausível supor que essa obra tenha integrado o projeto original de Reginaldo Carvalho.

Por fim, espera-se que este trabalho contribua para o aprofundamento dos estudos sobre a obra de Reginaldo Carvalho e estimule novas iniciativas voltadas à edição, análise, execução e gravação de seus arranjos corais. A recuperação e divulgação desse repertório não apenas ampliam o conhecimento sobre a trajetória do compositor, mas também favorecem a valorização de um importante patrimônio da música vocal brasileira.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. São Paulo: Casa Chiarato, 1930.

BÉHAGUE, Gerard. *Modinha*. Grove Music Online. Disponível em: https://www-oxfordmusiconline-com.ez15.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018840?rskey=klvaqb&result=1 Acesso em: 13 de junho de 2026.

CARVALHO, Reginaldo. *Entrevista de Vladimir A. P. Silva e José Francisco Lima Silva* em julho de 2008. Teresina. Documento escrito. Universidade Federal do Piauí.

CASTAGNA, Paulo. *A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX*. Apostila do curso História da Música Brasileira, 2003.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Tipos de edição*. Debates Cadernos Do Programa De Pos Graduacao Em Musica, 2014.

LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. 2010. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos*. São Paulo: EDUSP, 2018.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: UNICAMP, 2009.

SILVA, Vladimir Alexandro Pereira. *Entrevista com o compositor Reginaldo Carvalho*. Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, v. 15, 2015.

SILVA, Vladimir Alexandro Pereira. Villa-Lobos e Reginaldo Carvalho: uma análise da relação mestre-aprendiz. In: COLÓQUIO DE HISTÓRIA DA UNICAP, 14.; COLÓQUIO DE HISTÓRIA DO PPGH, 4., 2020, Recife. *Anais* [...]. Recife: UNICAP, 2020. Disponível em: https://www.vladimirsilva.com/_files/ugd/e370a8_9b482284ddc542b49a7449efae6ec1ee.pdf. Acesso em: 20 jul. 2026.

SILVA, Vladimir A. P. Aspectos estilísticos do repertório coral na obra de Reginaldo Carvalho. *Música Hodie*, Goiânia, v. 9, n. 1, 2009.

SILVA, Vladimir A. P. A música sacra de Reginaldo Carvalho: uma análise das obras escritas entre 1946 e 1975. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 31., 2021, João Pessoa. *Anais [...]*. João Pessoa: UFPB, 2021. Disponível em: https://www.vladimirsilva.com/_files/ugd/e370a8_c76c3deb1e5f4a35bab83969d1ef0c2b.pdf. Acesso em: 21 jul. 2026.

SILVA, Vladimir A. P. A Missa Sertaneja (1958), de Reginaldo Carvalho: tradição e ruptura no contexto pré-Vaticano II. In: ARILETI, Cinthia (org.). *Identidade brasileira na música de concerto*. Campinas, SP: Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural – Coordenação de Documentação de Música Contemporânea, 2023.

SILVA, Vladimir A. P.; PEREIRA, Alexandre Magno Negreiros; BARBOSA, Ian Junqueira Ayres. Os arranjos corais de Reginaldo Carvalho: uma análise de três obras seculares escritas entre 1946 e 1956. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 35., 2025, Campo Grande. *Das margens ao centro: música e direitos humanos*. Campo Grande: UFMS, 2025. Disponível

em: https://www.vladimirsilva.com/_files/ugd/e370a8_2191838a13d9450dacf8af944cfefd76.pdf. Acesso em: 20 jul. 2026.

VEIGA, Manuel. *O estudo da modinha brasileira*. Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana, v. 19, n. 1, p. 47-91, 1998.