

MÚSICA

**O IMAGINÁRIO DE SERESTA E A
INTERPRETAÇÃO DAS 12
VALSAS DE ESQUINA PARA
PIANO DE FRANCISCO MIGNONE**

**SIGRIDUR HULDA
GEIRLAUGSDOTTIR MALAGUTI
WEGLINSKI**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓSGRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

SIGRIDUR HULDA GEIRLAUGSDOTTIR MALAGUTI WEGLINSKI

O imaginário de seresta e a interpretação das *12 Valsas de Esquina*
para piano de Francisco Mignone

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação
em Música do Centro de Letras e Artes da
UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do
grau de Doutora, sob a orientação do Professor
Dr. Sérgio Azra Barrenechea e a coorientação da
Dra. Maria Cristina Futuro Bittencourt.

Rio de Janeiro, 2018

W411

Weglinski, Sigridur Hulda Geirlaugsdottir Malaguti
O imaginário de seresta e a interpretação das 12
Valsas de Esquina para piano de Francisco Mignone /
Sigridur Hulda Geirlaugsdottir Malaguti Weglinski. -
- Rio de Janeiro, 2018.
398 p.

Orientador: Sérgio Azra Barrenechea.
Coorientadora: Maria Cristina Futuro Bittencourt.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2018.

1. 12 Valsas de Esquina. 2. Interpretação
musical. 3. Francisco Mignone. 4. Imaginário. 5.
Seresta. I. Barrenechea, Sérgio Azra, orient. II.
Bittencourt, Maria Cristina Futuro, coorient. III.
Título.

Autorizo a cópia da minha tese “O imaginário de seresta e a interpretação das 12 Valsas de Esquina para piano de Francisco Mignone”, para fins didáticos.

A handwritten signature in blue ink, reading "Sigridur Hulda Geirlaugsdottir Malaguti". The signature is written in a cursive, flowing style.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

O IMAGINÁRIO DE SERESTA E A INTERPRETAÇÃO DAS 12 VALSAS DE ESQUINA
PARA PIANO DE FRANCISCO MIGNONE

por

SIGRIDUR HULDA GEIRLAUGSDOTTIR MALAGUTI WEGLINSKI

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Sérgio Azra Barrenechea (orientador)

Professora Doutora Maria/Cristina Futuro Bittencourt (coorientadora)

Professora Doutora Lúcia Silva Barrenechea

Professor Doutor Marco Túlio de Paula Pinto

Professor Doutor Antonio Jose Jardim e Castro

Conceito: APROVADA

FEVEREIRO DE 2018

AGRADECIMENTOS

Sérgio Azra Barrenechea
Maria Cristina Bittencourt
Marco Túlio de Paula Pinto
Lúcia Barrenechea
Antonio Jardim
Ronal Silveira
José Wellington
Estela Caldi
Maria Josephina Mignone
Arthur Moreira Lima
Olinda Allessandrini
Shizuka Shimoyama
Marcel Worms
Miriam Ramos
Luiz Otávio Braga
Maurício Carrilho
Guinga
Paulo Roberto Brandão
Elizah Rodrigues
Alexandre Ramos
Editora Mangione
Casa Estudio
Instituto Moreira Salles
Instituto Piano Brasileiro
Acervo da EBC (Empresa Brasil de Comunicação)
e
Pauleira
Thorusca
Nanna

RESUMO

Esta tese aborda as *12 Valsas de Esquina* (1938-1943) para piano de Francisco Mignone, a partir das referências à prática da seresta escritas na partitura. Apoiado nas ideias de Jean Paul Sartre e Gaston Bachelard, o trabalho analisa o efeito que as alusões à seresta exercem sobre o imaginário da intérprete. Com uma revisão bibliográfica detalhada, a tese mostra a adaptação do gênero 'valsa' aos eventos musicais brasileiros onde a seresta é praticada. Utilizando modelos elaborados por Eero Tarasti, a pesquisa situa naquele contexto sociocultural o imaginário e a composição das *Valsas de Esquina* por Mignone. A metodologia é colaborativa e abarca testemunhos de músicos que praticam a música brasileira sobre características da valsa no ambiente da seresta e do choro. A tese parte da pergunta sobre quais seriam os meios para a realização sonora do conteúdo seresteiro inerente às Valsas, tendo por finalidade iluminar caminhos para tal, através da apreciação e análise de gravações. O testemunho de intérpretes permite a construção de um relato sobre o trabalho que realizam e o imaginário que elaboram sobre essas peças musicais, o que amplia o espaço ocupado pela voz de intérpretes nas pesquisas sobre as práticas interpretativas.

Palavras-chave: 12 Valsas de Esquina. Interpretação musical. Francisco Mignone. Imaginário. Seresta.

ABSTRACT

This thesis approaches the *12 Valsas de Esquina* [12 Corner-Waltzes] (1938-1943) for piano by Francisco Mignone from the viewpoint of their inherent reference to the practice of *seresta* [Brazilian serenade genre], and, based on the ideas of Jean-Paul Sartre and Gaston Bachelard, analyses the effect that these allusions have on the performer's imagery. With a detailed bibliographical revision, the thesis shows the adaptation of the waltz genre to events in Brazilian music, and, using models elaborated by Eero Tarasti, locates Mignone's imagery and his creation of the Corner-Waltzes in this social-cultural context. The research comprises, through methodology of collaboration, the testimony of musicians from the area of Brazilian popular music on the characteristics of the waltz in the serenade environment and in the scenario of the Brazilian music genre *choro*. An initial problem concerning the performance of the serenade contents of the waltzes leads to the study of different possible paths, through the appreciation and analysis of existing recordings. The testimony of the performers of the *Corner-Waltzes* enables an account of their work process and imagery created around the pieces, thus aiming to enlarge the space occupied by the performer's voice in the area of performance practice research.

Keywords: 12 Corner-Waltzes. Musical performance. Francisco Mignone. Imagery. *Seresta* [a Brazilian serenade genre].

RÉSUMÉ

Cette thèse aborde les *12 Valsas de Esquina* [12 Valses de Coin] (1938-1943) pour piano de Francisco Mignone, à partir des références à la pratique de la *seresta* [genre de musique populaire brésilienne, sérénade brésilienne] écrites sur la partition. Appuyé sur les idées de Jean-Paul Sartre et Gaston Bachelard, le travail analyse l'effet que les allusions à la *seresta* exerce sur l'imaginaire de l'interprète. Avec une révision bibliographique détaillée, le travail montre l'adaptation du genre 'valse' aux événements musicaux brésiliens où la *seresta* est pratiquée. En utilisant des modèles élaborés par Eero Tarasti, la recherche situe dans ce contexte socioculturel l'imaginaire et la composition des *Valsas de Esquina* par Mignone. La méthodologie de ce travail est une méthodologie collaborative, et embrasse des témoignages de musiciens qui pratiquent la musique brésilienne à propos des caractéristiques de la valse dans le milieu de la *seresta* et du *choro* [genre de musique populaire brésilienne]. La thèse part de la question sur le choix des moyens pour la réalisation sonore du contenu *seresteiro* [qui appartient à l'ambiance de la *seresta*] inhérent aux *Valsas*, ayant pour but éclaircir des chemins interprétatifs pour y parvenir, à travers l'appréciation et l'analyse d'enregistrements. Le témoignage des interprètes permet la construction d'un récit sur le travail qu'ils réalisent et l'imaginaire qu'ils élaborent sur ces pièces musicales, ce qui accroît l'espace occupé par la voix de l'interprète dans les recherches sur les pratiques interprétatives.

Mots-clés: 12 Valses de Coin. Interprétation Musicale. Francisco Mignone. Imaginaire.
Seresta [genre de sérénade brésilienne].

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O modelo de comunicação musical de Tarasti.....	39
Figura 2 - Condições de estruturas de comunicação na atividade da compositora.....	41
Figura 3 - Quadrado de verificação de Greimas.	58
Figura 4 - <i>Valsa de Esquina N° 2</i> , cc. 1-4, Francisco Mignone: gráfico.....	178
Figura 5 - <i>Valsa de Esquina N° 2</i> , cc. 1-4, Maria Josephina Mignone: gráfico.....	179
Figura 6 - <i>Valsa de Esquina N° 2</i> , cc. 1-4, Arthur Moreira Lima: gráfico.....	179
Figura 7 - <i>Valsa de Esquina N° 3</i> , cc. 1-4: gráfico do tempo de todos os pulsos nas interpretações adquiridas.	187
Figura 8 - <i>Valsa de Esquina N° 4</i> , cc. 1-14, Francisco Mignone: gráfico.....	199
Figura 9 - <i>Valsa de Esquina N° 5</i> , cc. 1-8, Francisco Mignone: gráfico.....	206
Figura 10 - <i>Valsa de Esquina N° 7</i> , cc. 1-16, Francisco Mignone: gráfico.....	217
Figura 11 - <i>Valsa de Esquina N° 7</i> , cc. 1-16, Maria Josephina Mignone: gráfico.....	218
Figura 12 - <i>Valsa de Esquina N° 7</i> , cc. 1-16, Arthur Moreira Lima: gráfico.....	218
Figura 13 - <i>Valsa de Esquina N° 7</i> , cc. 1-16, Sérgio e Lúcia Barrenechea: gráfico	219
Figura 14 - <i>Valsa de Esquina N° 9</i> , seção B, cc.63-67, Francisco Mignone: gráfico	237
Figura 15 - <i>Valsa de Esquina N° 12</i> , seção A2, cc.119-125, Murilo Santos: gráfico	253
Figura 16 - <i>Valsa de Esquina N° 12</i> , seção A2, cc.119-125, Francisco Mignone: gráfico....	254
Figura 17 - <i>Valsa de Esquina N° 12</i> , seção A2, cc.119-125, Arnaldo Estrella: gráfico.....	254
Figura 18 - <i>Valsa de Esquina N° 12</i> , seção A2, cc.119-125, Arthur Moreira Lima: gráfico...	255
Figura 19 - <i>Valsa de Esquina N° 12</i> , seção A2, cc.119-125, Maria Josephina Mignone: gráfico.	256
Figura 20 - <i>Valsa de Esquina N° 12</i> , seção A2, cc.119-125, Clélia Iruzun: gráfico.....	256
Figura 21 - <i>Valsa de Esquina N° 12</i> , seção A2, cc.119-125, Olinda Alessandrini: gráfico....	257

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Períodos da produção de Francisco Mignone.	42
Quadro 2 - Valsas populares do compositor Francisco Mignone.....	51
Quadro 3 - Modinha, choro e valsa brasileira: resumo de características relativas aos atributos baixaria, melodia, caráter e forma.....	114
Quadro 4 - Valores e especificidades das <i>12 Valsas de Esquina</i> referentes aos atributos da categorização.	115
Quadro 5 - Os resultados da categorização das <i>12 Valsas de Esquina</i>	117
Quadro 6 - Lançamentos de gravações das <i>Valsas de Esquina</i> nos anos 1940 e 1950.	121
Quadro 7 - As gravações das <i>12 Valsas de Esquina</i> na íntegra.....	149
Quadro 8 - As gravações avulsas das <i>12 Valsas de Esquina</i> para piano.	159
Quadro 9 - Transcrições das <i>12 Valsas de Esquina</i> para outra instrumentação.	161
Quadro 10 - Gravações de transcrições das <i>12 Valsas de Esquina</i>	162
Quadro 11 - Ano de composição e de <i>copyright</i> das <i>12 Valsas de Esquina</i>	164
Quadro 12 - As gravações das <i>12 Valsas de Esquina</i> para piano solo que foram encontradas.....	167
Quadro 13 - Lista de nomes para Quadro 12 em ordem alfabética das iniciais.	167
Quadro 14 - Apresentação da <i>1ª Valsa</i>	168
Quadro 15 - Gravações encontradas da <i>1ª Valsa</i>	168
Quadro 16 - <i>Valsa Nº 1</i> : comparação entre as edições e a gravação de Mignone.....	169
Quadro 17 - Apresentação da <i>2ª Valsa</i>	175
Quadro 18 - Gravações encontradas da <i>2ª Valsa</i>	175
Quadro 19 - <i>Valsa Nº 2</i> : comparação entre as edições e a gravação de Mignone.....	176
Quadro 20 - Tempo de duração das gravações ouvidas da <i>2ª Valsa</i>	176
Quadro 21 - <i>Valsa Nº 2</i> , cc. 1-3. Distribuição dos pulsos em longo, intermediário e curto. ..	180
Quadro 22 - Apresentação da <i>3ª Valsa</i>	185
Quadro 23 - Gravações encontradas da <i>3ª Valsa</i>	186
Quadro 24 - <i>Valsa Nº 3</i> : comparação entre as edições e a gravação de Mignone.....	186
Quadro 25 - Apresentação da <i>4ª Valsa</i>	195
Quadro 26 - Gravações encontradas da <i>4ª Valsa</i>	195
Quadro 27 - <i>Valsa Nº 4</i> : comparação entre as edições e a gravação de Mignone.....	196
Quadro 28 - Apresentação da <i>5ª Valsa</i>	201
Quadro 29 - Gravações encontradas da <i>5ª Valsa</i>	201
Quadro 30 - <i>Valsa Nº 5</i> : comparação entre as edições e a gravação de Mignone.....	202
Quadro 31 - Apresentação da <i>6ª Valsa</i>	208
Quadro 32 - Gravações encontradas da <i>6ª Valsa</i>	209
Quadro 33 - <i>Valsa Nº 6</i> : comparação entre as edições e a gravação de Mignone.....	209
Quadro 34 - Apresentação da <i>7ª Valsa</i>	215
Quadro 35 - Gravações encontradas da <i>7ª Valsa</i>	215
Quadro 36 - <i>Valsa Nº 7</i> : comparação entre as edições e a gravação de Mignone.....	216
Quadro 37 - <i>Valsa de Esquina Nº 7</i> , cc. 1-16: eventos de tempo e dinâmica.....	219
Quadro 38 - Apresentação da <i>8ª Valsa</i>	224

Quadro 39 - Gravações encontradas da 8ª Valsa.	224
Quadro 40 - <i>Valsa Nº 8</i> : comparação entre as edições e a gravação de Mignone.	224
Quadro 41 - Tempo de duração das gravações ouvidas da 8ª Valsa.	225
Quadro 42 - Apresentação da 9ª Valsa.	229
Quadro 43 - Gravações encontradas da 9ª Valsa.	230
Quadro 44 - <i>Valsa Nº 9</i> : comparação entre as edições e a gravação de Mignone.	230
Quadro 45 - Apresentação da 10ª Valsa.	238
Quadro 46 - Gravações encontradas da 10ª Valsa.	238
Quadro 47 - <i>Valsa Nº 10</i> : comparação entre as edições e a gravação de Mignone.	238
Quadro 48 - Apresentação da 11ª Valsa.	244
Quadro 49 - Gravações encontradas da 11ª Valsa.	245
Quadro 50 - <i>Valsa Nº 11</i> : comparação entre as edições e a gravação de Mignone.	245
Quadro 51 - Apresentação da 12ª Valsa.	248
Quadro 52 - Gravações encontradas da 12ª Valsa.	249
Quadro 53 - <i>Valsa Nº 12</i> : comparação entre as edições e a gravação de Mignone.	249
Quadro 54 - <i>Valsa Nº 12</i> : Ano de gravação e tempo de duração das interpretações adquiridas.	252

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - <i>Valsa de Esquina N° 1</i> : Variação no andamento na interpretação de Francisco Mignone, cc. 1-4.....	136
Tabela 2 - <i>Valsa de Esquina N° 1</i> , cc. 1-4: Variação no andamento entre os compassos na interpretação de Francisco Mignone, Arnaldo Estrella e Estelina Epstein.	138
Tabela 3 - <i>Valsa de Esquina N° 1</i> , seção B (cc.33-64): Flutuações do tempo entre os compassos na interpretação de Francisco Mignone.	141
Tabela 4 - <i>Valsa de Esquina N° 1</i> , seção B (cc.33-64): Flutuações de tempo entre os compassos na interpretação de Arnaldo Estrella.....	141
Tabela 5 - <i>Valsa de Esquina N° 1</i> , seção B (cc.33-64): Flutuações de tempo entre os compassos na interpretação de Estelina Epstein.	141
Tabela 6 - <i>Valsa de Esquina N° 1</i> : medição da proporção entre seções, intérpretes N° 01-13.	173
Tabela 7 - <i>Valsa de Esquina N° 2</i> , cc.1-4: Tempo (bpm) de compassos e de pulsos nas interpretações de Francisco Mignone, Maria Josephina Mignone e Arthur Moreira Lima.	180
Tabela 8 - Jacob do Bandolim/Regional do Canhoto: <i>Confidências</i> cc.1-16: Tempo (bpm) dos pulsos do compasso.	181
Tabela 9 - <i>Valsa de Esquina N° 3</i> , cc.1-4: tempo de compassos e pulsos (bpm) nas gravações ouvidas.	188
Tabela 10 - <i>Valsa de Esquina N° 3</i> , cc.5-8: tempo de todos os pulsos (bpm) nas gravações ouvidas.	189
Tabela 11 - <i>Valsa de Esquina N° 3</i> , cc. 9-12: tempo de todos os pulsos (bpm).	190
Tabela 12 - <i>Valsa de Esquina N° 3</i> , cc.13-15: tempo de todos os pulsos (bpm).	191
Tabela 13 - <i>Valsa de Esquina N° 3</i> , cc.1-15: tempo por compasso (bpm).	192
Tabela 14 - <i>Valsa de Esquina N° 4</i> , cc.1-7: tempo de cada pulso (bpm) na execução de Francisco Mignone.....	197
Tabela 15 - <i>Valsa de Esquina N° 4</i> , cc.8-11: tempo de cada compasso (bpm) na execução de Francisco Mignone.	198
Tabela 16 - <i>Valsa de Esquina N° 4</i> , cc.12-16: tempo de cada pulso (bpm) na execução de Francisco Mignone.....	199
Tabela 17 - <i>Valsa de Esquina N° 5</i> , cc.1-16: tempo de cada compasso (bpm) na execução de Francisco Mignone.	204
Tabela 18 - <i>Valsa de Esquina N° 5</i> , cc.1-16: tempo de cada compasso (bpm) na execução de Olinda Allessandrini.	205
Tabela 19 - <i>Valsa de Esquina N° 5</i> , cc.1-8: tempo de cada pulso (bpm) na execução de F. Mignone e O. Allessandrini.	206
Tabela 20 - <i>Valsa de Esquina N° 7</i> , cc. 1-16. Tempo (bpm) de todas as gravações analisadas.	221

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1 - <i>Valsa de Esquina Nº 7</i> , seção B, cc. 28-35. Melodia da mão direita.	62
Exemplo musical 2 - <i>Valsa de Esquina Nº 2</i> , cc.1-4. Baixaria da mão esquerda.	63
Exemplo musical 3 - <i>Valsa de Esquina Nº 2</i> , cc. 1-4.....	129
Exemplo musical 4 - <i>Valsa de Esquina Nº 1</i> , cc. 1-4.....	138
Exemplo musical 5 - <i>Valsa de Esquina Nº 1</i> , cc. 53-60.....	140
Exemplo musical 6 - <i>Valsa de Esquina Nº 1</i> , cc. 1-8.....	170
Exemplo musical 7 - <i>Valsa de Esquina Nº 1</i> , cc. 33-36: início da seção B, como consta na edição <i>Ongaku No Tomo</i>	172
Exemplo musical 8 - <i>Valsa de Esquina Nº 2</i> , cc. 1-4.....	177
Exemplo musical 9 - <i>Valsa de Esquina Nº 3</i> , cc. 1-4.....	187
Exemplo musical 10 - <i>Valsa de Esquina Nº 3</i> , cc. 5-8.....	189
Exemplo musical 11 - <i>Valsa de Esquina Nº 3</i> , cc. 9-16.....	190
Exemplo musical 12 - <i>Valsa de Esquina Nº 3</i> , cc. 16-20.....	193
Exemplo musical 13 - <i>Valsa de Esquina Nº 3</i> , cc. 71-77.....	194
Exemplo musical 14 - <i>Valsa de Esquina Nº 4</i> , cc. 1-7.....	197
Exemplo musical 15 - <i>Valsa de Esquina Nº 4</i> , cc. 7-16.....	198
Exemplo musical 16 - <i>Valsa de Esquina Nº 5</i> , cc.1-16.....	203
Exemplo musical 17 - <i>Valsa de Esquina Nº 5</i> , cc.70-74: como consta em ambas as edições das <i>Valsas</i>	207
Exemplo musical 18 - <i>Valsa Nº 5</i> , cc.70-74: sextas e terças adicionadas na mão direita na gravação de Mignone (1957).	208
Exemplo musical 19 - Claude Debussy: <i>Prelúdio Nº 9</i> , cc. 1-12.	210
Exemplo musical 20 - <i>Valsa Nº 6</i> , seção B, cc. 21-37.....	212
Exemplo musical 21 - <i>Valsa de Esquina Nº 6</i> , seção B, cc. 33-36, uma simulação da métrica concebida por F. Mignone.	213
Exemplo musical 22 - <i>Valsa de Esquina Nº 6</i> , seção B, cc. 33-36, uma simulação da métrica concebida por M. J. Mignone.	213
Exemplo musical 23 - <i>Valsa de Esquina Nº 7</i> , cc. 1-6.....	220
Exemplo musical 24 - <i>Valsa de Esquina Nº 7</i> , cc. 1-4. Transcrição para flauta e piano.	220
Exemplo musical 25 - <i>Valsa de Esquina Nº 8</i> , seção B, cc. 33-40.	227
Exemplo musical 26 - <i>Valsa de Esquina Nº 9</i> , Introdução, cc. 1-7.	232
Exemplo musical 27 - F. Chopin: <i>Polonaise-Fantaisie Op.61</i> , Introdução, cc. 1-2.....	232
Exemplo musical 28 - <i>Valsa de Esquina Nº 9</i> , seção A, cc. 8-23.....	233
Exemplo musical 29 - <i>Valsa de Esquina Nº 9</i> , seção B, cc. 46-50.....	235
Exemplo musical 30 - <i>Valsa de Esquina Nº 9</i> , seção B, cc. 63-67.....	236
Exemplo musical 31 - <i>Valsa de Esquina Nº 9</i> , seção B, cc. 63-67: uma transcrição aproximada da métrica derramada na mão direita como executada por F. Mignone.	236
Exemplo musical 32 - <i>Valsa de Esquina Nº 10</i> , cc. 98-106: final da seção A2 e início da <i>Coda (Più lento)</i> , conforme consta nas partituras.....	240
Exemplo musical 33 - <i>Valsa de Esquina Nº 10</i> , cc. 98-103: o final como executado por Arthur Moreira Lima.	240
Exemplo musical 34 - <i>Valsa de Esquina Nº 12</i> , cc.119-125.....	251

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 O IMAGINÁRIO	21
2.1 O imaginário e as 12 Valsas de Esquina	21
2.1.1 O imaginário como guia para a interpretação	21
2.1.2 O imaginário segundo Sartre	22
2.1.2.1 A palavra: uma incendiadora de imagens	23
2.1.2.2 A obra de arte é um irreal	25
2.1.2.3 Imaginando as <i>Valsas de Esquina</i>	27
2.1.3 Uma contrapartida: a obra musical como processo	30
2.1.4 O imaginário segundo Bachelard	31
2.1.4.1 Um sonho de voo: o irreal e a sublimação na interpretação	32
2.1.4.2 A metáfora da <i>queda</i> e da <i>subida</i>	34
2.2 O imaginário e Mignone	36
2.2.1 A busca da intérprete por sentido	37
2.2.2 O discurso musical - um modelo de Eero Tarasti	39
2.2.3 O modelo ideológico e tecnológico de Mignone	42
2.2.3.1 Um Mignone ítalo-europeu	44
2.2.3.2 Um Mignone popular	48
2.2.3.3 Um Mignone nacionalista	53
2.2.4 Estruturas de comunicação e significado	57
2.2.4.1 Entonações	57
2.2.4.2 Tópicas	61
3 A VALSA	65
3.1 A valsa nas origens	65
3.2 A valsa no Brasil	75
3.2.1 A valsa de salão	76
3.2.2 A modinha	79
3.2.3 O choro	87
3.2.4 A seresta	94
3.2.5 Os pianeiros	100
3.2.6 A ‘valsa brasileira’	101
3.3 As 12 Valsas de Esquina	104
3.3.1 Sobre as <i>12 Valsas de Esquina</i>	104
3.3.2 Uma categorização das <i>12 Valsas de Esquina</i>	108
4 INTÉRPRETES DAS VALSAS DE ESQUINA	119
4.1 Mignone	119

4.1.1 A gravação de Mignone.....	120
4.1.1.1 Uma apreciação da gravação de Mignone por ouvintes	121
4.1.2 Os modelos ideológicos e tecnológicos do pianista Mignone	123
4.1.2.1 As constâncias interpretativas brasileiras	125
4.1.2.2 As constâncias interpretativas no âmbito da valsa, da seresta e do choro	126
4.1.2.3 A herança interpretativa do velho mundo	129
4.1.3. O estilo de Mignone nas <i>Valsas de Esquina</i>	132
4.1.3.1 O <i>rubato</i> : uma questão de gosto	132
4.1.3.2 A moldagem do tempo de Mignone.....	133
4.1.3.3 Mignone e gravações antigas	134
4.1.3.4 As gravações contemporâneas à gravação de Mignone.....	137
4.2 Outras intérpretes	142
4.2.1 A obra muda, nós mudamos	143
4.2.1.1 Estilo	144
4.2.1.2 Tradição	145
4.2.1.3 Inovação.....	147
4.2.2 Intérpretes da íntegra das <i>Valsas</i>	148
4.2.2.1 Maria Josephina Mignone: a perpetuadora de uma tradição.....	150
4.2.2.2 Arthur Moreira Lima: <i>l'enfant terrible</i>	152
4.2.2.3 Olinda Allestrandrini: coerência com o texto	155
4.2.2.4 Marcel Worms.....	156
4.2.2.5 Shizuka Shimoyama.....	157
4.2.3 Intérpretes das <i>Valsas</i> avulsas	158
4.2.4 As transcrições das <i>Valsas</i> e as suas gravações.....	161
5 APRECIACÃO DAS INTERPRETAÇÕES GRAVADAS DAS 12 VALSAS DE	
<i>ESQUINA</i>	163
5.1 <i>Valsa de Esquina N° 1</i>	168
5.1.1 As edições e a gravação de Mignone.....	169
5.1.2 A articulação do baixo melódico	170
5.1.3 Arpejos <i>improvisados</i>	171
5.1.4 Andamento, proporção e o sentido musical.....	172
5.2 <i>Valsa de Esquina N° 2</i>	174
5.2.1 As edições e a gravação de Mignone.....	175
5.2.2 A moldagem da métrica de uma valsa chamada brasileira.....	177
5.2.3 Uma apreciação das gravações ouvidas.....	182
5.3 <i>Valsa de Esquina N° 3</i>	185
5.3.1 As edições e a gravação de Mignone.....	186
5.3.2 A moldagem do tempo e a concepção de caráter	187
5.3.3 A interpretação de um novo caráter	192
5.3.4 O surgimento do baixo melódico.....	193
5.4 <i>Valsa de Esquina N° 4</i>	195

5.4.1 As edições e a gravação de Mignone	195
5.4.2 Uma valsa em dois tempos.....	196
5.4.3 A <i>Valsa N° 4</i> e Arnaldo Estrella.....	200
5.5 <i>Valsa de Esquina N° 5</i>	200
5.5.1 As edições e a gravação de Mignone	202
5.5.2 A moldagem do tempo e a construção de frases	202
5.5.3 Notas de acréscimo na gravação de Mignone	207
5.6 <i>Valsa de Esquina N° 6</i>	208
5.6.1 As edições e a gravação de Mignone	209
5.6.2 O violão alegórico, a articulação imaginária.....	209
5.6.3 A flauta e o violão	211
5.7 <i>Valsa de Esquina N° 7</i>	215
5.7.1 As edições e a gravação de Mignone	216
5.7.2 Uma valsa seresteira completa	216
5.7.3 Uma apreciação de algumas das gravações da <i>7ª Valsa</i>	221
5.8 <i>Valsa de Esquina N° 8</i>	223
5.8.1 As edições e a gravação de Mignone	224
5.8.2 Tempo de valsa caipira.....	225
5.8.3 A mão esquerda <i>solando</i>	226
5.9 <i>Valsa de Esquina N° 9</i>	229
5.9.1 As edições e a gravação de Mignone	230
5.9.2 Uma <i>Valsa de Esquina</i> romântica	230
5.9.3 Uma <i>Berceuse</i> (em métrica derramada)	234
5.10 <i>Valsa de Esquina N° 10</i>	237
5.10.1 As edições e a gravação de Mignone	238
5.10.2 A <i>Valsa de Esquina N° 10</i> e Arthur Moreira Lima	239
5.10.3 Uma apreciação das gravações ouvidas	242
5.11 <i>Valsa de Esquina N° 11</i>	244
5.11.1 As edições e a gravação de Mignone	245
5.11.2 Uma <i>Valsa de Esquina</i> chorística	245
5.11.3 Uma apreciação das gravações ouvidas	246
5.12 <i>Valsa de Esquina N° 12</i>	248
5.12.1 As edições e a gravação de Mignone	249
5.12.2 Chopin ou serenata?	250
5.12.3 A grande valsa brasileira pelo ângulo da dinâmica.....	251
6 CONCLUSÕES.....	259
REFERÊNCIAS	261
APÊNDICE A – Entrevista com Maria Josephina Mignone (1)	270
APÊNDICE B – Entrevista com Maria Josephina Mignone (2)	276

APÊNDICE C – Entrevista com Arthur Moreira Lima	279
APÊNDICE D – Questionário de Olinda Allessandrini.....	296
APÊNDICE E – Questionário de Marcel Worms.....	299
APÊNDICE F – Questionário de Shizuka Shimoyama	301
APÊNDICE G – Entrevista com Luiz Otávio Braga	303
APÊNDICE H – Entrevista com Maurício Carrilho.....	316
APÊNDICE I – Entrevista com Guinga.....	320
APÊNDICE J – Entrevista com Miriam Ramos.....	328
APÊNDICE K – As gravações usadas nas apreciações.....	332
APÊNDICE L – Sigridur Malaguti Weglinski: <i>12 Valsas de Esquina</i> para piano.....	334
ANEXO A - Partitura das <i>Valsas de Esquina N° 1-12</i> . Edição <i>Ongaku No Tomo</i>	335
<i>1ª Valsa de Esquina</i>	335
<i>2ª Valsa de Esquina</i>	341
<i>3ª Valsa de Esquina</i>	347
<i>4ª Valsa de Esquina</i>	351
<i>5ª Valsa de Esquina</i>	355
<i>6ª Valsa de Esquina</i>	359
<i>7ª Valsa de Esquina</i>	363
<i>8ª Valsa de Esquina</i>	369
<i>9ª Valsa de Esquina</i>	373
<i>10ª Valsa de Esquina</i>	379
<i>11ª Valsa de Esquina</i>	384
<i>12ª Valsa de Esquina</i>	391

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho versa sobre a interpretação das *12 Valsas de Esquina* para piano de Francisco Mignone. O tema enfatiza os meios fabuladores para a realização sonora das valsas. Indicações reminiscentes do ambiente seresteiro, que estão, em maior ou menor grau, presentes na partitura, evocam um imaginário correspondente a uma prática musical de outrora, de um tempo e lugar exteriores às peças.

O próprio título **valsa de esquina** alude a um cenário de rua, onde à época de juventude do compositor Mignone na capital paulista aconteciam costumeiramente serestas musicais, das quais ele participava (CHIAFFARELLI, 1947). O imaginário é também evocado por indicações do compositor na partitura como: *vagaroso e seresteiro*, e por referências idiomáticas a instrumentos tocados em serestas no Brasil, como na indicação *imitando a flauta seresteira*. Ademais, há nas valsas fartas referências ao universo da música popular brasileira, especificamente do choro, confluyente com e inseparável da prática de seresta.

Na composição das *Valsas de Esquina*, Francisco Mignone eternizou feições e expressões à brasileira, incorporadas ao gênero da valsa por músicos populares. Ademais, a gravação da íntegra das *12 Valsas de Esquina* deixada por ele exibe um conceito expressivo singular: um tipo de toque e uma moldagem do tempo muito livre, na qual a submissão à cadeia rítmica ternária da valsa no seu estado de origem é desconsiderada, para se lançar em uma exaltação romântica, recriando assim um clima de seresta. Surgem perguntas sobre esse seu estilo: É derivado das suas vivências como músico popular na cidade de São Paulo no início do século XX? Assemelha-se ao estilo característico de um seresteiro no ambiente original de seresta? Com essa gravação, Mignone deixou um legado para a posterioridade. Ficou fixada uma versão sua de interpretar esse conteúdo seresteiro e, a título de compositor, Mignone possui certa autoridade no assunto.

Por meio destas reflexões, a pergunta primordial está lançada: como realizar em som uma *Valsa de Esquina*, de modo que se transmita o imaginário de seresta que a permeia? A pesquisa toma a direção de estudar a transmissão do elemento seresteiro nos seus diversos registros. Parte-se da premissa de que não existe uma maneira ‘natural’ ou ‘autêntica’ de realizar uma obra em som, conforme cada geração de pianistas parece acreditar (BOWEN,

1996b). Tampouco existe uma interpretação única ‘correta’. A análise das gravações adquiridas tem o objetivo de jogar luz sobre os diferentes caminhos concebidos por intérpretes de épocas, lugares, e estilos diversos, apresentando, deste modo, dados novos na área de práticas interpretativas e abrindo portas para abordagens interpretativas diferentes. A maneira com a qual a valsa de seresta é interpretada no seu ambiente de origem - de seresta e de choro - recebe uma atenção especial, e um levantamento detalhado da trajetória do gênero valsa, fora e dentro do Brasil, foi considerado imprescindível para aproximarmos do contexto dentro do qual a criação das peças ocorreu.

A imaginação da intérprete tomou uma importância singular. O imaginário seresteiro exerce um efeito sobre a pianista que apreende a partitura das valsas. As palavras no título **valsa de esquina**, e as indicações de expressão inseridas na partitura por Mignone, são ‘incendiadoras’, isto é, elas estimulam a imaginação. Elas convocam imagens, visuais e sonoras, que hão de influir no trabalho interpretativo e na temporalização das valsas. Foi essa a minha compreensão ao ter contato com as *Valsas* pela primeira vez.

Entre 1994 e 1997 realizei uma pesquisa de mestrado na Escola de Música da UFRJ sobre outras obras para piano de Francisco Mignone, as *Sonatas Nº 1 e Nº 4*. O tema versava sobre a relação do compositor com a ‘modernidade’ em cada uma dessas obras. Durante as longas permanências na renomada Biblioteca Alberto Nepomuceno encontrei as *12 Valsas de Esquina* em edições avulsas, do modo que foram lançadas pela Editora Mangione nos anos 30 e 40. Fiz fotocópias da maior parte delas, aprofundando-me na interpretação de algumas, me encantando com a rica e peculiar atmosfera que sugeriam. Ao ouvir a interpretação de Maria Josephina Mignone entendi que havia um universo anexado às peças, repleto de referências musicais.

A minha curiosidade frente às liberdades tomadas na interpretação das *Valsas*, já identificadas na execução de Maria Josephina Mignone, ampliou-se na escuta da gravação de Francisco Mignone, adquirida posteriormente. Aprofundei no meu trabalho interpretativo das peças durante a presente pesquisa, de 2013 a 2017, incorporando ao processo os resultados das minhas investigações. Realizei concertos-palestras, executando as *12 Valsas de Esquina* dentro da série de recitais Música no Museu: na Cinemateca do MAM em outubro 2015; e no Salão Nobre do CCBB em outubro de 2016. Fiz apresentações similares no Solar do Jambeiro em Niterói em maio de 2016 e no Salão Nobre do Teatro Municipal de Niterói em junho de 2016.

Nos dias 5 e 6 de dezembro de 2015 tive o prazer de gravar as *Valsas* na íntegra no Casa Estúdio no Rio Comprido/Rio de Janeiro. Essa gravação foi editada e masterizada no BRand-Estúdio/Rio de Janeiro entre 2017 e 2018. O meu registro das *Valsas de Esquina* não faz parte do levantamento das gravações existentes feito no presente trabalho, porque não tinha sido lançado. Não obstante, esta gravação está incluída em APÊNDICE L.

O trabalho é organizado da seguinte maneira:

A presente introdução consta como uma primeira seção.

A seção 2 destina-se à fundamentação dos conceitos de *imagem*, *imaginário* e *imaginação* em relação à interpretação das *12 Valsas*, a partir das ideias dos filósofos Jean-Paul Sartre e Gaston Bachelard. O musicólogo Nicholas Cook é chamado a contribuir nesta parte de fundamentos. O musicólogo Eero Tarasti fornece um modelo metodológico para situar Mignone, tanto como compositor quanto como intérprete das *Valsas de Esquina*, dentro do seu contexto sociocultural, influenciado por normas e tendências existentes na sociedade. Observa-se a sua participação, sua e das *Valsas de Esquina*, em uma narrativa dentro da historiografia da música brasileira nacionalista. Para outros fundamentos teóricos é conferido o autor Lawrence Zbikowski, principalmente para a realização de uma categorização, através da qual um modelo de uma *Valsa de Esquina* típica é procurado.

Na seção 3 a trajetória do gênero valsa é exposta: suas idas e vindas entre países e classes; a confluência do gênero com as referências musicais brasileiras; e a época áurea do choro e de seresta, cujo final Mignone vivenciou. As referências musicais que inspiraram Mignone na criação das *Valsas* são: a seresta, da qual participou; os chorões, com os quais tocava na juventude; e os pianeiros. Uma ampla revisão bibliográfica é realizada de obras sobre esses tópicos, com destaque para fontes de época, que realçam o período em que brotavam as características musicais brasileiras importantes para as *Valsas de Esquina*. Em primeiro lugar, nesse contexto, aparecem as reminiscências do chorão violonista Alexandre Gonçalves Pinto. Para possibilitar uma percepção de primeira mão das características da valsa tocada no ambiente de seresta e de choro, há a colaboração, através de entrevistas, dos músicos-compositores Luiz Otávio Braga, Maurício Carrilho e Guinga, atuantes nesses ambientes na contemporaneidade.

As restantes seções do trabalho enveredam por caminhos relativos à interpretação das valsas. Com a intenção de aprofundar na questão sobre os possíveis meios interpretativos das *12 Valsas de Esquina*, pesquisei as gravações disponíveis. Ao todo, foram encontradas seis gravações da íntegra das valsas: do próprio compositor Francisco Mignone; da sua segunda

esposa Maria Josephina Mignone; de Arthur Moreira Lima; de Olinda Allessandrini; de Marcel Worms; e de Shizuka Shimoyama. Além dessas intérpretes existem inúmeras gravações avulsas, cujo levantamento está incluído. As/os intérpretes que gravaram as *Valsas de Esquina* na íntegra, com a exceção do falecido compositor, colaboram na construção dessa parte, através de entrevistas.

Na seção 4, depois de versar sobre a tradição e a inovação dentro das práticas interpretativas, com base em escritos de autores como Cook e Bowen, uma relação é feita sobre a contribuição particular de cada intérprete na trajetória desse ciclo de valsas. Procura-se elucidar as diferentes atuações das intérpretes nessa trajetória.

Na seção 5 é apresentada uma apreciação das gravações das *Valsas de Esquina*, adquiridas ao longo da pesquisa. Com o intuito de detectar diferentes abordagens interpretativas, com relação ao conteúdo seresteiro das valsas, são realizadas análises e comparações, relativas à utilização de parâmetros interpretativos para a transmissão deste conteúdo. A moldagem do tempo se apresenta como um aspecto significativo para uma interpretação aspirante às fontes inspiradoras das peças, e dentro disso, procura-se ver se existe algum sistema expressivo em comum entre as diferentes versões, se existe algum modelo de moldagem do tempo para expressar o elemento seresteiro. São inseridos comentários das intérpretes sobre o imaginário delas mesmas a respeito de cada valsa. Vale lembrar que as apreciações e as medições computadorizadas não visam concluir nada sobre o imaginário das intérpretes, ou fazer relação entre este imaginário e a realização das valsas. A metodologia de medição, principalmente do fator tempo, tem a função de comparar as diferentes interpretações e a forma como foram realizadas, a fim de alcançar maior clareza na discussão.

Concluo esta introdução observando, que seguindo o exemplo do musicólogo Eero Tarasti, Henk Borgdorff e outros, vou, no presente trabalho, usar o gênero feminino quando se trata de sujeitos de gênero indefinido: por exemplo, ‘as intérpretes’ e não, como as normas ditam, ‘os intérpretes’. Ou então, quando não for espaçoso demais, indicarei ambos os gêneros: as ouvintes ou os ouvintes. Almejo assim estar contribuindo para a desconstrução da desigualdade entre os gêneros, instalada, através das normas, até mesmo na língua.

2 O IMAGINÁRIO

2.1 O imaginário e as *12 Valsas de Esquina*

Um imaginário ligado à tradição da valsa brasileira no âmbito de seresta permeia as *12 Valsas de Esquina* para piano de Francisco Mignone. Todas as valsas apresentam reminiscências desse âmbito em maior ou menor grau. Já no título a palavra **esquina** nos convida para um evento de rua e este imaginário também é evocado por indicações na partitura das valsas, escritas entre 1938 e 1943, como por exemplo: *imitando a flauta seresteira*.

2.1.1 O imaginário como guia para a interpretação

Em 1910, o compositor francês Claude Debussy colocou as palavras *La sérénade interrompue* (a serenata interrompida) no final do *Prelúdio N° 9* do Primeiro Livro de Prelúdios para piano (DEBUSSY, 1975), inferindo uma cena semelhante. Colocando esses casos em contexto dentro da música de concerto¹ vemos que se inserem numa prática que obteve uma grande popularidade no século XIX. Colocar títulos em peças ou inscrever palavras em partituras que evocassem cenas, estados de espírito ou imagens na mente da ouvinte ou intérprete ganhou então uma categoria e um nome. Se o compositor Franz Liszt inventou o termo *Programme-Musik*, ou música de programa (SCRUTON, 1980b), ele estava, porém, ciente do fato de não ser um pioneiro em composição de música que representasse alguma coisa. Compositores como Beethoven, no conhecido caso da *Sinfonia N° 6*, a *Pastoral*, tinham renunciado esta abordagem criativa. Entretanto, existem algumas ambiguidades em relação à definição do termo. Ele é usado para música instrumental com sentido descritivo ou narrativo. Não obstante, o termo também é utilizado de forma ampliada, aplicado a toda música que tenha referências extramusicais, sejam eventos objetivos ou sentimentos. Surge então a necessidade de diferenciar entre *representação* e *expressão*. Uma representação pode descrever alguma coisa em palavras ou imagens e essa descrição pode vir acompanhada por expressão de sentimentos ou não. Por outro lado, pode haver expressão que não venha junto com nenhuma descrição. Liszt não percebia a música como via direta para

¹ *Música de concerto* constá entre os variados nomes dados à tradição musical em questão. É um termo menos carregado de superioridade sobre outras tradições musicais, seja a música popular, a música folclórica, ou outra, do que termos como, por exemplo, *música erudita*; *música artística*; *música séria*. O termo *música clássica*, por sua vez, tem o problema de referir a um período específico dentro da tradição.

descrever coisas, mas pensava que ela podia colocar a ouvinte no mesmo estado de espírito que os objetos e assim, indiretamente, representá-los. Ele definiu *programa* como um prefácio que o compositor anexava à obra para guiar a atenção para a ideia poética e evitar interpretações erradas (SCRUTON, 1980b).

Ao contrário da *música de programa*, a *música absoluta* é apreciada por si mesma, sem referências a um mundo exterior. A pureza da música aparece como prioridade e os caminhos da música considerados impuros são, por exemplo: a subordinação a palavras, como em canções; subordinação ao teatro, como na ópera; a subordinação a um sentido extramusical, como na música de programa; ou mesmo uma vaga presença de expressão sentimental. Os advogados mais radicais da música absoluta, entre eles o teórico austríaco Heinrich Schenker, argumentaram que a música tinha que ser entendida como uma estrutura abstrata, sem qualquer sentido semântico ou ideia subjetiva. Através da objetividade da sua estrutura, a música se tornava absoluta. A estrutura e a compreensão das suas relações dava uma satisfação parecida com aquela derivada da busca matemática (SCRUTON, 1980a).

Não é o meu objetivo arguir se as *12 Valsas de Esquina* caem dentro do molde descrito pelo inventor do termo *música de programa*. Entretanto, vejo claramente nas *Valsas de Esquina* um tema, uma ideia poética, um guia para a sua interpretação musical: a valsa tocada nas esquinas de São Paulo nas duas primeiras décadas do século XX, acompanhada por um sentimento lírico de exaltação. O material usado nessas valsas está, em maior ou menor grau, subordinado à valsa das reminiscências do compositor.

O imaginário que cerca as *Valsas de Esquina* é assim um aspecto fundamental na pesquisa de uma intérprete que se propõe a interpretá-las. Constituído não somente por palavras, mas também por referências a instrumentos típicos e elementos musicais idiomáticos de um estilo e uma era da música brasileira, imanescentes ao corpo da própria composição, este imaginário se apresenta como um condutor no processo da interpretação das peças.

2.1.2 O imaginário segundo Sartre

Que papel a *imagem*, a *imaginação* e o *imaginário* desempenham na interpretação musical? Para melhor compreender a presença desses conceitos no processo da interpretação lançarei mão dos livros *O Imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*² do filósofo francês Jean-Paul Sartre (1996) e *O Ar e os Sonhos* do filósofo também francês, Gaston

² *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, primeira publicação Éditions Gallimard, 1940.

Bachelard (1990). Não quer dizer, porém, que o meu trabalho tenha qualquer intenção de ingressar em discussão na área da filosofia. Somente utilizarei as reflexões desses autores para elucidar sobre os conceitos acima relacionados.

O livro de Sartre é um estudo fenomenológico da *imagem*, colocada por ele como uma consciência criadora do irreal e o *imaginário* como seu correlativo. O irreal é uma intenção da consciência imaginante. A imagem se dá como uma relação da consciência com o objeto. Além da consciência da imagem há outros dois tipos de consciências às quais o objeto pode se dar: a percepção, que *apreende* o objeto e o pensamento, que não o apreende. Ao constituir o objeto, a consciência imaginante o põe como imaginário, como um nada. Todavia, ela mantém as propriedades do objeto na imagem idênticas ao objeto na sua origem. Essa imagem, representante irreal de um objeto visado que não está presente, é chamada de *analogon* na dialética de Sartre. Na constituição deste *analogon* colaboram os seguintes agentes: o saber, pois o conhecimento do objeto é necessário; a intenção afetiva, que se une ao saber; o movimento, que forma a imagem; e, por fim, a própria palavra que designa o objeto.

2.1.2.1 A palavra: uma incendiadora de imagens

*Palavra viva
Palavra com temperatura, palavra
Que se produz
Muda
Feita de luz mais que de vento, palavra*

Chico Buarque – *Uma Palavra*

Visto esse resumo do estudo de Sartre sobre a imagem, relacionarei agora algumas das suas ideias às *12 Valsas de Esquina* de Mignone. Inicialmente observei que as palavras inscritas na partitura das valsas evocam imagens na mente da intérprete. O mesmo acontece não só na partitura do *Prelúdio N°9* e de todos os prelúdios para piano de Debussy, mas também em partituras de tantas outras obras.

Contemplando o efeito psicológico da palavra, Sartre (1996, p. 40) afirma: “Na significação, a palavra é apenas uma baliza; apresenta-se, desperta uma significação, e essa significação não volta nunca sobre ela própria, mas avança para a coisa e deixa cair a palavra”. As etapas da análise fenomenológica de Sartre se desenvolvem de maneira interessante. Vou delinear esse caminho, desde a palavra na partitura até a imaginação, projetando as etapas descritas sobre o meu objeto de estudo. Parafraseando o autor, obtenho o seguinte resultado: se eu *leio* as palavras **12 Valsas de Esquina** - o título escrito na partitura

do meu objeto de estudo - eu as compreendo, e diz-se que ‘decifrei’ as palavras apesar de que “seria melhor dizer que eu as criei a partir desses traços pretos” (ibid., p. 38), que eu as criei, pois o que acontece a partir dos traços pretos vai ser uma experiência particular minha, minha criação. A matéria do signo é totalmente indiferente ao objeto significado. A origem da ligação é a convenção que em seguida é reforçada pelo hábito. Este hábito, desde que a palavra é aprendida, evoca uma atitude de consciência, que através das palavras **Valsa de Esquina** visa outro objeto; possuo um saber que diz respeito a esse outro objeto, que não está ali e que as palavras **Valsa de Esquina** por si só, jamais poderiam produzir. Sartre diz: “A matéria a que minha intenção se dirige, transformada por essa intenção, faz agora parte de minha atitude atual: é a matéria de meu ato, é um *signo*” (ibid., p. 38).

Depois de lidas, as palavras

vão desempenhar seu papel na consciência imaginante: são elas que formam as articulações do saber, é graças a elas que o saber sai de sua indistinção primeira e pode ir buscar no *analogon* uma pluralidade de qualidades diferenciadas [...] Em seguida, quando a palavra é dada à consciência imaginante, ela integra-se no *analogon* (SARTRE, 1996, p.118).

Sartre assinala que as palavras não são indispensáveis à estrutura da imagem e que há muitas imagens sem palavras.

Teremos então imagens evocadas pelas palavras **Valsa de Esquina** e outras inscritas na partitura, como: **imitando a flauta seresteira**. Além do mais, há as chamadas indicações de expressão, tais como **cantabile** ou **expressivo**, ou mesmo indicações de andamento, como **Lento**, **Tempo de valsa movimentada** etc. Estas certamente suscitam imagens que se referem a estados de espírito, atmosferas e ocorrem na maioria das partituras de obras de concerto.

Parafraseando Sartre a palavra frequentemente faz o papel de representante sem abandonar o de signo, e assim acontece a chamada consciência híbrida, meio significante e meio imaginante. Trazendo esta consciência híbrida para o presente objeto de estudo, compreendo, no meu encontro com a partitura, o significado das palavras **Valsa de Esquina**, mas a minha consciência de saber imaginante procura transcender-se e põe o significado como um *externo* colocando seu conteúdo como existente.

Eu já constitui uma ‘valsa na esquina’ como imagem e essa constituição do objeto já é compreensão. Entretanto a ‘esquina’ imaginada está ausente e conseqüentemente a atitude da consciência não é de observação, como no caso da consciência perceptiva, que estaria diante da tal esquina no tempo real. A atitude da consciência imaginante é, ao contrário, a atitude de

não-observação. Esta é uma das características da imagem como definida por Sartre. É essa função *nadificante* da consciência que torna possível o ato de imaginação.

No âmbito da poesia, a consciência híbrida, meio significante e meio imaginante, também foi contemplada por Bachelard:

O objeto poético, devidamente dinamizado por um nome cheio de ecos será, a nosso ver, um bom condutor de psiquismo imaginante. É necessário, para essa condução, chamar o objeto poético por seu nome, por seu velho nome, dando-lhe seu justo nome sonoro, cercado-o com os ressoadores que ele vai fazer falar, com os adjetivos que vão prolongar sua cadência, sua vida temporal (BACHELARD, 1990, p. 5).

O título **Valsa de Esquina** parece estar ‘cheio de ecos’ do passado, ecos da tradição musical brasileira, ou mesmo ecos da tradição da valsa europeia importada para o Brasil no século XIX, em conjunto com outros tantos possíveis ecos ressoantes nessa dada cultura e sociedade. ‘Os ecos’ são o convite da palavra, influenciando sobre o psiquismo imaginante no ato da leitura das palavras.

2.1.2.2 A obra de arte é um irreal

A partitura é um objeto real que existe e é palpável. Ela é o símbolo real de algo irreal, pois, segundo Sartre (ibid., p. 248), a obra de arte é um irreal: “o objeto estético é constituído e apreendido por uma consciência imaginante que o coloca como irreal”. Mas, então, o que são as *12 Valsas de Esquina*, se não se reduzem às bolinhas pretas na partitura? Onde se encontram? Na interpretação? Na mente de ouvintes?

Embora partindo de ótica teórica diversa, o musicólogo finlandês Eero Tarasti vem ao encontro dessa linha de pensamento, desenvolvida na base das ideias de Sartre. Tarasti diz:

Talvez a música não comece nem termine na notação da partitura ou na forma acústica (tocada ou cantada). A música existe antes de cristalizar (na mente do compositor) numa obra, e existe depois de ter sido executada: a música continua viva na consciência da receptora como uma entonação. [...] De fato, se formos procurar pelo momento de continuidade na história da música, ele vai ser achado nos processos que ocorrem antes e depois da obra. A própria categoria de ‘obra’, como uma composição identificável e talvez única, é o fator que causa a descontinuidade na história da música³ (TARASTI, 1994, p. 70-71, tradução minha).

³ “Perhaps music does not begin, no more than it ends, in notation or in acoustic (played or sung) form. Music exists before it crystallizes (in the composer's mind) into a work, and it exists after it has been performed: music continues to live in the consciousness of the receiver as an intonation. [...] In fact, if we are to seek for the moment of continuity in music history, it will be found in the processes that occur before and after a work. The very category of a ‘work,’ as an identifiable and perhaps unique composition, is the factor that makes music history discontinuous”.

Sartre, por sua vez, discute a confusão comumente feita entre o real e o imaginário na obra de arte. Seu discurso a esse respeito pode ser aplicado à música:

É frequente ouvir dizer que o artista tem primeiro uma ideia enquanto imagem, que depois ele vai *realizar* na tela. Esse erro vem de que o pintor pode, como efeito, partir de uma imagem mental que é incomunicável, por sua própria natureza, e dela, no fim de seu trabalho, entregar ao público um objeto que todos podem contemplar. Daí a hipótese de que houve passagem do imaginário ao real. Mas não é verdade. O real está, é preciso reafirmá-lo, no resultado das pinceladas, na aplicação das tintas na tela, em sua granulação, no verniz passado nas cores. Mas precisamente tudo isso não cria o objeto das apreciações estéticas. [...] De fato, o pintor não *realizou* sua imagem mental: ele simplesmente constituiu um *analogon* material de tal modo que todos possam apreender essa imagem considerando apenas o *analogon* (SARTRE, 1996, p. 124).

Portanto, no caso do presente objeto de estudo, o real é a partitura. Esta pode ser apreendida de modo que se constitua o *analogon*, o objeto das apreciações estéticas. Para melhor ilustrar este procedimento, aplicarei a lente fenomenológica de Sartre através do seu discurso sobre o irreal da obra de arte. Sartre relata uma hipotética audição à execução da 7ª sinfonia de Beethoven num famoso teatro em Paris a 17 de novembro de 1938. Projetarei esse relato sobre uma simulada ida minha para ouvir as *12 Valsas de Esquina* para piano de Francisco Mignone, executadas, hipoteticamente, pela pianista Maria Josephina Mignone numa sala de concerto no Rio de Janeiro no ano de 2017.

A simulação prossegue da seguinte forma: o que me atrai ao concerto é o meu desejo de ouvir as *12 Valsas*, não uma maneira específica de uma pianista particular de interpretá-las. Como no caso de Sartre no seu relato sobre a 7ª sinfonia de Beethoven, não me interessa ouvir uma interpretação amadora porque o meu desejo é o de ouvir as valsas, nas palavras de Sartre (ibid., p. 249) “perfeitamente executadas” por que assim elas serão “*perfeitamente elas mesmas*”. A pianista pode, no meu julgamento, tocar depressa demais ou forte demais e ‘trair’ a obra interpretada. Mas se a interpretação me agrada plenamente, a intérprete se apaga diante da obra e eu me encontro *diante* das *12 Valsas de Esquina*, “*em pessoa*” (ibid., p. 250). Mas o que são as *12 Valsas de Esquina* ‘em pessoa’? A respeito da 7ª sinfonia de Beethoven, Sartre diz:

É evidentemente *uma coisa*, isto é, alguma coisa que está diante de mim, que resiste, que dura. Naturalmente não precisamos provar que essa coisa é um todo sintético, que não existe por suas notas, mas por grandes conjuntos temáticos. Mas essa ‘coisa’ é real ou irreal? (SARTRE, 1996, p. 251).

Quando escuto as *12 Valsas de Esquina*, elas não existem no tempo, não as percebo como um acontecimento datado. Se daqui a alguns dias as escuto na interpretação do pianista

Arthur Moreira Lima, de novo estarei em presença delas. Apenas a execução será diferente. Estou diante das *Valsas de Esquina*, mas sob a condição expressa de não ouvi-las “em parte alguma, de cessar de pensar que o acontecimento é atual e datado, sob a condição de interpretar a sucessão de temas como uma sucessão absoluta, e não como uma sucessão real” (ibid., p. 250). As valsas não estão aqui, mas também não são do passado no sentido de uma obra criada numa certa data pelo espírito do compositor Francisco Mignone. Estão inteiramente fora do real. Têm seu tempo próprio, isto é, um tempo interno, da primeira nota à última. Mas esse tempo não pertence à sequência do outro tempo que existia *antes* do primeiro ataque da *1ª Valsa*. Também não será seguido por um tempo que viria *após* o final. As *12 Valsas de Esquina* não estão *no tempo*. Escapam inteiramente ao real. Essa série de valsas se dá ‘em pessoa’, mas como ausente, como fora de alcance. No entanto, para aparecer, ela depende do real. Se um incêndio irrompe na sala e a pianista tem de parar de tocar, isso não quer dizer que percebo as *12 Valsas* como interrompidas. Segundo Sartre, a obra só pode

manifestar-se por *analoga* que são datados e que se desenrolam em nosso tempo. Mas, para [apreendê-la] nesses *analoga*, é preciso efetuar a redução imaginante, ou seja, apreender precisamente os sons reais como *analoga*. Dá-se, portanto, como um perpétuo estar em outra parte, uma perpétua ausência. [...] Eu não [a] escuto realmente, [ouço-a] no imaginário (SARTRE, 1996, p. 251).

No seu estudo sobre o imaginário, Sartre coloca a ideia do *analogon* como *o provável*, isto é, algo não comprovado, enquanto outra parte, nesse mesmo estudo sobre a imagem, é colocada como *o certo*.

2.1.2.3 Imaginando as *Valsas de Esquina*

Tomo a partitura das *Valsas*: a partitura é um livro repleto de ‘bolinhas pretas’, de notas musicais. Pergunto: o que acontece no caminho que começa com as notas e prossegue ao imaginário da intérprete? Com o intuito de idear esse procedimento, sempre me baseando nas ideias de Sartre, farei uma hipotética analogia dessas notas, no seu aspecto escrito e sonoro, ao signo linguístico. Para começar, terei de decifrar, além das palavras inscritas, as notas musicais, cuja compreensão depende, como no caso das palavras, de um sistema de convenções e hábitos. O trabalho a ser realizado acerca da interpretação das valsas exigirá, por isso, a utilização de dois sistemas de decifração.

Segundo Sartre, compreender a palavra - ou as notas musicais nessa presumida analogia - significa constituir diante da consciência a coisa correspondente de forma espacial, porque uma consciência só pode realizar uma presença sob a forma espacial. Sartre diz:

A compreensão da palavra dá-se, portanto, como aparição brusca do objeto. De modo que as determinações espaciais não são signos nem imagens das relações estruturais que constituem a coisa: são apreendidas como essas próprias relações. São relações constituídas por um saber que se incorporou a uma série de movimentos. Mas, é claro, o objeto não se constituiu realmente, está lá apenas como ‘imagem’; em consequência, dá-se a si mesmo como ausente (SARTRE, 1996, p. 143).

Tarasti (1994) traz a questão do espaço mental para o âmbito da música. Para ele, já que música é para ser ouvida e não vista, espaço musical precisa ser compreendido de forma metafórica. Portanto, se há espacialidade em música, esta teria uma natureza imaginária. Ele compara espaço imaginário interior a um mapa, que quiçá tenha um paralelo com o conceito sartriano de *analogon*. Tarasti diz:

Que mais uma composição musical podia nos oferecer senão linhas melódicas, caminhos, rotas que nós tomamos através do espaço musical? O conceito de uma linha melódica podia até nos dar a chave do problema de espaço em música: a notação é uma representação gráfica de um mapa cognitivo que se abre enquanto ouvimos ou interpretamos uma obra musical. Ouvir uma composição é como viajar através de um espaço imaginário. Cada ouvinte tem um mapa interior pessoal ou linhas melódicas que podem seguir um curso inteiramente diferente dentro de uma obra musical. [...] Essa interpretação nos aproxima da visão de que um espaço musical é algo puramente espiritual ou imaginário. [...] A maioria dos problemas relacionados à aceção, sentido, e significado precisam aceitar a realidade da experiência interna, o que também se aplica a signos musicais e seus conteúdos⁴ (TARASTI, 1994, p. 78, tradução minha).

Com Sartre vimos que a consciência da percepção - diferentemente da consciência do conhecimento e da imagem - é a consciência que está *diante* da coisa que ela visa. Ela apreende esta coisa, a partitura no presente caso. É a percepção da partitura e o decifrar de seus signos que vem a ser a minha conexão para a ‘ultrapassagem do real’, nas palavras de Sartre. Ele diz que

toda situação concreta e real da consciência no mundo está impregnada de imaginário na medida em que se apresenta sempre como uma ultrapassagem do real. Disso não se pode inferir que toda percepção do real deva inverter-se em imaginário, mas sim que a consciência está sempre ‘em situação’, porque é sempre livre, para ela há sempre e a cada instante uma possibilidade concreta de produzir o irreal.[...] O irreal é produzido fora do mundo por uma consciência que permanece no mundo, e é

⁴ “What else does a musical composition offer us but song lines, paths, routes we take through musical space? The concept of song line might even give us a key to the problem of space in music: the notation is a graphic presentation of an inner cognitive map which opens to us as we listen to or perform a musical piece. Listening to a composition is like journeying through this imaginary space. Each listener has personal inner maps or song lines which can follow entirely different courses within a musical work. This interpretation brings us close to the view that a musical space is something purely spiritual or imaginary. [...] Most problems related to meaning, sense, and signification have to admit the fact of internal experience, which also holds true for musical signs and their contents”.

porque é transcendentalmente livre que o homem imagina (SARTRE, 1996, p. 242-3).

Portanto, a minha consciência que permanece no mundo - a consciência perceptiva das notas e inscrições na partitura das *Valsas* - produz o irreal, o 'fora do mundo'. Este irreal não é a interpretação. Como no caso do pintor de Sartre ilustrado anteriormente, eu, como intérprete, não realizo a minha imagem mental. Em vez disso constituo um *analogon* material de modo que todos possam apreender essa imagem considerando apenas o *analogon*. A ouvinte, portanto, presencia a minha interpretação das valsas, mas as ouve, de verdade, só no imaginário dela.

A minha consciência imaginante possui uma intenção que visa as *12 Valsas de Esquina*, as quais ela produz e conserva espontaneamente como imagem. A consciência imaginante é homogênea e sinteticamente ligada às outras consciências: à percepção dos signos na partitura e ao meu saber relativo à leitura das notas, e a um amplo saber adquirido através de estudo especializado. Esse saber é um dos agentes que caracterizam a consciência imaginante e sempre vem aliado à sua intenção.

Observamos as *Valsas* através da lente fenomenológica de Sartre, como uma obra de arte irreal. O compositor, Mignone, constituiu um *analogon* material de tal modo que todos possam apreender essa imagem considerando apenas o *analogon*. Apreende-se a obra através da partitura, passando-a para o irreal por via da consciência de percepção. Sabemos que todo trabalho de interpretação visa realmente a própria execução, a versão viva, sonora, temporalizada e cristalizada do *analogon* imaginário, mas isso não quer dizer que a obra não continue no imaginário da intérprete como *analogon*. Entretanto, o saber - todo conhecimento musical e pianístico - vem ao encontro das imagens sonoras evocadas na hora de decifrar o signo de nota musical, se unem a imagens sonoras de valsas lentas seresteiras ouvidas em algum lugar, imagens sem palavras ou imagens incendiadas por palavras, imagens visuais, imagens sensoriais, imagens afins e assim por diante.

Na dialética de Sartre, toda percepção é acompanhada por uma reação afetiva que projeta sobre o objeto percebido uma certa qualidade indefinível, que podemos chamar seu *sentido*. Da partitura compreendo as palavras **Valsa de Esquina**, e imagino uma esquina de rua na cidade de São Paulo no ano de 1915, onde e quando aproximadamente o compositor Francisco Mignone tocava em serenatas; imagino uma valsa brasileira lenta, sentimental, em tom menor, já pesquisei, já ouvi e conheço várias valsas desse tipo; e agora, através da afetividade, surge o sentimento de *amorosidade*, por exemplo, ou de *romantismo*, *lamento*, sentimentos por fim ligados à cena imaginada que dão sentido às palavras, e ao significado

por elas produzido. Essa imagem inicial que o título **Valsa de Esquina** suscita e o seu sentido, são de suma importância. Sobre a imagem inicial Bachelard diz:

Se for bem escolhida, a imagem inicial se revelará como um impulso para um sonho poético bem definido, para uma vida imaginária que terá verdadeiras leis de imagens sucessivas, um verdadeiro sentido vital. As imagens postas em série pelo *convite à viagem* adquirirão em sua ordem bem escolhida uma vivacidade especial que nos permitirá designar [...] um *movimento da imaginação*. Esse movimento não será uma simples metáfora. Nós o experimentaremos efetivamente em nós mesmos [...] como uma facilidade para imaginar imagens anexas (BACHELARD, 1990, p. 4).

Desta maneira podemos supor que a imagem inicial que tenho das valsas sirva de impulso para imagens sucessivas, por mim experimentadas como reais. Imaginamos nesse contexto o ato da interpretação: ocorre realmente a execução, quer dizer, o som acústico, mas, simultaneamente, realiza-se uma sucessão de imagens na minha mente, “um *movimento da imaginação*”, como disse Bachelard.

2.1.3 Uma contrapartida: a obra musical como processo

O ângulo pelo qual Sartre toma a obra musical para observação na sua análise fenomenológica, reflete absolutamente paradigmas da época em que viveu. O autor mais recente Cook (2001) considera que este conceito da obra musical como um irreal, tal qual assumida por Sartre, solidificou-se dentro da musicologia no século XIX em consequência à emulação desta ao status e aos métodos da filologia e dos estudos literários. Em prejuízo da visão da música como evento no tempo real, que Cook denomina *processo*, começou-se a modelar o estudo de textos musicais pelas abordagens de estudos de textos literários e pensar a música como *produto*, isto é, uma reprodução de um objeto imaginário que, depois das últimas notas da sua execução musical cessarem, continua existindo. Tal transcendência, segundo Cook, é uma prática cultural, efeito de uma construção social e ideológica, não algo inerente à obra. “Somos levados a pensar a música como porventura pensaríamos a poesia, como uma prática cultural centrada na contemplação silenciosa de um texto, com a realização (como leitura pública de poesia) como um tipo de suplemento⁵” (COOK, 2001, p.5, tradução minha). Nos anos 1990 o conceito de música como evento começou a solidificar-se na área de etnomusicologia e vem ganhando espaço e influência.

Diferente do ângulo fenomenológico de Sartre, a visão de Cook (1990) contempla o lado mais ideológico-cultural da imagem e do imaginário acerca da obra musical. Para ele, o

⁵ “We are led to think of music as we might think of poetry, as a cultural practice centered on the silent contemplation of the written text, with performance (like public poetry reading) acting as a kind of supplement”.

imaginário ligado ao fazer e ao ouvir música permeia a cultura na qual a obra se insere. Para demonstrar essa relação entre o imaginário e a música de concerto ocidental, ele toma a análise schenkeriana como exemplo:

Uma análise schenkeriana não é um esclarecimento científico, mas metafórico; não descreve como as pessoas realmente ouvem obras musicais, mas a maneira com a qual as imaginam [...] Uma cultura musical é, na sua essência, um repertório de meios de imaginar música; é o modelo específico de divergências, entre a experiência musical por um lado e as imagens por meio das quais a música é representada pelo outro, que dá identidade a uma cultura musical⁶ (COOK, 1990, p. 4, tradução minha).

Em seções 4 e 5 deste trabalho, tratando da interpretação das *Valsas de Esquina*, o discurso será baseado em gravações das valsas. Com o conceito de dualismo entre *produto* e *processo* em mente, refiro ao autor Cook mais uma vez:

Mas é em gravações que produto e processo tem se tornado indissoluvelmente entrelaçados. A gravação (um produto comercializável) parece ser um traço de uma interpretação (processo), mas na realidade é normalmente um produto composto de múltiplos *takes* e um processamento de som mais ou menos elaborado – em outras palavras, menos um traço que uma representação de uma execução que nunca existiu⁷ (COOK, 2001, p. 20, tradução e grifo meu).

Nesse sentido, o lugar ocupado por gravações se mostra ambíguo, ou mesmo ambivalente.

2.1.4 O imaginário segundo Bachelard

És tu, sonhador, que és a graça que evolui. Sente em ti tua *força graciosa*. Toma consciência de ser uma reserva de graça, de ser um poder de vôo [...] Teu vôo é uma libertação, um rapto? Gozas de tua bondade ou de tua força? De tua habilidade ou de tua natureza? [...] O sonho de vôo é o sonho de um sedutor *fascinante* (BACHELARD, 1990, p. 20-21).

Bachelard (1990), no seu livro *O Ar e os Sonhos*, aponta a imaginação como uma mobilidade espiritual que liberta, aquele que imagina, da realidade. O filósofo francês usa o objeto poético como condutor de psiquismo imaginante e classifica os poetas estudados conforme uma lei que necessariamente atribui um dos quatro elementos: ar, fogo, terra, água, à imaginação criadora desses poetas. O objeto poético é sempre um objeto literário.

⁶ “A Schenkerian analysis is not a scientific explanation, but a metaphorical one; it is not an account of how people actually hear pieces of music, but a way of imagining them. [...] A musical culture is, in essence, a repertoire of means for imagining music; it is the specific pattern of divergences between the experience of music on the one hand, and the images by means of which it is represented on the other, that gives a musical culture its identity”.

⁷ “But it is in the case of recordings that product and process have become most inextricably intertwined. The recording (a marketable product) purports to be the trace of a performance (process), but is in reality usually the composite product of multiple takes and more or less elaborate sound processing—in other words, less a trace than the representation of a performance that never actually existed”.

Entretanto, e já o tendo feito por duas vezes, aproveitarei as suas reflexões por considera-las aplicáveis à música.

2.1.4.1 Um sonho de voo: o irreal e a sublimação na interpretação

De uma maneira exaltada e poética, Bachelard contempla uma linha condutora, um fio condutor que seguimos involuntariamente:

Toda linha graciosa revela assim uma espécie de *hipnotismo linear*: conduz o nosso sonho dando-lhe a continuidade de uma linha. Mas, para além dessa intuição imitativa que obedece, há sempre uma impulsão que comanda. Para quem contempla a linha graciosa, a imaginação dinâmica sugere a mais louca das substituições: és tu, sonhador, que és a graça que evolui. Sente em ti tua *força graciosa* (BACHELARD, 1990, p. 20).

A ‘imaginação dinâmica’, à qual Bachelard se refere, exige uma explicação. Para ele existe por um lado a imaginação material. Esta engloba as quatro matérias já mencionadas. Como o título indica, a matéria tratada no livro é o *ar* e este, segundo o autor, é uma matéria pobre. Não obstante, quando a imaginação dinâmica entra em jogo, o ar leva vantagem, pois o movimento supera a substância. A substância chamada *ar* não existe senão quando tem movimento. A imaginação dinâmica, como o nome sugere, é algo dinâmico que provoca movimento, que leva a imaginação além das imagens. Quando seguimos uma linha de forma obediente, carece de alguma interferência da imaginação dinâmica, apela-se para algum movimento da substância. Em paralelo com a execução de uma partitura musical, na qual as notas escritas são seguidas em uma imitação intuitiva de normas estabelecidas, de forma obediente, a imaginação dinâmica interfere com ‘substituições’, nas palavras de Bachelard. Para melhor ilustrar isso, relatarei um exemplo:

No mês de maio no ano 2013 fui à casa da Maria Josephina Mignone, a viúva do compositor Francisco Mignone, para entrevistá-la. Entre outras coisas relativas à interpretação das *Valsas de Esquina*, ela contou que procurava sempre seguir certas normas - as linhas condutoras, às quais me referi antes - mas que, segundo ela, o importante era a “mensagem de beleza”. Em seguida ela me disse: “Sigridur, na verdade não sei explicar para você como é que eu toco. Quando eu começo a tocar não sou mais eu. Sou outra pessoa que se incorpora em mim. Eu me entrego, entendeu? Eu não sei o que eu faço” (MIGNONE, M.J., 2013). Usando as palavras de Bachelard, Maria Josephina Mignone manifesta assim a sua *força graciosa*. Na sua interpretação ela se liberta da linha *graciosa* condutora e, por viés da imaginação dinâmica, ela ‘voa’, no sentido colocado por Bachelard.

Vamos observar o relato de Maria Josephina Mignone sob outra perspectiva: quando ela diz: “não sou mais eu. Sou outra pessoa que se incorpora em mim”, ela descreve um estado de transe. Ela experimenta ao mesmo tempo um ‘Eu’ real e um ‘Eu’ irreal. Ao encontro disso vai uma descrição de Sartre da sensação que se tem ao ler um livro de ficção. No imaginário, a leitora ou o leitor realmente experimentam estar *dentro* do romance. É um mundo inteiramente mágico. E eles vivem a seguinte sensação: “eu *sou* irrealmente o herói, permanecendo diferente dele - sou eu mesmo e um outro” (SARTRE, 1996, p. 225).

Num outro momento do seu estudo, Sartre analisa o fenômeno de um ator tragado para o irreal fazendo o papel de Hamlet no palco. A entrega artística descrita por Sartre tem relação com o sincero relato de Maria Josephina no depoimento que antes foi citado:

[O ator] utiliza todos os seus sentimentos, suas forças, gestos como *analoga* dos sentimentos e dos comportamentos de Hamlet. Mas, precisamente por esse motivo, irá irrealizá-los. *Ele vive inteiramente num mundo irreal*. E pouco importa se chora *realmente*, arrebatado por seu papel. Essas lágrimas [...], ele as apreende - e o público com ele- como lágrimas de Hamlet, quer dizer, como *analoga* de lágrima irrealis. Aqui ocorre uma transformação [...]: o ator é engolido, tragado pelo irreal. Não é o personagem que se realiza no ator, é o ator que se irrealiza em seu personagem (SARTRE, 1996, p. 249).

Voltando a Bachelard, lembramos que ele vê o elemento *ar* como substância pobre que ganha valor quando entra em movimento, impulsionado pela imaginação dinâmica. Bachelard à parte, em uma contemplação particular, a música e a poesia, ambas sendo artes a serem ouvidas e não vistas, carecem da execução para existirem no tempo real, apesar de também poderem existir numa leitura ‘muda’ – quando, por exemplo, se solfeja uma partitura mentalmente ou se lê uma poesia em silêncio. A música, na sua versão acústica e temporalizada e não no seu aspecto irreal como *analogon*, deve a sua existência ao movimento. Mas na música também há o movimento que faz o ar virar substância, no sentido imaginário apontado por Bachelard. O psiquismo aéreo permeia as imagens sonoras e não-visuais no imaginário da música.

Bachelard (ibid., p. 9) prevê que “o psiquismo aéreo nos permitirá realizar as etapas da sublimação”, mas alerta que movimento proporcionado pela vista, que é o da sublimação cinematográfica, não é dinamizado. O olho segue o movimento com gratuidade demais para ensinar-nos algo interiormente. Por outro lado, a sublimação dinâmica nos leva à transcendência, ao infinito. Todo elemento adotado com entusiasmo pela imaginação material - no presente caso, o *ar* - prepara a imaginação dinâmica para uma sublimação, uma transcendência especial.

2.1.4.2 A metáfora da *queda* e da *subida*

De todas as metáforas, as metáforas da altura, da elevação, da profundidade, do abaixamento, da queda, são por excelência metáforas axiomáticas. Nada as explica, e elas explicam tudo (BACHELARD, 1990, p. 11).

Bachelard, ainda tratando da imaginação dinâmica, afirma que esta, evocando imagens do movimento, imagina no *alto* e que o sentido verdadeiro da imaginação dinâmica é a *subida*:

De fato, a imaginação dinâmica, quando entregue ao seu papel de suscitar imagens do movimento [...], imagina no *alto*. A imaginação dinâmica, na verdade, propõe apenas imagens de impulsão, de ímpeto, de voo - em suma, imagens em que *o movimento produzido tem o sentido da força* imaginada ativamente [...]. Nenhuma metáfora dinâmica se forma para baixo, nenhuma flor imaginária floresce embaixo. [...] A *subida* é o sentido real da produção de imagens, o ato positivo da imaginação dinâmica (BACHELARD, 1990, p. 94).

Recordamos ainda o relato de Maria Josephina Mignone: este relato retrata uma intérprete, que, quando interpreta as valsas, no imaginário e por vias da sua imaginação dinâmica, experimenta a sublimação íntima, prevista por Bachelard. Ela vivencia a ‘subida’ que é “o ato positivo da imaginação dinâmica” (BACHELARD, *ibid.*, p. 94).

Deixarei, por agora, o âmbito da poesia para olhar a questão da *altura*, da *subida* e da *queda* por um ângulo diferente. Lançarei mão de escritos de Laurence M. Zbikowski (2002), nos quais ele aplica estudos realizados na área de ciências cognitivas sobre problemas constatados na área de música. Para ele a compreensão musical não é fundada numa capacidade especializada e única para o processamento de um som estruturado. Antes, ele afirma, a compreensão da música é baseada nos mesmos processos cognitivos utilizados pelos seres humanos para organizar sua compreensão do mundo como um todo.

Um desses processos Zbikowski chama de *cross-domain mapping*, termo que foi traduzido por Silveira (2012) como ‘mapeamento de cruzamento de domínios’, o qual é derivado da compreensão de que a metáfora não só é um fenômeno literário, utilizado para criar imagens poéticas, mas também um fenômeno do discurso comum. Essa abordagem generalizada da metáfora linguística apareceu com George Lakoff e Mark Johnson em 1980 (ZBIKOWSKI, 2002). Esses autores entendem a metáfora como uma estrutura de compreensão básica, através da qual nós conceituamos um domínio, normalmente abstrato ou de difícil entendimento, em termos de outro diferente, mais familiar e concreto. A metáfora conceitual é um mapeamento cognitivo entre dois domínios diferentes, enquanto a metáfora linguística é a expressão de um mapeamento deste tipo, feita através da linguagem. Tomamos,

por exemplo, os conceitos de altura: *alto-baixo*, do domínio do espaço vertical: cruzamos este com o domínio de sentimentos humanos, quando dizemos de modo informal: “Ela está um pouco para baixo hoje”, no sentido de ela se sentir entristecida. Trata-se aqui de metáfora conceitual, produto de um mapeamento de cruzamento de domínios, que foi expressa em linguagem.

Retornamos às metáforas usadas por Bachelard: *subida e queda*. São, com certeza, metáforas poéticas. Entretanto, *subir e cair* são experiências do mundo físico, conceitos do dia-a-dia, que a criança apreende brincando: *em cima e em baixo; subir e cair*: são conceitos incorporados através de repetidas experiências corporais do homem. O autor Mark Johnson (apud ZBIKOWSKI, 2002) julga que o sentido dos domínios de origem, o domínio mais familiar, seja baseado em padrões de experiências corporais repetidas. São estas que dão origem ao que Johnson chama de *image schemata*, traduzido por Silveira (2012) como ‘esquema de imagem’. Este esquema de imagem é irrefletido, não é um conceito, apesar de dar fundamentos para construção de conceitos. Zbikowski analisa que um esquema de imagem seja uma construção cognitiva dinâmica que funciona algo como uma estrutura abstrata de uma imagem e por esse meio conecta-se com experiências diferentes que manifestam essa mesma estrutura (ZBIKOWSKI, 2002).

Abordando especialmente o esquema que está por trás das nossas noções de alturas, o esquema da verticalidade, Zbikowski afirma:

O esquema da VERTICALIDADE é a estrutura abstrata das experiências VERTICAIS, imagens e percepções. Nosso conceito de verticalidade é baseado nesse esquema e esse conceito é, por sua vez, invocado por variadas metáforas conceituais que usam espaço vertical como domínio de origem, através do qual estruturam domínios alvos tais como emoções, consciências, saúde, e alturas musicais⁸ (ZBIKOWSKI, 2002, p. 69, tradução minha).

Nas profundezas, por trás das metáforas de Bachelard, flui o esquema da verticalidade e é interessante notar que muito antes das pesquisas sobre cognição que conduziram a um conceito como *esquema da verticalidade*, ele já esboçava uma noção semelhante. Contudo, as metáforas *subida e queda*, conforme vimos acima, são metáforas linguísticas, derivadas de uma metáfora conceitual. Esta, por sua vez, é fornecida por um mapeamento de cruzamento

⁸ “The VERTICALITY schema is the abstract structure of the VERTICALITY experiences, images, and perceptions. Our concept of verticality is based on this schema, and this concept is in turn invoked by the various conceptual metaphors that use vertical space as a source domain through which to structure such target domains as emotions, consciousness, health, and musical pitch”.

de domínios, no qual o domínio de origem é o espaço físico da verticalidade e o domínio alvo é um voo imaginário em alturas espirituais.

Refletindo sobre o depoimento de Maria Josephina Mignone sobre a interpretação das *12 Valsas de Esquina*, vejo a sua atitude permeada pela metáfora da *subida*. A sua sublimação é a própria metáfora. Quem conhece a interpretação da Maria Josephina Mignone das *Valsas* pode provavelmente confirmar nela uma exaltação romântica. Este sentimento, por sua vez, é um dos aspectos característicos da interpretação de cantores seresteiros como pude constatar em visita a serenatas em Conservatória/RJ, que abordarei novamente mais adiante.

Vemos agora como a metáfora *queda* se aplica às *Valsas*. Recorrente no material melódico em todas elas é o intervalo de 2ª descendente. O *descer* do som musical, a resolução de uma nota para baixo - voltando nesse momento à teoria de Zbikowski - é um mapeamento de cruzamento de domínios. Novamente vemos o conceito de verticalidade dando sentido a algo que não pertence ao domínio do espaço vertical, nesse caso o som musical. A nota, quando soa mais grave, é o resultado audível de vibrações menos frequentes de um objeto sonoro. A nota não desce nem sobe, isto está claro.

Ao mesmo tempo, o intervalo descendente, pela lógica da verticalidade já incluída no nome, designa uma *queda*. Avançando um passo além diria que essa 2ª descendente representa um suspiro, um lamento que é onipresente nas valsas. Estaria personificando o intervalo. Não obstante, citando Bachelard mais uma vez, “as próprias flores que desabrocham na noite de uma alma, no coração calidamente terrestre de um homem subterrâneo, são ainda flores que sobem” (BACHELARD, 1990, p. 94). Cabe aqui uma analogia com os cantores seresteiros da valsa brasileira que, cantando em tom de lamento, exaltam o amor e a lua.

2.2 O imaginário e Mignone

Foi abordado até agora o imaginário nas *Valsas de Esquina* através de reflexões conceituais na base de ideias de filósofos e musicólogos. Partiu-se da partitura - o representante material - passando pela intérprete, um sujeito intencional que apreende as valsas em seu formato material, criando delas *analogon* na consciência imaginante. Vimos que o imaginário depende de comunicação de significados, como o das palavras **valsa de esquina**. O nosso saber é despertado por elas e nossa imaginação é levada ao passado musical do compositor, à cena musical de rua, à serenata. Elementos musicais inseridos na partitura, como as melodias reminiscentes da flauta seresteira e o ‘pontuado’ no grave do piano que

chama em cena o violão seresteiro, incitam imagens, sejam musicais ou não. A imaginação é um mundo particular de cada um e no processo interpretativo de uma obra ela avança paralelamente à materialização da obra, à execução. No entanto, as incitações ao imaginário de Mignone acerca das valsas não se restringem à partitura e mundos imaginários individuais. Existem de fato em historiografia, biografia e depoimentos que englobam o compositor. Estes registros pertencem ao âmbito ‘Mignone’.

2.2.1 A busca da intérprete por sentido

Durante o processo criativo a intérprete realiza uma pesquisa sobre a obra a ser interpretada. Estaria o sentido da obra imbuído no seu enunciado, na intenção do compositor? Ou será que a executante transmite o sentido no ato da enunciação musical? Ou então é a ouvinte que dá sentido à música quando a ouve? Na visão de Tarasti, se o sentido não reside no enunciado musical, ele no mínimo é derivado dele e produzido pela intérprete, pela compositora e pela ouvinte.

Posso descobrir documentos escritos por Mignone e “diretamente ler sobre suas intenções, ou pelo menos aquilo que [ele] queria nos fazer crer que elas fossem⁹” (TARASTI, *ibid.*, p. 109, tradução minha). Ao longo da sua vida, o compositor das *Valsas de Esquina*, Francisco Mignone (1897-1986), escreveu textos e deu depoimentos sobre variados assuntos relativos à sua vida e obra. O livro *A parte do anjo: autocrítica de um cinquentenário* foi lançado na ocasião de seus cinquenta anos. É um testemunho do próprio Mignone, com depoimentos escritos por três personalidades envolvidas em sua história de compositor: Luiz Heitor de Azevedo, Mário de Andrade e a primeira esposa Liddy Chiaffarelli. No livro encontrei a seguinte descrição do musicólogo Mário de Andrade das qualidades de Mignone, onde se esboça uma ideia de quem era o compositor em seu estado bruto, na sua essência:

A sua musicalidade abundante, a facilidade quase prodigiosa, o brilho, a vivacidade intelectual, o poder de apropriação, e, mais psicologicamente, o amor do aplauso, a serenata italiana que lhe ressoava nas cordas das veias, o gosto de viver, a sensualidade, tudo eram forças tendenciosas que o podiam tornar o nosso Leoncavallo, ou, na melhor das hipóteses, o Saint-Saëns entre as palmeiras (ANDRADE, 1947, p.61-62).

O sujeito Mignone retratado na citação acima é o mesmo Mignone, cuja intenção musical está nas *Valsas*? Tarasti (1994) distingue entre o compositor propriamente dito, o compositor enquanto sujeito psicológico e o compositor enquanto a intenção musical

⁹ “directly read about his or her intentions, or at least what a composer wanted us to believe they were”.

existente na sua obra. Por esse viés, além do compositor Mignone, há um Mignone real e psicológico e um Mignone cuja intenção musical está nas *Valsas de Esquina*.

Todavia, quando a intérprete busca por sentido, ele emerge do diálogo entre ela e seu objeto. Tarasti diz que diários e outros documentos autobiográficos trazem discernimento sobre a ‘alma’ ou a ‘mente’ de um compositor. “Mas na maioria dos casos nós nos deparamos com música escrita e produzida com intenções sobre as quais nós não sabemos nada¹⁰” (TARASTI, 1994, p.109, tradução minha).

Quando digo ‘o imaginário de Mignone nas *12 Valsas de Esquina*’ falo do sujeito psicológico Mignone, do compositor ou de um universo imaginário constituído no corpo musical das valsas, que remete a fatos reais na vida do sujeito Mignone? Na realidade, todos estes aspectos interagem no imaginário das valsas. Todos resultam de influências do contexto histórico e sociocultural e foram devidamente documentados.

Vários autores já realizaram levantamentos bibliográficos do compositor. Sérgio Barrenechea (2000) é um deles, e, segundo ele, muitos dos autores, especialmente da época do nacionalismo brasileiro, se limitaram a dados biográficos, elogiando as qualidades do compositor tanto que parecem promover propaganda do compositor em vez de realizar um estudo formal com análises ou críticas mais aprofundadas. Houve melhora nesse estado das coisas, diz Barrenechea, quando Sister Marion Verhaalen (1971), através de análise das obras de piano de Mignone, mapeou as evoluções estilísticas do compositor. Em seguida houve contribuições valiosas de autores como Bruno Kiefer (1983a), e em 1997 foi lançada pela Funarte uma edição (MARIZ, 1997) comemorativa dos 100 anos do nascimento do compositor, com artigos e entrevistas relativos à vida e obra de Mignone.

Pode-se dizer que Mignone - um compositor ‘escolhido’ dono de qualidades necessárias para incorporar o ‘compositor do povo’ (NEVES, 1981), com a sua musicalidade brasileira, seu conhecimento da música popular - tenha marcado presença na narrativa da historiografia do nacionalismo musical brasileiro. A pesquisadora Ana Cláudia de Assis (2009, p. 8) considera que a historiografia da música brasileira entre 1920 e 1980 “apresenta uma narrativa histórica linear, grandiosa, tencionada a cobrir um longo arco temporal”, mirando a música erudita como arte autônoma para a qual as manifestações da cultura popular servem de matéria-prima para a construção de uma autêntica música de concerto brasileira. Correlativamente, no Romantismo não só o surgimento de um estilo era visto como um

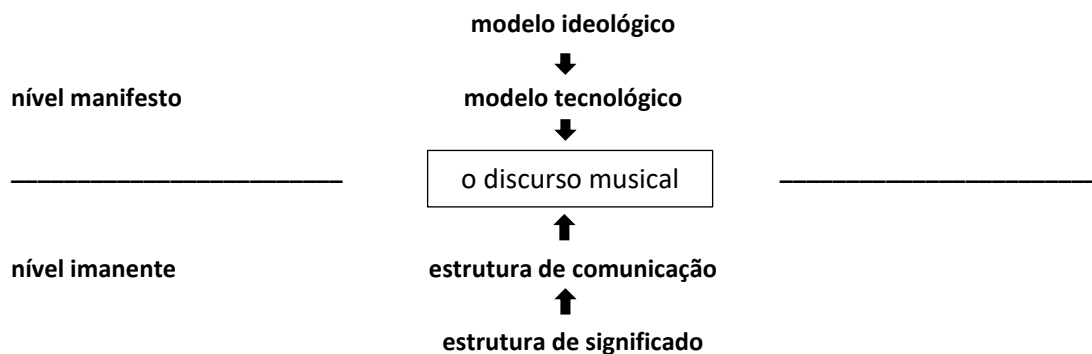
¹⁰ “But in most cases we have before us music written or produced with intentions about which we know nothing”.

processo narrativo - com as suas fases de ascensão, florescimento e declínio - como também a vida dos compositores, retratada em biografias, e por fim a história da música como um todo (TARASTI, 1994). O sujeito compositor Francisco Mignone certamente se inseriu nessa narrativa historiográfica no Brasil.

2.2.2 O discurso musical - um modelo de Eero Tarasti

O imaginário do compositor Francisco Mignone nas *Valsas*, e seu correlativo discurso musical, foi gerado em uma constante interação com as condições externas. Utilizarei o modelo semiótico de Tarasti (1994) para abordar a comunicação musical no meu objeto de estudo, precisamente porque neste modelo, além de fatores comunicativos manifestos na própria composição, as condições externas à comunicação musical são levadas em conta. O modelo procura investigar a realidade musical, distinguindo entre diferentes níveis da obra: por um lado o nível manifesto e por outro o nível imanente (Figura 1). Em 4.1.2 o mesmo modelo será integrado ao discurso sobre a interpretação das valsas.

Figura 1 - O modelo de comunicação musical de Tarasti.



Fonte: TARASTI, 1994, p.16.

Dois modelos regem o discurso musical: o modelo *ideológico* e o modelo *tecnológico*. O primeiro representa modelos de pensamento que determinam todo simbolismo relacionado à música. Existem normas e conceitos que avaliam a música conforme os gostos em vigor na sociedade. Também há regras que guiam a produção de discurso musical que na música de concerto ocidental aparecem em formato de tratados, críticas, ensaios, artigos, escolas de tendências composicionais, e assim por diante. Um bom exemplo disso é o tratado *Ensaio*

sobre a música brasileira (ANDRADE, 1972) do mentor do nacionalismo musical no Brasil, o musicólogo Mário de Andrade, no qual as diretrizes da ideologia nacionalista são traçadas.

O modelo tecnológico, por sua vez, aparece nos variados livros que lidam com harmonia, contraponto e composição. Paralelamente, em culturas musicais tradicionais, saber tecnológico é passado para frente por via oral, sobretudo o saber relativo às práticas interpretativas.

A influência desses modelos aparece no discurso musical. Ela surge na *estrutura de comunicação*:

O impacto desses modelos na música aparece acima de tudo no domínio chamado *estruturas de comunicação*. A esse domínio pertencem todos os mecanismos musicais que a compositora utiliza para comunicar as ideias musicais. As estruturas de comunicação são assim representadas por estruturas estilísticas visto que a compositora segue certos ‘automatismos’ de normas estilísticas. Se o processo musical é uma corrente causal de escolhas realizadas por uma compositora, então pode-se presumir que a influência de modelos estéticos e tecnológicos seja manifesta precisamente durante esses momentos em que uma escolha é feita entre diversas alternativas na música. Portanto, o impacto destes dois modelos pode ser considerado principalmente como normativo: Eles restringem as escolhas de uma compositora, oferecendo soluções prontas para situações de escolha¹¹ (TARASTI, 1994, p. 17-18, tradução minha).

Dentro das estruturas de comunicação existe um espaço, no qual a compositora ou o compositor está livre para agir de acordo com a sua imaginação e assim produzir um significado único: “Essa área forma as *estruturas de significado* da obra musical, e aqui o verdadeiro momento estético da música é encontrado¹²”, diz Tarasti (ibid., p. 18, tradução minha).

Mas os pontos realmente significativos da música são aqueles que moldam o paradigma constituído na consciência da ouvinte participante na semiose musical. É nesses pontos que a influência das estruturas de comunicação aparece e os modelos ideológicos e tecnológicos “agarram o curso do processo musical e o direciona para um canal específico¹³” (ibid., p. 19, tradução minha). E Tarasti afirma:

¹¹“The impact of these models on music appears above all in the domain called the structures of communication. To this domain belong all those musical mechanisms that a composer uses to communicate musical ideas. The structures of communication are thus represented by stylistic structures insofar as a composer follows certain ‘automatismos’ of stylistic norms. If one thinks of a musical process as a causal chain of choices realized by a composer, then one may presume that the influence of aesthetic and technological models is manifested precisely during those moments when a choice is made between several alternatives in the music. Accordingly, the impact of these two models can be considered mainly as normative: they restrict the choice of a composer by offering ready solutions in situations of choice”.

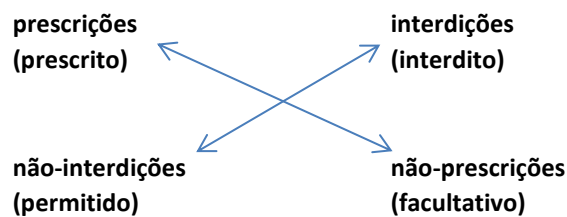
¹² “This area forms a musical work’s *structures of signification*, and here the true aesthetic moment of music is to be found”.

¹³ “grasp the course of the musical process and direct it to certain channels”.

As estruturas de comunicação são esses modelos de decisão que uma compositora pode ver como ‘possíveis’ ou ‘permitidos’ ou ‘recomendáveis’ ou ‘necessários’, e correspondentemente, nesse caso, excluir outras alternativas como ‘proibido’ ou ‘não recomendável’¹⁴ (TARASTI, 1994, p. 19, tradução minha).

Aplicando um método de tipologia de Greimas ao discurso de comunicação musical, Tarasti mostra as constrações sofridas pela compositora nas suas atividades no nível de estruturas de comunicação (Figura 2):

Figura 2 - Constrações de estruturas de comunicação na atividade da compositora.



Fonte: TARASTI, 1994, p.19.

Cada período estilístico tem assim uma ‘gramática’ implícita que dita normas relativas a expressões musicais ou estruturas de comunicação. Também existem regras explícitas que proíbem ou permitem certos processos de composição. Entretanto, a escolha entre o ‘certo’ e o ‘errado’ não é seguida constantemente. Dificilmente algo significativo seria criado se o compositor construir as suas obras somente de acordo com o prescrito. O resultado seria uma fileira de clichês, sem valor estético. Há soluções facultativas, para as quais não há instruções especiais:

Na música ocidental toda inovação musical no nível tecnológico pertencia provavelmente primeiro ao nível de soluções facultativas, que os modelos ideológicos depois se apressaram a legitimar no nível de estética musical. Como exemplo, no início de *Tristão* de Wagner, a proeminência costumeira de dissonâncias cresce de tal maneira que o seu uso muda do domínio de soluções facultativas para a esfera de permissão e, mais além, para as feições estilísticas assumidas pelo Romantismo tardio, i.e., para o nível de prescrições. Ao mesmo tempo, o valor emotivo (significado estético) de dissonâncias muda¹⁵ (TARASTI, 1994, p.19, tradução minha).

¹⁴ “The structures of communication are those models of decision which a composer can experience as either ‘possible’ or ‘permitted,’ ‘recommended’ or ‘necessary,’ in which case they correspondingly exclude other alternatives as ‘forbidden’ or ‘not recommended’”.

¹⁵ “In Western art music all musical innovations on the technological level probably first belonged to the level of facultative solutions, which the ideological models thereafter hastened to legitimate on the level of music aesthetics. For example at the beginning of Wagner’s *Tristan*, the customary prominence of dissonances increases to such an extent that their usage moves from the domain of facultative solutions to the sphere of

Vemos então o ‘valor emotivo’ e o ‘significado estético’ como paradigmas existentes na mente de ouvintes, que se transformam gradualmente e constantemente.

2.2.3 O modelo ideológico e tecnológico de Mignone

Abordarei a biografia de Francisco Mignone à luz das *Valsas de Esquina*, ou melhor, de sua vida e obra somente serão vistos aspectos que influenciaram o discurso musical nesta série de valsas. Tentarei, deste modo, elucidar estéticas e técnicas composicionais - chamadas por Tarasti de modelo ideológico e tecnológico - que Mignone absorveu do meio histórico-cultural e que influenciaram o discurso musical nas valsas. Este modelo se entrelaça ao nível de comunicação que vai ser discutido posteriormente.

Durante a sua longa vida, Mignone se adaptava às tendências artísticas de cada época e se transformava conforme o contexto sociocultural ao seu redor. Este desenvolvimento transparece na sua obra. Análise feita pela pesquisadora Priscila Paes (1989) das mudanças estilísticas da obra de Mignone, resultou numa divisão em quatro períodos. Em linhas gerais, a categorização feita por Barrenechea (2000) é uniforme com a de Paes e ele se baseia nos autores Sister Marion Verhaalen, Gerard Béhague, Vasco Mariz e David Appleby. Os períodos de Paes são:

Quadro 1 - Períodos da produção de Francisco Mignone.

Período	Duração	Características
1º	1914 – 1928	Formação acadêmica
2º	1929 – 1945	Influência andradeana
3º	1946 – 1976	Pelos caminhos do atonalismo
4º	1977 – 1986	Maturidade

Fonte: PAES, 1989.

Esta divisão em períodos não inclui a categoria que Paes denomina “Chico Bororó – 1910-1920”, que consiste de obras de cunho popular. Estas, segundo Paes, “são obras que tiveram grande importância no embasamento inicial de Mignone, no que se refere à produção de uma música de caráter marcadamente nacional” (PAES, 1989, p. 36), indo assim de encontro com a tendência de observar os elementos da música popular como matéria-prima para a construção de uma música de concerto autenticamente brasileira, mostrada por Assis (2009).

permission and further to the stylistic features assumed by the whole of late Romanticism, i.e., to the level of prescriptions. At the same time, the emotive value (aesthetic signification) of dissonances changes”.

Na abordagem de Paes as categorias mostradas acima refletem as mudanças estéticas do discurso musical de Mignone, isto é, mudanças no nível ideológico e tecnológico. Esta transformação, porém, aparece inevitavelmente nas estruturas de comunicação, no estilo composicional. E as mudanças estilísticas foram o parâmetro da categorização de Barrenechea. De modo que a categorização é pertinente à arguição sobre ambos os níveis do discurso musical de Mignone.

O modelo ideológico e tecnológico refletido nas valsas se ramifica em três direções: primeiramente há o ramo *italianizante* e *européu*, pertencente ao 1º período; em segundo lugar há a nascente popular urbana, da categoria *Chico Bororó – 1910-1920*; e, por fim, há o 2º período estilístico de Mignone, a *ideologia do nacionalismo brasileiro*, que unifica as outras vertentes num projeto de música de concerto nacionalista. As *Valsas de Esquina* foram compostas entre 1938 e 1943, durante o período estilístico ou estético de adesão ao nacionalismo. Por isso fica, a princípio, desnecessária e dispensada qualquer incursão aos últimos dois períodos estilísticos de Mignone¹⁶.

Segundo Barrenechea, teria havido uma dicotomia, um conflito entre os elementos da música popular brasileira e o saber absorvido da tradição europeia no 1º período estilístico de Mignone:

Este conflito refletia não só o esforço de Mignone, mas também a situação no país como um todo. Ele era praticamente um italiano, provavelmente falando a língua dos pais desde o nascimento, todo o seu treino musical em São Paulo e Milão engrenara num estilo italianizante. Ao mesmo tempo ele vivia entre amigos brasileiros e músicos populares, sentindo pressão para participar de um Brasil novo que estava se formando a olhos vistos. Ele respondeu a essa chamada tocando como *pianeiro*¹⁷ e flautista em todo tipo de evento de música popular urbana. Havia duas fortes forças puxando-o para direções opostas: a autêntica música popular brasileira urbana, em fase de florescimento e a música acadêmica, em geral italianizante¹⁸ (BARRENECHEA, 2000, p. 46-47, tradução minha).

Poderia se dizer que esta dicotomia tenha proporcionado os elementos certos para o projeto nacionalista. É este um ponto de vista colocado por Flávio Barbeitas ao versar sobre

¹⁶ Ver levantamento detalhado da vida e obra do compositor em: KIEFER (1983a); MARIZ (1997); AZEVEDO (1947).

¹⁷ Pianista de música popular nas últimas décadas do século XIX e as primeiras do século vinte, que tocava em festas, bailes, teatros e cinemas (TINHORÃO, 2005, p.195-205).

¹⁸ “This conflict reflected not only Mignone’s effort but also the country’s situation as a whole. He was practically an Italian, probably speaking his parents language from birth, his entire musical training in São Paulo and Milan was geared to an Italianate style. At the same time he was amidst Brazilian friends and popular musicians, feeling the pressure to participate in the new Brazil that was taking shape before his eyes. He responded to this call by playing both as *pianeiro* and flutist in all kinds of urban popular music engagements. There were two strong forces pulling him to opposite directions: the authentic, flourishing, Brazilian urban popular music and the academic music, mostly Italianate”.

vivências de Mignone com a valsa brasileira, primeiramente no cenário da música popular e, posteriormente, colocando estas vivências, por viés das técnicas e ideologias musicais do meio acadêmico italiano-europeu, dentro do projeto ideológico do nacionalismo musical brasileiro. Nas palavras de Barbeitas:

Ora, em meio ao cenário plural e múltiplo que a sociedade de classes impõe a cultura e face aos inúmeros diálogos que se estabelecem entre as manifestações culturais de cada segmento social, podemos nos arriscar a dizer que o encontro *Mignone-Valsa brasileira* provocou a confluência de interessantes coincidências: o momento histórico-cultural brasileiro caracterizado pela divulgação nos meios intelectuais de um movimento nacionalista; um gênero popular que interessava à causa deste movimento por (supostamente ou não) demonstrar a ‘singularidade’ brasileira; um compositor de reconhecido talento que pôde desempenhar a função de um mediador, já que, ao menos em parte educara-se musicalmente na companhia de grupos musicais urbanos que tinham, no repertório, a valsa como gênero recorrente (BARBEITAS, 1995, p. 48).

Vemos assim o nosso compositor entrelaçado com as tendências de seu tempo, marcando ponto no gráfico histórico-cultural como mediador entre o popular e o erudito.

2.2.3.1 Um Mignone ítalo-europeu

Mignone nasceu num ‘berço italiano’. Em termos de influências ideológicas e saber tecnológico, Francisco Mignone inala as tradições do metiê de italianos que, imigrados ao Brasil no final do século XIX, se assentaram em grandes quantidades na cidade de São Paulo. A vida cultural na cidade natal era de predominância italiana. Mignone nasceu na capital paulista em 1897, de pais imigrantes italianos, integrando assim o cenário italianizante da cidade. O autor Vasco Mariz (1994) aplica, sem dó, o nome ‘máfia musical italiana’ aos imigrantes que dominavam o meio musical, não só em São Paulo, mas também no Rio de Janeiro, apesar da cultura na capital ser mais dada a influências francesas:

São Paulo era uma verdadeira extensão da Itália e quem lá diferisse da orientação estética italiana não tinha hora nem vez. Já no Rio a influência francesa era preponderante, embora em matéria de música a ‘máfia musical italiana’ dominasse ainda (MARIZ, 1994, p. 232).

Os professores que passaram saberes e técnicas musicais para o jovem Mignone pertenciam todos ao grupo de imigrantes: um Mignone de dez anos começou seus estudos de piano, em aulas particulares com o toscano Silvio Motto, um diplomado de Roma. Kiefer (1983a) escreve que Mignone aprendeu harmonia prática com o pai Alferio e quando começou a estudar a matéria com o professor Savino de Benedictis, também italiano, completou o curso em poucos meses. O milanês Agostino Cantú chegou ao Brasil em 1908 e

com ele Mignone iniciou aulas de piano em 1911, primeiro como aluno particular. Posteriormente, com quinze anos, ingressado no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Mignone estudou também contraponto e composição com o mesmo professor. Quatro anos depois Mignone obteve diplomas em piano, composição e flauta.

O Conservatório era repleto de professores italianos, e o pai de Mignone, um renomado flautista na cidade, era um deles. Ele era um grande influenciador na carreira musical do filho. Em entrevista de 1968, Francisco Mignone relembra: “Mas, como eu ia dizendo, meu pai acalentava a ideia de fazer do seu filhote um compositor à estampa da trinca Puccini-Mascagni-Leoncavallo. Para ele só esses três sabiam escrever óperas” (MARIZ, 1997, p. 45).

Porventura, Alferio Mignone já via esse sonho se tornando realidade quando, num concerto em 1918 no Teatro Municipal de São Paulo, regeu uma variedade de obras do filho. Além de desempenhar a parte de solista do *Concerto em lá menor* para piano de Grieg, Francisco estreou composições próprias com muito sucesso. A partir daí dá-se um movimento de reconhecimento ao jovem promissor que resultou numa bolsa para estudos na Europa, concedida pelo Governo de São Paulo (KIEFER, 1983^a). O próprio Mignone relatou: “O Pensionato Artístico do Governo de São Paulo [...] achou que eu devia ser, para o Brasil, o êmulo de Carlos Gomes. E lá fui eu despachado para Milão. Aí escrevi duas óperas e assim cumpria a missão de compor óperas justificando o meu pensionato” (MARIZ, 1997, p. 45). Até esse momento, inclusive num segundo concerto de 1919, que foi uma espécie de despedida antes de embarcar rumo à Itália, Mignone exibia obras em estilo muito impregnado pelo ambiente italiano. Estas influências italianizantes ele inalava em casa, no Conservatório e no meio artístico como um todo (BARRENECHEA, 2000).

Segundo Barrenechea, Mignone tirou proveito das boas relações do pai para que as duas óperas mencionadas acima fossem montadas em São Paulo e no Teatro municipal do Rio de Janeiro:

Alferio Mignone tinha uma posição influente como professor de música e instrumentista. É óbvio que ele ajudou a lançar a carreira do seu filho. Mignone se aproveitou das relações do pai quando teve o privilégio de ter suas duas primeiras óperas montadas, sobretudo por causa das suas conexões italianas. Por exemplo, a execução da *Congada* de Mignone por Richard Strauss com a Filarmônica de Viena parecia ser resultado do esforço do pai¹⁹ (BARRENECHEA, 2000, p. 50, tradução minha).

¹⁹ “Alferio Mignone had an influential position as music teacher and performer. It is evident that he helped launch his son’s career. Mignone took advantage of his father’s relations, as he had the privilege to have his first two operas staged mostly because of his Italian connections. For instance, the performance of Mignone’s *Congada* by Richard Strauss and the Vienna Philharmonica seemed to be result of his father’s effort”.

A primeira destas duas óperas *O Contratador de Diamantes* Mignone compôs sobre orientação do professor e compositor de óperas Vincenzo Ferroni, no Conservatório Giuseppe Verdi em Milão. Sobre esse professor Mignone afirmou:

Em Milão, quase às escondidas, estudei de novo harmonia, contraponto e fuga com o velho Vincenzo Ferroni, todo imbuído de Savard, Dubois, Massenet e César Franck. E, creiam, essa foi uma coisa da qual jamais me arrependi. Pois confesso-o agora, estava muito cru em fato de música (MARIZ, 1997, p.45).

Ferroni, que também tinha sido professor de Agostino Cantú, fora aluno de Jules Massenet em Paris. Desta maneira, mesmo estando na Itália, fica claro que Mignone absorveu uma escola francesa de técnicas composicionais. A pesquisadora Verhaalen (apud BARRENECHEA, 2000, p. 19, tradução minha) afirma que “apesar de Mignone ter estudado na Itália, a sua formação foi efetivamente francesa²⁰”, opinião conferida por Kiefer (1983a) e Luiz Heitor de Corrêa Azevedo, que escreve sobre as atividades composicionais de Mignone na Itália:

Na Itália, Mignone compunha livremente, trabalhando de acordo com o seu temperamento e a sua formação: isto é, na tradição da música italiana, apenas atenuada pelo requinte de técnica a que se familiariza com as lições de Ferroni, cujas tendências francófilas, nesse ponto, condiziam tão bem com a sua própria índole, desejosa de superar pelo apuro e honestidade do acabamento as banalidades a que julgava condenada toda a música de seu tempo (AZEVEDO, 1947, p. 6).

Por sua vez, Paes assinala que, de fato, as obras do período que ela definiu como o 1º período, isto é, a época da sua formação acadêmica de 1914-1928, são repletas de influências europeias, adquiridas tanto em São Paulo quanto na Europa: “Essas influências encontram-se visíveis não só nas letras espanholas e italianas de várias das composições para canto e piano, como na própria temática e técnica de composição utilizadas” (PAES, 1989, p. 42).

Mignone foi para Europa, mas por quais razões Mignone escolheu Milão para ir estudar composição? Ele mesmo constatou que queria ir para outro lugar para estudar: “Em 1920, eu queria ir a Paris, mas como tinha muita facilidade para escrever árias de óperas, disseram que eu tinha que estudar na Itália. Quando cheguei lá, encontrei o professor Vincenzo Ferroni” (MIGNONE, 1991, p. 4). Tendo que escolher uma linha estética para seguir, o jovem compositor se viu influenciado pelo meio social-artístico paulistano. Esta ocasião de escolha de orientação estética não deixa de ter ponto de união com o modelo de constrições de estruturas de comunicação de Tarasti, visto anteriormente (Figura 2, p. 41), apesar de não se

²⁰ “though Mignone studied in Italy, his formation was actually completely French”.

tratar de opções dentro da composição, mas escolhas no nível ideológico e tecnológico. As opções do modelo de Tarasti são: *o prescrito, o permitido, o interdito e o facultativo*. Antes de seguir sua própria vontade, Mignone obedeceu à orientação dada. Seguiu o prescrito. Não tomou uma decisão difícil ou inovadora. Segundo Barrenechea (2001), Milão era um centro musical conhecido por brasileiros. O compositor Carlos Gomes (1836-1896) tinha lá estudado e construído uma carreira bem sucedida como compositor de ópera, fato que atraiu compositores brasileiros para lá. Este autor nos conta que de quarenta e um alunos, que foram para Europa entre 1834-1884, vinte foram para Itália, e destes, a maioria foi para Milão.

Entretanto, a segunda ópera de Mignone *L'Innocente*, composta na Espanha, não foi tão bem sucedida quanto a primeira (KIEFER, 1983a). Mesmo assim, Azevedo, no seu relato sobre a estreia da ópera no Teatro municipal no Rio de Janeiro a 5 de setembro em 1928, escreve que foi um grande triunfo para o jovem Mignone, vindo da Itália para o Brasil para estar presente. Segundo este autor Mignone era apontado pela imprensa

como o sucessor de Carlos Gomes, a quem se abriam definitivamente perspectivas de uma futura carreira de operista. A densidade sinfônica da partitura, a perfeita ambientação do drama, o seu vigor, revelavam o que poderia ter sido Mignone, se tivesse continuado a trilhar o caminho da ópera (AZEVEDO, 1947, p. 8).

Mas algo em relação a esta estreia decepcionou o jovem compositor a ponto de perder interesse em compor óperas. Azevedo (ibid., p. 9) relata, tratando do gênero de ópera, que Mignone “o desdenhou, por convicção e por desgosto, certo de que nada de bom, novo e realmente artístico seria possível tentar nesse gênero estafado por uma tão longa experiência histórica e tantos vícios acumulados pela prática”. De modo que a ópera, pertencente ao contexto ideológico e estético do meio cultural de um São Paulo do passado, provavelmente não lhe aparecia mais como um gênero com potencial comunicativo. Mignone, durante a sua estadia na Europa de 1920-1929, certamente tinha entrado em contato com novas ideologias e parâmetros musicais. Ele pode ter testemunhado execução de obras que dialogavam com as palpitações das sociedades da época. Mignone pode ter ouvido e ficado influenciado pelo inusitado impacto rítmico de obras de Stravinsky; ele pode ter reparado em tendências nacionalistas e no uso de elementos ‘exóticos’ em composições de Ravel, Debussy e De Falla (BARRENECHEA, 2000). Já na *Congada* da sua primeira ópera *O Contratador de Diamantes* de 1921, Mignone usou o tema de um lundu, extraído de uma coleção antiga publicada por J. B. Von Spix e G. F. P. von Martius. Na mesma composição pode ser encontrado um trecho da segunda parte de um tango-batuque *Festa na roça*, de sua autoria, provavelmente de 1917 (SILVA, 2016), inspirados em música africana ouvida na infância

(PAES, 1989). Mesmo antes da sua experiência na Europa, Mignone tinha utilizado elementos de música popular. Barrenechea escreve que o uso de elementos da música popular já se evidencia em obras antigas como *Caramuru* de 1917 e que, apesar de sua música de concerto do 1º período “ser profundamente marcada por influências europeias, ela já mostrava alguma tendência nacionalista. Estas características brasileiras seriam totalmente desenvolvidas no seu segundo período²¹” (BARRENECHEA, 2000, p.54, tradução minha). Por outro lado, Ikeda (1986) considera proibitivo concluir que nessa época Mignone estivesse imbuído das ideias da corrente nacionalista que adotaria depois, “tanto assim, que compôs até com ritmos como o *fox-trot* e o *one-step* que nada tinham de nacional, além do que suas criações eruditas desse período também não refletem essas preocupações”(IKEDA, 1986, p.6, grifo meu). Todavia, os elementos de música popular usadas nas obras do jovem Mignone espelham a sua ambivalência como compositor e um jovem atento às tendências do momento.

Depois de *L’Innocente* Mignone abandonou a composição de ópera por muito tempo, voltando ao gênero somente em 1973, quando compôs *Chalaça* e em 1978 *O Sargento de Milícias* (BAPTISTA, 1997).

2.2.3.2 Um Mignone popular

A música popular urbana foi o modelo ideológico e tecnológico que gerou a tal dicotomia dentro do universo musical do jovem Mignone. Essa música estava em plena ascensão e atraía o jovem compositor inclusive por razões de ordem econômica. As músicas de gêneros populares tinham boa vendagem e geravam interesse comercial entre as editoras. Estas eram a única maneira de divulgar as músicas, além dos próprios músicos, porque o rádio não existia ainda e a indústria do disco estava em fase inicial (IKEDA, 1986).

Em 1978, um *Catálogo de Obras* foi publicado pelo Ministério das Relações Exteriores relacionando composições de Mignone a partir de 1917. Nessa relação não há referências às suas composições de gêneros populares divulgadas com o pseudônimo de Chico Bororó (IKEDA, 1986). Mignone disse em depoimento ao Museu da Imagem e do Som:

A música popular sempre me interessou, escrevi muita música popular, mas com o pseudônimo de Chico Bororó, porque naquele tempo, escrever com o nome

²¹ “is profoundly marked by European influences, it already showed some nationalistic trends. These Brazilian characteristics would be fully developed during his second period”.

verdadeiro, era vergonha. Música popular era música de baixa classe, então assinava Chico Bororó e ainda hoje guardo muitas dessas músicas (MIGNONE, 1991, p. 2).

Em 1977, aos oitenta anos de idade, Mignone disse em entrevista dada ao Jornal do Brasil: “Chico Bororó era um compositor muito parecido comigo. Existiu até 1920, porque até esse tempo um compositor não podia rebaixar-se à música popular” (apud PAES, 1989, p. 15). Ikeda (1986, p. 5) escreve que em entrevistas realizadas em 1983, no ano do falecimento do Mignone, o compositor ainda demonstrava certo constrangimento em “aprofundar esclarecimentos sobre essas obras”.

O uso do pseudônimo Chico Bororó, sugerido pelo editor A. Di Franco, não só evitou constrangimento do compositor na sua convivência com a elite paulistana (IKEDA, 1986), como também era considerado conveniente à vendagem das músicas. O preconceito no meio da música de concerto para com a música popular, que vem à tona quando o catálogo das obras de Mignone ignora a sua produção de cunho popular, reaparece quando, na divisão em períodos estilísticos ou estéticos, Chico Bororó é observado como um banco de dados para a ‘música séria’ de cunho nacionalista, dados que se sacralizam no processo de cristalização para obras de concerto.

Todavia, a separação entre um Mignone popular e um Mignone erudito, criada pela historiografia da música de concerto brasileira para delinear a sua grandiosidade já vem sendo superada. Tanto que em 2016 foi lançado pela Academia Brasileira de Música *Francisco Mignone: catálogo de obras* (SILVA, 2016), no qual constam 27 obras de cunho popular agrupadas sob o pseudônimo Chico Bororó, usado por Mignone para separar as suas duas identidades como compositor.

O modelo ideológico e tecnológico que Mignone absorve no seu convívio com “músicos populares e mesmo o próprio interesse em escrever música de sucesso popular formaram e criaram em Mignone uma musicalidade bem brasileira” (CHIAFFERELLI, 1947, p. 67). Nessa época, o saber nesse meio há de ter sido transmitido oralmente e não por tratados e livros como no meio de músicos eruditos. No entanto, ‘escolas’ de composição, e críticas estéticas, no sentido de aceitação ou não daquilo que é ouvido, mesmo no formato oral, existiam por certo. Um exemplo disso é o concurso de música popular do qual Mignone participou. Este concurso foi promovido em abril de 1914 pela revista *A Cigarra* e a editora Casa Levy, e incluía os gêneros tango e valsa. Mignone concorreu com a valsa *Manon* e o tango *Não se impressione* pelo qual recebeu menção honrosa. Há controvérsia ao respeito da premiação no gênero valsa. Uma versão diz que das valsas apresentadas nenhuma foi considerada capaz de receber o prêmio pelo júri, que incluía o conceituado pianista Luigi

Chiaffarelli. Duas menções honrosas foram dadas, uma das quais foi para Mignone (IKEDA, 1986). Outra versão afirma que a valsa *Manon* ganhou 1º lugar no concurso (SILVA, 2016). Estas duas obras foram as primeiras a aparecerem com o verdadeiro nome do compositor (CHIAFFARELLI, 1947).

Visando o modelo tecnológico no âmbito da música popular, um componente característico era a arte de improvisação, aliás, um aspecto importante no metiê de Mignone ao longo de sua carreira de compositor. Ele foi um extraordinário improvisador “que precisava tocar suas composições com partitura, sob pena de enveredar por outros caminhos” (LAGO, 2001, p.154). Além disso, a espontaneidade e a facilidade melódica são aspectos possivelmente derivados da sua identidade de músico popular. No entanto, estes, e estamos de volta à dicotomia anteriormente discutida, entravam em conflito muito grande com os parâmetros musicais postos por sua identidade de compositor de música de concerto. Mignone disse:

devo controlar a minha qualidade melódica, de maneira a não cair no banal ou no demasiado fácil. Tenho uma tendência (tendência, não) uma facilidade muito grande para imitar outros autores. Deveria recusar isto? Absolutamente não. Ninguém é inteiramente pessoal. O que devo é organizar essa faculdade de maneira a me aproveitar do alheio, transformando êsse alheio em aquisição minha (MIGNONE, 1947, p. 39).

Para sustentar os seus estudos, Mignone começou aos treze anos a tocar em pequenas orquestras como pianista ‘condutor’ (CHIAFFARELLI, 1947) em bailes e festas particulares. Além de músicas já existentes, Mignone executava suas composições de gêneros variados que levavam o pseudônimo de Chico Bororó: maxixes, valsas, sambas e tangos. Numa entrevista dada a Paes em 1982 Mignone diz que as músicas estavam “entre o brasileiro em formação, o italiano, o português e o africano” (PAES, 1989, p. 14-15).

Kiefer (1983a) sugere que o convívio com os músicos populares com os quais Mignone tocava tenha inicialmente desencadeado a produção de Mignone como compositor. Por sua vez, Mariz (1994) escreve que este convívio teria aliviado a carga pesada do ambiente italianizante que cercava Mignone em casa e no Conservatório. Azevedo confirma a motivação financeira do jovem compositor em relação à música popular e considera que Mignone recebia a lição de trabalho do exemplo e do passado do pai e que esta lição “havia de acompanhá-lo, toda a vida, tornando-o um dos músicos mais trabalhadores, num sentido vulgar, proletário ou artesanal, do nosso panorama artístico contemporâneo” (AZEVEDO, 1947, p. 4).

Quando Mignone retorna da Europa em 1929, a indústria do disco está em rápida expansão. Ele assume a direção local da gravadora Parlophon e nessa empresa ele funda a Orquestra Paulistana. Há registro de pelo menos 15 gravações feitas com essa orquestra entre 1930 e 1932 de músicas de Chico Bororó, inclusive valsas (ver Quadro 2), algumas das quais tem solos da flauta do pai Alferio. Entre 1932 e 1933 Parlophon foi incorporada à Odeon e assim encerrou a atividade de Mignone na gravadora (SILVA, 2016).

Quadro 2 - Valsas populares do compositor Francisco Mignone.

VALSA	DATA	EDITORA	INTÉRPRETE/GRAVADORA/DATA DA GRAVAÇÃO
Ai que vida	s.d		-
Brasileira	s.d		Orquestra Paulistana - reg. Alferio Mignone/ Parlophon, 1932.
Celeste	s.d	Vitale	Pinto Filho e E. Viana - pn. Chico Bororó/ Parlophon, 1930.
Céo do Rio Claro (valsa-choro)	s.d	Vitale	Fl. Alferio Mignone – Orquestra Paulistana/ Parlophon, 1930; Reco do Bandolim e conjunto, 1987; Trio D’Ambrosio, 2006*; M.J. Mignone s.d.
Coca	s.d	Compassi & Camin	Orquestra Paulistana, reg. Alferio Mignone/ Parlophon, 1930 e Odeon, 1933; Paulo Moura, Wagner Tiso, Marco Pereira/ SESC-SP, 1995; Trio D’Ambrosio, 2006*.
Ema	s.d		Orquestra Paulistana, reg. Alferio Mignone/ Parlophon, 1930.
Flor de Jurema	s.d		Orquestra Paulistana, reg. Alferio Mignone/ Parlophon, 1930; Trio D’Ambrosio, 2006*.
Luar da minha terra ²²	s.d		-
Manon	1914	Casa Levy	Pn. Maria Josephina Mignone s.d.
Naná	s.d		-
No cinema	s.d		Orq. Paulistana, reg. Alferio Mignone/Parlophon, 1930; Trio D’Ambrosio. 2006*.
Saudades de Araraquara	s.d		Fl. Alferio Mignone e Orquestra Paulistana/ Parlophon, 1930; Trio D’Ambrosio, 2006*.
Suave tormento	s.d		Cl. Antenor Driussi e Orquestra Paulistana/ Parlophon, 1930/Odeon, 1933; Trio D’Ambrosio, 2006*.

Elaborado pela autora com base em PAES, 1989; PINTO, 1997; SILVA, 2016.

*CD: Chico Bororó/Francisco Mignone.

Paes registra um total de 31 composições populares de Mignone, na maioria músicas instrumentais, incluindo os gêneros valsa, maxixe, polca, tango, mazurca, *one-step*, tango-batuque, canção sertaneja, *fox-trot* e cateretê. Na lista aparecem 13 valsas, entre as quais

²² Segundo Pinto (1997) essa valsa tem o estilo de época característico da região centro-oeste, também marcante em valsas de Zequinha de Abreu. Constavam no repertório de acordeonistas e eram tocadas por bandas de músicos nos coretos de praças públicas, alegrando as populações interioranas.

consta *Celeste*. Esta foi escrita para piano e conjunto com a instrumentação: violinos, flauta, contrabaixo ou tuba, trombone ou cello, pistão em si bemol, sax tenor em si-bemol e sax alto em mi bemol (PAES, 1989).

Um levantamento de valsas populares compostas por Mignone pode ser observada em Quadro 2 (p. 51). As obras são colocadas em ordem alfabética por falta quase geral de datação. Depois do nome da valsa consta o nome da editora seguido por dados de gravação da obra: intérpretes, o nome da gravadora e data.

O maxixe *Ahi! Pirata!* de Mignone foi gravado pelo cantor Francisco Alves e a Orquestra Panamericana do Cassino Copacabana em 1928. Mignone anotou na partitura: “naquelas priscas eras, eu era o pirata das belas paulistas”, o que lembra os relatos do compositor sobre as serenatas nas ruas São Paulo: “Eu tocava em serenatas noturnas. Eu tocava flauta, violão, e [...]às vezes até clarineta. E saíamos à noite [...] cantando às nossas belas que nos esperavam atrás das janelas encerradas” (LIÇÃO, 1978). Uma ilustração na capa da partitura para canto e piano do maxixe *Ahi! Pirata!* sugere que ela é datada de 1924 (SILVA, 2016). A data indica que Mignone continuava a compor músicas de cunho popular quando estava na Europa. O *fox-trot Miami* foi composto na Itália, provavelmente em 1929 por encomenda das Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo que o usou para a divulgação de um perfume da marca Miami. A música foi gravada em 1930 por Francisco Alves.

Aos 13 anos Mignone tocou em pequenas orquestras de cinema mudo. Ele disse:

Lembro-me muito bem das vaias do público, se por acaso ocorresse uma interrupção da música. Como se sabe, a nossa participação visava complementar o que se passava na tela, porém várias vezes havia um desencontro entre a imagem e o acompanhamento musical e lá estávamos a tocar um trecho alegre numa cena trágica e vice-versa. Para evitar esse inconveniente colocava-se um pianista improvisando durante a exibição do filme. E, assim, inúmeras vezes eu atuava ao piano (BARCELOS, 1997, p. 147).

Mignone fazia pequenas orquestrações para ilustrar os filmes e entre uma sessão e outra tocou também na sala de espera. O repertório era na maioria trechos de peças clássicas e de danças de salão de origem europeia em especial a valsa. Segundo Mignone, na última sessão “é que se faziam incursões pela música executada ‘de ouvido’ e onde se tocavam música de caráter mais regional” (IKEDA, 1986, p.6). As atividades na orquestra de salão continuaram até por volta de 1918.

Mignone atuava também como flautista em orquestras e reportou ao Kiefer (1983a, p; 11): “A flauta era o meu instrumento predileto nos choros e serenatas noturnas da antiga Paulicéia!”. Liddy fala de Mignone tocando flauta com os músicos populares: “Como

flautista, às altas horas da noite ia pelas ruas da capital paulista tocando ‘chôrinhos’ acompanhado pelos violões e cavaquinhos dos demais companheiros” (CHIAFFARELLI, 1947, p. 67).

Posteriormente, a vivência entre músicos chorões em serenatas viria a ser a fonte de inspiração para Mignone na composição de obras como as *12 Valsas de Esquina* para piano. Nelas o compositor cita frequentemente a flauta e o violão, instrumentos representativos da *serenata*. José Eduardo Martins, na sua análise da obra de Mignone para piano, diz: “Flauta e violão, audicionados no cotidiano, estão entre os instrumentos preferenciais evocados nas criações pianísticas de caráter urbano do compositor” (MARTINS, 1990, p. 89). Estas fazem parte da produção de obras tipicamente nacionais que ocorreu predominantemente no 2º período estilístico de Mignone.

2.2.3.3 Um Mignone nacionalista

Quando Mignone retorna ao Brasil em 1929 encontra um cenário musical transformado. No ano de 1922 havia ocorrido na cidade de São Paulo a Semana de Arte Moderna, na qual se manifestou demanda por novos caminhos da arte no Brasil. Em síntese, a tendência era de busca por uma identidade autenticamente brasileira, em contraposição à estabelecida submissão a tradições europeias. O movimento modernista tinha um articulador que centralizava a discussão na área de música e este era Mário de Andrade, colega de Mignone na época do Conservatório em São Paulo. Segundo Azevedo (1947, p. 9), Mário, agora um professor no mesmo Conservatório, movia “guerra de morte a todo o oficialismo italianizante do ambiente musical paulistano”. Ele tinha, em 1928, um ano antes da volta de Mignone, lançado o livro *Ensaio sobre a música brasileira* (ANDRADE, 1972), no qual esboçou um guia ideológico para o nacionalismo musical. Este tratado aponta três fases evolutivas, pelas quais a música nacional deve passar. Estas são: a *tese nacional*; o *sentimento nacional* e a *inconsciência nacional*. Arnaldo Contier (1985) faz uma síntese de como os compositores deveriam prosseguir dentro dessa orientação. Eles deveriam: 1) empregar melodias folclóricas nas suas obras 2) modificar uns trechos destas melodias folclóricas 3) inventar melodia folclórica própria e nesse nível chegariam ao nível de “criação do artista imbuído dos caracteres nacionais” (CONTIER, 1985, p. 28).

Na narrativa historiográfica do nacionalismo costuma-se tomar as críticas feitas por Mário de Andrade às composições de Mignone como medição para o processo de conversão de Mignone para o lado da música nacionalista. Começa-se pela crítica feita por Mário às

óperas que Mignone compôs na Europa e que foram executadas no Brasil durante a sua estadia lá. Por ocasião da manifestação que o Conservatório de São Paulo prestou a Mignone, quando se cantou o seu *Contratador de Diamantes*, Mário o saudara “de má vontade e carrancudo, conforme narra o próprio Mignone” (AZEVEDO, 1947, p. 9). Mário de Andrade, que lutava contra influências italianizantes, por “uma arte nacional, fizera duas viagens ao Norte do país, a fim de recolher temas que oferecia aos compositores” (ibid., p. 10).

Em 1928 Mário se empenhava em campanha contra as ‘Temporadas Líricas’ e atacou as autoridades responsáveis, a Empresa Teatral Ítalo-Brasileira. No mesmo ano, a ópera *L’Innocente* veio ao Brasil e a crítica de Mário batia na mesma tecla:

L’Innocente. É uma peça que prova bem a cultura do músico, as suas possibilidades. Mas que valor nacional tem O Innocente? Absolutamente nenhum. E é muito doloroso no momento decisivo de normalização étnica em que estamos, ver um artista nacional se perder em tentativas inúteis. Porque em música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica, numerosa, que ele não aumenta. Aqui ele será um valor imprescindível (apud KIEFER, 1983a, p. 17).

A *1ª Fantasia Brasileira* para piano e orquestra, de 1929, é colocada como um marco na passagem de Mignone para o nacionalismo musical. Azevedo escreve:

Nessa partitura, efetivamente, como nas das três outras **Fantasias** que escreveu, para piano e orquestra, nos anos seguintes, Mignone encontra o caminho que o **Chico Bororó** já trilhara, em suas inseqüentes páginas dançantes da adolescência e que a formação italianizante no Conservatório paulista, e nos nove anos de Europa, haviam feito o compositor adulto esquecer. Junto com um mirabolante virtuosismo, pianístico e sinfônico, tão de acordo com o seu temperamento, Mignone dá-nos, em tais obras, a primeira amostra séria de suas aptidões para tratar a matéria viva da música brasileira; ritmos e geitos melódicos ouvidos do povo, e não convencionalmente arranjados de uma velha publicação de interesse etnográfico, como era o caso da **Congada**. E no cozimento dessas substâncias nativas, emprega conscientemente processos sugeridos pelas partituras de Igor Strawinsky (AZEVEDO, 1947, p. 11).

Com um tom absolutamente contrastante àquele empenhado na ocasião da segunda ópera de Mignone, Mário agora comenta sobre a estreia da *1ª Fantasia* em 1931: “Nessa orientação conceptiva, em que a nacionalidade não se desvirtua pela preocupação do universal, é que está o lado por onde Francisco Mignone poderá nos dar obras valiosas e fecundar a sua personalidade” (apud AZEVEDO, 1947, p.11).

Martins, no entanto, afirma que o efeito da pressão nacionalizante de Mário teria sido parcial. Assim, nas *Fantasias*

Mignone utiliza, após filtração consciente, o amálgama de concepções europeias e nacionais, e nelas a rítmica brasileira como um todo é decisiva. A posição de Mário de Andrade – que se tornaria um dos seus amigos mais fiéis -, contrária à

italianizante postura de Mignone, em parte surtira efeitos. As *Fantasia*s, concepções livres dessa nova postura consciente nacional, não encobrem, contudo, um conteúdo europeizante detectável: o melodismo pleno, atávico (MARTINS, 1990, p. 92).

Estabelece-se, realmente, uma forte amizade entre Mignone e Mário, com animadas discussões ideológicas a forte identificação mútua, especialmente depois que Mário se muda para o Rio de Janeiro em 1938, onde Mignone já residia desde 1932.

Mário de Andrade viu em Mignone as qualidades certas para um grande compositor da música modernista nacionalista e “de certa maneira, dentre os compositores nacionalistas, Mignone apresentava-se como o mais adequado a desempenhar o papel traçado por Mário de Andrade” (BARBEITAS, 1995, p. 47). Citando Hobsbawm (1984), Barbeitas (1995) aponta que os nacionalismos se caracterizam por invenção de tradições. No Brasil houve uma preocupação em afirmar a nacionalidade da valsa aqui produzida e o termo **valsas brasileiras** é forjado. Inclusive estaria esta preocupação na raiz do interesse de Mignone em compor valsas que retratassem a ‘brasilidade’:

Este comportamento dos estudiosos brasileiros apresenta muito menos uma componente de contestação a uma visão tradicionalista do que, na verdade, a existência de verdadeira gama de interesses políticos vinculados ideologicamente ao Nacionalismo. O objetivo é, a qualquer custo, comprovar a existência da Valsa nacional e para isso requer-se, momentaneamente, a contribuição dos músicos populares (BARBEITAS, 1995, p. 16-17).

Muitos compositores brasileiros nacionalistas escreveram valsas pra captar o espírito novo que ela ganhara na cultura popular. Mignone desempenhou o papel de unir vivências populares e eruditas nas *Valsas de Esquina*. Diz Azevedo:

E na estupenda coleção de 12 Valsas de Esquina, escritas de 1938 a 1943, [Mignone] procura fixar os ritmos e a cadência melódica dos vários tipos de valsas encontrados na tradição musical brasileira: valsa de violão e valsas de pianeiros, serestas rasgadas ou chorinhos caipiras. Foi Mário de Andrade quem convenceu o compositor da necessidade de tentar essa fixação; ajudava-o a tarimba do ofício, adquirida nos tempos juvenis em que batia pianos pelos salões de cinema ou bailarecos da paulicéia; e o resultado foi essa poderosa evocação - quase nada transfigurada - antes de um realismo, de uma presença positiva dos modelos procurados, que a arte e a técnica apenas vestem com uma túnica complacente, sob a qual as formas se adivinham e entrevêm (AZEVEDO, 1947, p. 16-17).

Tinha, portanto, o modelo ideológico nacionalista por trás da criação destas obras. Mignone não as compôs por “um ato volitivo pessoal, mas porque estava comprometido com um movimento estético-intelectual que, no afã de afirmar a identidade nacional, inventava tradições e se batia pelo estabelecimento de determinadas posturas artísticas” (BARBEITAS, 1995, p. 100).

Em 1939, no meio ao período nacionalista, Mignone passou por uma fase de infecundidade na composição que na análise de Azevedo (1947, p. 21) foi gerada pela facilidade natural de Mignone, “fazendo surgir em seu espírito dúvidas quanto à qualidade e, principalmente, a originalidade da sua produção”. Marques relata testemunho de Mignone no qual disse que compunha como Berlioz, afastado do piano,

tendo à frente apenas a pauta em branco e recorrendo a uma certa ‘musicalidade interior’ de animal musical predestinado. A inspiração pródiga chegou a constituir problema: ao longo da carreira, ele teve sempre uma inquietação de frear a naturalidade do estro e a gana com que se atirava à pauta em branco (MARQUES, 2011).

Na análise de Mário de Andrade (1976, p. 312), Mignone tinha esgotado a fórmula de elementos afro-brasileiros que usara em grandes obras orquestrais, entre as quais constam *Maracatú do Chico-Rei*, *Babaloxá*, além das três *Fantasia*s para piano e orquestra e “sentiu que em breve estaria a se repetir”. Mignone, por sua vez, fala de sua experiência na Alemanha nazificada em 1938, onde suas músicas eram chamadas de ‘música de cor’. Ele diz: “Eles não compreendiam. Então, eu vi que era preciso criar um tipo de música que todos pudessem entender” (MIGNONE, 1991, p. 8). Andrade ainda analisou a fase de ceticismo de Mignone:

Dotado de numerosas qualidades, aos poucos o artista foi percebendo que não as podia aproveitar em grande parte e se entregar livremente ao exercício das suas próprias forças, mas antes tinha a lutar contra elas, estar sempre atento contra as suas investidas, para atingir as manifestações da grande arte (ANDRADE, 1947, p. 61).

Estamos novamente face à dicotomia entre o Mignone ‘compositor sério’ e o Mignone popular: a facilidade, a espontaneidade do compositor Mignone, da sua veia de compositor popular, bate de frente com os parâmetros da ‘grande arte’.

O âmbito da música popular era para ele um recanto onde ficava à vontade e em seu elemento seguro e prazeroso, após incursões em diferentes desafios técnicos e estéticos. Martins (1990, p. 100) afirma que “o conhecimento das inúmeras técnicas composicionais tornam-no um curioso de gênio que, após a experiência finda, torna o recuo às fontes urbanas - onde a textura se mostrará mais presa à tradição - uma quase necessidade”. A pesquisadora Verhaalen ressalta que em épocas da produção de grandes séries de valsas, como as *Valsas de Esquina* e *Valsas Choros*, Mignone se afastava da composição orquestral, esta que sempre fora a sua maior ambição. Isso sugere que:

voltando às nascentes antigas de inspiração e improvisação, Mignone retomava um tipo de perspectiva relativa às próprias fontes musicais que lhe era necessária, e a coragem de tentar de novo o mais desafiador gênero orquestral. Depois de completar

as Valsas Choros #6-12, ele passou três anos compondo só para orquestra [...], um fato que parece conceder mérito a essa tese²³ (VERHAALLEN, 1971, p. 49, tradução minha).

Por fim, em relação a sua fase de infecundidade, Mignone sentia, além do mais, desejo de seguir prescrições do estoque de entonações que trouxessem compreensão universal, e não só nacional, para a sua obra, como vimos por seu relato sobre a sua ida a Alemanha.

2.2.4 Estruturas de comunicação e significado

O modelo de comunicação musical de Tarasti nos mostrou que os níveis imanentes ao discurso musical são diretamente influenciados pelo modelo ideológico e tecnológico. O primeiro destes níveis, a *estrutura de comunicação*, consiste de mecanismos musicais que o compositor usa para comunicar as suas ideias. O segundo, a *estrutura de significado*, é onde reside o significado único da obra, o momento verdadeiramente estético. No nível de estrutura de comunicação o compositor passa por momentos de escolha de expressões musicais, que exercem uma função normativa. A tipologia de Greimas nos indicou que *o prescrito, o permitido, o interdito ou o facultativo* (Figura 2, p. 41) são opções entre as quais o compositor pode escolher. Cada período estilístico tem seus paradigmas, aos quais se aderem estes indicadores da tipologia de Greimas. O compositor se apropria dos paradigmas, a fim de estabelecer uma comunicação bem sucedida com o mundo ao redor.

2.2.4.1 Entonações

A teoria de entonações (*intonation theory*) do musicólogo russo Boris Asafiev engloba um processo no qual as normas ou *entonações* musicais são aplicadas e aceitas numa interação comunicativa entre compositor e sociedade. Asafiev enfatiza “a importância da sociedade na seleção dos aspectos musicais característicos de uma época²⁴” (MCKAY, 2015, p. 31, tradução minha). Se os aspectos não forem assimilados pela sociedade, eles não se sustentarão. Asafiev considerava a música de cada época como resultado de mudanças epistêmicas na cultura. Segundo ele, cada reforma começa com “a sensação do inoportuno, do obsoleto, e do enfraquecimento de entonações mesmo em composições ainda consideradas

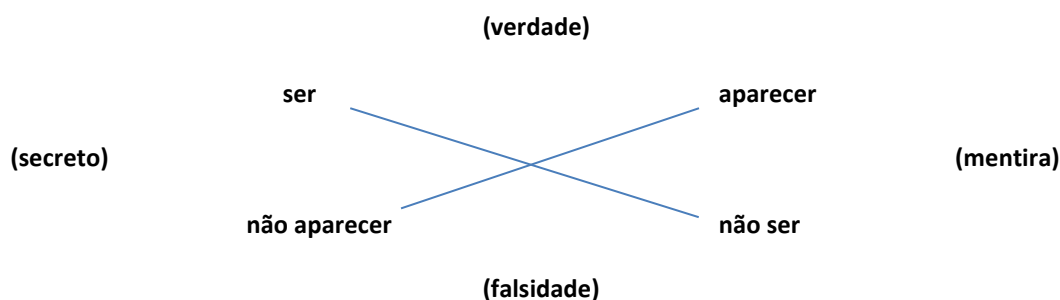
²³ “by a return to this font of early musical inspiration and improvisation, Mignone was able to regain some kind of needed perspective as regards his own musical sources and the courage to try once again the more demanding orchestral medium. After the completion of the Valsas Chôros #6-12, he spent three years composing only for orchestra [...], a fact which seems to lend merit to this thesis”.

²⁴ “the importance of society in the selection of musical aspects characteristic of an epoch”.

representativas²⁵” (apud TARASTI, 1994, p. 44, tradução minha). As crises nas entonações envolvem a cultura inteira e impulsionam uma busca por novas entonações. Tarasti (1994) vai ainda mais longe: não existe estabilidade musical na cultura, as entonações estão em constante movimento.

Com o intuito de jogar luz sobre esta relação entre compositor e sociedade falarei agora sobre o ‘quadrado de veridicção’ (*veredictory square*) de Greimas (Figura 3), apresentado por Tarasti (1994, p. 45). Trata-se de uma visão semiótica do problema de ‘verdade’ e ‘mentira’ na relação entre a composição e a ‘armazém’(*store*) de entonações. Vemos que o quadrado mostra o ‘ser’ (*to be*) da música como a sua existência no armazém de entonações, enquanto o ‘aparecer’ (*to appear*) é a sua manifestação aural. O ‘não ser’ (*not to be*) significa ausência do armazém de entonações, e o ‘não aparecer’ (*not to appear*) remete a música que não é tocada. Em resumo, música que ‘é’ (no armazém de entonações) mas não é tocada, pertence à categoria ‘secreto’ (*secret*), enquanto música que é só tocada, mas não tem equivalente no armazém de entonações, cai na categoria de ‘mentira’ (*lie*). Música que ‘é’ e também ‘aparece’, pertence ao armazém de entonações e é tocada, e, por isso, entra na categoria de ‘verdade’(*truth*).

Figura 3 - Quadrado de veridicção de Greimas.



Fonte:TARASTI, 1994, p. 45.

Observando as relações no quadrado acima averiguamos que o compositor Mignone, em todos os seus períodos estilísticos, buscava compor a ‘verdade’, isto é, música que tivesse equivalência com entonações na cultura em que vivia, mesmo porque Mignone tinha “o amor do aplauso”, como Mário de Andrade (1976, p. 309) apontou. Mignone deixa claro tal

²⁵ “feeling of the inopportuneness, the obsolescence, and the deadening of intonations even in compositions still considered as image-bearing”.

objetivo quando fala da sua orientação individual como compositor em *A parte do anjo: autocrítica de um cinquentenário*. Ele diz (1947, p. 39): “A minha música deverá ser, dia a dia, mais refinada como técnica, mas clara, franca facilmente compreensível para a maioria”. No contexto das *Valsas de Esquina* a intenção de compor de maneira compreensível para a maioria se evidencia nas formas e harmonias tradicionais utilizadas, isto numa época em que a tendência universal era de experimentação e ruptura com o sistema tonal. O tradicionalismo conservador dos compositores nacionalistas foi denunciado por Contier (1985) quando diz que apesar da modernidade proposta na Semana de Arte Moderna em 1922, foram instauradas duas tendências conservadoras: abordagens temáticas neorromânticas e neoclassicismo em procedimentos formais. Talvez estas práticas conservadoras demonstrem uma preocupação entre os nacionalistas com a fácil absorção da música na sociedade. De qualquer modo, as formas tradicionais e as harmonias simples, no corpo das *Valsas*, são de fato referência a práticas dentro do gênero musical que elas representam: a valsa popular brasileira.

Sobre a relação compositor-sociedade, Tarasti pergunta: qual é a relação entre a entonação ouvida e aquela guardada no armazém de entonações na consciência de ouvintes? São equivalentes? O único verdadeiro enunciado seria aquele que existe na memória musical coletiva? Tarasti diz:

Isso pode significar várias coisas, como o fato que todas as estruturas sonoras possíveis existem, por assim dizer, no cérebro humano, como potencialidades; o compositor as encontra e as revela às ouvintes, e nesse caso, nós ouvimos a nós mesmos através da música [...] De qualquer modo é evidente que um verdadeiro enunciado não pode ser a mera relação de equivalência. Se assim fosse, como podia ter sido criada qualquer música nova?²⁶ (TARASTI, 1994, p. 46, tradução minha).

Mário de Andrade formulou a ideia de *constância* referente a elementos musicais que ficam na cultura, mais do que àqueles que se transformam junto a mudanças epistêmicas:

Tanto no campo como na cidade florescem com enorme abundância canções e danças que apresentam todos os caracteres que a ciência exige para determinar a validade folclórica dessa manifestação. Essas melodias nascem e morrem com rapidez, é verdade, o povo não as conserva na memória. Mas, se o documento musical em si não é conservado, êle se cria dentro de certas normas de compor, de certos processos de cantar, reveste sempre formas determinadas, se manifesta sempre dentro de certas combinações instrumentais, contém certo número de *constâncias* melódicas, motivos rítmicos, tendências tonais, jeitos de cadenciar, que todos são já tradicionais, já perfeitamente anônimos e autóctones, às vezes peculiares, e sempre característicos do brasileiro. Não é tal canção determinada que é permanente, mas tudo aquilo de que ela é construída. A melodia, em seis ou dez

²⁶ “This could mean several things, such as the fact that all possible sound structures exist, so to speak, in the human brain, as potentialities; the composer finds and reveals them to the listener, in which case one only listens to oneself through music [...] It is nonetheless evident that a true utterance cannot mean a mere relation of equivalency. If this were so, how could any new music have been created?”

anos, poderá obliterar-se na memória popular, mas os seus elementos constitutivos permanecem usuais no povo e com todos os requisitos, aparências e fraquezas do tradicional (apud ALMEIDA, 1958, p. 14, grifo meu).

Mozart de Araújo (1994, p. 48) também aborda as “constâncias que o povo cria inconscientemente e que vão sendo guardadas, através do tempo, no imenso arquivo que é a memória coletiva”.

Tarasti fala do papel do paradigma da memória coletiva em relação a entonações no sentido de que se um elemento musical é identificado como similar a um elemento existente no armazém de entonações da ouvinte, esse elemento se manterá mais facilmente na memória, influenciando assim acentuadamente a concepção da obra com base no paradigma da memória:

O paradigma dos elementos musicais possíveis nunca se origina somente do contexto da própria obra; tais elementos derivam, sobretudo, do armazém de entonações. Sabemos estar na expectativa de algo, sentimos algo como possível, precisamente porque o que esperamos ocorre em um paradigma externo à obra e foi internalizado até antes de nós ouvirmos a peça²⁷ (TARASTI, 1994, p. 65, tradução minha).

A aceitação das *Valsas de Esquina* foi grande e estimulou Mignone a compor várias outras séries de valsas ao longo da sua vida. Comentários em um tom elogioso são muitos. Mário de Andrade (1976, p. 311) fala sobre “as adoráveis ‘Valsas de Esquina’”, enquanto Azevedo (1947, p. 17) se refere à “estupenda coleção de 12 Valsas de Esquina” e Renato Almeida (1958, p. 155) alude às “doze *Valsas de Esquina*, quadros admiráveis do populário musical brasileiro”. O autor Lago (2007, p. 345) afirma que as valsas “representam o espírito do ritmo e do melodismo genuinamente brasileiro, uma mistura das improvisações dos chorões, impregnada de expressões românticas, do lirismo apaixonado, dos ritmos imprevistos e hesitantes e da atmosfera suburbana”. Por sua vez, Mignone diz: “As ‘Valsas de Esquina’ foram escritas para o público²⁸” (apud BARBEITAS, 1995, p. 80). Mignone (1991, p. 7) ainda diz que elas parecem “escritas de um jato só, algumas levaram meses até eu conseguir elaborar e tornar simples, sem parecer uma coisa vazia. Foi muito difícil”. Quiçá a popularidade das valsas seja resultado de uma música internalizada antes delas? - me referindo à citação de Tarasti acima. Se as constâncias, delineadas por Mário de Andrade, que

²⁷ “The paradigm of the possible musical elements never originates solely from the context of the work itself; such elements mostly come from the store of intonations. We know to expect something, we experience something as possible, precisely because what we expect occurs in a paradigm external to the work and has been internalized even before our listening to the piece”.

²⁸ Texto de Mignone na contracapa do disco *Mignone*, no qual se encontram gravadas sete *Valsas Brasileiras*, a *Nazarethiana*, três *Valsas de Esquina*, o *Improviso Romântico* e a *Valsa Elegante*, para piano.

são guardadas, se não na memória, ao menos no subconsciente da sociedade, se equivalem a elementos musicais incorporados nas *Valsas de Esquina*, então elas influenciam a concepção fácil das peças. Essa conjectura é sinalizada por Marques quando escreve sobre a música de Mignone:

E havia também a generosidade melódica, de que muitos de nós trazemos marca na fibra emocional. Revisitando estes dias alguns recantos de sua música, chamou-me a atenção a presença no meu ‘fundo músico-emocional’ pessoal de temas compostos por ele para obras como a suíte sinfônica *Festa das igrejas*, o bailado *Maracatu de Chico Rei* e várias das justificadamente célebres *Valsas de esquina* para piano. Na esfera da música de concerto, Mignone talvez só fique a dever a Villa-Lobos em matéria de lastro e presença na memória e no inconsciente coletivos de tantos brasileiros (MARQUES, 2011).

2.2.4.2 Tópicos²⁹

Constâncias inerentes à musicalidade brasileira têm chamado a atenção do pesquisador Acácio Piedade. Este autor examina o aparecimento de certas figurações na música de concerto brasileira, sobretudo de cunho nacionalista que ele classifica como *tópicas* (*topics*) em referência à Teoria das tópicas elaborada por teóricos como Ratner, Agawu e Hatten. Os gêneros musicais são vistos como discursos nos quais o enunciado tem uma configuração aparente que não é a mesma que a sua função real. Essa teoria tem sido aplicada à música europeia do classicismo e romantismo. “A teoria das tópicas é uma ferramenta de análise musical que supera o mero formalismo, ao envolver simultaneamente conhecimentos musicais e interpretações histórico-culturais, funciona como via de acesso à significação e aos nexos culturais em jogo na música brasileira” (PIEADADE, 2005, p. 6).

As tópicas surgem como elementos estruturais - tais como motivos, variações, texturas e ornamentos - que portam significados. Um conjunto de tópicas, chamado de *época de ouro* é empregado na narrativa musical para “constituir o imaginário, (re)criar o mito de origem segundo o qual o autêntico, o puro, a verdadeira musicalidade brasileira se perdeu nas sombras do passado e pode ser revivida por meio de figurações específicas³⁰” (PIEADADE, 2009, p. 128). Nas palavras de Piedade, *época de ouro* é um conjunto de tópicas

onde reinam os maneirismos das antigas valsas e serestas brasileiras, impera a nostalgia de um tempo de simplicidade e lirismo, de ruralidade e frescura. Um

²⁹*Topics*: derivação do grego *topoi*: ‘lugares comuns’ (filosofia aristotélica).

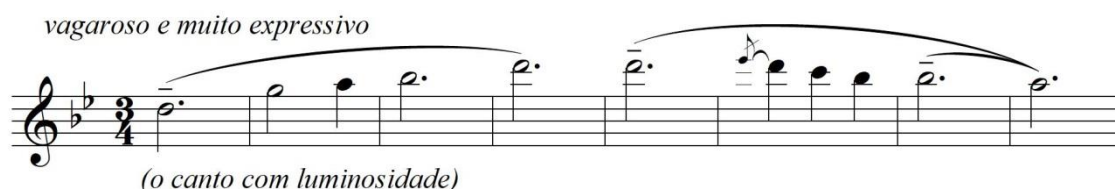
³⁰ Este comentário foi feito por Piedade sobre Villa-Lobos, mas se aplica igualmente ao presente objeto de estudo.

pouco do mundo lusitano está presente [...], com evocações do fado e na singeleza das modinhas. Como que mito, manifesta-se aqui um Brasil profundo do passado através de volteios e floreios melódicos [...], padrões rítmicos [...] e certos padrões motivicos [...] que estão fortemente presentes no mundo do choro e em vários outros repertórios de música brasileira, tanto na camada superficial quanto em estruturas mais profundas. [Nas] ‘Valsas de Esquina’ de Francisco Mignone [...] tópicos época de ouro se apresentam com melodias em primeiro plano, em estilo *cantabile*, sempre com lirismo e nostalgia (PIEDADE, 2005, p. 5).

As tópicas do estilo clássico, como dança, marcha e sinais de caça entre outros (Ratner, 1980, apud Tarasti, 1994), derivadas de comunicações musicais externas, eram facilmente identificadas por plateias do final do século XVIII, quando apareciam no meio ao discurso musical. Como exemplo pode-se observar o uso de tópicas na *Fantasia em Dó menor* K. 396 para piano de Mozart onde as tópicas *Sturm und Drang*, *Empfindsamkeit* e *galant* aparecem alternadamente a cada dois compassos (TARASTI, 1994, p. 26).

As estruturas de comunicação das *Valsas de Esquina* são em grande parte construídas por elementos pertencentes ao conjunto de tópicas *época de ouro* ideado por Piedade. Todas as valsas da série comportam, em maior ou menor grau, reminiscências do passado musical, indicadas, como anteriormente descrevi, nesse conjunto de tópicas. As melodias *cantabile*, que cantam “com lirismo e nostalgia”, são uma tópica *época de ouro*. Tais melodias, normalmente tocadas pela mão direita, como a melodia da mão direita na seção *B* da 7ª *Valsa* mostrada em Exemplo musical 1, não são simplesmente melodias ricas em lirismo, visto que elas se referem a um universo específico da musicalidade brasileira, repleto de significado histórico-cultural.

Exemplo musical 1 - *Valsa de Esquina* Nº 7, seção B, cc. 28-35. Melodia da mão direita.



Fonte: MIGNONE, F., 2004.

Do mesmo modo pode ser eleita como *época de ouro* a *baixaria*, linguagem estilística do choro. Esta é tocada pelos violões acompanhadores do conjunto de choro e tem a função de marcar o tempo e a harmonia, além de realizar frases que interajam com a melodia em seus

momentos menos ativos. A parte da mão esquerda frequentemente cita essa prática, como pode ser visto no início da 2ª *Valsa* (Exemplo musical 2).

Exemplo musical 2 - *Valsa de Esquina Nº 2*, cc.1-4. Baixaria da mão esquerda.



Fonte: MIGNONE, F., 2004.

Mignone tinha uma reconhecida facilidade para incorporar expressões estilísticas de compositores que ele admirava e estudava. Andrade (1976, p. 309) fala da sua “facilidade quase prodigiosa” e do seu “poder de apropriação” e Martins (1990, p. 108) afirma que na “absorção do código de outros autores, Mignone foi pródigo”. Como já citado anteriormente, o próprio Mignone (1947, p. 39) disse: “Tenho uma tendência (tendência, não) uma facilidade muito grande para imitar outros autores. Deverei recusar isto? Absolutamente não”.

Martins aponta influência nas obras de Mignone de compositores como Chopin e Liszt, do repertório romântico para piano, apreendido na época da sua formação pianística. Compositores como Moussorgsky, Albeniz, De Falla, Stravinsky, Ravel e Debussy também foram admirados por Mignone. Além de influências de Chopin identificáveis na estrutura comunicativa das *Valsas de Esquina nº 9* e *nº 12*, ainda pode ser apontada na parte intermediária da *9ª Valsa* uma influência de *Il vecchio castello* (O velho castelo) de *Quadros de uma Exposição* de Moussorgsky. Martins lembra que Mignone próprio fez uma orquestração desta obra e sugere que o início do primeiro dos *6 Estudos Transcendentais* para piano de Mignone tenha semelhança com o tema dessa obra de Moussorgsky.

Tarasti considera que tópicos são expressões musicais externas, o que ele denomina de ícones exteroceptivos (*exteroceptive icons*), por causa da sua derivação de práticas socioculturais externas à composição. Não obstante, a tópica pode se tornar parte da estrutura interoceptiva (*interoceptive*) e profunda, interna à obra, se for repetida com frequência.

As estruturas de comunicação de Mignone nas *Valsas de Esquina*, portanto, comportam expressões musicais reconhecíveis de alguns compositores alheios, sempre trabalhados de maneira que se tornem parte do discurso musical, como Martins afirma (1990, p. 108): “Na absorção do código de outros autores, Mignone foi pródigo. O importante é que

sempre resulta Mignone, o que o faz filtrador de processos que no final recebem a sua individualidade”. No entanto, reafirmo que as estruturas de comunicação são em grande parte expressões de um ideário musical brasileiro, chamado por Piedade de tópicos *época de ouro*. Na mesma linha, Almeida versa sobre aproveitamento de constâncias do canto popular na obra pianística de Mignone:

A melodia de Francisco Mignone é da melhor qualidade e com ela compôs alguns quadros admiráveis da música brasileira, traduzindo a espontaneidade e sentir do lirismo nacional. São exemplos sugestivos [...] uma parte da sua obra pianística, onde as melodias contrapontadas com grande sutileza emprestam irrecusável valor psicológico à partitura. Simples, acessível, mas sempre de um teor nobre, a melódica de Francisco Mignone é um dos elementos expressivos mais característicos de sua brasilidade, sabendo aproveitar, com grande sabedoria artística, as peculiaridades e constâncias do canto popular brasileiro (ALMEIDA, 1958, p. 157-158).

Como disse Piedade, estas figurações específicas são usadas conscientemente para gerar o imaginário. A repetição frequente dessas figurações, de acordo com Tarasti, faz com que elas se desfaçam da característica de externas e comecem a exercer uma função estrutural. Elas começam a se agregar à estrutura profunda e interna, se apresentando como nível de *significado*.

Versando sobre os problemas que surgem no processo criativo e a pesquisa necessária para solucioná-los, Mignone revela a sua visão da estrutura de comunicação e de significado, quando diz:

Ora, como sou profunda e fortemente musical resolvo esses problemas com relativa facilidade. Por exemplo: faço uma ‘Valsa de esquina’ em três partes e pesquiso a possibilidade de ir acrescentando contrapontisticamente as melodias das partes. Será essa uma pesquisa legítima? Não! Não passa de um treinamento técnico, útil mas ineficaz, porque não atinge a essência do problema ‘valsa brasileira’. Não tem dúvida que sendo o culto técnico que sou, posso e mesmo devo [...] me divertir com problemas técnicos. Porém a verdadeira pesquisa, em meu caso, tem de se exercer nas próprias essências profundas do meu sêr e da minha música. E então a pesquisa se tornará uma dificuldade real, elevada, obstaculante, maltratando-me, prendendo-me dias e dias na sublime inquietação de procurar a solução [...] Mas preciso esclarecer bem o que quer dizer pesquisar sobre problemas essenciais. Eis um: expressividade psicológica da música brasileira (MIGNONE, 1947, p. 41-42).

Com o depoimento do compositor termina este levantamento sobre o seu imaginário e o seu discurso musical nas *Valsas*. Fica claro que Mignone possuía uma nítida consciência das duas estruturas imanentes ao discurso musical, ou seja, a estrutura de comunicação e a estrutura de significado.

3 A VALSA

Uma dança de compasso ternário e com remotas origens europeias, a valsa se tornou uma das mais celebradas e duradouras formas de dança da história da música ocidental. Seu trajeto temporal e espacial foi dinâmico: ela ‘rodou’ entre classes sociais e se ramificou no espaço, colocando raízes em diferentes países e adaptando-se a contextos e culturas diferentes. Muitos compositores do século XIX e XX homenagearam a valsa em tipos de composição variados, uns alcançando, com os elementos desse gênero, um grau de qualidade musical inusitado. Nas *12 Valsas de Esquina*, o ‘rei da valsa’ brasileiro, Francisco Mignone, captou a maneira pela qual a valsa absorveu o Brasil ou o Brasil absorveu a valsa.

3.1 A valsa nas origens

Câmara Cascudo (1972, p. 881) escreve que a discussão sobre a origem da valsa “é o encanto profissional dos eruditos”, o que pode ser constatado através de uma revisão bibliográfica relativa ao assunto. Sobre a procedência da valsa foi feito um minucioso levantamento das mais variadas teorias por Flávio Barbeitas (1995). Ele aponta, não obstante, que por trás da discussão sobre qual-dança-de-qual-país originou a valsa existe a disputa pela posse das suas origens. Se basearmos-nos em Hobsbawm (1984) a invenção de tradições foi uma das características dos nacionalismos. Como vimos anteriormente (2.2.3.3), em um contexto um pouco diferente, o nacionalismo brasileiro se preocupou em estabelecer o gênero *valsa brasileira*:

Da mesma forma que franceses e alemães se engalinhavam para poder incorporar a origem da Valsa como patrimônio histórico e cultural próprio, também o nacionalismo brasileiro procurou extrair da passagem da Valsa no Brasil elementos tais que lhe permitissem explorar, num gesto de afirmação da própria identidade, a imagem de um país que tinha a sua contribuição a dar a história da grande música universal. Assim aproveitou as transformações sofridas pela Valsa no Brasil e procurou emprestar-lhe uma feição ‘séria’, ‘cultura’, ‘erudita’ (BARBEITAS, 1995, p. 47).

A palavra **valsa** vem do verbo alemão *walzen*, por sua vez derivado do latim *volvere* que significa *girar* ou *rodar*. Alguns autores franceses, reivindicando a posse da origem da valsa, apontam a antiga dança francesa *volte* do século XVI como a predecessora da valsa³¹. No entanto, não existem evidências que façam a ponte entre essa antiga dança francesa e a

³¹ Câmara Cascudo (1972, p. 881) escreve: “Os franceses dizem que a valsa veio da Volta, dança popular na Provença desde o séc. XII e que chegou, sob Luís XII, a Paris, onde foi muito dançada sob a dinastia dos Valois”.

manifestação do termo *walzen*, que por volta de 1750 é encontrado em comédia musical em Viena, na letra de uma canção sobre danças em voga naquela época (LAMB, 1980).

O musicólogo Paul Nettl (1969) entende a história da valsa pelo viés das próprias vivências e pesquisas no fim do século XIX e início do XX, dentro do antigo império austro-húngaro, onde nasceu em 1889. Ele afirma que a primeira valsa, com forma musical artística definida, foi tocada na corte austríaca perto de 1660. Mas antes disso muitos austríacos e alemães do sul já tinham dançado danças precursoras (NETTL, 1969, p. 252). *Walzer* integra um conjunto de termos usados para descrever essas danças precursoras da Alemanha do Sul, Bavária, Áustria e Boêmia. Semelhantes umas às outras e, na maioria das vezes em compasso ternário, elas eram dançadas por casais abraçados. O nome genérico era *Deutscher* (dança alemã), entretanto tinha nomes particulares que indicaram a natureza da dança: *Dreher* (do verbo *drehen*: tornar); *Weller* (algo que ondula); *Spinner* (algo que gira); ou *Schleifer* (moleiro), ou então a origem geográfica: *Steirer* (da região Estíria na Áustria); ou *Ländler* (da região *Landl ob der Enns*, outro nome para Alta Áustria) (LAMB, 1980, p. 200). A natureza coreográfica da dança e a força cinética do verbo *walzen* é bem transmitida em um romance de Goethe de 1774. Ele descreve um homem e uma mulher que “logo começaram a girar [*walzen*] e circularam um em volta do outro como uns globos”³² (LAMB, 1980, p. 200, tradução minha). Nettl (1969) afirma que no início do século XIX os nomes *Deutscher Ländler* (*Ländler* alemão) e *Walzer* eram usados de forma indiscriminada, embora o *Ländler* fosse tocado em andamento mais lento.

A valsa começa a ganhar vulto quando sai das raízes primordiais no campo, para um ambiente cultural propício, burguês: uma sociedade em transformação almejando uma dança que traduzisse os seus anseios. Os minuetos e gavotas aristocráticas, símbolos do absolutismo monárquico que as revoluções puseram abaixo, não expressavam mais os conceitos da sociedade. Movimentos corporais mais livres, que na época do barroco só seriam encontrados em hotelarias ou casamentos camponeses, se universalizaram com a ascensão da burguesia. E esta nova classe transformou a dança camponesa austríaca e sul-alemã em expressão de um corpo mais livre (NETTL, 1969).

Já na época de Mozart a valsa era dançada e, segundo relato de 1771 de um amigo - o cantor inglês Michael Kelly - Mozart compunha muitas valsas para bailes em Viena (SCHOLES, 1970). Quase que universalmente a valsa era considerada indecente e encontrava

³² Lamb cita o livro *Die Leiden des jungen Werther* de Goethe: “[they] soon took to waltzing and circled round each other like the spheres”.

oposição nas cortes e na alta sociedade. Gradualmente, porém, a febre da valsa superou o desdém e se espalhou pela Europa inteira. Um viajante alemão em Paris no ano de 1804 descreve uma juventude parisiense exclamando: “Une valse, oh, encore une valse” (Uma valsa, oh, mais uma valsa, tradução minha) (NETTL, 1969, p. 253) e o curso da valsa avançava desenfreadamente, culminando no seu triunfo durante o congresso de Viena em 1814-1815. Viena era a terra da valsa. Lá ela

tinha sido dançada por muito tempo como ‘Ländler’, ‘Alemão’, e ‘Langaus’. (O ‘Langaus’ era uma distorção de uma antiga dança popular, na qual os pares atravessavam um espaço grande, dançando em compasso de dois tempos, mas com o mínimo de viradas). As danças antigas tinham sido dançadas em chão batido, com sapatos pregados batendo no chão: aqui, na civilização, a dança assumiu um passo deslizante e correção³³ (NETTL, 1969, p. 254, tradução minha).

A melodia de muitas valsas mostra semelhanças com as melodias do canto tirolês *yodel*. Baseando-se em pesquisa musicológica de Pommer, Zoder e Kronfuss, Nettl escreve:

Numerosas melodias de valsas remontam às melodias simples do canto *yodel*. Isso com certeza é o caso da tal ‘valsa das valsas’ ‘O Danúbio Azul’. Inversamente muitas valsas, escritas por austríacos, tem por sua vez moldado o caráter de canções austríacas folclóricas. Essa relação íntima do *Yodler* Alpino e da Valsa Vienense nos demonstra com clareza como o caráter cultural viril e camponês forma a história da música, e como a força erótica primitiva, tão claramente detectada nas melodias alpinas, influencia as formas novas da música para dança. Mesmo Bach não desdenhou a música da dança campesina. Na abertura da sua ‘Bauern-kantate’ (Cantata Campesina) ele tem uma verdadeira valsa rústica, do tipo que costumeiramente era dançada na província de Lausitz, onde tinha fortes elementos de camponeses eslavos³⁴ (NETTL, 1969, p. 256-257, tradução e grifos meus).

A valsa manteve a característica de dança ternária, o mais marcante elemento das danças precursoras como o *Ländler*, cujo ritmo de acompanhamento é popularmente representado com as sílabas *m-ta-ta*, com forte acento no primeiro tempo. Esse acompanhamento da valsa é originado no baixo do violão integrante de bandas acompanhadoras de *Ländler* e do *Walzer* na Alta Áustria. As bandas eram compostas por dois violinos, violão e contrabaixo. Nettl (1969, p. 259, tradução minha) entende que “o uso desse

³³ “had been danced for a long time as ‘Laendler’, ‘German’, and ‘Langaus’. (The ‘Langaus’ was a distortion of an old folk dance in which the couples danced to a two-beat measure through a large space, but with the smallest possible number of turns.) The old dance forms had been danced on unpolished floor with hob-nailed shoes beating the ground: here, in society, the dance took up the gliding, sliding step”.

³⁴ “Many waltz airs can be traced back to simple yodeling melodies. This is surely the case in that ‘waltz of all waltzes’ ‘The Blue Danube’. Conversely many waltzes written by Austrians have in their turn shaped the character of Austrian folksongs. This intimate connection of the Alpine Yodler with the Viennese Waltz shows us clearly how the virile, peasant cultural character shapes musical history, and how the primitive erotic strength so clearly seen in the Alpine melodies influences the new forms of dance music. Even Bach did not disdain peasant dance music. In the overture to his ‘Bauern-kantate’ (Peasant Cantata) he has a true rustic waltz, such as was danced customarily in the Province of Lausitz, where there was a strong Slavic peasant element”.

tipo de acompanhamento remonta até mesmo ao século XVII³⁵”. O baixo do violão ainda marcou presença em peças de concerto, como a famosa valsa para piano de Karl Maria von Weber, *Convite à Dança (Aufforderung zum Tanz)*. Por um viés comparativo, da mesma forma o baixo do violão proveniente de grupos instrumentais populares no Brasil - a chamada *baixaria* do choro - vai ser evocado nas *12 Valsas de Esquina*, o presente objeto de estudo.

Convite à Dança, composta em 1819 e orquestrada em 1841 por Hector Berlioz, foi a primeira valsa a ser criada para ser ouvida e não dançada. Ainda assim, e apesar da sua forma rondó, essa valsa era tocada em salões de dança e Nettl (ibid., p. 260, tradução minha) aponta esse caso como “um exemplo de forma de dança altamente culta, usada para fins práticos³⁶”, isto é, para dançar. Ele considera esta peça uma obra-prima pelo tratamento poético que é dado à forma da dança, preservando-se a ideia da suíte: “Quanta força, graça e ternura é expressa em seu ritmo e melodia! Realmente, Karl Maria von Weber, um dos grandes talentos da história da música de dança, expressou nela toda a sua exuberante alegria de viver e a força dinâmica das suas emoções³⁷” (ibid., p. 260, tradução minha).

Posteriormente, Weber deu à peça as renomadas notas de programa, nas quais descreve de maneira idealizada e detalhada o procedimento de cortejo entre um homem e uma mulher em um baile da época.

A maioria dos grandes compositores do século XIX prestou homenagem à ‘rainha das danças’, afirma Kiefer (1983b, p. 7) e um deles foi Franz Schubert, um grande compositor de valsas. As suas *Danças Alemãs, Ländlers* e *Walzer* não são música de programa apesar de expressarem estados de espírito. Segundo Nettl (1969, p. 261, tradução minha), elas “são na verdade nada mais do que suítes concebidas dentro do espírito moderno. A atmosfera de cada dança passa de forma suave e natural para o estado de espírito da próxima, obedecendo sempre a leis psicológicas³⁸”.

Este aspecto extramusical das valsas acima mencionadas sugere comparação com o meu objeto de estudo. Estas obras transpiram estados de espírito, não só de um compositor, mas de uma época. As notas de programa de Weber descrevem detalhadamente uma cena representativa dos costumes da sociedade da época. Por sua vez, Mignone não escreve notas

³⁵ “This kind of accompaniment was used as early as in the 17th century”.

³⁶ “an example of highly cultivated dance form used for practical purposes”.

³⁷ “What force, grace and tenderness is expressed in its rhythm and melodies! Indeed, Weber, one of the great talents in the history of dance music, expressed in it all his exuberant joy of living and the dynamic force of his emotions”.

³⁸ “are in truth nothing but suites conceived in the modern spirit. The mood of any one dance passes over smoothly and naturally in to that of the next, and this transition always obeys psychological laws”.

de programa, no sentido que Weber o fez, mas deixa na partitura das *12 Valsas de Esquina* pistas para a reconstrução do imaginário seresteiro, tão representativo do Brasil da sua juventude.

Voltando à Europa do século XIX, Schubert fazia a introdução e *coda* das suas peças à maneira tradicional, inversamente a como fazia Weber em *Convite à Dança* e *Freischütz*, ambas de 1819. Nessas obras ele apresenta uma introdução de três compassos, com *appoggiatura* na dominante e a costumeira anacruse no quarto compasso que adentra em três períodos de oito compassos cada. Essa introdução lenta levou diretamente ao desenvolvimento das introduções, feito por Lanner e Strauss, o pai (NETTL, 1969).

Em 1820 a valsa tinha gozado de várias décadas de popularidade, mas a sua estima parecia estar em declínio em países como França e Inglaterra. Em Viena, porém, a valsa mantinha o seu sucesso e essa força vital devia-se ao surgimento de uma nova geração de músicos, como Lanner e Strauss acima mencionados, que elevaram a forma da valsa e a tornaram “aceitável tanto como composição musical quanto no seu papel de dança³⁹” (LAMB, 1980, p. 203, tradução minha).

A transição da valsa desde a sua origem ao seu formato de valsa-dança-de-salão, a *valsa vienense* propriamente dita, está traçada na trajetória desses dois compositores. Franz Lanner (1801-1843) tocava em tabernas, como todo rabequista do subúrbio vienense. O seu quarteto rapidamente fez sucesso e virou orquestra. Johann Strauss (1804-1849), filho de estalajadeiro de subúrbio, cresceu ouvindo os *Ländler* tocados por rabequistas que acompanhavam os barcos descendo o rio Danúbio. Esses rabequistas se tornaram os seus professores e, depois de tocar na orquestra de Lanner por algum tempo, Strauss formou a sua própria orquestra. A popularidade dessas orquestras fica evidente nas palavras de Chopin, que em 1830 veio à Viena: “você não encontra muita seriedade em Viena. A música de Lanner e Strauss exclui qualquer outra coisa⁴⁰” (apud NETTL, 1969, p. 267, tradução minha). Ao contrário de Chopin, Richard Wagner elogiou as melodias genuínas e originais das valsas de Lanner e Strauss, e achou que o violino de Strauss era “a encarnação do espírito popular de Viena⁴¹” (NETTL, 1969, p. 267, tradução minha), e que jogava feitiço nas pessoas.

A partir do momento em que existiam as duas orquestras de Lanner e Strauss em Viena, e a popularidade de ambas aumentava, o *Ländler* foi deixado de lado e a forma da valsa começou a ser expandida, intercalando com outras formas de dança como o galope

³⁹ “acceptable just as much as a musical composition as in its role as a dance”

⁴⁰ “you can't find much seriousness in Vienna. The music of Lanner and Strauss drew out everything else”.

⁴¹ “the incarnation of Vienna's popular spirit”.

(LAMB, 1980). Em tempos de Mozart a valsa já tinha seis divisões, *coda* e a forma *da capo* (NETTL, 1969) e, em 1826, Strauss pai usou uma sequência de sete valsas, cada uma com duas seções de oito compassos, exceto a última seção de 16 compassos. Já no início dos 1830 as composições de Strauss pai tinham em geral cinco valsas, contendo seções aumentadas para 16 compassos cada (LAMB, 1980). A forma continuava se expandindo até que, com o ‘rei da valsa’, Johann Strauss filho, prevaleceram períodos de 32 compassos. A dupla vienense, Lanner e Strauss, ampliou a introdução e a *coda*. “As introduções, no início somente alguns compassos, gradualmente aumentaram e se tornaram descritivas, bem como frequentemente em andamento e métrica contrastante⁴²” (LAMB, 1980, p. 203, tradução minha).

Os temas começaram a fluir mais e, segundo Kiefer, foi Strauss pai quem “transformou a valsa, dando-lhe andamento mais rápido, mais leve e gracioso” (KIEFER, 1983b, p. 7). O andamento tendia a aumentar, por fim “se estabelecendo em cerca de 70 compassos por minuto⁴³” (LAMB, 1980, p. 203, tradução minha).

Lanner e Strauss pai também desenvolveram a instrumentação. Como vimos, começou-se com um quarteto nas tabernas do subúrbio e, com um acréscimo constante de músicos, o número de instrumentos de orquestra clássica foi finalmente atingido, existindo, portanto, em 1825, duas orquestras completas, de Lanner e de Strauss pai. Nettl descreve a orquestração das valsas: o primeiro violino conduz a melodia, e segundo violino dobra oitava abaixo ou dá acompanhamento junto às violas e violoncelos, tocando harmonias nos tempos fracos do compasso. O contrabaixo realiza o acompanhamento. Os sopros dão reforço às cordas, aparecendo em destaque ocasionalmente, menos o fagote que só faz acompanhamento. O trompete aparece em passagens fortes como voz condutora, mas de resto os metais executam o acompanhamento. O tímpano acentua o primeiro tempo e pequenos instrumentos de percussão dão acentos em outros tempos do compasso. Em termos de harmonia havia tipicamente um acorde por compasso, com o baixo do acorde no tempo forte e outros componentes nos tempos fracos (NETTL, 1969).

O apelo de Lanner e Strauss se deve em parte à orquestração que contribuía para o efeito hipnótico da música. No entanto, os dois tinham estilos um tanto contrastantes e

⁴² “The introductions, at first only a few bars, themselves gradually lengthened and became of a descriptive nature and often in a contrasting tempo and metre”.

⁴³ “settled down at around 70 bars per minute”.

seguidores diversos: Lanner recorria mais “à delicadeza e apelo melódico” e Strauss enfatizava mais a “variedade rítmica⁴⁴” (LAMB, 1980, p. 203, tradução minha).

As valsas de Lanner e Strauss ganharam mesmo popularidade no exterior quando Strauss pai começou nos anos 1830 a viajar com a sua orquestra. Na Alemanha, França e Grã-Bretanha, já se conhecia as valsas na execução de orquestras locais. No entanto, a orquestra de Strauss irradiava um encanto rítmico que empolgava plateias. A valsa se arraigou como atração em bailes e concertos em jardins de passeio abertos ao público, e compositores de valsa em várias cidades do mundo, como Paris, Carlsbad, Vichy, Berlim, Copenhague e Londres, ganharam renome (LAMB, 1980).

Não obstante, segundo Kiefer (1983b), foi Johann Strauss filho (1825-1899), junto ao irmão Josef Strauss (1827-1870), que viveu a época de ouro da valsa vienense. A maior parte de valsas mundialmente famosas são da década de 1860. Lamb entende que com os irmãos

a valsa alcançou o seu pico de perfeição quanto combinação de forma de dança e composição musical, e enquanto símbolo de uma época jovial e elegante. Nenhum outro compositor de valsa conseguiu de maneira consistente igualar a sua base melódica, a fluência musical desde o princípio da introdução até a coda, ou o afiado contraste nos contornos dos temas⁴⁵ (LAMB, 1980, p. 204, tradução minha).

Strauss filho fundou a sua própria orquestra bem jovem e fez com que a valsa vienense, a sua herança da dinastia Strauss, prosperasse, inclusive dando à *coda* a função de clímax. Mozart já usara na *coda* material temático das danças precedentes, prática que Lanner e Strauss pai seguiram. No entanto, a ideia realmente brilhou na concepção e realização artística de Strauss filho. O seu estilo se assemelhava mais ao estilo de Lanner do que ao do seu pai por causa da sua abordagem mais melódica do que rítmica. “O ritmo se tornou implícito mais do que explícito, as frases musicais se estenderam, os temas ficaram menos simétricos e a orquestração mais convencional do que a orquestração um tanto impetuosa das valsas do mais velho Johann Strauss⁴⁶” (LAMB, 1980, p. 204, tradução minha).

⁴⁴ “on delicacy and melodic appeal” [...] “rhythmic variety”.

⁴⁵ “the waltz achieved its peak of perfection as a combination of dance form and musical composition, and as the symbol of a gay and elegant age. No other waltz composer could consistently match their fund of melody, the flow of the music from introduction through to coda, or the sharply contrasted shapes of their themes”.

⁴⁶ “The rhythm became implicit rather than explicit, the musical phrases were lengthened, the themes became less symmetrical, and the scoring made more conventional use of instrumental colouring than in the rather brashly scored waltzes of his father”.

Por sua vez, Nettle (1969, p. 274, tradução minha) escreve sobre o encanto das valsas de Strauss filho: “Na coda, todas as valsas da série, cada uma em seu tom, eram passadas em revista, reaparecendo de forma velada, como reminiscência de um sonho⁴⁷”.

Strauss expandiu seu império da valsa para as Américas em 1872 quando foi convidado à Boston para reger concerto comemorativo do centenário da independência de Massachussets em um megaevento, no qual 20 mil pessoas cantaram o *Danúbio Azul*, assistidos por outros 100 mil. Um *gran finale* para uma trajetória iniciada por um rabequista no rio Danúbio.

A trajetória da valsa vienense vista acima é um exemplo nítido do fenômeno de circularidade cultural, i.e., entre cultura popular e erudita. Barbeitas, versando sobre esse conceito, cita Burke: “A nobreza adotava regularmente animadas danças do campesinato, gradualmente tornava-as mais sóbrias, e então novamente adotava outras. Um caso do final do nosso período é a ascensão social da valsa” (BURKE, 1989, apud BARBEITAS, 1995, p. 42).

A virilidade da música popular é material que interessa à música de elite. Observamos o ‘Rei da Valsa’⁴⁸ brasileiro, Francisco Mignone e o também ‘Rei da Valsa’ vienense: ambos com raízes na música popular levaram elementos colhidos nessa fonte para a música culta. Mozart de Araújo (1994) escreveu sobre a interação entre esses dois postos, a música popular e a música culta:

Mas a música popular não desperta, como a música erudita, esse interesse estético puro, por outro lado, a música erudita jamais expressaria como a música popular, os caracteres afetivos e emocionais de uma comunidade nacional. E eis porque, sendo embora menos artística que a música erudita, a música popular, pelo fato mesmo de ser mais ‘representativa’ de uma coletividade possui um maior e mais legítimo conteúdo humano. Individualista por natureza, a música erudita tem sempre um autor que a torna representativa, mais de um indivíduo do que de um grupo social. Já a música popular, coletivista por definição e anônima pelo seu destino de pertencer a todos, pois que nela colaboram, incessantemente, milhares e milhões de indivíduos - por isso mesmo ela se torna a síntese inconsciente da sensibilidade e do sentimento musical de um povo. A música popular será, assim, a fonte necessária onde a música erudita terá que ir buscar a sua inspiração (ARAÚJO, 1994, p. 48-9).

As valsas do compositor francês Emile Waldteufel (1837-1915), que exibem o notório estilo francês de valsa mais calma, e que terá repercussão no Brasil, se tornaram internacionalmente renomadas nos anos 1870 e 1880: *Mon rêve* (1876), *Pluie d’or* (1879),

⁴⁷ “In the coda, each waltz of the series, each in its own key, was passed in review, re-appearing in veiled form, like reminiscences of a dream”.

⁴⁸ Foi Manuel Bandeira que chamou Mignone de ‘Rei da Valsa’ (HORTA, 1985, p. 395). Barbeitas escreve, citando Jota Efegê, que Mário Penaforte (1876-1928), que compôs inúmeras valsas de influência francesa, inclusive com títulos em francês, também foi chamado de ‘Rei da Valsa’ (EFEGÊ, 1979, apud BARBEITAS, 1995, p. 79).

Les patineurs (1882), entre outras. Nas últimas décadas do século XIX até a virada do século XX, valsas de diversos compositores, como a *Gold und Silber* (1902) (Ouro e prata) de Lehár, surgiram e mantiveram a sua popularidade. Nesses casos, muitas vezes a forma da valsa popular passa por um processo evolutivo, como, por exemplo, possuir introduções expandidas ou corte para três partes de 32 compassos cada. Algumas dessas valsas gozaram de mais sucesso como música de concerto do que como dança. (LAMB, 1980).

A valsa é presenciada em diversos gêneros de música no século XIX. São famosas as valsas dos balés *Copélia* (1870) de Delibes e *Lago dos cisnes* (1877), *Bela adormecida* (1890) e *Quebra-nozes* (1892) de Tchaikovsky. Outro gênero visitado pela valsa foi a ópera, como no caso de óperas dos compositores Gounod, Tchaikovsky, Offenbach e Wagner. Dando continuidade, no final do século XIX, à sua existência no gênero da ópera, a valsa marca presença em óperas de Massenet e Leoncavallo (LAMB, 1980). O primeiro tem uma ligação direta com o presente objeto de estudo, porque fora professor de Ferroni e este, por sua vez, foi professor do Francisco Mignone em Milão, como vimos em 2.2. O segundo, Leoncavallo, era ídolo no meio cultural italianizante na juventude de Mignone em São Paulo. Alferio, pai de Mignone, venerava também outro gigante da ópera italiana: Puccini. Este utilizou a valsa com grande efeito na ópera *La bohème* (1896).

A intenção programática de Berlioz na obra orquestral *Symphonie fantastique* (1830), sempre segundo Lamb, foi quase tão importante quanto a versão de Weber em *Aufforderung zum Tanz*. Chopin, em uma época próxima, compunha suas valsas para piano em estilos diferentes, variando desde o virtuoso brilhantismo à atmosfera de melancolia, já demonstrando maior liberdade rítmica, que, note-se, diferenciava a valsa-de-concerto da valsa-dança. Na contracapa do disco *Mignone*⁴⁹, o compositor das *12 Valsas de Esquina* escreve sobre compositores que abordaram o gênero da valsa, assinalando “que as quatro baladas para piano de Chopin são outras tantas valsas que se juntam à Berceuse e à Barcarola”, e continua, indicando que o *Carnaval* de Schumann para piano, “contém muitos números valsísticos” (apud BARBEITAS, 1995, p. 79). Brahms, que, fora um amigo íntimo de Strauss filho, também não deixou de pôr o seu marco no gênero da valsa e compôs dois grupos de *Liebeslieder Walzer* (1869 e 1874) e Liszt, do mesmo modo, foi influenciado pela mania da valsa, compondo, por exemplo, as *Valsas Mephisto*. Entre os compositores russos a valsa também fez história. Além de Tchaikovsky, que não só se serviu da valsa em balés e

⁴⁹ Contracapa do disco *Mignone* (apud BARBEITAS, 1995, p.79), no qual se encontram gravadas sete *Valsas Brasileiras*, a *Nazarethiana*, três *Valsas de Esquina*, o *Improviso Romântico* e a *Valsa Elegante*, para piano.

óperas, como também em obras orquestrais, como na *5ª Sinfonia* (1888), Glinka compôs a *Valse-fantaisie* (1839-56) e Glazunov escreveu valsas também. Saint-Saëns homenageou a valsa com a obra *Bolo de casamento* (1886), uma ‘valsa-capricho’ para piano e cordas. O finlandês Jean Sibelius compôs a *Valse triste*, uma das seis composições criadas para uma peça de teatro chamada *Kuolema* (1903) (LAMB, 1980).

No final do século XIX os sinfonistas Mahler e Bruckner retornaram às fontes viris do *Ländler* rústico. De acordo com Lamb (ibid., p. 205, tradução minha), “Mahler introduziu uma versão grotesca da valsa na sua 5ª Sinfonia⁵⁰”, o que confere, de certo modo, a afirmação de Burke acima citada, no sentido de que as danças servem como material para a nobreza, atingindo uma sofisticação que verte as suas características oriundas e a novidade proporcionada pela dança se esgota.

Portanto, não resta dúvida de que “a valsa tomou conta de toda a música ocidental”, nas palavras de Francisco Mignone (apud BARBEITAS, 1995, p. 79). Na visão de Lamb, foi Ravel que em suas obras resumiu a valsa:

O compositor que efetivamente fez o resumo da era da valsa na íntegra foi Ravel, cujas *Valses nobles et sentimentales* (1911) remetem despudoradamente às valsas de Schubert, através de um período de 90 anos, e cujo poema coreográfico *La valse* (1918), por sua vez, remete a um baile imperial de 1855 e magnificamente capta os giros da valsa daquele período, enquanto se mantém notável por causa da orquestração tipicamente brilhante do compositor⁵¹ (LAMB, 1980, p. 205, tradução minha).

Nessas obras, Ravel retrata a valsa como algo de um tempo passado, enquanto Mahler, na sua *5ª Sinfonia*, e Stravinsky, em *Petrushka* (1911), apresentam a valsa de maneira grotesca. A extinção do império austro-húngaro no fim da 1ª Guerra Mundial marcou também o fim do reino da valsa no mundo. Nos anos 1920 novas formas de dança, expressões corporais atualizadas de uma sociedade em transformação vindas dos Estados Unidos da América, se espalharam pelo mundo, e os compositores em atividade se adaptaram às novidades.

Apesar dos rumos novos de música de entretenimento, a valsa curiosamente continuou sendo uma referência mundial, tendo lugar no sentimento popular. Ela está presente em

⁵⁰ “Mahler introduced a grotesque version of the waltz into his Fifth Symphony”.

⁵¹ “But the composer who effectively summed up the whole era of the waltz was Ravel, whose *Valses nobles et sentimentales* (1911) look back unashamedly over a period of 90 years to the waltzes of Schubert, and whose choreographic poem *La valse* (1918) similarly looks back to an imperial ball of 1855 and magnificently captures the sweep of the waltzes of that period, while remaining notable for the typically brilliant orchestration of its composer”.

musicais, canções sentimentais, música de filmes e assim por diante. Na área de música de concerto, compositores do século XX foram, sim, atraídos pelo gênero. Como exemplo, cito os compositores russos: Khachaturian, na música composta para *Masquerade* (1939); Prokofiev, na sua *Suíte de Valsas* op.110 (1947) e Shostakovich, na sua música leve. O inglês Britten incluiu a valsa em *Variações sobre um tema de Frank Bridge* (1937) (LAMB, 1980).

Segundo Lamb, a valsa dançada em bailes a partir de 1910 era uma valsa lenta, derivada da Valsa Boston que teve procedência nos Estados Unidos dos anos 1870. Canções populares em compasso ternário de valsa, como *Ramona* (1927) e *Parlami d'amore, Mariù* (1933), foram adaptadas para a valsa-dança.

Todavia, o que realmente faz a valsa ser lembrada é a sua época de esplendor, em particular as valsas vienenses da segunda metade do século XIX, “especialmente quando tocadas com uma leve antecipação do segundo tempo do compasso e um sutil *rubato*, característico da execução vienense tradicional⁵²” (LAMB, 1980, p. 206, tradução e grifo meus). Estas valsas continuam tocadas, não só por orquestras de salão, mas também pelas grandes orquestras sinfônicas.

3.2 A valsa no Brasil

No Brasil Imperial a valsa aparece inicialmente nos salões de dança da alta sociedade, mas “num segundo momento, se espalha pelo restante da sociedade transformando-se num gênero popular” (BARBEITAS, 1995, p. 13). Ali ela se abastece de conteúdos representativos da música popular para seguir circulando, voltando aos estratos da música de concerto. Ela se torna material de compositores, entre os quais consta Francisco Mignone, que buscam captar a virilidade que a valsa ganhara no seio da cultura popular.

O curso tomado pela valsa a partir da sua chegada ao Brasil até ser incorporada nas *12 Valsas de Esquina* é caracterizado por dinâmica aculturação. Durante aproximadamente um século, o gênero se nutre dentro de uma rede de referências culturais, absorvendo características musicais denominadas *constâncias* por autores como Andrade e Araújo. Constâncias são elementos que permanecem na cultura, se justapondo àqueles que mudam de acordo com uma índole sociocultural de sucessivas transformações, das quais a música faz parte inevitavelmente, conforme as ideias colocadas pelo russo Asafiev, vistas em 2.2.4.1.

⁵² “especially when played with the slight anticipation of the second beat of a bar and the subtle use of rubato which are characteristics of the traditional Viennese performance”.

Na parte que segue me debruçarei sobre o curso tomado pelo gênero valsa no Brasil, com base em diversos autores dedicados ao assunto. Com o intuito de reconstruir o cenário musical do qual o meu objeto de estudo provém, e dessa maneira propiciar uma percepção mais *real* das suas origens e da sua razão de ser, lançarei mão das reminiscências de Alexandre Gonçalves Pinto, um violonista *chorão* da virada do século XIX. Darei enfoque tanto aos seus registros quanto a entrevistas realizadas com músicos da atualidade: Luiz Otávio Braga, Maurício Carrilho e Guinga. A oportunidade de entrevistar estes chorões e seresteiros, me colocou face à valsa popular no seu âmbito real de *hoje*. Por outro viés, vivencio a valsa popular como *imagem* quando executo as *12 Valsas de Esquina*, que, por sua vez, também se classificam no âmbito da *valsas brasileira*. Braga, fonte primária, que tocou em serestas, em grupos de choro, é um legítimo representante dessas manifestações musicais. No momento em que o entrevistei eu presenciei, de forma indireta, a seresta por ele vivida, porque ele me tocou muitos exemplos no violão, mostrou *baixarias* de várias valsas, choros e samba-canções para elucidar a sua fala, ou seja, ele me apresentou à coisa real, às características musicais, ao estado de espírito, às inflexões nas frases e assim em diante. Recordando as colocações fenomenológicas de Sartre, eu pude vivenciar o objeto com minha consciência de percepção. Por outro lado, quando o objeto me aparece nas obras de Mignone alegoricamente, eu as vivo com a minha consciência imaginante, no sentido íntimo. Mas o mesmo objeto está presente nos dois casos, no primeiro o objeto é real, no segundo caso ele é imaginário.

3.2.1 A valsa de salão

Voltando à trajetória da valsa no Brasil, de acordo com o musicólogo e historiador Mozart de Araújo (1994), as primeiras referências históricas à valsa no país se situam no final do século XVIII. Contudo, manuscritos originais encontrados por ele na biblioteca do Conservatório de Paris indicam o ano 1816 como uma data possível para as primeiras valsas escritas em terra brasileira. Tais documentos exibem composições do austríaco Sigismund Neukomm de 1816, ano em que chegou ao Brasil para retornar à Europa em 1821, junto a Dom João VI. O gaúcho Bruno Kiefer (1983b, p. 8) afirma que lá consta, “no rol das composições de Sigismund Neukomm, escritas no Brasil, uma *Fantasia a Grande Orquestra sobre uma Pequena Valsa de S.A.R. o Príncipe* (1816), bem como um arranjo para orquestra de seis valsas compostas pelo futuro Imperador”.

A valsa chega deste modo com a corte portuguesa e se torna um gênero obrigatório nos salões. Câmara Cascudo (1972, p. 881) afirma que a valsa “veio a divulgar-se no Brasil durante fins do 1º Império e período regencial, justamente quando Paris inteiro a consagrava, 1830 e seguintes [...] No Brasil, no primeiro Império e segundo, a valsa era dançadíssima, e o povo gostou do seu ritmo”.

Kiefer apurou evidências relativas à publicação e execução de valsas estrangeiras e valsas compostas no Brasil nesse período. Ele constatou a publicação de valsas de Beethoven em 1829 e dois anos depois, em 1831, a edição de *Doze Valsas* para piano do compositor brasileiro Cândido Inácio da Silva, cujo editor as vendeu como não “excedidas por nenhuma obra deste gênero vindo da Europa” (KIEFER, 1983b, p. 8), indicando assim um grande fluxo de valsas chegando ao Brasil do exterior. Um jornal de 1839 anuncia a execução de uma “Grande, bela e difícil Valsa Alemã de Strauss” (ibid., p. 9) na Assembleia Estrangeira. Compositores brasileiros como Francisco Manuel da Silva e Henrique Alves de Mesquita escrevem valsas e do punho deste último vem: *Saudades de Mme. Charton*, valsa que no julgamento de Kiefer (ibid., p.9) “não tem nada de brasileiro”.

Através de crônica de 1877 do grande escritor Machado de Assis percebe-se o espírito da sociedade brasileira à época: “Não faço ao leitor a injúria de crer que nunca passou pela porta de uma sociedade ou aula de dança. De fora ouve-se o som da rabeca, ou do trombone, a desenvolver as mais animadas quadrilhas francesas e valsas alemãs” (apud KIEFER, ibid., p. 9).

A valsa acarretou toda uma produtividade relativa a seu cultivo dentro da sociedade do Brasil imperial. Kiefer (1983b) organizou a produção acerca da valsa da época nas seguintes categorias:

- a) Valsas de autores europeus, reimpressas no Brasil;
- b) Valsas de estrangeiros, formados na Europa, que se radicaram no Brasil;
- c) Valsas de autores brasileiros, muitas vezes com títulos em línguas estrangeiras, com predominância da língua francesa.

Sempre segundo Kiefer, em muitos casos as categorias acima se aplicam a outras danças que chegaram de Europa ao Brasil contemporaneamente ou um pouco depois da valsa. Almeida (1942) afirma que a *quadrilha*⁵³ se difundiu no Brasil no início do século XIX e pela

⁵³ Segundo Kiefer a quadrilha consta de cinco partes vivas em 6/8 ou 2/4, sempre terminando com galope. Ele cita o *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (5ª edição, 1955): “a palavra *quadrilha* vem do francês *quadrille*. Originalmente a expressão teria sido, na França, *quadrilha de contradanças* o que, por abreviatura, deu quadrilha. Por sua vez, *contradança* é corruptela de *country-dance*, antiga dança inglesa, alegre e simples. O

época da Regência (1831-1840) fazia furor no Rio. De acordo com Kiefer a *polca*, dança binária original da Boêmia, chegou em 1844, via Paris, se instalando no Brasil com muita rapidez. De mesma origem, porém, causando efeito em menor escala, a *mazurca*, dança de três tempos com uma característica acentuação no segundo, veio algum tempo depois. O *schottische*⁵⁴ se divulgou no Brasil nos inícios de 1850 e a *habanera*, originada de negros no Haiti e em Cuba, veio da Espanha por volta de 1866.

Kiefer, junto com uma maioria de autores, aponta que pelo menos na época do Império a influência da valsa francesa, no processo de assimilação da valsa em terras brasileiras, era superior a influência da valsa austríaca-alemã, pelo número de valsas dessa nacionalidade publicadas e títulos de valsas em francês compostas no Brasil. A valsa francesa era mais lenta e talvez por isso tenha caído mais no gosto no Brasil, de acordo com Luiz Otávio Braga⁵⁵ (BRAGA, 2017). Francisco Mignone complementa sobre a receptividade da valsa francesa no Brasil no século XIX:

Quando, afrancesada, veio ao Brasil, provocou uma enxurrada de valsas que lhe imitavam o estilo. Todo o mundo escrevia valsas com títulos franceses. Nem ‘o gênio da opera’ e homem de teatro Carlos Gomes escapou à moda do tempo. E compôs uma obra que ostentava o pomposo título: ‘Grande valsa de Bravoure’ para piano (apud BARBEITAS, 1995, p. 79).

O francês Jean Batiste Debret testemunhou a vida no Rio de Janeiro entre 1816 e 1831 e descreve as lojas de barbeiros como uma cópia deste tipo de loja na Espanha

com a única diferença de que o oficial de barbeiro no Brasil *é quase sempre negro ou pelo menos mulato*. [...] Dono de mil talentos, ele tanto é capaz de consertar a malha escapada de uma meia de seda, como de executar, no violão ou na clarineta, *valsas e contradanças francesas*, em verdade arranjadas a seu jeito (apud KIEFER, 1983b, p. 8).

De fato, essa determinada descrição de Debret: “arranjadas a seu jeito”, já prenuncia o caminho que a valsa tomaria no Brasil. Todas as danças acima listadas vieram de raízes populares, chegando ao salão da nobreza para serem apreciadas durante um tempo e

nome da quadrilha se justifica, pois provém do número de dançadores, formado por quatro pares” (KIEFER, 1983b, p. 31).

⁵⁴ Essa palavra alemã significa ‘escocesa’. No Brasil também escrito *xote* ou *chótis*. Kiefer cita o *Grove’s Dictionary of Music and Musicians* (5ª edição, 1955): “O ponto de vista moderno é que esta dança nada tem a ver com Escócia. Trata-se de uma dança francesa derivada do que os franceses imaginavam que fosse uma dança escocesa” (KIEFER, 1983b, p. 27).

⁵⁵ Luiz Otávio Braga, violonista, compositor e arranjador. Professor do Departamento de Educação Musical do Instituto Villa-Lobos da Universidade do Rio de Janeiro/Unirio. Na Pós-graduação da Unirio também realiza trabalho na linha Documentação e História da Música. Ph.D em História Social pelo IFCS/UFRJ. Foi integrante dos conjuntos Galo Preto e Camerata Carioca. Obras publicadas: *O violão brasileiro*, Ed. Europa, 1988, método para ensino de violão; e *O Violão de 7 Cordas: Teoria e Prática*, Ed. Lumiar, 2002.

substituídas quando se extinguiu a novidade por elas trazida, me referindo à ideia de Burke, antes citada (ver 3.1, p. 72). A valsa manteve certa celebridade na alta sociedade, sendo dançada até hoje em momentos importantes da burguesia - como bailes de formatura, bailes de debutantes ou casamentos. Todavia, no Brasil do século XIX, o seu destino, junto a outras danças importadas, era o de se naturalizar no seio do povo, de ser ‘arranjada a seu jeito’, como no caso do barbeiro mulato, visto acima. O compositor Guinga descreve o processo da seguinte forma:

A coisa do regional no lugar onde você vive é tão forte, o clima, as benesses, as dificuldades, que formam a cultura de um povo. Você jamais vai fazer uma valsa vienense morando em Jacarepaguá, não tem como! E o que faz para ser brasileiro, eu acho que é isso: é o clima; é a esquina; é o botequim; é o salão de festa; é o clube; é a seresta; é a música que entra de uma maneira e você entende de outra às vezes. Até por falta de um conhecimento formal (Guinga, 2017).

Segundo Braga, tratando da história da valsa popular no Brasil, não se pode dissociá-la das tradições musicais que a cercaram. O termo *brasileira*, de acordo com ele, “projeta muito esse lado nacionalista. Mas esse termo traz todas essas tradições, essas referências” (BRAGA, 2017), se referindo à tradição de *choro* e de *seresta*. Luís Paulo Horta (1985, p. 395) aponta essa confluência de tendências na música popular: “Através dos conjuntos de choro, [a valsa] tornou-se gênero seresteiro”. Por sua vez, Almeida (1942, p. 184) afirma que “a valsa sofreu a influência das modinhas e adaptou-se ao *chôro* nacional. Se manteve as suas características fundamentais, abasileirou a sua melodia e se tornou uma forma de canção sentimental”.

Barbeitas (1995, p. 17), no entanto, rechaça a tese, um tanto difundida, que “a Valsa passou a ser brasileira graças às influências da Modinha”, apontando que, na verdade, o que ocorre é que “do encontro entre a Valsa e a Modinha resultam não apenas uma nova Valsa mas também uma nova Modinha” (ibid., p. 24).

3.2.2 A modinha

A modinha “é o gênero mais tradicional e historicamente o mais característico de canção brasileira” (HORTA, 1985, p. 242). Entretanto, a problemática da procedência da modinha, se ela tem origem popular ou erudita, desenvolveu-se entre diversos pesquisadores brasileiros, que se interessaram pelo gênero e escreveram a seu respeito. O muitíssimo respeitado e articulado musicólogo nacionalista Mário de Andrade (1893-1945), que pesquisou e recolheu modinhas nos anos 1930, escreve:

Os documentos musicais e textos mais antigos se referindo a ela, já designam peças de salão, e todos concordam em dar à modinha uma origem erudita, ou pelo menos da semi-cultura burguesa. Melo Morais Filho a fixa como ‘descendente em linha reta da melodia italiana’ [...], a sra. Wodehouse também, e Friedenthal reconhece em algumas delas pareçença extrema com Mozart (ANDRADE, 1980, p. 6).

Contemporâneo de Mário de Andrade, o antes citado musicólogo e folclorista Renato Almeida (1895-1981), afirma no mesmo sentido: “Ária sentimental e chorosa, sobre motivo de amor [...] e com forte influência do cantábile italiano, a modinha passou do salão para a boca do povo” (ALMEIDA, 1958, p. 21). Andrade, contudo, parecendo-lhe bem fundamentadas, se mostra surpreso frente às evidências da origem erudita do gênero. E ciente da norma de utilização pela elite do elemento viril imanente à música popular, escreve:

Ora, dar-se-á o caso absolutamente raríssimo duma forma erudita haver passado a popular? O contrário é o que sempre se dá. Formas e processos populares de todas as épocas foram aproveitadas pelos artistas eruditos e transformadas de arte que se apreende em arte que se aprende (apud TINHORÃO, 1998, p. 118-119).

Barbeitas (1995, p. 20) afirma sobre esse juízo dos nacionalistas: “Escapava a Mário e aos nacionalistas em geral, a percepção de que as várias manifestações culturais no interior de uma mesma sociedade poderiam percorrer diversos segmentos sociais, ter, enfim, um caráter circular”, relacionando, assim, à modinha à tese da circularidade cultural entre classes sociais, teoria que observamos ao versar sobre a valsa na Áustria em 3.1.

O zeloso e mais recente pesquisador de modinhas José Ramos Tinhorão (1991) desconstrói a tese da origem erudita da modinha, apresentando diversas evidências que apontam a sua origem popular. De acordo com este autor a modinha é o primeiro gênero de canção popular no Brasil, da qual tem notícia desde o final do século XVII através de tocadores populares de viola.

Estudioso de modinhas, Mozart de Araújo (1994, p. 83-84) afirma que “o verdadeiro criador da modinha [...] e do lundu⁵⁶ de salão, cantiga maliciosa e cômica, acompanhada de

⁵⁶ Segundo Azevedo (1956, p. 143-144), “Gregório de Matos, o grande poeta satírico brasileiro do século XVII, passa por ter sido um dos criadores do lundu, transplantando-o dos terreiros em que dançavam negros e mulatos para os salões da casa-grande, onde a sua viola reproduzia os ritmos estimulantes e o dengo melódico dessa dança por tanto tempo famosa. Em sua poesia descobrem-se numerosas produções que estão impregnadas desse espírito do lundu: graça lasciva, ternura brasileira, jeito desabusado de capadócio gingando”. Quando a polca europeia invade os salões brasileiros, o espírito e o movimento do lundu se recolhem no novo gênero, sempre instrumental. “O binário esperto do seu andamento, baixos fortemente marcados e variações da linha melódica, amoldavam-se com perfeição a experimentadas tendências do nosso passado musical. Não tardam em aparecer as primeiras *polcas-lundu*, consagrando êsse processo de aculturação e revelando a capacidade de sobrevivência do lundu. E no período de confluência dêsse gênero musical com o nascente maxixe [...] é difícil distinguir o que

bandolim, viola de arame ou violão foi Domingos Caldas Barbosa”. Tanto o seu nome quanto o da modinha, novamente de acordo com Tinhorão, tem primeiros registros em documentação de Lisboa do final do século XVIII. Caldas Barbosa nasceu por volta de 1740, filho de branco com negra angolana. Até aparecer na capital portuguesa por volta de 1775, ele tinha - e Tinhorão (1991, p. 15) traz evidências pelas origens populares da modinha - se relacionado somente “com mestiços, negros, pândegos em geral e tocadores de viola, e nunca com mestres de música eruditos (que por sinal, por essa época praticamente não existiam no Brasil)”. As suas composições não condiziam com os parâmetros da música erudita de então:

[A] grande novidade do tipo de música lançada em Lisboa pelo mulato brasileiro era o rompimento declarado não apenas com as formas antigas de canção, mas com o próprio quadro moral das elites, representado pelas mensagens dos velhos gêneros, como as ‘cantilenas guerreiras, que inspiravam ânimo e valor’ (TINHORÃO, 1991, p.13).

Autores portugueses da época usavam o termo genérico de *moda* “para designar as cantigas, romances e árias de salão” (ARAÚJO, 1994, p. 178). As modas de Caldas Barbosa tinham frases curtas, de 4-7 sílabas que era típico da poesia popular, e as pessoas começaram “a referirem-se a tais *modas novas* usando o diminutivo de *modinhas*” (TINHORÃO, 1991, p. 15). Quando o *lord* inglês Beckford escutou a modinha na corte de Dona Maria I em Lisboa em 1786, este reparou em “*staccato* monótono da viola” (apud TINHORÃO, 1991, p. 16). Tinhorão entende que tal articulação do instrumento não pode ter sido um recurso erudito numa época em que se priorizava a melodia, e - com mais um argumento pela origem popular da modinha - conclui que aqui se trate do ponteio popular. O *lord* ressalta o encanto provocado pela modinha, esta vez citado por Araújo:

Aqueles que nunca ouviram este original gênero de música, ignoram e permanecerão ignorando as melodias mais fascinantes que jamais existiram...Elas consistem em lânguidos e interrompidos compassos como se, por excesso de enlevo, faltasse o fôlego e a alma anelasse unir-se à alma da pessoa amada (apud ARAÚJO, 1994, p. 177).

Mais uma evidência em prol da origem popular da modinha, são cantigas populares coletadas e publicadas pelo historiador Sylvio Romero: “Quando em algumas províncias do norte coligi grande cópia de canções populares, repetidas vezes, colhi cantigas de Caldas Barbosa, como anônimas, repetidas por analfabetos” (ROMERO, 1880, apud TINHORÃO,

é uma *polca* do que é um *maxixe*. Aliás o sincretismo é denunciado pelas numerosas peças com a designação de *polca-maxixe* então publicadas pelas nossas casas de música” (AZEVEDO, 1956, p.145-146)

1998, p. 119). Destarte, as modinhas continuavam na memória das populações nas pequenas cidades, transmitidas oralmente como canções tradicionais, mais de cinquenta anos depois da morte do seu autor.

Tinhorão conclui que o equívoco relativo à origem da modinha veio do fato de que as modinhas e lundus sincopados do músico carioca atingiram tamanho sucesso que a partir de 1792 estas músicas haviam “desaparecido nas composições escritas, em que o editor era francês, os autores portugueses e a música quase sempre italiana” (TINHORÃO, 1998, p. 118).

O que iria acontecer com a modinha, a partir dos últimos anos do século XVIII, até a segunda metade do século seguinte, seria o fato de que, passando a interessar aos músicos de escola, o novo gênero acabaria realmente se transformando em canção camerística tipicamente de salão, precisando aguardar depois o advento das serenatas à luz dos lampiões de rua, nos últimos anos do século XIX, para então retomar a tradição de gênero popular, pelas mãos dos mestiços tocadores de violão (TINHORÃO, 1991, p. 18-19).

A modinha de salão era uma peça de canto erudito em salas burguesas escrita em partitura, na qual o piano substitui o cravo nos meados do século XIX. Ela marca o que Mozart de Araújo (1994) denomina a 1ª fase da música popular brasileira e Oneyda Alvarenga chama de 1ª fase da modinha. Trazida ao Brasil pela corte de Dom João VI em 1808, a modinha de salão é cultivada intensamente no 1º Império brasileiro (1822-1840) por músicos ligados a Capela Real, como Padre José Maurício, o cavaquinho e compositor Joaquim Manuel e Cândido Inácio da Silva e “a partir de 1841, ao conservatório de Música da capital do Império, chegando a confundir-se com árias de óperas italianas, o que explica a sua voga inclusive nos teatros, interpretadas por cantores líricos estrangeiros” (TINHORÃO, 1991, p. 19).

Mário de Andrade chama de ‘modinhismo universal’ a “coincidência da Modinha de salão com os autores europeus melodramáticos do fim do séc. XVIII e início de seguinte” e procura por características nacionais na modinha imperial:

Mesmo dentro das nossas Modinhas mais antigas e europeias, em que mais a gente reconheça alguns acentos de Gluck, vários sabores de alemães, especialmente de austríacos (Mozart), e em principal arabescos e açúcares do Cantabile melodramático italiano, vem um delicado, sutil, misterioso hálito brasileiro (apud ALVARENGA, 1982, p. 329).

Ao contrário, o mais tardio Araújo não identifica a existência de ‘hálito brasileiro’ na modinha imperial:

Não é fácil para nós, brasileiros, perceber o conteúdo nacional que os viajantes são unânimes em apontar distinguindo-as das modinhas portuguesas. É possível que este ‘quê’ brasileiro estivesse na língua, na prosódia, no jeito de interpretar, na sincopação do acompanhamento. É possível. Mas não é fácil para nós identificá-lo. Isso, porém, já não acontece com as composições surgidas daí em diante, isto é, a partir da segunda metade do século XIX, quando as características nacionais começam a repontar. A sintaxe brasileira começa a contrariar a gramática portuguesa. A síncopa brasileira começa a se insinuar na melodia importada, que adquire uma moleza sutil; certas maneiras de ritmar se tornam freqüentes e em poucos viram constâncias (ARAÚJO, 1994, p. 86).

No 2º Império brasileiro (1840-1889) a modinha de salão entra em decadência. A partir daí Araújo e Alvarenga marcam início de uma nova fase: a 2ª fase da música popular, no caso de Araújo, ou a fase da modinha popular, como quer Alvarenga. Tinhorão (1991, p. 20), porém, afirma que durante o apogeu da modinha de salão no 1º Império brasileiro, a modinha “continuava a ser cultivada anonimamente por cantores e música de rua”.

Finda a era colonial, no contexto sociocultural brasileiro ocorre uma irrupção simultânea de nacionalismo político e romantismo literário, içada pela independência do país:

No plano da nascente música popular urbana dirigida a camadas sociais mais amplas, que começavam a formar-se, esse movimento de interesse romântico dos eruditos pelas manifestações consideradas ‘do povo’ iria resultar no aparecimento da modinha seresteira, o que se daria através do casamento da linguagem rebuscada dos grandes poetas, nas letras, com a sonoridade mestiça dos choros que traduziam para as camadas médias os novos ritmos dançantes importados da Europa, na música (TINHORÃO, 1998, p. 129).

Anteriormente as canções tinham sido criadas em ambientes separados: por um lado, os músicos escolarizados escreviam e editaram partituras com seu nome; e por outro, os músicos de classe baixa criavam músicas que se espalhavam de forma anônima. Agora, havia uma dupla apropriação cultural dentro do que é chamado de música popular: “a da literatura dos poetas posta a serviço das mensagens amorosas ou satíricas das modinhas e lundus das classes baixas, e a do ritmo e dos sestros melódicos de origem negro-mestiça desenvolvidos por estas” (TINHORÃO, 1998, p. 130).

Araújo considera que essa fase da modinha é dos poetas mais do que dos músicos nacionais. Letras assinadas por poetas como Castro Alves, Gonçalves Dias, Laurindo Rabelo e Casemiro de Abreu eram musicadas por estrangeiros imigrantes, como Rafael Coelho e Fachinetti, “desejosos de fazer modinhas, pelo prestígio que elas desfrutavam mas desejosos também de...fazer América” (ARAÚJO, 1994, p. 85-86). Nesse contexto cabe observar como Francisco Mignone, apesar de meio século depois, de família italiana recém-chegada ao país,

também experimentava o desejo de ‘fazer América’, e aprofundar o “caráter brasileiro da música que [produzia] entregando-se, intuitivamente ou conscientemente, à pesquisa de modalidades rítmico-melódicas”⁵⁷ (AZEVEDO, 1956, p. 138).

Um mediador importante entre a cultura popular urbana e a de elite na época foi Paula Brito, um ‘mulato escuro’, comerciante, tipógrafo e poeta, cujos “versos destinados a simples lundus [eram] cheios de segundas intenções maliciosas” (TINHORÃO, 1998, p. 13). Sua livraria, a Loja de Paula Brito na Praça da Constituição (hoje Praça Tiradentes), era, nas palavras de Melo Moraes Filho “o verdadeiro foco do nascente romantismo na capital” (MORAES, 1904, apud TINHORÃO, 1998, p. 133).

O lugar, onde os poetas românticos se juntavam a partir de 1831, se dando o nome de Sociedade Petalógica, era ponto de encontro da elite letrada com representantes da cultura popular. A ‘Sociedade’ era liderada pelo compositor, descendente de ciganos, Laurindo Rabelo, o *Lagartixa*, que “cantava ao violão sentimentais modinhas e buliçosos lundus que traziam em aberta hilaridade os mais sisudos e responsáveis circunstantes” (MORAES FILHO apud TINHORÃO, 1991, p. 22). Ele, junto com Brito, era o mais ligado à criação de música popular na livraria que, como se vê, “não era apenas o centro de literatos da escola de Machado de Assis, mas também de trovadores, seresteiros poetas” (CRULS, 1954, apud TINHORÃO, 1991, p. 21).

No ano de 1858 um pintor francês F. Biard reporta a seguinte cena na Praça XV⁵⁸, Rio de Janeiro:

Quando havia viração, ia aproveitá-la à noite, perto da janela, e de uma casa fronteira, toda acesa, saíam sons de violão e de flauta nem sempre harmonizados; duas vozes pouco agradáveis cantavam *romanzas* que mais pareciam cantos fúnebres. Esses cantores lúgubres enterneciam-se bastante e lançavam olhares lânguidos que ora baixavam ao chão ora subiam ao céu. O amor transbordava-lhes dos corações e esses idílios duravam até a madrugada (apud TINHORÃO, 1991, p. 20-21).

Tinhorão julga certo que o francês descreve cantores de modinha neste depoimento e aponta a presença de dois dos três instrumentos que formariam em pouco tempo o trio instrumental clássico do choro carioca, faltando só o cavaquinho. A modinha “adaptou-se afinal ao violão, que substituíra a viola desde meados do século XIX [e ganhou] as ruas com os conjuntos de

⁵⁷ Comentário feito sobre os músicos populares na fase da modinha popular, segunda metade do século XIX.

⁵⁸ F. Biard estava instalado no prédio do Paço Imperial, atualmente sede dos Correios e Telégrafos do Rio de Janeiro. Ele escreveu um livro chamado *Dois anos de Brasil*.

músicos de choro, dentro do estilo derramado do ultra-romantismo popular (TINHORÃO, 1991, p. 22-23). Mariza Lira (apud BARBEITAS, 1995, p. 24) entende que “em sua maioria, os compositores e cantadores de modinhas eram destros violonistas”. O violão tinha assumido “o lugar de acompanhador, que antes cabia ao piano”, conforme Alvarenga (1982, p. 329).

Ao tratar da influência da ópera na fase da modinha de salão, Ayres de Andrade (apud TINHORÃO, 1991, p. 19) denota que a suavidade melancólica das melodias de um Bellini “tão condizentes com a sensibilidade do brasileiro, passou a influenciar os trovadores do país, a tal ponto que no repertório da modinha brasileira não são raras aquelas que parecem provir diretamente das óperas de Bellini”. Em suas reminiscências Pinto (1978, p. 176-177) se recorda de um cantor preto chamado Alexandre Trovador - uma celebridade (morreu na Santa Casa e foi jogado numa vala comum) - que “acompanhava-se ao violão nas operas e modinhas que cantava”. O convívio íntimo dos dois gêneros fica assim exposto. E se a “inebriante atmosfera de *belcanto*” dos anos de exaltação romântica na primeira metade do século XIX se infiltrou no âmbito dos seresteiros, como escreve Azevedo (1956, p. 62), a hereditária exaltação interpretativa ainda é detectável na execução dos seresteiros nas semanais processões serenateiras em Conservatória/RJ, que abordarei em mais detalhe mais adiante. O aspecto ‘universal’, na seguinte análise de Azevedo da modinha popular, provavelmente está ligado a essa herança:

A modinha, melódica por excelência, tristonha, geralmente servida por versos de bons poetas, representava a modalidade menos característica, mais universal, dessa música popular urbana. Nela apenas o clima sentimental e certas fórmulas melódico-harmônicas traíam a nacionalidade (AZEVEDO, 1956, p.141).

A respeito das transformações na rítmica da modinha, Mário de Andrade (1980, p. 9) escreve que variam bastante, sendo o corte binário mais comum entre as antigas e “as já influenciadas pelo Cantabile italiano e pela Valsa, no período de decadência indo frequentemente dos compassos compostos ao pleno 3/4 em que mais elas se vulgarizariam no povo”. Câmara Cascudo (1972, p. 566) complementa, que nessa fase de ‘decadência’ da modinha “a brejeirice primitiva cedeu lugar ao mais derramado sentimentalismo” e o compasso mudou para ternário “quase constante das peças choramingas de meados do séc. XIX” (Loc. Cit.). De acordo com o folclorista nordestino, o declínio da modinha “como canção de bem” teria correspondido a sua voga entre seresteiros e cantores boêmios urbanos, que, por sua vez, corresponde ao abandono dos ritmos ternários em favor dos quatro tempos do *schottische*, “determinando um melodismo específico, muito doce, a que recorriam, por fim, não só os pioneiros de festa, como os chorões e cantadores de serenatas” (ibid., p. 566-

567). Os termos ‘declínio’ e ‘decadência’, aplicados por estes estudiosos, transpira certa desvalorização pela trajetória da modinha no seio do povo. Tinhorão contribui:

Na verdade, tão logo a modinha de música composta por tocadores de violão do povo, com letra escrita por poetas de melhor nível literário da época, espalhou-se pelas camadas mais humildes em fins do século XIX e início do século XX, na voz de boêmios e seresteiros, o romantismo dos seus versos sofreu um processo de adaptação cultural que faria tal gênero de canção merecer mais do que nunca a classificação de popular. Impressionados com o vocabulário requintado dos poetas autores das modinhas dos tempos de Laurindo Rabelo, e mais tarde de Melo Moraes Filho, os músicos e boêmios mestiços [...] desandaram a imitar os literatos da geração romântica no que tinham todos de mais preciosístico [...] o que nos poetas eram construções raras passavam a imagens de um pernosticismo cômico [...] sendo o cantor de modinhas das camadas populares quase sempre um mestiço da cidade, transformado, pelo fato de tocar violão, num artista do seu meio, o emprego das palavras difíceis valia por uma inocente forma ostensiva de ascensão cultural (TINHORÃO, 1991, p. 30).

Alvarenga (1982, p. 329) afirma sobre os elementos melódicos característicos da modinha popular que ela os adquire por vezes daqueles esboçados na produção da modinha de salão: “a linha cheia de arabescos ondulados, o uso intenso de arpejos, os saltos largos”. Barbeitas (1995, p. 56), por sua vez, complementa que a melodia da modinha consiste de fragmentos curtos, predominando as linhas melódicas descendentes, com inícios de grandes saltos ou notas arpejadas ascendentes. As cadências são femininas, com apojeturas expressivas superiores nos finais de frases, predominando o modo menor. Chegando a vez de Cascudo (1972, p. 567), ele aponta algumas características: passagem para o tom da subdominante no plano modulatório, “o que é, aliás, um traço perfeitamente característico da música brasileira”; o abaixamento do 7º grau; e certa sistematização da síncopa de semicolcheia-colcheia-semicolcheia no primeiro tempo da melodia.

A forma da modinha no âmbito do salão e popular é diversa. A modinha de salão tinha uma ou duas estrofes, normalmente com refrão e até a forma *ária da capo*, ABA. Se a modinha popular em geral constava de estrofe e refrão ou três estrofes, seguindo a forma rondó da Valsa nacional ABACA, também possuía ocasionalmente estrofe única (ALVARENGA, 1982, p. 330).

Em 1902, quando, com o evento da gravação do disco no Brasil, a Casa Edison começou a gravar modinhas - inclusive de Eduardo das Neves, cantor, palhaço de circo e compositor de modinhas sobre acontecimentos da atualidade - “puderam tornar de uma vez por todas nacional a fase mais popularmente pernóstica e sub-romântica do gênero lançado cento e cinquenta anos antes na Europa pelo violeiro Domingos Caldas Barbosa”

(TINHORÃO, 1991, p. 31). Almeida (1958, p. 20) escreve, em 1948⁵⁹, que a modinha, como outras modalidades do populário brasileiro, não foi duradoura, e que ela “hoje desapareceu dos salões e da lírica popular, onde perdura como simples reminiscência, sobretudo em Minas”. Enquanto isso, Alvarenga afirma:

A importância da Modinha em nossa vida musical urbana durou até os últimos anos do séc. XIX [...] De então para cá, a produção musical da Modinha é quase nula [mas de vez em quando] aparece na nossa discografia [...] escondida sob uma indicação de ‘Valsa’ ou de ‘Canção’ (ALVARENGA, 1982, p. 330).

Nesse sentido, a modinha se dilui para dentro de outros gêneros, como, por exemplo, a valsa e a canção e estas incorporam algumas das suas características. Para Tinhorão (1991, p.40), a escolha do nome ‘canção’ - e por que não, o nome ‘valsa’ também - “visava libertar os compositores do espírito exclusivamente lamuriento e sentimental em que a modinha se estruturara”. Entretanto, a modinha volta e meia reaparece, e um bom exemplo é a menos ortodoxa *Serenata do adeus* de 1957, do poeta carioca Vinicius de Moraes, por sinal neto do compositor de modinhas Melo Moraes Filho, membro da Sociedade Petalógica d’outrora (TINHORÃO, *ibid.*).

3.2.3 O choro

Em 1936 foi lançado o livro *O choro: reminiscências dos chorões antigos* do carteiro e violonista *chorão* Alexandre Gonçalves Pinto, o chamado *Animal*. Repleto de erros ortográficos, aliás, razão pela qual Catulo da Paixão Cearense recusou o pedido do autor de fazer um prefácio, o livro é uma exaltação amorosa aos músicos e à época em que se construía a base do que hoje é chamado de música popular brasileira. Saudosismo permeia essas memórias escritas em 1935. A época de ouro da modinha popular e do choro já tinha passado. O samba veio para “impor-se às camadas médias, que dividiriam o seu interesse com o da música dos *jazz-bands*, pondo fim à era sentimental dos chorões” (TINHORÃO, 1991, p. 109). Braga (2017) considera que o choro *Naquele tempo* (1934) de Pixinguinha (1897-1973) possa ter relação com um programa de rádio homônimo dos anos 1930 que tocava choro, e do qual Pixinguinha participava. O choro então era visto como música do passado. A época agora era dos grandes cantores e cantoras de rádio. Nas suas reminiscências, Pinto lembra que conheceu um destes cantores de rádio, Francisco Alves, em 1912, então chamado Chico viola,

⁵⁹ O ano da 1ª edição do livro *Compêndio de História da Música Brasileira*

“fazendo pontas e cantando modinhas com vós ainda pouco educada, com o aparecimento do Radio foi-se aperfeiçoando e hoje é um pharol que illumina o meio a onde elle é aclamado” (PINTO, 1978, p. 134). Segundo Cazes (2010, p.83), a época dos cantores e cantoras do rádio era “um salto qualitativo e quantitativo” para a música popular no Brasil. Compositores e cantores de alto nível surgiram, ganhando espaço, com “o rádio como principal veículo de divulgação” (ibid., p. 83). Para uma rádio era indispensável ter um conjunto do tipo chamado *regional*, que constava de violões, cavaquinho, percussão e um solista. Derivado da tradição do choro, o regional não precisava de arranjo ou partitura. Com agilidade e “poder de improvisação [resolvia] qualquer situação em relação a acompanhamento de cantores” (CAZES, ibid., p. 83). Regionais como Conjunto Regional de Benedito Lacerda dos anos 1930 e Regional do Canhoto dos anos 1950 ganharam prestígio. Com o fortalecimento da televisão, a partir de 1964, as rádios cedem espaço e os regionais começam a perder o mercado de trabalho “ficando restritos muitas vezes às atividades de lazer como serestas e festas de subúrbio” (Id., ibid., p. 88).

Nas suas reminiscências, o Animal faz levantamento de 300 músicos, cantores e compositores, ligados a grupos de choros entre 1870 e 1920. Este seu registro comprova que “os componentes dos conjuntos de chorões cariocas do fim do século XIX e do início de presente século eram, na sua quase totalidade, representantes da baixa classe média do Segundo Império e da Primeira República” (TINHORÃO, 1991, p. 105). A ode do nostálgico chorão à modinha sentimental é um testemunho de grande valor, apesar de todos os erros ortográficos:

A modinha é o vehiculo de todas as saudades, e as reminiscencias transitoria, do bom e do bello, é a repercussora do passado, e a delicia do presente. A modinha, é um mimo de maravilhas é um mundo de harmonias, ella tem a belleza das épocas tradicionaes, evoluindo de geração em geração [...] A Modinha tem meguice tem magia, tem encantos, que enobrece todos os pensamentos. Ella opera até na propria natureza, que é a nossa alma, os nossos sentimentos, **ella** [sic] é a percursora de todas as seáras sociaes tendo guarida na élite dos palacios, e nos casebres dos morros, afinal em toda plebe (PINTO, 1978, p.121).

A modinha se harmoniza com o violão, diz o chorão Animal. Os trovadores chorões fazem com este instrumento “o esplendor das grandes melodias, pois a modinha, guarda em seu seio, o segredo da musica” (ibid., p. 121). De acordo com Araújo (1994), Catulo da Paixão Cearense liderava a atividade serenateira no Rio de Janeiro, arranhando mal o violão, mas possuía um enorme prestígio entre os companheiros, inclusive do Animal, que exalta as

suas qualidades: “Catullo é o sol que ainda com os seus fulgurantes raios dá vida à modinha brasileira!” (PINTO, 1978, p. 57).

Os cantores modinheiros gravitavam, segundo Tinhorão, ao redor dos músicos populares, que por volta de 1870 formavam conjuntos à base de violões e cavaquinhos chamados *choros*. Designava inicialmente uma maneira de tocar e a origem deste estilo era a interpretação dos músicos populares do Rio de Janeiro das polcas, um gênero de dança que chegou em 1844 e conquistou os cariocas. Araújo ressalta essa nacionalização dos gêneros dançantes (ver 3.2.1), importados na metade do século XIX:

É fácil imaginar que ao chorão não bastava repetir, nos seus ‘pagodes’ e nas suas ‘tocatas’, essa música que entrava no País através da Alfândega. Mais fácil ainda é compreender que o Choro terá sido o recurso de que se utilizou o músico popular carioca para executar, ao seu modo, essa música de procedência estrangeira, que era consumida nos salões, nos saraus e nos bailes da alta burguesia do Império. Penetrando no recesso do Choro, essas músicas seriam aí não apenas digeridas com o tempero brasileiro da sincopação, das ‘descaídas’ e das ‘negaças’, mas perderiam também o seu caráter coreográfico de origem e se transformariam em música para ser apenas ouvida. Sim, porque, ao executar a música importada, esses chorões imprimiram a ela um estilo próprio de interpretação que logo se transferiu do intérprete ao compositor que, por sua vez, passou a designar com o nome de Choro as polcas, xótis e tangos de sua própria criação (ARAÚJO, 1994, p. 186).

Sobre a origem do nome *choro*, nas palavras de Tinhorão (1991, p. 103), foi a maneira de tocar violão “rolando pelos sons graves, em tom plangente”. Aqui ele se refere à *baixaria*, um modo específico do violão chorístico de frasear nas notas graves, que teria produzido a melancolia que conferiu o nome *choro* ao estilo e ao grupo, e, em consequência, *chorão* ao músico do conjunto. Henrique Cazes (2010, p.17) contradiz essa hipótese, argumentando que nas primeiras gravações de choro, por volta de 1907, “o violão ainda não era usado com a exuberância com que hoje estamos habituados”. Ele aponta a maneira de tocar a melodia como a responsável pelo nome: “Sendo assim, acredito que a palavra *Choro* seja uma decorrência da maneira chorosa de frasear, que teria gerado o termo *chorão*, que designava o músico que ‘amolecia’ as polcas” (ibid., p. 17). Em uma visão ampliada, Cazes ainda considera que em outros países colonizados por Portugal, como Cabo Verde, Jacarta, Indonésia e Goa, a música popular não só se desenvolveu com o mesmo caráter nostálgico, mas também com a mesma base instrumental de cavaquinho e violão. Para Azevedo (1956, p. 144), choro parece significar “a maneira sentida, dir-se-ia soluçante, de conceber o desenho melódico e, sobretudo, de executá-lo”. E quem viveu o choro dos primórdios, o chorão Animal, descreve a maneira com que os seus colegas chorões ‘tocam com alma’ ou ‘sabem tocar o que sentiam’ (PINTO, 1978).

A palavra **choro**, de acordo com Cascudo (1972, p. 257), ainda se aplicava a “certos bailaricos populares⁶⁰” e Cazes (2010) confirma que uma festa, onde se tocava choro, também levava o nome.

A esta base instrumental é adicionada a flauta, na 2ª metade do século XIX, então o terceiro instrumento mais popular, completando, assim, o *terno* do choro: a flauta na melodia, o violão na baixaria e cavaquinho no centro:

A partir da década de 1880, com a proliferação dos pequenos grupos de flauta, violão e cavaquinho, transformados em acompanhadores do canto de modinhas sentimentais e tocadores de polcas-serenatas à noite, pelas ruas, e em orquestras de pobre, para fornecimento de música de dança nas casas dos bairros e subúrbios cariocas mais humildes, a música do choro vai se tornar cada vez mais popular (TINHORÃO, 1991, p. 105).

Um dos “antigos batutas dos choros da velha guarda”, nas palavras de Pinto (1978, p. 52) era o flautista Calado (1848-1880), ou Joaquim Antônio da Silva Calado. Este foi, além de virtuoso flautista e compositor, um sistematizador do conjunto de choro e um formador de uma escola brasileira de flautistas. Citando Mariza Lira, que colheu impressões de velhos músicos conhecidos de Calado, Azevedo (1956, p. 149) reporta que o que diferenciava a sua interpretação de outros flautistas “não eram os desenhos que traçava com a melodia, nem o ritmo, nem tampouco as variações do contracanto; era tudo isso repousando numa preguiça, indecisão propositada, espécie de ganha-tempo”:

Compositor desde os verdes anos [...] Calado leva para a sua música muito dêsse ‘estilo’. O choro carioca, repousando, sempre, no solo de um instrumento de sôpro, que improvisa variações virtuosísticas, em caprichoso plano tonal, com modulações inesperadas, acompanhado pelos violões e cavaquinhos, recebeu definitivo influxo do conjunto instrumental que ele havia formado, e que era o mais famoso da cidade. Calado dominava o conjunto com as suas composições, propícias ao gênero, e com a sua diabólica execução. Choro é música essencialmente instrumental; repele qualquer feição melódica vocalizável; e, muito mais ainda, textos poéticos. Geralmente a flauta ou o clarinete - às vezes o cornetim, ou, mesmo, o trombone ou o velho oficlíde - encarregavam-se dos solos e, estes últimos, dos baixos melódicos (AZEVEDO, 1956, p.150).

Pinto (1978, p. 11), comparando os choros dos anos 1930, quando escreve o seu livro, com os de antigamente, entende que “os verdadeiros choros eram constituídos de flauta,

⁶⁰ Câmara Cascudo (1972, p. 257) afirma: “Por fim, *choro* é denominação de certos bailaricos populares, também conhecidos como *assustados* ou *arrasta-pés*. Essa parece ter sido a origem da palavra, conforme explica Jacques Raimundo, que diz ser originária da contracosta, havendo entre os cafres uma festança, espécie de concerto vocal com danças, chamado *xolo*. Os nossos negros faziam em certos dias, como em São João, ou por ocasião de festas nas fazendas, os seus bailes, que chamavam de *xolo*, expressão que, por confusão com a parônima portuguesa, passou a dizer-se *xoro*, e, chegando à cidade, foi grafada *choro*, com *ch*”.

violões e cavaquinhos, entrando muitas vezes o sempre lembrado ophicleide e trombone, o que constituía o verdadeiro choro dos antigos chorões”. O poema de exaltação aos chorões, que inicia o livro, aponta os instrumentos usados:

Conjunto de flautas maviosas,
Chorões de cavaquinho e violões!
Tereis neste livro as vossas rosas
E do antigo tempo: as tradições.

Pistonistas soberbos; Clarinetistas
Ides todos ter aqui vossas acções;
Descreverei com amor os bons artistas
E tudo mais que nos traz recordações.

(*Perfil dos Chorões* de Max-Mar, apud PINTO, 1978, p. 8).

Não havia número certo de participantes nos choros e a combinação dos instrumentos era improvisada, fato que “refletiu nas execuções, surgindo daí um estilo interpretativo que, por ser inconfundível, se tornaria característico do Choro. A improvisação passou a ser a condição básica do bom chorão” (ARAÚJO, 1994, p. 186). Almeida (1958, p. 46) escreve que os chorões não “tinham um tipo de música, tocavam as peças populares, em geral da autoria deles mesmos, com suas frases longas, as variações prodigiosas das flautas e as surpreendentes improvisações dos ponteios dos violões”. Por sua vez, Cazes (2010, p. 47), ao versar sobre Heitor Villa-Lobos, diz que o compositor, que frequentava o ambiente dos chorões, “chamava o Choro de ‘improvisação inteligente’”. No entanto, o mesmo autor afirma ter analisado gravações de choro entre 1902-1920, e constatado uma surpreendente falta de improvisação: “Muitas vezes a mesma parte de uma música é repetida quatro ou cinco vezes sem nenhuma alteração. Só dá para sentir o calor da improvisação quando toca o Pixinguinha” (CAZES, 2010, p. 44). Pixinguinha começou a aparecer em gravações com 14 anos e “foi demonstrando sua vocação para o improviso e acrescentando umas ‘bossas’ que não estavam na partitura mas agradavam ao regente” (ibid., p. 51). Cazes ainda considera que “na década de 10, pelas mãos geniais de Pixinguinha, *Choro* passou a significar também um gênero musical de forma definida” (ibid., p. 17).

A entrada do violão no cenário da música brasileira, segundo Braga (2017), coincide com o começo historiográfico da música popular brasileira. Sobre a baixaria, por ele também chamada de *soldadura*, ele diz que vem “da tradição das bandas, dos contracantos de bombardinos, que existem na tradição das bandas de música”. Almeida refere-se a essas

bandas, dizendo que o repertório era quase sempre de autoria popular anônima e que a arte dos contracantos se revela

como uma das nossas apaixonantes constâncias, os bombardinos, nos ‘dobrados’ tão profundamente nacionais, contracantam sempre, contrapontando a melodia dos pistões; êstes floream a parte das clarinetas; estas respondem ao canto dos baixos. O flautim e mais especialmente a requinta operam prodígios de acrobacias melódicas (ALMEIDA, 1958, p. 46).

Os escritos de Pinto confirmam a origem da *baixaria* nos contracantos do bombardino, do trombone e do oficleide. Ele relembra os violonistas Chico, ou Francisco José da Silva, que “se destacou com os seus contracantos tirados nas oitavas do seu violão, fazendo gemer o Ré, imitando o bombardino” (PINTO, 1978, p. 178) e Zé da Gávea, ou José Francisco da Costa e Souza, “que se destacava pelo facto de reunir nesse instrumento o sax e o bombardom” (ibid., p. 192). Braga (2017) destaca as baixarias, tocadas pelo sax-tenor de Pixinguinha em gravações com o flautista Benedito Lacerda entre 1946 e 1950: “E os violões acompanhavam. Faziam umas intervenções de baixarias, que já era da tradição do violão, mas quem chamava a baixaria mesmo, essas frases, essas soldaduras longas nos graves, era o Pixinguinha”. Segundo Braga, Pixinguinha aprendera as baixarias com o seu professor Irineu de Almeida (1863-1914). Quando se escuta essas baixarias, gravadas por Irineu, Braga comenta, conclui-se: “Pixinguinha veio daí!” (BRAGA, 2017). Cazes reporta este professor tocando contraponto de oficleide em gravações dos anos 1910, o que nessa época era novidade. O violonista Tute, Arthur de Souza Nascimento (1886-1957), foi pioneiro e típico acompanhador do choro e introdutor do violão de sete cordas, e Dino Sete Cordas (1918-2006), depois de tocar violão de modo convencional por vinte anos, mandou fazer um violão “com a sétima corda, como havia visto o velho Tute usar. No sete cordas, Dino desenvolveu enormemente a linguagem contrapontística e brilhou em um sem-número de gravações de Choro e samba” (CAZES, 2010, p. 84).

Maurício Carrilho⁶¹ (2017) levantou a questão da *malandragem*, da brincadeira e esperteza musical, em hipótese derivada da ‘intenção de derrubar o outro’, característica da luta-dança capoeira que veio com escravos negros do sul de Angola. Carrilho considera que a ambiguidade entre a métrica de 6/8 e 3/4, com característicos acentos, que existe em muitos

⁶¹Violonista, arranjador e compositor, da formação original da Camarata Carioca (1979). Vice-presidente do Instituto Casa do Choro, organização dedicada à preservação do choro e importante integrante e professor da Escola Portátil de Música, uma escola de música fundada em 2000, que ensina o gênero choro. Fundador da Acari Records, primeira gravadora do Brasil especializada em choro, que lançou em 2014 a 3ª edição do livro de Alexandre Gonçalves Pinto *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*, numa versão comentada, revisada e ilustrada, com música em CD.

ritmos ternários de culturas com origens negras, como o *pasillo* colombiano, reflete essa malandragem. Do mesmo modo, Pinto (1978, p. 86) descreve um violonista do século XIX, Nené Mario, que “tinha accordes maviosos, e tão difíceis que o escriptor [o próprio Pinto] que também era um malandro chorão, naquele tempo, nunca pode apanhar delle nenhuma de suas modulações”. Ainda na linha modulatória, Araújo (1994, p. 88) afirma que Anacleto de Medeiros, o grande saxofonista e organizador-regente da Banda do Corpo de Bombeiros, expandiu o seu talento na composição na qual ele tinha uma “habilidade em armar passagens difíceis para derrubar os acompanhadores, ou seja, o emprego freqüente de modulações caprichosas e inesperadas”. Por sua vez, Tinhorão (1991, p. 105) registra o caso do flautista Viriato F. da Silva (1851-1883), sucessor de Calado, que com o título da sua polca *Caiu, não disse?* mostra “uma clara referência à preocupação [...] de inventar passagens (modulações) capazes de derrubar os acompanhadores”.

A modulação no choro, segundo Cascudo (1972, p. 257), “foi sempre curiosa, passando do modo maior para o menor e volvendo ao maior, ou vice-versa, variando sempre o modo nas suas três partes”. Desta maneira, a modulação se torna parte da forma rondó, tradicionalmente empregada no choro. A construção da melodia do choro é virtuosística, de acordo com Barbeitas. Ela é arpejada conforme a harmonia, feita com combinação de grandes saltos e graus conjuntos. O acompanhamento do baixo melódico, da baixaria, forma um diálogo com a melodia superior. Para Braga, a melodia arpejada é difícil de vocalizar. No posterior samba-choro, a melodia do samba, que através dos seus graus conjuntos é mais facilmente vocalizada, é incorporada à música do choro. O samba urbano, por sua vez, assimila toda a tradição do choro, a baixaria incluída, porque eram os músicos do choro que faziam o acompanhamento do samba (BRAGA, 2017).

Cascudo (1972, p. 257) afirma⁶² que começam a “aparecer letras para os choros e a dividi-los em duas partes apenas”. Braga demonstra como exemplo disso o *Rosa*, uma valsa de Pixinguinha, composta na tradicional forma rondó que consta em disco gravado por ele em 1917:

O *Rosa* é uma música bem anterior do ano que foi gravada. Foi gravada, se não me engano, em '37⁶³. E ela tinha três partes que remete à valsa-choro [...] A valsa-choro ela é escrita na forma do rondó que era caraterístico do choro. Rondó de cinco tempos: uma parte A, normalmente com repetição; uma parte B com repetição; retorna ao A sem repetição; vai para o trio, a parte C, com repetição; retorna ao A e encerra. A valsa do Pixinguinha, o *Rosa*, que é talvez uma das músicas mais

⁶² A 1ª edição do livro *Dicionário do folclore brasileiro* foi lançada em 1954.

⁶³ Aqui Braga se refere à gravação com o cantor Orlando Silva, que fez o *Rosa* realmente conhecido, na qual só foram gravadas, com letra, duas partes da composição original.

célebres dele [...], era uma valsa instrumental, tocada em três partes, também ela tinha uma terceira parte. Tem uma gravação do Jacob do Bandolim, que ele toca essa versão em três partes [...] E, no entanto, foi gravada em duas partes (BRAGA, 2017).

Ou seja, dá-se o chamado *corte ternário*, resultando na forma ternária ABA. Essa abreviação da forma, segundo Braga, pode ser explicada pela pressão exercida por parte da indústria fonográfica e da radiofonia. Em 1932 existiam doze estações de rádio no Rio de Janeiro e por terem tempo limitado de transmissão, o espaço destinado à música era pouco. Daí, músicas com duração acima de três minutos diminuíram a possibilidade de serem tocadas. Com a pressão do lema: “tem que tocar no rádio”, a tendência foi de encurtar as composições. Conseqüentemente o parâmetro da forma ternária ABA se estabeleceu. Braga (2017) diz: “É uma possível explicação do porque o choro, por exemplo, perdeu as três partes e passou a ser composto só em duas. A valsa-choro perdeu a última parte”. Constatei que a forma ternária, ABA, foi utilizada por Mignone na maioria das suas *12 Valsas de Esquina*. Por outro lado, as valsas populares *Coca*, *Flor de Jurema*, *No cinema*, *Saudades de Araquara* e *Suave tormento* (ver Quadro 2, p. 51) são composições de Mignone que foram gravadas pela Parlophon em 1930 com a forma rondó, ABACA.

3.2.4 A seresta

A seresta “nada mais é do que a modinha ou qualquer música plangente executada ao luar, na serenata” (ARAÚJO, 1994, p. 86). No levantamento até aqui realizado sobre a época que Araújo chama a *2ª fase da música popular: o choro e a seresta*, a modinha e a seresta se mostram fenômenos inseparáveis e o estilo do choro, através dos músicos, insere-se nessas práticas musicais. Mas a tradição da serenata⁶⁴ é bem anterior a essa fase da música popular brasileira. Cascudo (1972) afirma que os gregos praticavam cantos diante das portas e o romano Horácio alude às serenatas nas suas *Odes*.

Segundo Tinhorão o primeiro relato de seresta no Brasil é do francês M. Le Gentil de La Barbinais, que na Bahia em 1717, escreveu:

Os portugueses, vestidos de camisolões, o rosário a tiracolo, a espada nua por baixo da roupa, e de viola na mão, passavam sob as janelas de suas damas, onde, em tom de voz ridiculamente terna, cantavam árias que me faziam recordar a música

⁶⁴ Espanhol: *serenada*/Português: *serenata*. Vem de *serenus* (latim) que significa tanto céu sem nuvens quanto calma ou tranquilidade (TINHORÃO, 1976, p. 9).

chinesa, ou as nossas gigas da Baixa Bretanha (LE GENTIL, 1729 apud TINHORÃO, 1976, p. 9).

No Rio de Janeiro a tradição da seresta também remonta ao século XVIII. Para Tinhorão (1976, p. 10), “a profissão de cantor ainda não existia e, portanto, a divulgação das canções dependia, como há três séculos, da iniciativa e do talento de humildes e anônimos menestrelis”. Ao decorrer do século XIX esses românticos cantores de modinhas, chamados de serenateiros, serenatistas, sereneiros, seresteiros, encarregados de dar voz à alma musical do povo, surgiram em Salvador e Rio de Janeiro. Alguns, mais ligados à elite, viram cantores de salão, enquanto outros ficam no papel de trovadores de rua, cantores do sereno, sestrosos mulatos de cabelo repartido ao meio.

Nas suas reminiscências, Pinto chama de choro uma festa informal de seresteiros, que ele descreve assim:

Findo o baile, alta madrugada, o ‘chôro’ saíia tocando uma polka dengosa e o pessoal mergulhava no primeiro botequim que encontrava aberto [...] E o ‘choro’ continuava. O sol invadia o botequim e a flauta se fazia ouvir acompanhada do cavaquinho, do violão. O botequim enchia-se de seresteiros que vinham de outros forrobodós e o ‘chôro’ continuava, até 9, 10 e 11 horas (PINTO, 1978, p. 117).

Por outro lado, ao descrever as serenatas, Pinto (ibid., p. 57) aplica um tom mais exaltado: “[As] grandes serenatas nas lindas noites de luar, despertavam quarteirões inteiros para apreciarem os cantores daquela época [...] tal eram as melodias dos accordes que elles arrancavam nos accompanhamentos de suas modinhas”.

De acordo com Cascudo havia dois tipos de serenatas: as amorosas e as homenagens sociais:

Tínhamos as serenatas amorosas, canções e modinhas entoadas à porta da namorada, como também as homenagens sociais, prestadas por um grupo que desta forma significava admiração. Até as primeiras décadas do séc. XX a serenata era uma instituição social. Nas noites de luar percorria as residências dos amigos, cantando e repetindo ceias, até o amanhecer. Mandava o protocolo que as portas e janelas estivessem fechadas e fossem abertas depois de cantada a primeira modinha. Todo o Brasil conheceu e usou a serenata que de todo ainda não desapareceu (CASCUDO, 1972, p. 800).

A partir de 1840 havia um domínio generalizado da serenata e a ela destinava-se uma parte essencial da produção poética (CASCUDO, 1972). A instalação de lampiões públicos nas cidades a partir de 1870 propiciou o costume da mocidade de “fazer os ciclos de serenatas às suas amadas, se bem que [...] nas grandes cidades há muito era comum o encontro de seresteiros às altas horas da noite, frente às janelas das namoradas” (TINHORÃO, 2005, p.

27). No entanto, a fácil entrada do rádio, com seus cantores e cantoras, nos lares das donzelas, depois da 1ª Guerra Mundial, põe fim a era dos seresteiros.

Daí, em 1929, quando Mignone retorna dos estudos na Europa, no Brasil, em vez de serenatas noturnas, dá-se o rádio. Ele volta às serenatas em 1938, quando começa a incorporar suas reminiscências seresteiras nas *Valsas de Esquina*, obras concebidas segundo o modelo ideológico do nacionalismo brasileiro, utilizando também o corte ternário ABA na forma da valsa, recentemente adotado como parâmetro formal da valsa-choro. Assim, Mignone faz parte dos dois processos de nacionalização, pelos quais a valsa no Brasil passou: a) do processo espontâneo no meio de planeiros, chorões e seresteiros; b) do processo no meio de compositores eruditos filiados à corrente modernista e nacionalista. E ele “parece poder reunir as duas experiências e as explicita nas *Valsas de Esquina*” (BARBEITAS, 1995, p. 27).

Contudo, a tradição da seresta não esvanece. Ela é mantida, especialmente em lugares no interior e em subúrbios. Cascudo (1972, p. 801) escreve que ele próprio, “na lua cheia de setembro de 1951, às duas horas da manhã, [recebeu] em Natal, a homenagem de uma serenata, bandolim e violões veteranos, ressuscitando as velhas valsas sonoras de meio século”.

Um bom exemplo de alguém que viveu a seresta nos subúrbios do Rio de Janeiro, onde, segundo o próprio, a seresta existiu e resistiu, é o compositor Guinga⁶⁵: “Zona Sul era Bossa Nova. Se falasse em seresta te davam até porrada, entendeu? Tinha essa divisão” (GUINGA, 2017). Nascido e criado no subúrbio do Rio de Janeiro, ele ouvia a seresta nas esquinas, nos clubes e na sua casa, cantada pela mãe e pelo pai. “Um dos discos que a gente tinha lá em casa era *E as valsas voltaram*, com Gilberto Alves” (GUINGA, 2017). Com apenas três anos ele lembra ter ouvido na sua casa a valsa *Se ela perguntar* do Dilermando Reis, e considera que essa valsa tem influência napolitana e do *bel canto*.

Na juventude frequentava serestas com os amigos quando não tinha o que fazer:

todo mundo querendo ir para orgia, mas às vezes não tinha o que fazer e a gente enfrentava a seresta. Vamos enfrentar a seresta. Vamos para a seresta e comia lá um caldo, uma porra lá de um caldo verde. E a gente passando a noite. Até sonhei com uma música que tocava nessas serestas. Sonhei essa semana. Uma música muito pouco conhecida (GUINGA, 2017).

Segundo Guinga, as valsas que ele compõe têm as suas raízes na seresta: “Completamente! [...] No início, eu muito jovem, eu compunha muita valsa. Eu tinha uma

⁶⁵ Guinga, ou Carlos Althier de Souza Lemos Escobar, violonista e compositor brasileiro, nascido em Madureira em 1950 e criado no subúrbio do Rio de Janeiro. Tem recebido reconhecimento pela originalidade da sua extensa obra de música popular brasileira, gravada por diversos artistas.

afinidade com as valsas, queria ficar fazendo valsas. E aí o pessoal da música, os profissionais, me sacaneavam. Dori Caymmi me sacaneava muito: ‘Ih, chegou o valseiro!’” (GUINGA, 2017).

Para Guinga a seresta vem da *serata* italiana, *una serata musicale*⁶⁶:

É à noite, a coisa vai pela noite. Acho que a seresta vem um pouco disto. Da *serata*. É essa coisa da Europa mesmo dentro do Brasil. E aqui ela tomou a forma, né. Porque aqui tinha compositor que trabalhava na Central do Brasil. Compositor que era até pedreiro, né, porque isso tem a ver com o aspecto econômico do povo, financeiro, né. Povo pobre [...] A burguesia também fazia seresta. Até o presidente da República Juscelino Kubitschek fazia seresta lá em Brasília, assim que ele fundou a Brasília. Levava alguns seresteiros que ele gostava [...] É, porque essa é uma coisa que entrou pelo Brasil todo. Também sair na rua tocando. A seresta que sai todo mundo com um violão na rua, quase uma procissão. É uma coisa reverente, reverenciar a seresta (GUINGA, 2017).

Obtive também depoimento sobre a resistência da seresta do violonista Maurício Carrilho. Em 1966, quando começou a estudar violão, o choro e o samba estavam numa fase de pouco prestígio. Existiam mais serestas do que rodas de choro: “Então eu tinha muito mais oportunidade de tocar valsas, canções, samba-canção, essas coisas, do que propriamente choro” diz Carrilho. Por volta de 1975 iniciou-se um “movimento de retomada do choro e aí começou a ter muitas rodas de choro e tal. Foi quando eu acabei me profissionalizando [...] em 1977. Tocando choro, num conjunto de choro. Então, aí, as valsas instrumentais passaram a ser mais frequentes no meu dia-a-dia do que as cantadas” (CARRILHO, 2017).

Para Luiz Otávio Braga (2017), o ressurgimento do samba e do choro foi uma “coisa muito conservadora e muito nostálgica, chorosa de um tempo que já passou”. Nos clubes nos subúrbios aconteciam serestas e na Rádio Globo tinha toda sexta-feira o programa O amigo da madrugada, do Adelzon Alves, que uma vez por mês era dedicado à seresta:

Então, é uma época muito nostálgica. É aonde esse repertório se insere, é aquele clima seresteiro, né. É um clima seresteiro. Então, essa valsa seresteira, essa valsa brasileira, [...] a gente pode trocar o *brasileira* por eminentemente *seresteira* porque ela está ligada a essa tradição de rua, de cantar na rua, enfim, de cantar, acompanhada por um violão (BRAGA, 2017).

Para Braga, a seresta é “da mesma índole do choro, quando a gente fala do choro como um gênero que denota em primeiro lugar uma forma de execução e a partir daí então você pode tocar um repertório muito variado. A seresta é o mesmo princípio” (BRAGA, 2017). A seresta não pode ser deslocada do choro porque ela traz “dentro dela todas essas referências:

⁶⁶ *Serata* (it.): noite (port.). *Serata musicale*: noite musical. Guinga se refere a uma tradição de noites musicais, trazida por imigrantes italianos ao Brasil.

traz o acompanhamento, traz o repertório. Não tem uma seresta que não se tocasse choro. Até mesmo para os cantores descansarem um pouco a voz” (BRAGA, 2017).

Braga relembra o repertório das serestas nas quais tocou: “o violonista, tem que conhecer bem esse repertório: das valsas, das canções, dos sambas-canções, dos sambas em andamento mais lento...” e alguns choros com letra já. Os cantores cantavam como exemplo *Carinhoso* do Pixinguinha e *Chão de estrelas* de Orestes Barbosa e Sylvio Caldas, que segundo Braga, é uma música típica do repertório das valsas langorosas e canções românticas da seresta. É um 3/4 e insere-se no rótulo de canção, “mas tem todas as demandas dessa valsa seresteira, dessa valsa que é cantada na roda do choro, dessa valsa que era cantada nas janelas, possivelmente nos subúrbios”, diz Braga. Um samba-canção como *Último desejo* de Noel Rosa tem “todos os elementos [que] servem para evocar algo [que] não está mais ali, mas é como se [...] estivesse” (ibid.).

A seresta, pois é, o que é que é a seresta? [...] Ela é mais uma figura evocativa de uma ambientação, de um ambiente lírico, onde se procura traduzir sentimentos com belas palavras, com música, claro, mas principalmente com belas palavras. Então, você evoca logo essa imagem do cantor cantando de baixo da lua, acompanhado de violões e tal. Isso empurra você também para pensar a coisa com caráter bem lírico mesmo [...] a gente pode dizer que é romântico, também, mas não no sentido do romantismo musical. Mais lírico, talvez. Uma exaltação dos sentimentos amorosos que vem da tradição da modinha e do lundu, que falam de amor [...] Agora, essa ambiência é fundamental, o instrumental é fundamental para essa ambiência. Para esse clima de aproximação de coisas que estão sendo evocadas. Então, o instrumental, digamos assim, é a única - além da voz do cantor - é a única base material para todas essas evocações, para toda essa nostalgia, para toda essa lembrança (BRAGA, 2017).

Esta definição traduz perfeitamente uma experiência pessoal que tive em visita a Conservatória/RJ em dezembro de 2014. Esta pequena cidade comemora 140 anos de tradição seresteira e tem nela uma fonte de sobrevivência sendo que as serenatas, com as suas valsas e canções dolosas em tom menor, viraram atração turística. Na ocasião, entrevistei o seresteiro Edgar Vilela que revelou dados interessantes sobre a seresta, a música de seresta e de serenata. A tradição de seresta iniciou-se em Conservatória com tropeiros músicos que passaram por lá com seus instrumentos e cantoria ou com grupos de músicos contratados para tocar para os fazendeiros de café da região. Na primeira metade do século XX formou-se uma inspirada união direcionada ao fortalecimento e manutenção da tradição de seresta na cidade. Com o passar do tempo, o grupo de missionários seresteiros ficou muito reduzido e a apreensão pelo futuro da tradição, na qual se baseia a sobrevivência da cidade, levou a desenvolvimento de um projeto de ensinamento da tradição seresteira para os jovens moradores. Começou-se a realizar o ritual chamado *serenata* toda sexta-feira e sábado às 23

horas, que começa em frente à mesma casinha e vai parando de casa em casa, com récita de poemas e execução de músicas do repertório de canções e valsas em tom menor, criado ao longo dos anos. As músicas têm em comum o teor musical e verbal de exaltação sentimental, permeado por atmosfera noturna com lua. O cantor puxador foi acompanhado pela cantoria do grupo de missionários seresteiros e seguidores turistas que vieram participar do ritual de seresta, alguns, que sabem as músicas do repertório, cantam juntos, outros só assistem e gozam do clima amoroso e nostálgico que permeia a noite, e a noite da minha visita em 6 de dezembro era uma noite enluarada. O acompanhamento é executado por vários violões, inclusive três jovens moradores de Conservatória, aprendizes no projeto de manutenção da seresta. Segundo o entrevistado Edgar Vilela, e ele citou o pesquisador José Ramos Tinhorão, existe uma diferença entre serenata e seresta. A última, apesar de possuir as mesmas qualidades musicais e atmosféricas que a serenata, pode acontecer dentro de casa ou na rua, porém não inclui o cortejo de um pretendente que canta e toca ao luar canções ou valsas de teor amoroso e sentimental para uma donzela, que no cenário original ficava guardada atrás da janela, protegida pela família e os bons costumes. Essa imagem de serenata, presente na memória do brasileiro que a presenciou ou absorveu através de relatos, pertence ao passado. Abordarei aspectos relativos à interpretação dos seresteiros, observados nessa minha visita a Conservatória, em 4.1.2.2 (p.129), quando tratarei da interpretação das *12 Valsas de Esquina*.

Detectei nos seresteiros em Conservatória uma dedicação admirável a essa tradição brasileira, e uma disponibilidade total para manter a memória viva. Quando chamei Conservatória de Museu de seresta, Braga (entrevista 2017) me corrigiu e disse se tratar de *lugar de memória (lieu de mémoire)*⁶⁷, “que tem essa propriedade de ser feita com a música que se vai tocar, a música que se vai cantar, as pessoas que vão”. Não obstante, esses lugares, às vezes, “pecam por um certo fechamento em si próprio. Por não prestar muita atenção no que está acontecendo em volta. E às vezes é tarde demais”. Braga cita uma valsa do compositor Guinga, *Passos e assovios*, que tem letra evocativa, seguindo a tradição seresteira, mas a harmonia é tão sofisticada, que transpassa a tradição seresteira. Um acompanhamento mais simples, comum na tradição seresteira, não daria certo. “Tem que ser assim, aquela harmonia. [A valsa] é evocativa, mas ela traz outros elementos. Isso é não deixar a tradição morrer!”, diz Braga (2017) sobre a valsa brasileira inovadora de Guinga.

⁶⁷ Conceito popularizado na obra de três volumes (1984-1992) do historiador francês Pierre Nora.

3.2.5 Os pianeiros

A tradição dos pianeiros se constituiu paralelamente à nacionalização dos gêneros dançantes importados na época de 1870. Houve então um “abrasileiramento das técnicas de execução, ou seja, da maneira de tratar os instrumentos europeus trazidos para o Brasil [...] - até mesmo o piano - através do estilo específico do pianeiro carioca” (ARAÚJO, 1994, p. 185). O piano fora introduzido no Brasil na segunda década do século XIX para ser tocado “pelas brancas mãos das moças de elite” (TINHORÃO, 1998, p. 130). Até 1850, um piano dificilmente chegava a lugares que não fossem os grandes centros culturais: Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e Minas Gerais. A democratização do piano burguês foi possível, a partir de meados do século XIX, “graças a uma particularidade sócio-econômica ligada ao novo momento de diversificação social” (Loc.Cit.). Nos primeiros anos da República, ele já é “dedilhado pelas mãos saltitantes de negros e mestiços de gafeiras, salas de espera de cinema, orquestras de teatro de revista e casas de família” (Loc.Cit.). O piano se incorporou aos conjuntos instrumentistas, deste modo acrescentando a eles mais um elemento, ao lado da recente formação de flauta, violão e cavaquinho. Assim, os ritmos e sestros melódicos de origem negro-mestiça, desenvolvidos pelas classes baixas foram finalmente postas “ao alcance da música de piano, antes exclusivamente presa ao repertório clássico-romântico das salas” (TINHORÃO, 1998, p. 130). Estes pianistas populares eram opção para “quem desejava dar um baile em casa, pois, até então, a música de dança só era fornecida pelos grupos de chorões, invariavelmente formados à base de flauta, violão e cavaquinho” (Id.,1976, p. 166).

Mignone tocou como pianeiro em bailes dos 13 e 22 anos de idade (CHIAFFARELLI, 1947). Ele diz:

Desde cedo comecei a tocar em cinema mudo, e tocava piano, improvisando, e coisas que eu lembrava, repetia a minha maneira, começava a harmonizar sozinho. Outras vezes inventava e de modo que daí começou a nascer a necessidade de escrever tudo que eu tocava. As primeiras obras naturalmente tinham um caráter meio ‘duvidoso’, nesse sentido: eu não sabia se era brasileiro, italiano ou português, sei lá! (LIÇÃO, 1978).

Essa experiência fez parte da sua bagagem como pianista e, possivelmente, influenciou a sua maneira de interpretar as *12 Valsas de Esquina*.

Os *pianeiros* eram especialistas em valsas lentas, polcas saltitantes e schottisches, e muitas vezes, como no caso do Mignone, a música era de autoria própria. Nas reminiscências

de Pinto ficam registrados diversos pianeiros. Tomo como exemplo emblemático o pianeiro Júlio Barbosa, que tocava em sociedade dançante e “era especialista nos tangos do inesquecível Ernesto Nazareth, e nas valsas lentas de escriptores allemães. Era um prodígio nas nossas polkas, e nas mazurcas” (PINTO, 1978, p. 141).

Chiquinha Gonzaga, Francisca Hedwiges Gonzaga (1847-1935), com seu estilo “faceiro, saltitante, genuinamente carioca” (ARAÚJO, 1994, p. 87), teve atuação marcante na formação dos primeiros grupos de choro e na fixação da dança popular brasileira maxixe⁶⁸. Pinto, no seu testemunho sobre essa mulher pianeira e em muitas áreas na música brasileira também pioneira, relatou que, quando requisitada, ela “não se fazia de rogada, abria o piano e, com os seus dedos hábeis e admirados principiava com um choro composto por ella pois são innumerous, e fazia a delicia dos que a escutavam” (PINTO, 1978, p. 42). Além das próprias composições, Chiquinha tocava músicas de Carlos Gomes, Verdi, Puccini, Leoncavallo e Paganini, revelação feita por Pinto que confirma a popularidade da ópera à época.

Ao pianeiro carioca Ernesto Júlio de Nazareth (1863-1934), Araújo (1994, p. 88) atribui o mérito de ser o músico mais refinado da história da música popular e de ter traduzido as músicas da moda na sua época “para uma linguagem musical vernácula”. Cazes (2010, p. 34) ressalta “a maneira refinada como construiu seu estilo, entre o sofisticado e o espontâneo, entre o balanço rasgado de um maxixe e as sutis fermatas de uma valsa chopiniana”. E Horta (1985, p. 395) relaciona o renomado pianista à valsa, quando diz que esta “brilhava nos salões em composições pianísticas que chegariam a elevado nível artístico com Nazareth”.

3.2.6 A ‘valsa brasileira’

Entre 1870-1940 houve um lento processo de abrasileiramento e popularização da valsa (ARAÚJO, 1994). Na sua análise da valsa no Brasil dessa época, Kiefer (1983b, p. 11) declara difícil fixar etapas no processo de nacionalização da valsa, mas considera certo que nos últimas décadas do século XIX já existiam “valsas tipicamente nossas”. Na sua visão é

⁶⁸ Do século XIX e até o segundo decênio do século XX “o maxixe teve uma grande importância, embora nunca houvesse chegado aos salões de um modo franco e dominador. Isso naturalmente porque se tratava de uma dança de muita desenvoltura, com uma coreografia de figurações um tanto lúbricas, além de difícil e fatigante. Foi a dança popular em voga, e se acreditou viesse a ser um padrão brasileiro, privilégio que lhe tiraria depois o samba, que dêle é um prolongamento. No maxixe se encontra da habanera, polca e do lundu, numa caracterização caprichosa, com uma melodia sincopada, cuja base rítmica é o grupeto semi-colcheia, colcheia, semicolcheia, bem característico da nossa música folclórica. Seu movimento é de binário simples e moderado. Em geral o maxixe é instrumental”(ALMEIDA, 1958, p. 24-25).

surpreendente não encontrar particularidades brasileiras em valsas como *Plangente*, *Grata Esperança* e *Pudesse Esta Paixão* da compositora Chiquinha, uma unanimidade como um dos pilares na formação de uma música popular tipicamente brasileira. Da mesma maneira, aponta nas valsas de outro pilar da música brasileira, uma influência chopiniana, também observada por Mignone (1991, p. 9) quando diz que “todos os processos pianísticos dele são chopinianos, dentro daquilo que é a personalidade do Nazareth”. Enquanto isso, Araújo (1994, p. 88), escreve sobre “a valsa francesa ou a valsa de Viena se [transfigurando] na **Eponina** ou na **Expansiva**”, nas mãos de Nazareth. Face a essas considerações, quais são as particularidades brasileiras que Kiefer e outros autores buscam nas valsas dessa época para chama-las de ‘tipicamente nossas’?

Araújo (ibid., p. 199) distingue diversos tipos de valsa no Brasil na época em questão: valsa de salão do tempo do Império; brasileiríssima valsa caipira; valsa de bravura para concerto (daquelas compostas por Carlos Gomes); valsinha sestrosa dos chorinhos cariocas; valsa rápida; a valsa brilhante; a valsa capricho; e a valsa lenta para piano, que “servia de cartão de apresentação dos pianeiros do início deste século”. Na visão de Barbeitas (1995, p. 57), “são tantas as variedades que praticamente tornam imprestável o rótulo ‘valsas brasileiras’ usado no singular”. Não obstante, Araújo (1994, p. 197) considera, dentro dessa variedade tipológica, que o “caráter mais evidente se expressa na valsa lenta de salão, na valsa de serenata, nas valsas seresteiras ou nas valsas sestrosas das bandas de música do interior do País”.

Horta (1985, p. 16) escreve que a valsa, “através dos conjuntos de choro, tornou-se gênero seresteiro” e Barbeitas (1995, p. 16) adiciona os pianeiros e os músicos amadores à lista de atuantes no processo de “transformação daquela dança européia em um novo gênero de música popular”.

Para a sua dissertação, concluída em 1995, Barbeitas, como eu, pesquisava valsas de Mignone, apesar do tema deste pesquisador ser o das *12 Valsas* para violão. O desejo de conhecer a valsa tocada na juventude de Mignone, que o inspirou na composição das muitas valsas que depois criaria, Barbeitas efetuou análise auditiva de valsas gravadas⁶⁹ no Rio de Janeiro entre 1907 e 1917, exatamente a mesma época em que Mignone vivia a sua juventude em São Paulo. A problemática da distância de São Paulo, onde Mignone vivenciou as valsas à paulistana, e Rio de Janeiro, onde as valsas analisadas por Barbeitas foram gravadas, pode ser

⁶⁹ Os fonogramas foram selecionados através do fichário do arquivo de gravações de música brasileira do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música, UFRJ. 20%-25% do total de 200 valsas foram analisadas (BARBEITAS, 1995, p. 50-65). Hoje, esse material está guardado no acervo do Instituto Moreira Salles.

parcialmente suprida pela noção dada por Mozart de Araújo (1994, p. 82), de que nas *Valsas de Esquina* “há muito do espírito frajola do chorão carioca”. Por outro lado ficou registrado por Aluísio de Alencar Pinto que as músicas populares que Francisco Mignone escrevia obedeciam aos padrões formais que estavam em voga nos salões e teatros de São Paulo: cateretês, caatiras e as modas de viola. Enquanto isso no Rio de Janeiro ouvia-se mais a influência do samba.

Vou me servir de algumas das conclusões que Barbeitas tirou das suas análises. Primeiramente convém observar nessas valsas que a forma recorrente é AABACCA, ou seja, a forma rondó. Porém, há bastante variação dentro desse parâmetro, que segundo Barbeitas dependia do espaço no disco (LP 78 rotações). Trata-se conseqüentemente de fatores circunstanciais e não de inovações formais. Vale lembrar como a forma da valsa foi posteriormente abreviada, chegando ao corte ternário ABA, com um parâmetro de duração possivelmente ditado pelo rádio (ver 3.2.3, p. 94).

Outro destaque nas suas conclusões é o fato de a tonalidade das valsas depender da instrumentação, a saber: a maioria das valsas tocadas por bandas ou por conjuntos de sopros são em tom maior. Ao contrário, valsas tocadas pelo terno tradicional (violão, cavaquinho e instrumento solista – flauta, clarineta), na sua maioria são em tom menor (das 15 analisadas, 11 são em tom menor).

Da mesma maneira, a melodia depende do caráter da valsa. A valsa de caráter brincalhão tem grandes saltos ascendentes e descendentes e as virtuosísticas, em andamento rápido, mesclam saltos e graus conjuntos. Enquanto isso “as valsas para flauta, violão e cavaquinho tendem em geral ou para a canção (no sentido de apresentarem uma melodia – muitas vezes nostálgica e sentimental – clara e ‘cantável’, à qual faltaria apenas a letra; neste caso pode-se deduzir uma influência da seresta) ou para a movimentação típica do choro com um diálogo contrapontístico entre a melodia e o baixo do violão, ou ainda para uma mistura dos dois estilos” (BARBEITAS, 1995, p. 60-61). É interessante observar que essa caracterização adequa-se igualmente às *12 Valsas de Esquina*, inspiradas nas reminiscências do Mignone de valsas contemporâneas àquelas analisadas por Barbeitas.

O mesmo autor aponta características encontradas nas valsas analisadas que, por um lado, podem ser associadas a contornos típicos da modinha: a melodia descendente, em combinação com saltos grandes ascendentes e frequentes apojeturas expressivas; e, por outro lado, às feições melódicas do choro: a melodia arpejada formada por notas da harmonia.

Carrilho e Braga, chorões integrados ao cenário de choro da atualidade, identificam nesse âmbito basicamente dois tipos de valsa: a valsa mais virtuosística, que Carrilho denomina valsa-choro, e dá como exemplo o *Voo da mosca* de Jacob do Bandolim. Braga sugere que a valsa de Patápio Silva *Primeiro amor*, mais virtuosística e rápida, seja uma referência à valsa vienense. O outro tipo do ambiente do choro é a valsa lenta. Para Carrilho, ela é “mais expressiva, como as valsas de Mignone, como as valsas de Nazareth, elas são músicas de grande expressividade [tocadas] na roda de choro e no ambiente de serenata, que também, na verdade, é uma extensão da roda de choro” (CARRILHO, 2017). Braga aponta que o lugar adequado para a valsa lenta brasileira é a seresta e o grupo de choro.

3.3 As 12 Valsas de Esquina

Os rapazes reuniam-se à noite e faziam serenatas. Eu tocava um pouco de violão e flauta e íamos nas esquinas tocando às pretendidas namoradas, escondidas namoradas ou sonhadas namoradas. Assim começaram essas valsas, e a impressão foi tão forte que ainda perdurou no meu espírito até mais tarde quando escrevi as famosas ‘Valsas de Esquina’ (MIGNONE, 1991, p. 2).

Assim falou o próprio compositor em depoimento no ano de 1968. Se Mignone se coloca nesse testemunho como sujeito pertencente ao imaginário em volta da própria obra, nesse caso as *12 Valsas de Esquina*, ele também se insere como tal na narrativa da historiografia nacionalista. Além disso, nesse depoimento se delineia o papel efetuado por Mignone como mediador entre a cultura popular e de elite. Todos esses aspectos foram observados em 2.2 (p. 36). Vejo também, nas palavras de Mignone, a serenata *in situ*, contracenando com o papel figurativo ou alegórico que exerce no interior de uma composição destinada à elite. A visita à época de auge do choro e da seresta e as referências musicais confluentes, feita em 3.2 (p. 75), serviu para aproximarmos das fontes que inspiraram a criação das *12 Valsas de Esquina*.

3.3.1 Sobre as 12 Valsas de Esquina

O título das valsas veio da seguinte maneira:

As três primeiras valsas dessa série, não tinham esse nome, não. Eram apenas três valsas brasileiras. Mário de Andrade ouvindo-as, de pronto, disse: ‘Essas valsas me reconduzem ao tempo da minha mocidade quando músicos seresteiros com suas flautas, clarinetas e violões improvisavam, nas esquinas inequívocas mensagens melódico-românticas às moças que se escondiam atrás de cortinas ou grades da época. E a música subia até elas que, ansiosas e suspirando, recebiam embevecidas a mensagem sonora que os notívagos seresteiros prolongadamente tocavam. Era o

‘chôro’ que vinha lá das esquinas: ‘chôro’ que muitas vezes era misturado à brancura do luar ou ao piscar das estrelas. E assim nasceu a idéia de denominar as doze valsas escritas em todos os tons menores da escala diatônica. Cada valsa tem sua peculiaridade e são inconfundíveis. Manuel Bandeira depois de ouvir as valsas de Mignone assim se manifestou: ‘Mignone é o rei da valsa, com ele canta todo o Brasil’ (GOMES, 1997).

Segundo Martins (1990, p. 96), “as *Valsas de Esquina* significam, em parte, o resultado de captação auditivo-sensitiva-visual das décadas que as precederam”. E sobre esse passado musical, absorvido por Mignone, Martins escreve:

A Valsa, gênero que se abre em leque desde o Brasil Imperial, para várias estilizações, é para Mignone o resultado de todo um acervo adquirido na cidade e voltado à improvisação, à serenata, à descontração, à nostalgia. Em sua mocidade, o jovem Francisco percorria com amigos seresteiros determinadas ruas paulistanas, improvisando melodias em instrumento ‘genético’⁷⁰, a flauta, e cedo apreende o fascínio e os segredos do conteúdo noturno voltado à serenata, à musa, despertando através do sonoro a possibilidade do enlevo. A acompanhá-lo alguns instrumentistas, entre estes o violonista, pedra angular na compreensão do urbano musical de Mignone. A serenata vem a ser a referência inconsciente que perdurará durante a longa existência do compositor, e nela a improvisação é determinante (MARTINS, 1990, p. 94).

Liddy Chiaffarelli, primeira esposa de Mignone, uma fonte importante sobre o lado popular do compositor, diz:

Nesse período Mignone escreveu muita música de gênero popular (dansas, canções) [...] Vários temas dessas obrinhas foram, mais tarde, aproveitados e transformados por êle mesmo, em obras de maior envergadura. O contato com músicos populares e o próprio interesse em escrever música de sucesso popular formaram e criaram em Mignone uma musicalidade bem brasileira o que, mesmo no período dos estudos sérios que depois empreendeu, lhe permitiu a produção de obras tipicamente nacionais. Como flautista, às altas horas da noite ia pelas ruas da capital paulista tocando ‘chôrinhos’ acompanhado pelos violões e cavaquinhos dos demais companheiros. Isso influenciou para que êle, mais tarde, compusesse uma série de valsas, denominadas ‘de esquina’, em que a alma e maneira popular transparecessem lindamente expressas (CHIAFFARELLI, 1947, p. 67-68).

Ela segue seu depoimento falando sobre o cuidado que Mignone teve “de dar a essas composições o caráter mais natural possível fugindo o quanto possível a influências estrangeiras” (CHIAFFARELLI, 1947, p. 68), fazendo então comparação com as famosas valsas de Ernesto Nazareth, cuja “linha melódica e a essência denunciam a proveniência ‘chopiniana’” (Loc.Cit.). Braga aponta que as valsas de Nazareth “são diferentes da tradução que o Mignone fez dessa valsa, [que] talvez o Mignone tenha chegado mais perto, se a gente pudesse definir assim o que é que é essa ‘valsa brasileira’” (BRAGA, 2017).

⁷⁰ Pai do Francisco Mignone, Alferio Mignone, era flautista.

De qualquer modo, Mignone voltava às fontes seresteiras populares por necessidade, nelas se reencontrando. E quando compôs as *Valsas de Esquina*, ele estava obedecendo, nas palavras de Chiaffarelli (1947, p. 68), “a um prepotente desejo de dar vida nova às músicas que lhe viviam na alma e no espírito desde a juventude”. Por outro lado, ele também se dispôs a criar as valsas “para que não [desaparecesse], como estava acontecendo, uma significativa e genuína expressão da música popular brasileira” (Loc.Cit.). O próprio Mignone estava bem ciente dessa intenção:

As Valsas de Esquina foram escritas porque numa ocasião, numa discussão, sempre com o Mário de Andrade, o homem que mais me ajudou nessa parte, notamos que de todas as músicas brasileiras, a que menos tinha sofrido influência *americana* era a Valsa, ela se mantinha genuinamente brasileira, apesar de suas origens serem de Chopin, ou italianas, espanholas, como queiram. Elas se mantêm num ponto em que eu posso fazer alguma coisa, e lembrei do meu tempo de seresteiro, daquelas Valsas e consegui em São Paulo um grande número delas. Comecei a escrever, mas essas Valsas de Esquina, que parecem escritas de um jato só, algumas levaram meses até eu conseguir elaborar e tornar simples, sem parecer uma coisa vazia. Foi muito difícil. Depois, eu fiz a série de Valsas Choro, quase que para me redimir das primeiras, mas aí o cerebralismo entrou demais. Eu quis mostrar que são brasileiras, enquanto as primeiras saíram brasileiras (MIGNONE, 1991, p. 7, grifo meu).

Vimos que em 1938, quando Mignone começa a compor as valsas, a música americana, com *big bands*, *swing* e música de filmes, que através do rádio começa a acessar os lares brasileiros, muda os paradigmas da música brasileira: o armazém de entonações, em referência à teoria de Asafiev (2.2.4.1, p. 57), sofre transformações. Os nacionalistas resistem a essa influência. Porém, alguns compositores observaram-na a partir de um ponto de vista diferente. Como exemplo, cito Radamés Gnattali, que trabalhou na Rádio Nacional a partir de 1936, e em 1939, um ano depois de Mignone começar a sua série de valsas, compôs as *Valsas para piano*. Estas, segundo a pesquisadora Breide (2010, p.107), mostram claramente “o diálogo entre os dialetos americanos e as culturas americanas, causado pelo desenvolvimento dos meios de comunicação e pelo acesso às formas de entretenimento de massa”. Marisa Lira (apud KIEFER, 1983b, p. 13) afirmou: “Há uma verdadeira invasão de valsas americanas, lentas e langorosas”. Nos anos 1920 havia no Brasil valsa classificada como Valsa Boston, e peças com o título *chorinho-ragtime* que diz muito sobre a abrangência das novidades dos vizinhos do norte. Kiefer (ibid., p. 14) escreve que “compositores eruditos filiados à corrente do Modernismo [...] cultivaram abundantemente a valsa brasileira, sobretudo para piano. Cabe, sem dúvida, a Francisco Mignone a liderança absoluta neste terreno”. A valsa abrange um terço da produção de Mignone para piano e Kiefer (ibid., p. 50) considera “admirável como [ele] conseguiu impor a sua marca ao compor as suas valsas”, quando se tem em mente

a produção enorme que houve de valsas no país. Mignone explica a quantidade de valsas assim:

Escrevi até hoje 54 valsas. No dizer de Manuel Bandeira sou, no Brasil, o ‘Rei da Valsa’. Doze são as conhecidíssimas Valsas de Esquina. Seguem-se as doze Valsas-Choro, mais doze para violão, as recentíssimas e inéditas Valsas Brasileiras para piano [...], ‘Valsa Elegante’, outra em Sol maior e, finalmente, a que se denomina ‘Improviso Romântico’. Tais peças formam o ciclo dessa, como diria o irreverente Mário de Andrade, ‘valsalhada’ toda. O porquê de tanta valsa vou procurar dizer a você meu paciente leitor [...] Exatamente para fixar ainda mais esse caráter nacionalista, grande parte da minha produção musical é destinada à valsa brasileira (apud BARBEITAS, 1995, p. 79-80).

De fato, a produção de valsas de Mignone era magnífica. Ele tinha, segundo Barbeitas (1995, p. 48), “tanto a vivência e a intimidade necessária com a valsa brasileira, quanto um sólido preparo musical que o habilitava a trabalhar, transformar e criar através deste gênero”. Para Azevedo (1947, p. 4), Mignone, além do mais, era “um excelente pianista, de sonoridade macia e grandes recursos técnicos”.

Mignone afirma que a sua “vida de compositor nasceu perto de um piano” (LIÇÃO, 1978). Martins (1990, p. 97), por sua vez, não poupa elogios afirmando que Mignone era “possivelmente o primeiro pianista brasileiro tecnicamente completo” e ainda aponta a produção pianística do Mignone como “possivelmente, uma das mais significativas criações do gênero no continente” (Loc.Cit.). Esse mesmo autor sublinha o talento de improvisador do compositor:

Mignone, improvisador nato, questionado certa vez por este intérprete [o autor, J. E. Martins], não hesitou em considerar a sua criação ‘o improviso elaborado’, pois o fio condutor do criar espontâneo o levava a considerar, quando do verter para o papel, a obra com todos os ingredientes estruturais. Esta espontaneidade, instante único da criação unida à constituição do pianista que possuía dotes físicos em que a grande abertura das mãos era característica, tornava a escrita musical, quando o desiderato era francamente pianístico, difícil e paradoxalmente fácil. Percebe-se que o idiomático técnico-pianístico de Mignone é vertido de dentro para fora e que seu código técnico-tecladístico existiu desde a dominação técnica instrumental ocorrida ainda nos anos saídos da juventude (MARTINS, 1990, p. 90).

Martins (ibid., p. 97) julga que as valsas de Mignone “pertencem à constante improvisação ‘controlada’ e a realidade com que Mignone as escreve traduz a comunicação direta, não havendo o questionamento escritural contemporâneo que poderia resultar em impasse para o gênero”.

Ainda segundo Martins as *Valsas de Esquina* ocupam uma lugar de destaque na produção pianística brasileira:

As *Valsas de Esquina* representam, possivelmente, o que de mais sonoro-natural-improvisado-mas finamente elaborado - se fez na produção pianística brasileira. A existência da graça, do discurso em que o banal - que poderia ser fronteira trágica - não tem a menor guarida favorece para a coletânea como um todo, a assertiva de verdadeiras obras-primas, de padrão da melhor qualidade universal. Melodismo efusante, acompanhamento tantas vezes ‘pontuado’ lembrando o violão, toda essa música que se ouve como a mais agradável das improvisações é fruto de técnica segura. Contrastantes mas, paradoxalmente, homogêneas em majoritária forma ternária-simples, evidenciam estilo definido, detectável e claro, o que as torna inofismáveis criações do autor (MARTINS, 1990, p. 94-95).

As *Valsas de Esquina* ficaram muito populares, e ainda segundo Martins, foram tocadas por intérpretes - em pequenos grupos ou avulso - e também pelo próprio Mignone. Em entrevista com Verhaalen⁷¹ Mignone teria dito que aonde fosse, era-lhe requisitado que tocasse uma *Valsa de Esquina*, da mesma maneira que Rachmaninoff era sempre obrigado a executar o *Prelúdio em Dó# menor*. Pelas investigações de Verhaalen, as *Valsas* mais queridas pelos pianistas, eram as N° 2 e N° 5. Ela constatou que uma *Valsa de Esquina* foi colocada como prova de habilidade (*habil prova*) na cidade de Santos em 1970 (VERHAALLEN, 1971).

Com a popularidade das *Valsas de Esquina*, Mignone foi “obrigado a escrever mais” (LIÇÃO, 1978), o que levou às séries posteriores: *12 Valsas Choros* (1946-1955) e *24 Valsas Brasileiras* (1963-1984). Segundo Martins (1990, p. 96), essas séries contêm muitos dos ingredientes já traduzidos nas *Valsas de Esquina*, mas considera que nestas “uma determinada espontaneidade se define mais delineada”. Kiefer (1983a, p. 50), por sua vez, considera que nas *Valsas-Choro* nem sempre Mignone escapa do clima “música-para-casa-de-chá”, mas elogia a qualidade das *Valsas Brasileiras*, nas quais diz que o supérfluo foi eliminado. Mignone (apud BARBEITAS, 1995, p. 80) afirma: “As ‘Valsas de Esquina’ foram escritas para o público, as ‘Valsas Choro’ e outras para violão com finalidade editorial e as ‘Brasileiras’ [...] exclusivamente para um ‘Brasil Brasileiro’”.

3.3.2 Uma categorização das *12 Valsas de Esquina*

O termo **valsa brasileira**, como vimos, é um tanto duvidoso, porque não se trata de uma só valsa brasileira, mas muitas. Araújo nos apontou diversos tipos. O que os nacionalistas definiram como valsa brasileira - aquela valsa lenta e seresteira fabricada no

⁷¹ Verhaalen realizou entrevistas com Mignone em outubro 1969 e maio 1970.

meio de músicos populares no Rio de Janeiro nas décadas da virada do século XIX - com o intuito de forjar uma identidade musical brasileira, é apenas um deles.

Foi esse o tipo que a pesquisadora Verhaalen (1971) compreendeu como a ‘valsa brasileira’. Com a sua ótica de fora, de estrangeira, ela declarou dúvidas em relação à capacidade de ouvintes, com escuta e temperamento internacional, apreciarem essa valsa. Podia, para estes, soar um tanto emocional e sentimental demais: “[essa valsa] tem que ser julgada em termos brasileiros” diz Verhaalen (1971, p. 44, tradução minha). Em contraste à jovialidade da valsa europeia, ela segue dizendo, “a valsa brasileira é uma serenata cantante muito nostálgica, sempre em tom menor e sem o pesado acento da valsa alemã”⁷² (ibid., p. 44, tradução minha). De forma resumida, porém nítida, está aí definida uma valsa brasileira: seresteira, *cantabile*, nostálgica, em tom menor, e contrastante à alegre dança que a originou.

Todavia, antes de realizar uma categorização das *Valsas de Esquina* cabe revisar o que já foi escrito em relação à tipologia da valsa praticada no Brasil. Baptista Siqueira (apud BARBEITAS, 1995, p. 57-58), por exemplo, classificou as valsas no 2º Império em três grupos:

- a) Valsas de tons brilhantes e movimento bastante rápido (modelo Lanner e Strauss);
- b) Valsas que utilizam tons menores e grupos de colcheias seguidas de notas de repouso (mais de acordo com o ‘verve brasileira’);
- c) Valsas lentas com ambiguidade modal que permaneceram no cancionário popular.

Azevedo (1947), por sua vez discursando sobre os tipos de valsa brasileira que Mignone captou para dentro das *Valsas de Esquina*, denomina quatro tipos:

- a) Valsa de violão;
- b) Valsa de pianeiros;
- c) Serestas rasgadas;
- d) Chorinhos caipiras.

Por outro viés, o próprio Mignone aborda o caráter das suas *Valsas de Esquina*, dizendo que elas “tem caráter ora paulista, ora nazarethiano, por vias chopinianas, e talvez italianizantes, mesmo, dependia talvez da figura a quem dedicávamos a música, em geral era improvisado” (LIÇÃO, 1978).

⁷² “the Brazilian waltz is a very nostalgic, song-like serenade, always in minor and without the heaviness of accentuation of the German waltz”.

Agora, relembrando o anteriormente citado Araújo (1994), este lista sete categorias de valsas no Brasil de 1870 a 1940, a saber:

- a) Valsa caipira;
- b) Valsa bravura para concerto (como as de Carlos Gomes);
- c) Valsinha sestrosa (choro);
- d) Valsa rápida;
- e) Valsa brilhante;
- f) Valsa capricho;
- g) Valsa lenta para piano (pianeiros do início do séc. XX).

O mesmo autor considera, porém, que o caráter dos exemplares mais representativos da valsa popular brasileira dessa época seja expresso “na valsa lenta de salão, na valsa de serenata, nas valsas seresteiras, ou nas valsas sestrosas das bandas de música do interior do País” (ARAÚJO, 1994, p.197). Sobre a abordagem de Mignone com relação à valsa brasileira Araújo escreveu:

Mignone compreendeu bem a riqueza extraordinária desse acervo fabuloso de valsas que o Brasil possui e daí a notável contribuição que nos deu com suas Valsas de Esquina (1938-1945) e Valsas Choro (1946-1955), nas quais reportam, como um mosaico sonoro, as características de cada um dos tipos mais representativos da nossa valsa. É evidente que o compositor não teve o propósito de individualizar em cada peça dessas séries de valsas, o estilo próprio de cada tipo. E nem seria cabível tal preocupação num trabalho de criação livre como o que Mignone nos apresenta. Antes de serem modelos de tipos, essas valsas são *arquétipos* [grifo meu]; da valsa brasileira, na sua expressão mais autêntica e legítima, ou seja, da valsa sentimental, seresteira, saudosa, violoneira. Elas nascem das camadas profundas da memória inconsciente de um mestre que compõe, muitas vezes, como se improvisasse, tal a espontaneidade e a fluência com que saem do teclado (ARAÚJO, 1994, p. 199).

Deste modo, a noção de que a *Valsa de Esquina* provenha de arquétipo constituído no inconsciente do compositor vem ao encontro com a ideia de existir uma só valsa autenticamente brasileira, como queriam os nacionalistas e essa é, no caso, a valsa sentimental, seresteira, saudosa, violoneira. Lembrando que em testemunho, anteriormente citado, Mignone (1991, p. 7) diz sobre as *Valsas de Esquina* que apesar de “que parecem escritas de um jato só, algumas levaram meses até [ele] conseguir elaborar e tornar simples, sem parecer uma coisa vazia. Foi muito difícil”. De maneira que a impressão de elas terem saído improvisadas do teclado, como implicou Araújo, não condiz com o verdadeiro processo criativo. Em relação à preocupação ou não de delinear diferentes tipos de valsa brasileira nas *Valsas de Esquina*, negada por Araújo acima, Barbeitas, nos seus estudos das *Valsas para violão* detectou que

em relação ao caráter, pode-se perceber que nas valsas de Mignone aparecem indicações que remetem à modinha, ao choro e à seresta. Além disso, nota-se também quanto a este aspecto uma vontade de expor a diversidade numa possível tentativa de abranger os vários tipos de ‘valsa brasileira’ (BARBEITAS, 1995, p. 96).

Essa ‘tentativa’ pode ser detectada também nas *12 Valsas de Esquina*.

Através das análises de Barbeitas de fonogramas de valsas dos anos 1907-1917 tínhamos constatado uma relação entre a tonalidade e o caráter das valsas nos fonogramas com os instrumentos escolhidos, ou seja: valsas tocadas por bandas tendiam para tom maior e caráter alegre, talvez destinado à dança e entretenimento; enquanto valsas tocadas pelo terno tradicional de violão, cavaquinho e instrumento solista, em geral flauta, eram na maioria das vezes em tom menor e tinham caráter sentimental e nostálgico. O modo menor era predominante na modinha popular. O convívio da valsa com a modinha no meio dos músicos populares era íntimo, e dele adviriam importantes características musicais para a valsa brasileira (BARBEITAS, 1995). Talvez dê para esboçar a noção de que o sentimentalismo e o acoplado tom menor da modinha e da valsa sentimental, tenham raízes na intenção expressiva entre os músicos na época em que se fundou uma base da música popular brasileira, aliás, intenção que acabou dando nome ao estilo e ao gênero que se criou: *choro*. Dessa verve expressiva derivam os dois gêneros seresteiros, sentimentais, nostálgicos, em tom menor, acompanhados por violão: a modinha sentimental e a valsa sentimental.

Entretanto, Kiefer identifica dois tipos genéricos de valsas populares. Contrastante ao sentimental e langoroso, do qual Kiefer dá como exemplo *Terna Saudade* de Anacleto de Medeiros, há um tipo brilhante e virtuosístico, como por exemplo, *Primeiro Amor* de Patápio Silva. Os violonistas Luiz Otávio Braga e Maurício Carrilho, como vimos em 3.2.6 (p. 104), confirmam a coexistência desses dois tipos diferentes de valsa no repertório do choro ainda hoje em dia.

Não obstante, Mignone escolheu o tom menor para todas as *Valsas de Esquina*, utilizando todos os 12 tons menores, cada uma das valsas em tom diferente da outra. O seu modelo para esta abordagem de diferenciação, segundo o próprio compositor, foi Chopin:

As Valsas de Esquina são coreográficas, como as valsas de Chopin, e há uma coisa que talvez não devesse contar, mas como estamos aqui fazendo revelações... Nas Valsas de Esquina não há uma parecida com a outra, são doze valsas, uma diferente da outra. Isso porque estudei a fundo os prelúdios de Chopin, ele escreveu vinte e quatro e não há um ponto que se parece com outro, nem na tonalidade. Ele aproveitou as vinte e quatro tonalidades - maiores e menores - eu aproveitei as doze menores (MIGNONE, 1991, p. 7).

Kiefer observou a transferência das peculiaridades da valsa desenvolvida no Brasil para obras de vários compositores da linha do modernismo brasileiro e aponta duas características mais determinantes: primeiramente, a presença essencial do clima modinheiro. Porventura se trata do clima sentimental, também definido como seresteiro, mas Kiefer observa que esse clima existe nessas valsas em versões mais brilhantes ou enfáticas, mais dolentes ou brincalhonas. A segunda característica apontada por Kiefer é a presença praticamente constante da baixaria. E como bem notou este autor, ambas as características, o clima modinheiro e o baixo cantante, se dão em abundância nas *Valsas de Esquina*.

Braga observou sobre o baixo cantante nas *Valsas de Esquina*:

Se você ouvir as *Valsas de Esquina* do Francisco Mignone, o que salta logo aos olhos, nessas escutas? A baixaria dos violões no acompanhamento da valsa, do choro [...], a baixaria, a mão esquerda, na grande maioria das valsas dele que é fundamental [...] A mão esquerda [...] não está ali só para doirar harmonia e dar o apoio para o solo que está aqui na mão direita. Não, ele canta também aqui. A mão esquerda canta [...] Ela não é cega, ela não está ali só, ela anda, ela canta, ela contra-canteia. Então, a alma do acompanhamento do choro do modo geral, muito dessa alma do acompanhamento, um dos elementos, assim, cruciais, é a ‘baixaria’ do violão (BRAGA, 2017).

A referência constante ao baixo cantante além de outras referências ao cenário seresteiro tem uma presença figurativa nas *Valsas*, nas palavras de Braga:

Você não pode levar um piano para as ruas, para debaixo da janela da amada. Então, isso evoca um ambiente em que novamente a presença do violão [...] tem um sentido figurado. Nas valsas de Mignone, esse violão está ali simbolicamente, na mão esquerda, na baixaria, nos cantos [...], que os violonistas chamam de ‘primas’ e ‘bordões’. Então, os bordões do violão eles aparecem [na mão esquerda] (BRAGA, 2017).

Para uma maior clareza sobre a relação de contraste e semelhança das *Valsas* entre si, assim como também a relação da série com a valsa brasileira em geral, procurarei agora organizar as *Valsas* em categorias, usando dados colhidos através de revisão bibliográfica sobre as características da valsa brasileira e as minhas análises das *12 Valsas de Esquina*, seguindo um modelo de categorização descrito por Zbikowski (2002).

Nesse modelo trata-se de categorias naturais (*natural categories*), referente à origem delas na interação de seres humanos com o ambiente, mas Zbikowski (2002, p. 39) também as denomina Tipologia 1 (*Typology 1*)⁷³. Essa tipologia foi organizada sobre “uma construção

⁷³ Tipologia 1 foi assim denominada por Zbikowski para diferenciar da Tipologia 2, que refere a categorias que remetem a Aristóteles, também chamadas clássicas ou artificiais, porque em geral não são uma representação análoga ao mundo natural (ZBIKOWSKI, 2002, p. 40-41).

cognitiva estável chamada *protótipo*⁷⁴, que enclausurou as características dos membros da categoria estatisticamente prevalentes, com os quais eram comparados os potenciais membros⁷⁵” (ZBIKOWSKI, 2002, p. 41).

Para demonstrar a estrutura de relações normalmente inerente a categorias, coloca-se o chamado *quadro*⁷⁶ (*frame*).

Segundo Zbikowski, a estrutura básica de uma categoria Tipo 1 pode ser entendida como uma rede de relações, feita de atributos relativamente abstratos, para a qual cada indivíduo - no presente caso a *Valsa de Esquina* - atribui valores concretos. Em um exemplo dado por Zbikowski na categoria de *pássaro* os atributos podem incluir *tamanho*, *cor*, *som* e *locomoção*. Para o atributo *tamanho* os valores podem incluir *grande*, *médio* e *pequeno*. Cada membro da categoria exemplifica valores específicos a cada um dos atributos: o sabiá é *pequeno*, *marrom*, *gorjeia* e *voa*; a galinha é *grande*, *branca*, *cacareja* e, normalmente, *corre*. Membros que não possuem nenhum dos atributos da categoria são excluídos dela. O chamado *efeito de protótipo* vem da comparação de valores representados por individuais com os ‘valores’ do protótipo da categoria, instaladas na memória. Assim, os membros da categoria comportam graduações no requisito de tipicidade como: bem típico; típico; ou mesmo atípico (ibid., p.42).

A categoria *12 Valsas de Esquina* contém 12 membros com o mesmo título, do mesmo gênero valsa e todas em tom menor. Essas características não entram como atributos porque todas as valsas as possuem de forma natural e igual. Portanto, serão consideradas naturais à categoria. Os atributos da categoria *Valsa de Esquina* foram escolhidos visando destacar aspectos mais marcantes do protótipo. São os atributos escolhidos: baixaria, melodia, caráter e forma. As feições típicas da modinha, do choro e da valsa brasileira usadas na categorização são expostas no Quadro 3. Estas, em sua maioria, são derivadas das antes citadas análises de Barbeitas, apesar de também serem levadas em conta considerações de outros autores como Araújo, Alvarenga, Cascudo, Kiefer, Siqueira e Mignone.

⁷⁴ Essas noções sobre a Tipologia 1 foram elaboradas pelas pioneiras Eleanor Rosch e Carolyn Mervis (ZBIKOWSKI, 2002, p. 41).

⁷⁵ “stable cognitive construct called a *prototype*, which encapsulated the statistically most-prevalent features of members of the category and against which potential category members were compared”.

⁷⁶ O uso do *quadro*, desenvolvido em pesquisas de inteligência artificial, foi sugerido por Lawrence Barsalou (ZBIKOWSKI, 2002, p. 41).

Quadro 3 - Modinha, choro e valsa brasileira: resumo de características relativas aos atributos baixaria, melodia, caráter e forma.

ATRIBUTO	MODINHA	CHORO	VALSA BRASILEIRA
BAIXARIA	-----	Baixo melódico: diálogo com melodia.	Baixo melódico similar ao do choro
MELODIA	Fragmentos curtos; Descendente em combinação com saltos grandes ou notas arpejadas ascendentes; Apojaturas expressivas.	Virtuosística; Arpejada (notas da harmonia); Grandes saltos alternando com graus conjuntos.	Graus conjuntos descendentes e ascendentes (em valsas tristes); Grandes saltos ascendentes e descendentes (em valsas brincalhonas); Saltos combinados com graus conjuntos (em valsas virtuosísticas e rápidas). Exemplo: 'Voo da mosca' - Jacob do Bandolim; Grupos de colcheias seguidas por notas de repouso.
CARÁTER	Sentimental; Nostálgico.	Sestroso; Virtuosístico.	Triste/sentimental/nostálgico/seresteiro; Brincalhão; Virtuosístico; Pianeiro; Violoneiro; Brilhante.
FORMA	<u>Modinha de salão:</u> 1 ou 2 estrofes, em geral com refrão; <i>Ária da capo</i> , ABA. <u>Modinha popular:</u> Estrofe e refrão; Três estrofes e refrão (o ABACA da valsa); Estrofe única.	ABACA	ABACA; ABA (a partir de cerca 1930).

Elaborado pela autora com base em: BARBEITAS, 1995; ALVARENGA, 1982.

Utilizando as características da modinha, do choro e da valsa brasileira expostos no Quadro 3, analisei os valores e as especificidades de todas as *Valsas de Esquina*, relativos aos quatro atributos escolhidos para a categorização. Os resultados aparecem no Quadro 4.

Quadro 4 - Valores e especificidades das 12 Valsas de Esquina referentes aos atributos da categorização.

Valsa	Baixaria*	Melodia	Caráter**	Forma***
Nº1	A: baixo melódico; B: baixaria.	Graus conjuntos e arpejos ascendentes.	Soturno e seresteiro.	ABA e coda.
Nº2	A: baixaria; B: baixo melódico.	A: Graus conjuntos descendentes; B: saltos e graus conjuntos.	Lento e mavioso; Com entusiasmo e brilhantismo.	ABA.
Nº3	Baixaria: diálogo com melodia; Coda: baixo melódico.	Graus conjuntos e arpejos ascendentes.	Com entusiasmo.	ABA e coda.
Nº4	O baixo é a melodia.	Graus conjuntos descendentes.	Vagaroso e seresteiro.	AAA e coda.
Nº5	Baixaria: diálogo com melodia.	Graus conjuntos e arpejos ascendentes.	Cantando com naturalidade.	ABA.
Nº6	Baixaria: diálogo com melodia.	Saltos combinados com graus conjuntos.	Tempo de valsa movimentada; Muito expressivo; Movendo e cantando com brilhantismo;	ABA e coda.
Nº7	A: baixo melódico; B: baixaria em diálogo.	Graus conjuntos e arpejos ascendentes.	Vagaroso e muito expressivo; (o canto com luminosidade); Imitando a flauta seresteira; apaixonado.	ABA e coda.
Nº8	B: baixo melódico.	A: grupos de colcheias seguidas de notas de repouso; saltos e graus conjuntos; B: graus conjuntos e arpejos ascendentes.	Tempo de valsa caipira.	ABA.
Nº9	Raras baixarias.	Graus conjuntos e arpejos ascendentes.	Quase preludiando; Tempo de valsa lenta; Expressivo e cantábile.	ABA e coda.
Nº10	Baixarias.	Graus conjuntos, pequenos saltos ascendentes.	Lento, romântico e contemplativo, molto cantato.	ABA e coda.
Nº11	C: baixo melódico.	A: Melodia de saltos grandes ascendentes; B: graus conjuntos e arpejos ascendentes; C: saltos grandes ascendentes.	Con spirito; Imitando violão.	ABCACBB.
Nº12	B: baixarias.	Graus conjuntos combinados com arpejos ascendentes.	Vivo; Moderato grazioso; Più vivo.	ABA e coda.

Elaborado pela autora come base em: MIGNONE, F., 2004.

* *Baixo melódico* significa baixaria com papel de melodia. *Baixaria* refere a uma linha do baixo, que dialoga com a melodia principal, se torna ativa quando esta está inativa.

** Esse atributo consta das indicações de caráter inscritas na partitura por Mignone.

*** Não são consideradas variações na repetição de uma mesma parte: uma seção A, quando repetida com variação, continua A e não A' (A com alguma modificação).

Depois desse levantamento das características básicas de cada valsa, vou prosseguir para a categorização propriamente dita. A categorização será exposta em seguida no Quadro 5. Antes, porém, convém esclarecer os valores e especificidades a serem usados dentro de cada atributo da categorização:

- a) **Baixaria:** todas as valsas a possuem em maior ou menor grau, como bem observou Braga: “a baixaria salta aos olhos”. A graduação terá os seguintes valores: *alto-médio-baixo*;
- b) **Melodia:**
 - a) *Cantabile* – melodia de graus conjuntos, normalmente descendentes, combinados com arpejos ascendentes; nostálgica, sentimental e cantável, à qual falta só a letra. Remete à seresta (BARBEITAS, 1995). Siqueira se referiu à melodia de valsa em tom menor, como grupo de colcheias seguido por nota longa de repouso;
 - b) *Virtuosística* – melodia de saltos combinados com graus conjuntos (BARBEITAS, 1995);
 - c) *Brincalhona* – melodia de saltos grandes ascendentes e descendentes (BARBEITAS, 1995).
- c) **Caráter:**
 - a) *Seresteiro* – com representação alegórica de instrumentos típicos de seresta muitas vezes presentes em indicações como: *seresteiro*; *imitando a flauta seresteira* e assim em diante;
 - b) *Brincalhão* – andamento mais rápido, apesar do tom menor, apresenta características da melodia brincalhona;
 - c) *Chopiniano* – apesar de contar como atributo ‘caráter’, aqui se trata de influências estilísticas do referido compositor;
 - d) *Brilhante* – o caráter ao qual Araújo e Siqueira se referiram nas respectivas classificações. Valsa grandiosa e virtuosística;
 - e) *Violoneiro* – remete a representação alegórica desse instrumento;
 - f) *Caipira* – um dos tipos listados por Araújo, e indicado por Mignone na *Valsa N° 8*: tempo de valsa caipira.
- d) **Forma:**
 - a) *ABA* – esse valor se aplica às valsas que tem a forma *ABA*, indiferente se tem também introdução ou coda ou ambos;
 - b) *Rondó* – esse valor só se aplica a *Valsa N°11*, cuja forma é *ABCACBB*, ou seja, não é estritamente rondó. Porém, remete ao rondó porque têm três partes diferentes - como é de costume no choro - em vez de duas, como na maioria das outras *Valsas*;
 - c) *A* – esse valor só se aplica à *Valsa N°4*. Nela, a parte *A* se repete por três vezes, sempre em texturas diferentes.

Quadro 5 - Os resultados da categorização das 12 Valsas de Esquina.

ATRIBUTO	VALOR	QUANTIDADE	QUAIS VALSAS
BAIXARIA	Alto	5	Nº 1, 2, 4, 6, 7
	Médio*	6	Nº 3, 5, 8, 10, 11, 12
	Baixo	1	Nº 9
MELODIA	Cantábile*	8	Nº 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10
	Virtuosística	3	Nº 3, 6, 12
	Brincalhona	1	Nº 11
CARÁTER	Seresteiro*	6	Nº 1, 2, 5, 6, 7, 10
	Brincalhão	1	Nº 11
	Chopiniano	1	Nº 9
	Brilhante	2	Nº 3 e 12
	Violoneiro	1	Nº 4
	Caipira	1	Nº 8
FORMA	ABA*	10	Todas menos Nº 4 e Nº 11
	ABACA	1	Nº 11
	A	1	Nº 4

* Valor do protótipo.

Elaborado pela autora com base em um modelo de categorização de ZBIKOWSKI (2002).

No Quadro 5 aparece claramente que existe um *protótipo* de *Valsa de Esquina*. Este tem um valor *médio* de baixaria; a melodia é *cantábile*; o caráter é *seresteiro*; e a forma é *ABA*. Porventura, seria este o *arquétipo* apontado por Araújo anteriormente?

Em muitos casos, as valsas demonstram ambivalência em alguns dos seus atributos. Por exemplo, a *Valsa de Esquina Nº 8* tem a seção *A* com nível *baixo* de baixaria, enquanto na seção *B* o baixo se torna melódico, com nível *alto*. Nesse caso, decidi para um nível final *médio*. A *Valsa Nº 2*, por sua vez, tem uma melodia cantábile no *A*, enquanto na seção *B* a melodia se torna virtuosística. Optei nesse caso para melodia cantábile por considerar esta prevalente sobre a melodia do *B*. A *Valsa Nº 12*, que dei o caráter de brilhante, por um viés podia também ser considerada chopiniana. Deste modo, os valores e especificidades selecionados, não são de maneira alguma infalíveis ou absolutos. São interpretações baseadas em um banco de dados decidido *a priori*.

É claro que a categorização que aqui foi realizada não comporta profundidade analítica. Não obstante, ela pode ser usada na comparação das *Valsas* entre si e para relacionar estas com outras valsas brasileiras. Esta abordagem delineou uma *Valsa de Esquina* protótipo. Deste modo algumas das valsas se destacam como bem típicas. Outras são menos típicas, e algumas vão ser quase que atípicas. De qualquer maneira, as características de cada valsa se tornam mais explícitas e algumas destas singularidades serão abordadas em seção 5.

4 INTÉRPRETES DAS VALSAS DE ESQUINA

Como sugeri na categorização das *12 Valsas de Esquina* em 3.3.2, algumas das valsas – como as *Nº 1, 2, 5, 6, 7 e 10* - assinalam referências mais nítidas à seresta do que outras. Nestas valsas as chamadas tópicas *época de ouro* (PIEDADE, 2005, ver 2.2.4.2, p. 61) são facilmente encontradas: os floreios melódicos na mão direita e o pontuado da baixaria na mão esquerda, que representam respectivamente a flauta e o violão de um conjunto de choro típico. Contudo, todas as valsas da série apresentam um traço seresteiro, por menor que seja.

Para transmitir estes traços e constituir um imaginário de seresta em uma execução, que escolhas interpretativas tomar? A pergunta, sabemos, não tem uma única resposta. As possibilidades existentes no espaço entre a notação e a execução são intermináveis. Uma análise aprofundada da questão, porém, pode indicar alguns caminhos possíveis.

Nas seções que seguem vão ser ponderadas gravações das *12 Valsas de Esquina*, que são uma parcela da herança de registros gravados. Na visão de Bowen (2001), uma obra musical não é um fenômeno fixado ou estável. Ao contrário, ela muda conforme a criação de diferentes interpretações e a recepção destas. As gravações das *Valsas* são constituintes ontológicos das *12 Valsas de Esquina* que contribuíram para a sua história, independentemente do sistema expressivo encontrado para expressar o imaginário de seresta nelas contido.

4.1 Mignone

Francisco Mignone era um pianista de reconhecidas qualidades. Para Martins (1990, p. 89), “Francisco Mignone poderia ter sido apenas pianista. Destinação clara mostrava-se delineada e o piano, instrumento a que sempre estivera ligado, apresentava-se como decorrência de talento nato”.

Mignone gravou as *12 Valsas de Esquina* na íntegra, deixando o legado da sua interpretação para a posteridade. Ficou aí fixada uma interpretação sua das valsas e por ser o compositor, trata-se de uma autoridade no assunto. Para Bowen (1996a, p. 18, tradução minha), “a interpretação do compositor é privilegiada de uma maneira e acrescenta à nossa informação sobre a obra [...] do mesmo jeito que indicações de tempo e outras instruções e

anotações na partitura⁷⁷”. Bowen (1996b, 11, tradução minha) ainda afirma que apesar de muitas vezes nós tomarmos a liberdade de ignorar o jeito com que o compositor gravou uma obra, argumentando que ele não é sempre quem melhor sabe de interpretação, “nós ainda nos prendemos a uma ideologia geral de fidelidade (argumentando que os compositores sempre sabem melhor)⁷⁸”. Cook, por sua vez, afirma:

Mas a maneira mais óbvia de estudar música enquanto prática interpretativa é, simplesmente, estudar os traços ou representações de interpretações passadas que compõem a herança gravada, abrindo assim o arquivo de textos acústicos comparáveis em extensão e significância com os textos de notação⁷⁹ (COOK, 2001, p.21, tradução minha).

Nessa orientação, para o estudo da interpretação das *Valsas*, abrirei o *baú da herança gravada* delas, começando pela gravação do próprio compositor.

4.1.1 A gravação de Mignone

A interpretação de Mignone das *Valsas de Esquina*, que ele terminou de compor em 1943, foi gravada no ano de 1957. A gravação foi divulgada na seguinte nota:

Vai ser lançado o primeiro disco musicado da gravadora dos poetas, constando o mesmo de música erudita brasileira. Com o próprio compositor interpretando teremos em breve nas prateleiras, ‘Valsas de esquina (n.º 1 a 12)’, de Francisco Mignone. Êste LP de 12” já está gravado e sendo preparado para lançamento (Revista Geral de Discos Long Playing, 1957).

Em fevereiro de 1958 o disco já estava lançado e um mês depois saiu uma notificação anunciando que devido à boa repercussão causada pelas *Valsas de Esquina* na interpretação do compositor a gravadora se interessou por lançar também a sua execução das *12 Valsas-Choro*. O escritor do anúncio sobre o lançamento das *Valsas-Choro* descreve a beleza das melodias, mas ressalta que das *Valsas-Choro*

a número dois, em dó maior [...] nos falou mais de perto porque possivelmente, o seu início faz lembrar nitidamente uma antiga valsa, gravada por Silvio Caldas, cujo

⁷⁷ “the composer's performance is privileged in some way and this performance adds to our information about the work [...] in the same way as metronome marks or other directions or annotations on the score.”

⁷⁸ “we still cling to a general ideology of fidelity (arguing that composers always know best)”.

⁷⁹ “But the most obvious way of studying music as performance is, quite simply, to study those traces or representations of past performances that make up the recorded heritage, thereby unlocking an archive of acoustical texts comparable in extent and significance to the notated texts”.

título, se não nos trai a memória, é ‘Boneca’. Mignone foi muito bem gravado, tecnicamente, possibilitando-nos, assim, apreciar bem intimamente a sua esplendida digitação (Revista Geral de Discos Long Playing, 1958).

A referida semelhança entre *Boneca* de Benedito Lacerda e Aldo Cabral Moraes e a *Valsa-Choro Nº 2* para piano de Mignone pode ser conferida escutando o começo de cada uma dessas valsas. Evidencia-se quão próximo Mignone se situa da memória coletiva, memória incorporada no comentário do autor do anúncio sobre o lançamento das *Valsas-Choro* acima citado.

Se as *Valsas* de Mignone afinavam com as entonações no ambiente de música erudita de orientação um tanto nacionalista, como vimos em 2.2.4.1 (p. 57), elas também o faziam com as entonações no mercado fonográfico, no qual havia uma busca por referências nacionais. Estas eram igualmente representadas por Silvio Caldas cantando *Boneca* e Francisco Mignone interpretando as *Valsas de Esquina*. Essas gravações eram tocadas. Elas apareciam. Portanto, me referindo ao ‘quadrado de veridicção’ de Greimas (2.2.4.1, Fig. 3, p. 58), elas representavam uma ‘verdade’ musical, tanto em termos de composição quanto de interpretação. Elas tinham equivalência no armazém das entonações na sociedade. Além da gravação das *Valsas de Esquina* de Mignone, houve registros delas por intérpretes como Arnaldo Estrella, Murilo Santos e Estelinha Epstein nos anos 1940 e 1950 (Quadro 6), fato que sublinha ainda mais o grau de aceitação das valsas nesse período.

Quadro 6 - Lançamentos de gravações das *Valsas de Esquina* nos anos 1940 e 1950.

ANO	PIANISTA	DISCO – VALSA Nº	GRAVADORA
1945	ESTRELLA, Arnaldo	78 – RPM / Nº 1, 2	Continental 20008
1945	-	78 – RPM / Nº 3, 4, 5	Continental, 20016
1952	SANTOS, Murilo	78 – Nº 11, 12	Continental, 16.657
1958	ESTRELLA, Arnaldo	LP – <i>Valsas</i> / Nº 1, 12	Festa, LDR 5008
1958	MIGNONE, Francisco	LP – Nº 1-12	Festa, 5001
1958	EPSTEIN, Estelinha	LP - Nº 1	RGE, XRLP 10003

Fontes: PINTO, 1997; SILVA, 2016; Revista Geral de Discos Long Playing, 1958.

4.1.1.1 Uma apreciação da gravação de Mignone por ouvintes

Salta aos ouvidos que Mignone, nas palavras de Kiefer (1983a, p. 49), “usa de uma grande liberdade rítmica na execução”. A pesquisadora americana Verhaalen considerou que tanto na gravação de Mignone das *Valsas-Choro* quanto das *Valsas de Esquina* evidencia-se uma estrutura rítmica muito elástica:

Podia se questionar os excessivos rubatos e liberdade rítmica demonstrados nas gravações disponíveis se não fosse pelo fato que foi o próprio compositor que as gravou. A linha elástica que parte do início lento e acelera no meio até um último exaltado clímax apresenta um estilo incomum na música da América do Norte⁸⁰ (VERHAALLEN, 1971, p.46, tradução minha).

Quando Verhaalen lançou o seu trabalho sobre Mignone em 1971, a era do LP estava em pleno andamento e, ao contrário do que acontece atualmente, a gravação da interpretação de Mignone há de ter sido uma aquisição fácil. Verhaalen não revela se ouviu outros registros das valsas existentes na época, tais como a gravação de Arnaldo Estrella, Murilo Santos ou Estelinha Epstein. Ela conheceu a versão do compositor e, vinda de cultura permeada por diferentes ideologias de interpretação, sentiu um estranhamento para com o seu estilo e concepção interpretativa. “Quanto mais uma interpretação chegar perto deste tipo de serenata improvisada, mais a intérprete se aproximará da intenção do compositor⁸¹”, escreveu Verhaalen (1971, p.46, tradução minha). Talvez a ausência da gravação do compositor dos meios de comunicação da atualidade seja um indicador de mudanças ideológicas, de gostos ou entonações na sociedade, diferentes dos da época em que uma versão sua das valsas foi gravada. Para discutir a interpretação de Mignone é necessário entender essas mudanças ideológicas e estéticas. O pianista Mignone construiu o seu estilo de tocar com professores italianos, imigrantes que chegaram ao Brasil no final do século XIX. É bem possível o seu estilo ser baseado em hábitos interpretativos do romantismo daquele século. Ademais, por dedicar-se aos estudos de composição quando foi à Europa, Mignone talvez não tenha tido a oportunidade de absorver as transformações ideológicas acontecidas na área de interpretação. Uma equivalência pode ser apontada entre o estilo de Mignone tocando as *Valsas de Esquina* em 1957 e a descrição de gravações feitas na virada do século XIX para XX, nas palavras de Costa (2012):

Como uma janela para o passado, gravações de piano da virada do século XX amiúde mostram um estilo de modificação do tempo radicalmente diferente a da atualidade. Para as pessoas não habituadas, essas gravações dão a impressão geral de um capricho temporal exagerado. Mesmo assim, muitas pianistas importantes da época claramente consideravam tal estilo altamente expressivo. A maioria das pianistas de hoje, ao contrário, aderem mais fielmente às ordens da partitura:

⁸⁰ “The excessive rubatos and rhythmical freedom demonstrated on the available recordings could be questioned if it were not for the fact that it is the composer himself who has recorded them. The elastic line which pulls from its slow beginning through an accelerating middle to a final, exalted climax presents a style not common in the music of North America”.

⁸¹ “the closer the performance comes to this kind of improvised serenade, the more accurately will a performer approach the composer's intention”.

qualquer modificação tende a ficar com uma estreita proximidade com o andamento predominante⁸² (COSTA, 2012, p.252, tradução minha).

O gosto vigente nas sociedades em relação à modificações do tempo se transforma conforme as ideologias interpretativas de cada época e os limites, dentro dos quais o *rubato* é aceito ou considerado apropriado, mudam. Para Costa (2012, p. 251-252), “alguma modificação do tempo sempre deve ter agraciado musicalmente interpretações sofisticadas, embora sujeitas aos ditames da moda⁸³”. A interpretação de Mignone foi bem aceita na época em que gravou as valsas. Entretanto, recentemente, procurando a sua gravação, e apesar do acesso teoricamente fácil a registros sonoros nos meios de comunicação nos dias de hoje, encontrar o registro feito pelo compositor das *Valsas de Esquina* foi uma tarefa repleta de obstáculos. Não o encontrei em arquivos sonoros públicos – talvez por falta de estrutura desses órgãos - nem no *youtube*. Enquanto este último, um *website* existente desde 2005 no qual qualquer pessoa pode postar vídeos ou arquivos sonoros, proporcionava acesso a algumas das gravações dos anos 40 e 50 feitas por Arnaldo Estrella e Murilo Santos, não oferecia a do compositor. É claro que este tipo de oferta depende do acaso e do interesse de indivíduos por compartilhar gravações específicas. Não obstante, esse site é um possível - embora não comprovável - sensor de entonações ou gostos musicais existentes na sociedade. Depois de muitas tentativas frustradas de adquirir a gravação, uma cópia me foi generosamente cedida pela viúva do compositor, Maria Josephina Mignone. Conheci então o estilo único do compositor de interpretar as valsas.

4.1.2 Os modelos ideológicos e tecnológicos do pianista Mignone

Para verificar as ideologias interpretativas que influenciaram o estilo com o qual o pianista Mignone toca as *Valsas*, retorno agora aos modelos ideológicos e tecnológicos de Tarasti (Fig. 1, p. 39) que já foram referidos em relação ao discurso musical de Mignone enquanto compositor. Um modelo ideológico de interpretação engloba as normas ou os gostos em vigor na sociedade, retratados em críticas e outros escritos, mas os modelos também

⁸² “As a window into the past, piano recordings from the turn of the twentieth century often reveal a style of tempo modification that is radically different to the present. For the uninitiated, these recordings give the general impression of exaggerated temporal waywardness. Yet many important pianists of the era evidently considered such a style to be highly expressive. In contrast, most pianists today adhere more faithfully to the dictates of notation: any modification tends to stay within close proximity of the prevailing tempo”.

⁸³ “some degree of tempo modification must always have graced musically sophisticated performances, albeit subject to the dictates of fashion”.

prosseguem em escolas de tendências de interpretação. Os paradigmas e as expectativas em relação à interpretação prevalentes em uma sociedade são fatores em contínua transformação.

Para Bowen (1996a), os aspectos importantes de uma interpretação podem ter origens em estilos diferentes, e estes, em conjunto, formam o estilo geral da execução. Um estilo pode ser característico de um período particular, região, repertório, gênero, instituição, instrumento ou professor. No que concerne o estilo de Mignone interpretar as *Valsas*, considero duas vertentes estilísticas identificáveis como modelos e estas são, aliás, até certo ponto, as mesmas que o formaram como compositor: a) os professores italianos de piano, que trouxeram para São Paulo ideologias e gostos do século do romantismo; e, junto com isto, o convívio com o repertório romântico para piano (MARTINS, 1990); b) o convívio com músicos populares em trabalhos exercidos nessa área e a experiência adquirida como pianista em salas de cinema e em bailes de 13 a 22 anos de idade (CHIAFFARELLI, 1947); o convívio com os chorões nas serenatas.

O lado pianista de Mignone é um tópico *per se*, que apesar de potencialmente relevante em relação ao estilo dele como pianista, foge ao escopo do presente trabalho. Porventura seja um caminho possível para outra pesquisa. Interessa aqui a apropriação de Mignone de um sistema expressivo do âmbito do choro e da seresta. As abundantes referências tanto à baixaria do violão quanto à flauta seresteira nas *Valsas de Esquina*, remetem à maneira pela qual se tocava a tal baixaria e flauta no âmbito de origem, e aludem às constâncias interpretativas nesse meio musical.

Deste modo, a interpretação das valsas aparece como um ato intertextual, isto é, um modo expressivo oriundo de um contexto alheio é citado dentro de um estilo de obra de concerto. Esta abordagem vai de encontro com o conceito *double-consciousness* (dupla consciência), criado por W.E.B. du Bois, que trata da justaposição de um duplo contexto nas culturas afro-americanas (apud COOK, 2001). Para Cook, este tipo de intertextualidade realça o escopo de paródia, ironia e criatividade em uma interpretação. Entretanto, é certo que a consciência de Mignone da prática de serenata na primeira metade do século XX, com a qual conviveu, era diversa da consciência de uma intérprete do século XXI. Na contemporaneidade, a pianista constrói um imaginário musical baseado em experiências e pesquisas diversas (por exemplo, a minha vivência de uma serenata em Conservatória/RJ, ver 3.2.4, p. 98). Esta intérprete contemporânea, porém, não vivenciou a serenata como um fenômeno sociocultural real. Pode-se presumir que a sua alegoria a tal fenômeno na execução de uma *Valsa de Esquina* tenha um significado diferente.

4.1.2.1 As constâncias interpretativas brasileiras

As chamadas constâncias existentes na música brasileira, discutidas em 2.2.4.1 (p. 59), são normas melódicas e rítmicas anônimas, características do brasileiro, tanto no campo quanto na cidade (ANDRADE, apud ALMEIDA, 1958). Mas há também constâncias no jeito de interpretar a música brasileira. Mário de Andrade registrou as suas considerações relativas a tais heranças interpretativas quando pesquisou o gênero musical lundu:

Grafei pedaço mais longo da musica, embora repetição, pra mostrar a variedade ritmica ocasionada pela prosodia em parte, pela irregularidade do verso mal feito, e em grande parte também pela fantasia que vai se libertando e se manifestando mais, à medida que a peça continua. Com efeito na 1.^a estrofe o ritmo está bem batido e sob o ponto-de-vista brasileiro é simples. Depois se complica extraordinariamente, as sincopas se multiplicam, aparecem antecipações rítmicas, pequenos apressados, rubatos subtis, difficilimos, impossiveis de grafar com exatidão absoluta (ANDRADE, 1972, p. 145).

Outros autores também observaram as características interpretativas na música brasileira. Araújo encontrou um interessante relato de 1787 de um aristocrata inglês William Beckford sobre a execução de uma modinha brasileira em Lisboa:

Numa janela, imediatamente acima da frente luzidia de Sua Reverendíssima (o Arcebispo Confessor da Rainha), avistamos as duas belas irmãs (as Irmãs Lacerda), damas de honor da Rainha, acenando-nos convidativamente, com as mãos. Isto constituiu incentivo para que galgássemos vários lanços de escada, até os seus aposentos que estavam apinhados de sobrinhos, sobrinhas e primos, aglomerados em torno de duas jovens muito elegantes, as quais, acompanhadas pelo seu mestre de canto, um frade baixo e quadrado, de olhos verdes, cantavam modinhas brasileiras. Aqueles que nunca ouviram este original gênero de música, ignoram e permanecerão ignorando as melodias mais fascinantes que jamais existiram [...] Elas consistem em lânguidos e interrompidos compassos com se, por excesso de enlevo, faltasse o fôlego e a alma anelasse unir-se à alma da pessoa amada (ARAÚJO, 1994, p. 177).

Araújo, ao versar sobre o que distinguia as modinhas reais de compositores brasileiros, como Joaquim Manoel e Cândido Inácio, das portuguesas - de modo que viajantes fossem unânimes em apontar diferenças - considerou “possível que este ‘quê’ brasileiro estivesse na língua, na prosódia, no jeito de interpretar, na sincopação do acompanhamento” (ARAÚJO, 1994, p. 86).

Por sua vez, Almeida (1958, p. 15-16) escreveu que “a liberdade de o cantor adaptar a seu modo a palavra à melodia, [ocorre] de sorte que esta se alongue ou se retraia ao sabor do verso, podendo mesmo perder algumas notas”. Trata-se de um tipo de constância interpretativa praticada na música popular brasileira que a etnomusicóloga Martha Ulhôa (1999) denominou métrica derramada. O conceito diz respeito à flexibilidade e à

independência da melodia em relação ao acompanhamento, elemento que, segundo a autora, está na raiz da expressividade da canção popular brasileira. Ulhôa demonstra a métrica derramada através de análise da interpretação de Elis Regina da canção Amor até o fim de Gilberto Gil e discute o conceito em relação à noção de rubato da musicologia tradicional. Na métrica derramada acontece uma “superposição da divisão das sílabas e encaixe frouxo dos padrões de acentuação da língua portuguesa à brasileira aos compassos musicais regulares da tradição ocidental consagrada” (ULHÔA, 1999, p.2). A prática interpretativa analisada por Ulhôa é o canto, e a voz é o instrumento musical do próprio corpo humano, cuja maneira expressiva se transfere para a interpretação de música instrumental. Essa constância expressiva, a métrica derramada, está presente na interpretação de Mignone das *Valsas de Esquina*.

4.1.2.2 As constâncias interpretativas no âmbito da valsa, da seresta e do choro

Barbeitas, na sua análise de valsas gravadas por grupos de choro na capital Rio de Janeiro no início do século XX, discutida em 3.2.6 (p. 102), conclui sobre aquelas gravações que “a melodia, o andamento e a maneira como a valsa é tocada (com liberdade e sem rigor nas divisões rítmicas) tendem a aproximá-la da canção e a distanciá-la da dança” (BARBEITAS, 1995, p.62). Quer dizer, não se trata de uma valsa na qual se necessita executar os pulsos conforme os passos de uma dança.

Mignone compôs e interpretou um tipo de valsa que expressa um sentimento seresteiro de evocação e, nas palavras de Kiefer (1983a, p. 49), “claro, não são valsas para serem dançadas”. Não obstante, as *Valsas de Esquina* possuem aptidão para serem coreografadas. Elas foram aproveitadas para um balé da ‘União dos operários de Jesus’ em certa época e perguntado sobre o que achava das possibilidades coreográficas das valsas, Mignone disse: “São bem coreográficas por que são de uma quadratura que permite repetições, por que no balé precisa de repetições” (GOMES, 2011). Todavia, não são valsas-dança como a valsa vienense, que incorporou os movimentos da valsa dançada nos salões do seu século de ouro em um gesto métrico característico, nas palavras de Scholes (1970, p. 1110): “Na verdadeira valsa vienense o segundo tempo do acompanhamento é tocado ligeiramente adiantado, o que soma uma grande vitalidade ao efeito⁸⁴”.

⁸⁴ “In the true Viennese Waltz the second beat of the accompaniment is played just a trifle before its legal moment, which adds great vitality to the effect”.

Para Battel e Friberg (2002), na música que tem regularidade rítmica acontece um modelo de distribuição temporal e dinâmica dentro das unidades métricas. Como exemplo, se há acento no primeiro tempo estabelece-se um modelo que se repete a cada compasso. Muitas vezes esse tipo de modelagem é associado à dança que indica que estes modelos caracterizem um movimento típico da respectiva dança. Modelos de compasso ternário demonstram comportamentos distintos. Como vimos, o modelo da valsa vienense tem um segundo tempo antecipado, estabelecendo o padrão *curto-longo-intermediário*. Enquanto isso, nos noturnos de Frédéric Chopin, também em compasso ternário, o segundo tempo tenderá a entrar atrasado e o terceiro antecipado, estabelecendo-se o padrão *longo-curto-longo*.

Um bom exemplo deste tipo de modelo surge em um relato do inglês Sir Charles Hallé (1896), aluno de Chopin. Hallé registrou a peculiar maneira com a qual o seu mestre interpretava algumas das suas mazurcas, particularidade métrica dessa dança popular de compasso ternário de origem polonesa:

Um aspecto notável na sua maneira de tocar era a total liberdade com a qual lidava com o ritmo, mas que parecia tão natural que durante anos não me chamou atenção. Deve ter sido em 1845 ou 1846 que me aventurei a observar com ele que a maioria das suas mazurcas (aquelas jóias graciosas), quando tocadas por ele próprio, pareciam escritas em 4-4 e não 3-4, porque ele permanecia tão mais longe na primeira nota do compasso. Ele negou enfaticamente, até que fiz com que ele tocasse uma delas enquanto eu contava quatro tempos por compasso de forma audível, o que encaixou perfeitamente. Aí ele riu e explicou que era o caráter nacional da dança que causava essa excentricidade. O fato mais interessante foi que dava uma impressão de um compasso 3-4 enquanto se escutava um compasso 4-4⁸⁵ (HALLÉ, 1896, p.34, tradução minha).

Curiosamente, esta excentricidade pode ser detectada na interpretação de Mignone em algumas das *Valsas de Esquina*. Na decorrência, e como veremos posteriormente, de forma parecida e nos mesmos compassos, também na interpretação de Maria Josephina Mignone e Arthur Moreira Lima, que talvez tenham se inspirado na versão do compositor. Seria possível afirmar que a referida característica na interpretação de Mignone, não seja derivada de constâncias interpretativas do choro, mas de uma maneira de interpretar peças baseadas em uma dança de uma região geográfica distante, a qual, na hipótese, chegou a Mignone através

⁸⁵ “A remarkable feature of his playing was the entire freedom with which he treated the rhythm, but which appeared so natural that for years it had never struck me. It must have been in 1845 or 1846 that I once ventured to observe to him that most of his mazurkas (those dainty jewels), when played by himself, appeared to be written, not in 3-4, but in 4-4 time, the result of his dwelling so much longer on the first note in the bar. He denied it strenuously, until I made him play one of them and counted audibly four in the bar, which fitted perfectly. Then he laughed and explained that it was the national character of the dance which created the oddity. The more remarkable fact was that you received the impression of a 3-4 rhythm whilst listening to common time”.

de ideologias interpretativas transmitidas por professores italianos? O caminho é longo, porém, possível. Por outro lado, quais seriam as características métricas da valsa tocada no âmbito do choro e da seresta, como uma evocação de um sentimento de nostalgia, presumivelmente absorvidas por Mignone através do seu convívio com músicos populares na sua juventude em São Paulo?

Apesar da distância de tempo entre as vivências musicais de Mignone e a atualidade, o depoimento de um chorão contemporâneo talvez possa nos aproximar um pouco de alguns aspectos relativos à maneira com que se aborda a métrica da valsa nesse meio. O violonista carioca Maurício Carrilho (2017) relata que a valsa mais lenta e expressiva, quando tocada no ‘regional’, é tocada com *rubato* e sem percussão no acompanhamento “para o tempo ficar mais livre, para o solista poder insinuar essas *fermatas*, esses *rubatos*, as mudanças de andamento [...] Para não engessar o tempo”. Sobre a métrica dentro do compasso, Carrilho diz:

E tem uma malandragem também na hora de tocar que é não tocar o 2º tempo do acompanhamento. A gente evita tocar o 2º tempo. Você toca o 3º, e o 2º tempo quem dá é a melodia. Porque aí você deixa o solista, deixa a ele um espaço para ele encurtar ou aumentar o tempo, né. Acelerar ou diminuir. É. A gente deixa, em vários momentos, assim, todos os momentos onde normalmente acontecem as mudanças de andamento é um recurso que se usa de não tocar o 2º tempo. Ou tocar muito de leve para esconder para deixar espaço para o solista acelerar ou retardar o andamento. Eu acho que talvez seja dos ritmos do ambiente de choro que requer mais maturidade dos intérpretes, tanto do solista quanto do acompanhador, para que aconteça com graça, com efeito, e com expressão, com profundidade. Porque a tendência é que as pessoas toquem reto, fazendo os três tempos iguais, dum-pá-pá. Fica aquela coisa de estudante que está aí começando e tal, e fica uma música inexpressiva. Então, na medida que a pessoa tem conhecimento e capacidade interpretativa e recurso técnico para dar esta elasticidade para a melodia e para o acompanhamento e aí essa música começa a crescer muito, né, expressivamente, e aí, sim, fica a valsa brasileira, como a gente entende (CARRILHO, 2017).

A flexibilidade do tempo entre o 1º e o 3º pulso muitas vezes se torna uma característica expressiva na interpretação do compositor das *Valsas de Esquina* e de uma maneira, esta flexibilidade já existe na estrutura de comunicação, na própria composição. Na *Valsa Nº 2*, por exemplo, a nota melódica longa tocada no primeiro tempo no início dos primeiros três compassos, respondida pela baixaria apenas na última colcheia do compasso, proporciona muito espaço para moldar os três tempos do acompanhamento (Exemplo musical 3), como veremos ao tratar da interpretação das valsas em seção 5.

Exemplo musical 3 - *Valsa de Esquina Nº 2*, cc. 1-4.

Fonte: MIGNONE, F., 2004.

A flexibilidade exigida do violão acompanhador no meio do choro foi bem descrita pelo violonista Luiz Otávio Braga, quando versou sobre a maneira do violão acompanhar com as suas baixarias:

Tem sempre uma inflexão dentro da frase que traz os *ritardandos*, os *accelerandos* [...], às vezes a frase chegando na frente [...]. Normalmente o acompanhador ele espera o cantor, ele sente a inflexão para entrar. Então, um bom acompanhador é aquele que coloca a frase no momento certo, mas sem desdignificar a frase (BRAGA, 2017).

Por fim, registro que em minha visita à Conservatória/RJ em dezembro 2014 constatei a maneira com que os seresteiros interpretavam as valsas do repertório: a condução melódica do canto fluuava sobre o acompanhamento de vários violões, que mantinham uma levada estável, mas as músicas sempre terminavam com *molto ritardando*, com um desfecho sentimental culminante. No decorrer da música podia haver na letra uma palavra carregada de apelo sentimental que desencadeava um rubato, nota sustentada ou fermata, que muitas vezes lembrava as exibições exaltadas de bel canto. Em um bom acompanhamento de seresta os instrumentistas sabem seguir apropriadamente os rubatos do canto.

4.1.2.3 A herança interpretativa do velho mundo

Dentro da tradição da música ocidental o século XIX foi dos compositores-intérpretes, como Liszt e Chopin, e dos grandes intérpretes virtuosos como Thalberg, Tausig e Anton Rubinstein (COOK, 2001). Tarasti (1994) apontou Richard Wagner como determinante para as transformações ideológicas e tecnológicas na área de composição - com as suas inovações com dissonâncias - e Bowen (1996b) o viu como inovador na área de interpretação,

revolucionando o gosto vigente com maiores extremos de andamento na sua regência. Não obstante, a nova estética interpretativa do regente Wagner, junto com o estilo de intérpretes solo como Liszt e Chopin resultou em uma geração inteira de intérpretes com maior liberdade do que anteriormente no tratamento expressivo do tempo. Nas palavras de Bowen (1996b, p. 148, tradução minha), “tempo rubato era prática interpretativa comum no século XIX⁸⁶”. Cerca de um século depois tal liberdade no tratamento do tempo seria vista com maus olhos. Novas ideologias prevaleceriam.

Segundo Cook (2001, p. 1, tradução minha), nos anos 1920 surgiu uma tendência de antiromantismo, que eventualmente se tornou “uma filosofia de música permanente e aparentemente óbvia⁸⁷”. O mesmo autor cita a opinião de Schönberg (apud COOK, 2001, p. 1, tradução minha) sobre intérpretes: “O intérprete [...] é totalmente desnecessário exceto porque as suas interpretações tornam a música compreensível para o público infelizmente a tal ponto de não saber ler a música impressa⁸⁸”. O compositor russo Stravinsky (apud Cook, 2001, p.1, tradução minha) não deixou por menos, dizendo que “o segredo da perfeição está acima de tudo na consciência [da intérprete] da lei imposta sobre ela pela obra que está interpretando”. Pelos parâmetros desta ideologia, a intérprete é uma intermediária que deve fazer o possível para não atrapalhar a relação direta entre o compositor/texto e a ouvinte. Cook cita também o regente Leonard Bernstein, para o qual o ideal era que o regente “seja humilde frente ao compositor, que nunca se interponha entre a música e o público; que todos os seus esforços, não importa quão extenuantes ou glamorosos, sejam feitos a serviço da intenção do compositor⁸⁹” (apud COOK, 2001, p. 1, tradução minha). Deste modo, conforme Bowen (2001, p. 445-446, tradução minha), “a prática geral de usar mudanças graduais de tempo como um meio expressivo ou interpretativo saiu de moda por conta de uma nova doutrina: que interpretações sem mudanças no tempo adicionadas pela intérprete interferente permitem a obra ‘falar por si mesma’⁹⁰”. A intérprete se torna uma mera ponte entre a compositora e a ouvinte, no que Gusmão e Gerling (2005) chamam de *corrente idealista*: uma única interpretação correta é possível e a intérprete precisa, em uma atitude de fidelidade à obra (*Werktreue*), empenhar-se na busca pela intenção da compositora ou do compositor

⁸⁶ “that tempo rubato was a common nineteenth-century performance practice”.

⁸⁷ “a permanent and apparently self-evident philosophy of music”.

⁸⁸ “The performer [...] is totally unnecessary except as his interpretations make the music understandable to an audience unfortunate enough not to be able to read it in print”.

⁸⁹ “be humble before the composer; that he never interpose himself between the music and the audience; that all his efforts, however strenuous or glamorous, be made in the service of the composer’s meaning”.

⁹⁰ “the general practice of using gradual tempo changes as an expressive or interpretive device have gone out of favour as a result of a new doctrine: that performances without tempo changes added by the interfering performer allow the work to ‘speak for itself’”.

(BOWEN, 1996a). Na visão de Lago (2001, p.51), a concepção vibrante dos virtuosos do século XIX, à qual muitas vezes faltava profundidade de ideias e qualidade de expressão, buscava “o efeito e o deslumbramento [enquanto o intérprete do século XX] procura a recriação pela fidelidade ao estilo e à correta estruturação técnica da obra musical”.

Mignone é o compositor das *Valsas* e a sua concepção expressiva serve como anexo à partitura no que concerne a intenção do compositor. Verificam-se, por outro lado, em relação ao seu estilo de interpretar essas obras, feições de ideologias interpretativas do romantismo, trazidas até ele por professores italianos com os quais estudou, como Silvio Motto, Agostino Cantú e Luigi Chiaffarelli, que imigraram para o novo mundo no final do século XIX. Dentro dos parâmetros dessa ideologia as flutuações de tempo eram percebidas como meios naturais de expressividade. Mignone “recebia do exemplo e do passado do pai” (AZEVEDO, 1947, p.4), o notável flautista Alferio, a lição de trabalho. O exemplo e o passado do pai também hão de ter dado ao filho lições sobre os elementos tecnológicos e ideológicos do fazer musical. A gravação de uma valsa composta por Francisco Mignone, *Flor de Jurema* de 1930⁹¹, na qual o pai rege a Orquestra Paulistana, exhibe muita liberdade rítmica e flutuações de tempo, como *acelerando* acentuado. Os gostos musicais de Alferio Mignone também são possíveis influências sobre a maneira de o filho sentir e perceber música.

Do mesmo modo que as ideologias interpretativas do velho mundo chegaram a Mignone pelos professores, o saber tecnológico também foi lhe passado oralmente por eles. Estes professores, por sua vez, também tiveram os seus professores, e assim por diante, em uma linhagem de uma escola pianística. Um exemplo de linhagem de alunos e professores foi revelado pelo pianista carioca Arthur Moreira Lima. A sua professora de piano Lúcia Branco, que por coincidência se formou junto com Mignone no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1917, vem em linha direta de Beethoven (MOREIRA LIMA, 2016). Depois da sua formatura no Conservatório em São Paulo, Lúcia prosseguiu os seus estudos de piano com Arthur De Greef, que fora aluno de Liszt. Este estudou com Czerny que, por sua vez, foi aluno de Beethoven. Esse tipo de linhagem de saber tecnológico, por outro lado, não é um certificado de semelhança de estilo. Bowen (2001) relata que em uma reunião da *American Musicological Society* se discutia se as alunas das alunas de Chopin tocavam com semelhança suficiente para serem consideradas uma ‘escola’.

Para Lago (2001), a chegada de Luigi Chiaffarelli em 1883 foi um marco no ensino do piano no Brasil. Ele começou a formar a primeira geração de pianistas que se projetou no país

⁹¹ Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L0STeJboaAA>

e no exterior e entre estes consta - junto a Guiomar Novaes, Antonietta Rudge e Souza Lima - o nome de Francisco Mignone. Chiaffarelli estudou em Bolonha e se aperfeiçoou no Conservatório de Stuttgart com Siegmund Lebert, cujo método de piano foi essencial para as realizações de Chiaffarelli como formador de pianistas no Brasil. Ao analisar a técnica admirável de Guiomar Novaes, o musicólogo Senise, citado por Lago, sintetiza as qualidades pianísticas alcançadas com o método. No trecho que segue identifiquei características interpretativas de Mignone em algumas das *Valsas de Esquina*: “*toucher* que disfarça quase de todo o ataque dos martelos nas cordas: fluido sonoro aveludado e contínuo a criar macia ‘atmosfera vibratória’ que envolve as linhas do canto; realce marcante das linhas dos baixos; ausência de aspereza e de metálico” (apud LAGO, 2001, p.163).

4.1.3. O estilo de Mignone nas *Valsas de Esquina*

As observações sobre o estilo de Mignone serão limitadas às características interpretativas exibidas por ele na gravação das *Valsas de Esquina* e terão como foco principal o tratamento do parâmetro *tempo*. Seja oriundo das suas vivências nas serestas ou da herança ideológica e tecnológica do romantismo, este tratamento é um aspecto fundamental na interpretação do compositor e determinante para o imaginário de seresta que ele criou na sua execução das valsas. É claro que parâmetros como articulação e timbre são de grande importância para a construção de caráter e atmosfera. Estes, entretanto, são mais difíceis de medir e serão, comentados quando oportuno.

4.1.3.1 O *rubato*: uma questão de gosto

Tempo rubato ou simplesmente *rubato* são termos tradicionalmente usados em relação ao desvio do tempo regulamentar. Também se aplica termos como *modificação do tempo* ou *flutuação do tempo*. No final do século XX *rubato* era definido como

alguma distorção do tempo matematicamente rigoroso, aplicada a uma ou mais notas, ou frases inteiras, sem restauração; e também ao tempo adicionado às pausas ou intervalos na continuidade do tempo, para definir mais nitidamente a separação de frases do que somente com o silêncio de uma articulação dentro do tempo⁹² (DONINGTON, 1980, p. 292).

⁹² “some distortion of the strict mathematical tempo applied to one or more notes, or entire phrases, without restoration; and also to time added as pauses or breaks in the continuity of the tempo, to mark the separation of phrases more conspicuously than merely by a silence of articulation within the tempo”.

Mais recentemente considera-se que o *rubato* envolva também “flexibilidade rítmica de partes musicais inteiras⁹³” (HUDSON, apud COSTA, 2012, p. 251). Bowen aponta três níveis de flexibilidade do tempo: a) entre seções; b) dentro da frase; c) e dentro do compasso. “A flexibilidade em grande escala, ou entre seções, altera o andamento em um trecho extenso, como um segundo tema. Flexibilidade em pequena escala envolve pequenos ajustes que ocorrem tanto no nível de frase quanto no de compasso⁹⁴” (BOWEN, 1996b, p. 147).

4.1.3.2 A moldagem do tempo⁹⁵ de Mignone

O termo *moldagem do tempo* engloba a maneira pela qual se elabora o parâmetro tempo - incluindo elementos como a métrica, o pulso e o ritmo - para fins expressivos em uma interpretação. Por um lado o termo diz respeito à maneira com que a/o intérprete realiza as indicações de tempo marcadas na partitura como, por exemplo, *ritardando* ou *accelerando*. Por outro lado implica o espaço entre a partitura e a execução, no qual existem intermináveis possibilidades da intérprete, através dos seus critérios e imaginação musical, forjar um sistema expressivo com os elementos do tempo. Nas palavras de Cook:

Há decisões de dinâmica e timbre que a intérprete precisa tomar e que não são especificadas na partitura; há nuances de *timing* que contribuem essencialmente para uma execução interpretativa e que envolvem um desvio das indicações metronômicas especificadas na partitura⁹⁶ (COOK, 2001, p. 11, o grifo e a tradução são minhas).

A métrica derramada é, sim, um elemento usado por Mignone na sua execução. Não obstante, tratando-se de um instrumento solo desprovido do pulso estável de um acompanhamento, há outros fatores característicos da maneira com que Mignone molda o tempo, e falo de aspectos relativos ao tempo que não estão marcados na partitura:

- a) Mudanças súbitas de andamento;
- b) *Rubato* entre os pulsos do compasso: através da sua intenção expressiva, Mignone desconstrói a exatidão dos pulsos dentro do mesmo compasso. Este é o caso, por exemplo, na interpretação do compositor da 2^a *Valsa*, na qual a flexibilidade entre o 1^o e o 3^o tempo é acentuada para realçar a expressividade. Isto está de acordo

⁹³ “rhythmic flexibility of the entire musical substance”.

⁹⁴ “Sectional or large-scale flexibility alters the tempo of an extended passage like a second subject. Small-scale flexibility involves smaller adjustments that take place either on the phrase or the bar level”.

⁹⁵ Termo usado em: GERLING, Fredi Vieira. O tempo rubato na Valsa de Esquina N^o 2 de Francisco Mignone. *Claves* – Revista da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, N^o 5, p. 7-19, 2008.

⁹⁶ “There are decisions of dynamics and timbre which the performer must make but which are not specified in the score; there are nuances of timing that contribute essentially to performance interpretation and that involve deviating from the metronomically-notated specifications of the score”.

com a prática, revelada por Carrilho, do violão acompanhador de uma valsa lenta no âmbito do choro não tocar 2º tempo do compasso, para deixar o solista à vontade; em alguns casos, por exemplo, na 6ª *Valsa* (compasso 33-36), Mignone prolonga tanto o 1º tempo do compasso que os últimos dois tempos se tornam colcheias resultando em uma métrica de dois (ou quatro) tempos em vez de três. Esta moldagem do tempo remete à descrição de Sir Hallé da maneira com a qual Chopin executava algumas das suas mazurcas (ver p. 127);

- c) *Rubato* ou flutuações de tempo entre compassos: bastante usado por Mignone e faz parte da sua maneira de construir frases;
- d) *Rubato* ou flutuações de tempo dentro de seções: Mignone usa na construção de seções;
- e) Andamento: Maria Josephina Mignone, disse que quando se “ouve as gravações dele [...] vai ver a diferença como ele toca tudo depressa” (MIGNONE, M.J., 2013). Mignone não gostava de andamento arrastado. Isto, ainda segundo a viúva dele, “era a pior coisa para ele. O arrastado perdia o interesse musical” (GOMES, 2011). Uma demonstração da preferência de Mignone por andamentos rápidos é o relato do próprio compositor de um encontro que teve com Ernesto Nazareth na Casa de música Eduardo Souto em 1917. Lá, Nazareth tocava partituras para os clientes ouvirem como soavam as músicas, como era costume na época. Mignone se aproximou dele, se apresentou e pediu licença para lhe tocar o *Brejeiro*. Nazareth consentiu e depois de Mignone tocar, Nazareth afirmou: “Mas esta não é a minha música” (LIÇÃO, 1978). Então, segundo Mignone, Nazareth sentou ao piano e tocou o *Brejeiro* bem lento, claro e com técnica apurada. Nazareth se queixou do andamento rápido com o qual se tocava as suas músicas, o que indica que talvez o gosto por andamentos rápidos não fosse uma característica de Mignone, mas de uma época.

4.1.3.3 Mignone e gravações antigas

As transformações ocorridas nos paradigmas interpretativos na virada do século XIX para XX têm também uma provável relação com o surgimento da indústria fonográfica, com a qual, na visão de Cook (2001, p.1, tradução minha), criou-se “um estilo interpretativo forjado para infinitas repetições, causando, ao longo do século XX, uma ‘mudança geral de ênfase... da caracterização de eventos musicais à reprodução de texto⁹⁷’”. Analisando abordagens interpretativas de regentes de diversas épocas, Bowen (1996b) concluiu que aqueles da primeira metade do século XX demonstram uma independência maior, enquanto os da segunda metade soam mais parecidos, usando cada vez menos flexibilidade no tratamento do tempo: “Enquanto uma variedade de fatores, incluindo uma nova (ou não tão nova) ideologia

⁹⁷ “a performance style designed for infinite iterability, resulting over the course of the twentieth century in a ‘general change of emphasis...from the characterization of musical events to the reproduction of a text’”.

sobre o papel da intérprete, tem contribuído para isso, também fez efeito o surgimento do transporte aéreo internacional e das gravações⁹⁸” (BOWEN, 1996b, p. 148, tradução minha). O disco, na visão de Pâris (apud LAGO, 2001, p.51), “promoveu a mais profunda evolução de toda a história da interpretação musical”.

As gravações mais antigas deixaram registradas as características da ideologia interpretativa do século XIX. Elas transmitem um som diferente e um sistema expressivo de interpretação musical distinto das que se ouve mais recentemente. Na visão de Bowen (1996b, 134, tradução minha) “gravações recentes são cada vez mais planas, tanto dentro de seções quanto entre elas [...] Gravações antigas são mais suscetíveis a modulações de tempo e mais inclinadas para o uso de modulações para estruturar a peça⁹⁹”. Por sua vez, Costa (2012, p. 252, tradução minha) afirma que as pianistas antigas tendem a demonstrar “maiores e, portanto, mais perceptíveis mudanças entre um compasso e outro, enquanto, mais recentemente, pianistas fazem consistentemente muito menos variação. Ao que parece, por volta dos meados do século XX, a modificação do tempo já era mantida ao mínimo¹⁰⁰”.

Na análise de Bowen, o rolo de pianola do compositor Claude Debussy tocando *Prelúdio Nº 10, La Cathédrale engloutie* (1909-1910), do *Primeiro Livro de Prelúdios*, revela muita flexibilidade no tratamento do tempo: “O que torna única a interpretação de Debussy é a maneira com a qual muda o andamento em cada frase e praticamente em cada compasso [...] Debussy interpreta essa peça com um forte sotaque do século XIX¹⁰¹” (BOWEN, 2001, p. 441, tradução minha). Bowen observa que na indicação de *Doux et fluide* (c. 7) do referido *Prelúdio*, Debussy acelera o tempo, a tal ponto que a mínima chega a ter a duração da semínima do andamento anterior. Costa (2012, p. 255, tradução minha) afirma, que pianistas da antiga moda “empregam mudanças de tempo com relativa frequência, às vezes estendendo um compasso particular até o dobro do compasso precedente [...] Em geral, isso é mais radical do que acontece com pianistas recentes [...] cujas mudanças de tempo no máximo fazem com

⁹⁸ “While a number of factors including new (or not so new) ideologies about role of the performer, have contributed to this, so has the rise of international jet travel and recordings”

⁹⁹ “Recent recordings get progressively flatter over time, both within and between sections [...] the early recordings are more likely to include tempo modulation and more likely to use that tempo modulation to structure the piece”

¹⁰⁰ “larger and therefore more noticeable changes from bar to bar, whereas pianists more recently make consistently far less variation. It seems that by the mid-twentieth century, tempo modification was kept to a minimum”.

¹⁰¹ “What makes Debussy’s performance unique is the way he changes the tempo in every phrase and in virtually every bar [...] Debussy performs this piece in a rich nineteenth-century accent”.

que um compasso específico seja cerca de uma vez e meia a duração do compasso precedente¹⁰²”.

Gravações, na visão de Bowen (1996a), podem ser observadas de maneira horizontal ou vertical, a saber: horizontalmente quando comparadas com outras gravações do mesmo período; e verticalmente quando abordadas em relação a gravações de outro período. Apesar de se passar cerca de meio século entre o evento do rolo de pianola de Debussy e a gravação de Mignone das *Valsas* em 1957, e com a premissa de que o estilo interpretativo de Mignone nessa gravação evidencie características das ideologias interpretativas do romantismo no que concerne a moldagem do tempo, mostrarei agora, em uma comparação vertical, um exemplo de interpretação de Mignone, o da *1ª Valsa de Esquina*, para verificar semelhantes mudanças de andamento entre compassos da mesma seção àquelas observadas por Bowen no rolo de pianola de Debussy.

Usando o *software* de análise musical *Sonic Visualizer* - criado por Leech-Wilkinson e colaboradores - para medir os pulsos por minuto¹⁰³ (bpm), constatei que nos primeiros quatro compassos da referida valsa (APÊNDICE K, Faixa 01 – Exemplo musical 4, p. 138), ocorre a variação de andamento exposta na Tabela 1:

Tabela 1 - *Valsa de Esquina Nº 1*: Variação no andamento na interpretação de Francisco Mignone, cc. 1-4.

Compasso	Tempo por compasso (bpm)
1	42
2	40
3	77
4	86

Elaborada pela autora com o programa *Sonic Visualizer*.

Os dados na Tabela 1 apontam algo próximo à prática de dobrar o andamento entre um compasso e o compasso precedente, referida por Costa. No presente caso, dentro da mesma frase de quatro compassos, Mignone toca no andamento 42 bpm/compasso (c. 1) e dois compassos depois (c. 4) o andamento é 86 bpm/compasso.

Na seção *B* (cc. 33-64) (APÊNDICE K, Faixa 04) evidencia-se o uso do tempo para construir frases e seções, prática característica em gravações antigas, muitas vezes, nas palavras de Bowen (1996b, p. 148, tradução minha), “com aceleração no início e ralentando

¹⁰² “employ fairly frequent tempo changes, sometimes extending a particular bar up to twice as long as the preceding bar [...] In general, this is more radical than for later pianists [...] whose tempo modifications at their extreme cause a particular bar to be around one and a half times the length of the preceding bar”.

¹⁰³ *Beats per minute* (batidas/pulsos por minuto), abreviado bpm.

no final de cada frase ou seção nova¹⁰⁴”. Essa seção, com a indicação de *mais lento*, tem duas partes de 16 compassos cada. Os primeiros oito compassos da 2ª parte são praticamente idênticos aos da 1ª. As frases são claramente formadas por quatro compassos e observa-se que, na interpretação de Mignone, frequentemente ocorre uma aceleração em direção ao meio e um ralentando para o fim das frases. Ademais, ambas as partes de modo geral aceleram para o meio e ralentam para o fim da parte. Na segunda parte da seção *B*, na qual, em cc.57-60, semicolcheias em figuras arpejadas descendem o teclado (Exemplo musical 5, p. 140), Mignone, seguindo uma inclinação emotiva, acelera consideravelmente, chegando a 84 bpm por compasso no final do trecho (c. 60). Isto é, o andamento estabelecido no início da seção (28 bpm/compasso em c. 49) foi triplicado. Os andamentos de Mignone em *B* são expostos na Tabela 3, que, por motivos de comparação, será colocada junto com Tabelas 4 e 5 (p. 141).

4.1.3.4 As gravações contemporâneas à gravação de Mignone

O pianista carioca Arnaldo Estrella (n.1908) gravou a *1ª Valsa* nos anos 1940. Portanto, na época da gravação de Mignone de 1957, a versão de Estrella, a quem a valsa foi dedicada, já existia há uma década. Estrella estudou com professores como Barroso Neto, o espanhol Tomás Teran e Lorenzo Fernandez e muitos o consideram uma ponte entre a geração de Guiomar Novaes e a geração do piano brasileiro que atuou após 1960 (LAGO, 2001, p.171).

Nascida em Campinas, a pianista Estelinha Epstein (n.1914) foi inicialmente aluna de José Kliass que é considerado por Lago (2001) um dos mestres do piano brasileiro. Natural da Rússia, Kliass estudou no Conservatório Stern em Berlim e depois com um dos últimos discípulos de Liszt, Martin Krause. Acabou se radicando em São Paulo e foi “o responsável pela formação de uma plêiade de artistas cuja carreira vitoriosa no Brasil e no exterior constitui o melhor exemplo de seu trabalho” (LAGO, 2001, p.162).

Após seus estudos com este pioneiro, Epstein, passou a estudar com Schnabel na Alemanha, retornando ao Brasil em 1930. Gravou a *1ª Valsa* no ano em que a gravação de Mignone foi lançada, em 1958.

Em uma apreciação horizontal, observarei agora, na interpretação desses dois pianistas contemporâneos, os mesmos aspectos vistos na interpretação de Mignone: a moldagem do tempo nos primeiros quatro compassos (APÊNDICE K: AE – Faixa 02; EE – Faixa 03) e a

¹⁰⁴ “With acceleration at the beginning and slowing at the end of each new phrase or section”.

estruturação das partes da seção *B* através de flutuações do tempo (APÊNDICE K: AE – Faixa 05; EE – Faixa 06).

Tabela 2 - *Valsa de Esquina Nº 1*, cc. 1-4: Variação no andamento entre os compassos na interpretação de Francisco Mignone (FM); Arnaldo Estrella (AE); Estelinha Epstein (EE).

Compasso	Tempo por compasso (bpm)		
	FM	AE	EE
1	42	59	37
2	40	52	41
3	77	85	57
4	86	101	49

Elaborada pela autora com o programa *Sonic Visualizer*.

Observando a Tabela 2 fica evidente, apesar de Estrella tomar um tempo mais rápido, que a moldagem do tempo na 1ª frase da *Valsa Nº 1* (cc. 1-4, Exemplo musical 4) é bem semelhante entre Mignone e Estrella: depois do andamento inicial ocorre um leve sustentar no 2º compasso, para em seguida acelerar para o 3º e especialmente para o 4º compasso, no qual o andamento inicial está dobrado. Esta concepção de acelerar para o fim da frase estabelece um caráter bem específico e equivalente entre esses dois pianistas.

Epstein tem um maior equilíbrio entre os compassos. Ela molda o tempo acelerando de leve para o meio da frase (c. 3) para depois ralentar no fim da frase. A proporção entre o seu compasso mais lento (37 bpm/compasso) e o mais rápido (57 bpm/compasso) é bem próximo ao que Costa prescreveu para pianistas mais recentes: de uma vez e meia.

Exemplo musical 4 - *Valsa de Esquina Nº 1*, cc. 1-4.

Soturno e seresteiro

p tocar o baixo destacado, bem macio, afundando pouco as teclas.

Fonte: MIGNONE, F., 2004.

Semelhanças podem ser apontadas entre a concepção interpretativa de Estrella e Mignone. É provável que eles tenham um ouvido o outro tocar a valsa em diversas ocasiões, já que conviviam e circulavam no mesmo meio musical, especialmente após Mignone se

mudar para a capital em 1932. A preferência de Mignone por tempo rápido (FM: duração total de 2'15 minuto) é ultrapassada por Estrella (AE: duração total de 2'14 minuto). A articulação da baixaria da mão esquerda (Exemplo musical 4, p. 138) dos dois é de semi-staccato e a sonoridade é macia e aveludada; a construção das frases ocorre muitas vezes através de acelerando para o meio da frase e ralentando para o seu final. Nesse aspecto Mignone tem flutuações mais acentuadas.



QR-code da *Valsa Nº 1*,
c. 1-4 – Francisco Mignone.

QR-code da *Valsa Nº 1*,
c. 1-14 – Arnaldo Estrella.



Apesar de Estelinha Epstein gravar a *1ª Valsa* na mesma época que Mignone, a sua interpretação é bem distinta dos outros dois pianistas. A moldagem do tempo de Epstein demonstra uma concepção mais de acordo com as ideologias implantadas na segunda metade do século XX, como pode ser averiguado pela moldagem do tempo nos quatro compassos iniciais. A sua concepção da articulação do *destacado*, para a baixaria do violão (Exemplo musical 4), é de um *staccato* curto, que não estabelece a atmosfera nostálgica e terna dos outros dois pianistas. Por outro lado, a coerência com a qual Epstein mantém essa articulação e a maneira com a qual a realiza são louváveis. Linhas melódicas muito nítidas e bem construídas também chamam a atenção, seja a melodia principal ou um contracanto.



QR-code da *Valsa Nº 1*,
c. 1-4 – Estelinha Epstein.

A moldagem do tempo de Estrella na seção *B* (Tabela 4, p. 141) é mais equilibrada do que nos seus compassos iniciais. Em algumas frases ele acelera para o meio e ralenta para o fim, mas não de regra. O seu compasso mais lento, de 30 bpm/compasso, ocorre em cc. 55-56 (Exemplo musical 5, p. 140), um pouco antes das semicolcheias descendentes nas quais Mignone triplicou o seu andamento. Estrella opta por ralentar antes da descida, para nela

tomar e manter, sem apressar, um andamento mais rápido (47 bpm/compasso). O andamento mais rápido de Estrella é no final da 1ª parte do *B* (c. 47). É um descer em semicolcheias no qual Estrella atinge 58 bpm/compasso.

Exemplo musical 5 - *Valsa de Esquina Nº 1*, cc. 53-60.

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 53-54) shows a melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes in measure 54, and a bass line with a half note in measure 53 and a half note in measure 54. The second system (measures 55-60) features a more active right hand with eighth notes and accents, and a bass line with chords and a 'cresc.' marking in measures 55 and 59. The piece concludes with a fermata over a half note in measure 60.

Fonte: MIGNONE, F., 2004.

Epstein toca o compasso mais lento em 29 e o mais rápido em 54 bpm/compasso. Essas flutuações não tem a lógica de acelerar para o meio e ralentar para o fim, pois muitas vezes o último compasso é o mais rápido da frase. A sua concepção tem dinâmicas notáveis. Especialmente interessante é o diminuendo no final da seção *B* (cc.63-64), no qual consegue um *piano* muito expressivo, mantendo rigorosamente o tempo.

Tabela 3 - *Valsa de Esquina Nº 1*, seção B (cc.33-64): Flutuações do tempo entre os compassos na interpretação de Francisco Mignone.

B – 1ª parte (compassos 33-48)						Continuação. B – 2ª parte (compassos 49-64)					
Frase	Compassos	Tempo (bpm/comps)				Frase	Compassos	Tempo (bpm/comps)			
1	33-36	24	32	41	27	5	49-52	28	33	35	31
2	37-40	37	44	39	36	6	53-56	43	50	34	42
3	41-44	47	51	33	43	7	57-60	37	70	77	84
4	45-48	44	42	35	47	8	61-64	41	38	48	46

Elaborada pela autora com o programa *Sonic Visualizer*.

QR-code da *Valsa Nº 1*,
c. 33-64 – Francisco Mignone.



Tabela 4 - *Valsa de Esquina Nº 1*, seção B (cc.33-64): Flutuações de tempo entre os compassos na interpretação de Arnaldo Estrella.

Parte B - 1ª parte (compassos 33-48)						Continuação. B – 2ª parte (compassos 49-64)					
Frase	Compassos	Tempo (bpm/comps)				Frase	Compassos	Tempo (bpm/comps)			
1	33-36	35	32	44	28	5	49-52	38	32	37	33
2	37-40	50	44	34	42	6	53-56	52	40	30	30
3	41-44	49	49	36	44	7	57-60	47	54	46	49
4	45-48	41	43	58	45	8	61-64	46	49	43	42

Elaborada pela autora com o programa *Sonic Visualizer*.

QR-code da *Valsa Nº 1*,
c. 33-64 – Arnaldo Estrella.



Tabela 5 - *Valsa de Esquina Nº 1*, seção B (cc.33-64): Flutuações de tempo entre os compassos na interpretação de Estelinha Epstein.

Parte B - 1ª parte (compassos 33-48)						Continuação. B – 2ª parte (compassos 49-64)					
Frase	Compassos	Tempo (bpm/comps)				Frase	Compassos	Tempo (bpm/comps)			
1	33-36	30	33	29	34	5	49-52	31	34	31	38
2	37-40	54	50	49	39	6	53-56	54	50	44	33
3	41-44	36	44	36	40	7	57-60	34	44	44	40
4	45-48	40	42	36	31	8	61-64	40	34	36	35

Elaborada pela autora com o programa *Sonic Visualizer*.

QR-code da *Valsa Nº 1*,
c. 33-64 – Estelinha Epstein.



Bowen (1996a) critica o fato que enquanto alguns elementos, como alturas e afinação exata, instrumentos apropriados, ornamentação, estrutura rítmica, são exigidos hoje em dia para a música ser compreensível, outros elementos historicamente importantes, como flexibilidade do tempo, são considerados de mau gosto porque distorcem a música. Mas vimos que o gosto relativo ao *rubato* depende das ideologias vigentes em cada época. Seja como for, o estudo de gravações abre portas para as intermináveis possibilidades interpretativas. Nas palavras de Bowen:

O mais importante, porém, é que esses estudos de interpretação ampliam a nossa consciência sobre a existência de outros estilos e de que nossas convenções interpretativas são apenas isso: convenções. O exame de gravações mais antigas demonstra que há outros parâmetros interpretativos, que na maioria dos casos chegaram ao fim (como flutuação do tempo). Aumentando a variedade de possibilidades torna mais fácil dizer algo novo, e estudar interpretações é uma maneira de aprender algo novo sobre peças antigas [...] Nós deveríamos usar gravações para abrir parâmetros, não para fecha-los¹⁰⁵ (BOWEN, 2001, p.442, tradução minha).

4.2 Outras intérpretes

A história das *12 Valsas de Esquina*, que já beira oito décadas, é inseparável da história da sua interpretação e da herança construída pelas diversas versões feitas por diferentes intérpretes. Na minha pesquisa descobri, dentro e fora do Brasil, várias dessas versões. Adquiri muitas delas, outras ficaram fora de alcance.

As valsas foram gravadas e lançadas na íntegra por seis pianistas, mas além destas, houve muitas outras gravações de forma avulsa. Todas as intérpretes que gravaram as valsas na íntegra, exceto Francisco Mignone que faleceu em 1986, generosamente colaboraram com o presente trabalho, cedendo entrevistas, respondendo a trabalhosos questionários. Sem dúvida, uma metodologia colaborativa deste tipo abre uma janela para a interpretação enquanto evento. Segundo Bittencourt (2006), este campo na área de interpretação ainda carece de atenção. As análises da relação entre partitura e intérprete, de tradições e escolas de interpretação, os estudos histórico-musicológicos e analíticos ou estudos da percepção e da cognição, não olham para a prática interpretativa enquanto processo. O que se analisa é a

¹⁰⁵ “More importantly, however, these studies of performance deepen our awareness that other styles exist and that our conventions of interpretation are merely that: conventions. Examination of older recordings demonstrates that there are other interpretive parameters, which have in most cases now been closed (like tempo fluctuation). Increasing the range of possibilities makes it easier to say something new, and performances are one of the ways in which we learn new things about old pieces [...] We should use recordings to open parameters, not to close them”.

interpretação gravada, o produto final do trabalho, tratado segundo modelizações, “como resultado de competências adquiridas no aprendizado e *expertise* musical” (BITTENCOURT, 2006, p. 207). Carece chamar a intérprete para falar do processo da prática interpretativa.

Para a antropóloga australiana Deborah Rose (apud LASSITER, 2005, p.100) “a pesquisa colaborativa é uma pesquisa de diálogo que busca senso comum, o compartilhar de saber e ação moral¹⁰⁶”. Por viés de uma metodologia de pesquisa colaborativa, onde as/os pianistas intérpretes das valsas compartilham saber relativo ao seu trabalho de interpretação, vejo uma oportunidade de contribuir para esse território pouco explorado. Esta parte será exposta após uma breve reflexão sobre a relação entre as diferentes execuções de uma obra musical e a sua tradição interpretativa, com suporte principal nas ideias de José A. Bowen.

4.2.1 A obra muda, nós mudamos

Podemos perguntar: o que as *Valsas* representam, qual é o seu sentido e o que elas exigem da sua intérprete? Para Lago (2001, p.154), elas representam “o espírito do ritmo e do melodismo genuinamente brasileiro, uma mistura da improvisação dos chorões, impregnada de expressões românticas, do lirismo apaixonado, dos ritmos imprevistos e hesitantes e da atmosfera suburbana”. Enquanto para o violonista Barbosa-Lima (1994) elas refletem “o melhor da tradição musical brasileira: o romantismo e a sensualidade¹⁰⁷”, Verhaalen (1971, p. 49) prescreveu que a interpretação das valsas “requer muita sensibilidade [...] e uma habilidade de projetar a nostalgia que é tão característica da valsa brasileira¹⁰⁸”. Em uma visão ampla e inclusiva, Maria Josephina Mignone, diz:

Quanto à interpretação, eu acho que precisa ouvir o próprio compositor, tirar as suas conclusões, e passar uma mensagem de beleza para o ouvinte [...] Eu posso dizer para você que cada intérprete tem a sua contribuição. Desde que seja uma mensagem de beleza, é válida! É que ninguém toca igual. Cada um tem a sua maneira de sentir. Desde que seja bonito, que seja uma coisa bem realizada, é válida [...] Isso é o que o Mignone mesmo dizia (MIGNONE, M.J., 2015).

As *Valsas de Esquina*, como outras obras musicais, acarretam uma tradição em constante mudança. São as ‘mensagens de beleza’, as contribuições de cada intérprete, que impulsionam essa transitoriedade, formando uma herança e construindo a história da obra. O

¹⁰⁶ “Collaborative, dialogical research is a search for common ground, knowledge sharing, and moral action”.

¹⁰⁷ “the best of the Brazilian musical tradition: romanticism and sensuality”.

¹⁰⁸ “requires a great sensitivity [...] and the ability to project the nostalgia which is so characteristic of the Brazilian waltz”.

estudo “da tradição interpretativa de uma obra musical é o estudo da própria obra¹⁰⁹”, diz Bowen (2001, p. 430, tradução minha). Cada nuance dentro de uma interpretação específica é parte desse processo. Porém, nem todas as nuances derivam de escolhas individuais. Para Bowen (ibid., p.445, tradução minha), é preciso “distinguir entre o estilo geral de um período, as tradições específicas da obra musical, e as inovações da intérprete. Em outras palavras, algumas das nuances interpretativas dependem do quê e do quando, não só de quem¹¹⁰”.

As intérpretes se ligam à obra de maneiras variadas, no contexto do seu período e região de atuação. Uma interpretação pode representar mais nitidamente o estilo geral de uma época; a tradição da obra; ou contribuir para as inovações dentro da tradição.

4.2.1.1 Estilo

Aspectos estilísticos são elementos que se mantêm sempre os mesmos dentro de um dado plano, seja este um período, região, repertório ou gênero, instituição, instrumento, professor ou artista. O estilo exibido em uma execução musical pode ter raízes em uma variedade de estilos que, em conjunto, formam as características da interpretação.

Nós construímos uma concepção interpretativa do texto musical pensando que esta concepção é *natural*. Bowen (1996a) faz analogia entre um estilo musical e a fala de um idioma: para nós mesmos a nossa pronúncia soa natural, enquanto em nossos ouvidos há sotaque na pronúncia dos outros. A/o executante muitas vezes não tem consciência de sua interpretação ser marcada por convenções estilísticas da sua época ou região geográfica. O encontro com estilos antigos, estilos desconhecidos ou gravações antigas, muitas vezes nos abre os olhos para a variedade de sotaques possíveis:

A primeira descoberta, quando começamos a estudar estilos antigos de interpretação, [...] é que a nossa pronúncia não é nem natural nem absoluta. Percebemos que muitas das ‘regras’ que consideramos óbvias – como ‘Não acelerar no crescendo’, ou mesmo ‘A mínima é duas vezes mais longa que a semínima’ – são simplesmente convenções que foram marteladas dentro de nós quando jovens. (Essas convenções essencialmente definem o nosso ‘estilo’ básico e elas são invisíveis, como regras de gramática, para o orador nativo)¹¹¹ (BOWEN, 2001, p. 438, tradução minha).

¹⁰⁹ “The study of the performance tradition of a musical work *is* the study of the musical work”

¹¹⁰ “to distinguish between the general style of the period, the specific traditions of the musical work, and the individual innovations of the performer. In other words, some of the nuances of performance are dependent upon what and when, not just who”.

¹¹¹ “The first realization when we begin to study earlier performance styles, [...] is that our pronunciation is neither natural nor absolute. We realize that many of the ‘rules’ which we take for granted – like ‘Don’t speed up when you get louder’, or even ‘A minim is twice as long as a crotchet’ – are simply conventions which were drilled into us at an early age. (These conventions essentially define our home ‘style’, and they are invisible, like the rules of grammar, to the native speaker)”.

As *Valsas de Esquina* não pertencem a um estilo de música antiga, mas elas aludem a um estilo musical alheio a tradição da música de concerto. Há dois desafios principais envolvidos em uma abordagem a um estilo de sotaque diferente ao nosso próprio (BOWEN, 1996a): em primeiro lugar é necessário adotar um caminho interpretativo que abra um leque de expressividade estilisticamente adequado; e em segundo lugar é necessário um engajamento profundo nas convenções estilísticas da época/gênero/região em questão. O estudo de estilos desconhecidos são enriquecedores, porque libertam a executante da ilusão de que

existe algo como um estilo interpretativo neutro (ou natural). Se toda interpretação envolve convenções estilísticas, a consciência dessas convenções ampliará as possibilidades de escolha das intérpretes. Essa nova pesquisa as tornará cientes de outros planos expressivos, e capazes de dominar não só novos sotaques, mas também novos idiomas¹¹² (BOWEN, 2001, p.445, tradução minha).

4.2.1.2 Tradição

Na história de uma obra particular, aspectos interpretativos às vezes percorrem a sua história, são a ela ligados e se tornam uma tradição oral (BOWEN, 1996a).

Medeiros (2015) em seu trabalho sobre as *16 valsas* para fagote solo de Francisco Mignone, detectou que a gravação de 1982 feita pelo seu professor, o grande mestre fagotista Noël Devos, exercia muita influência sobre as interpretações que aconteceram posteriormente. Medeiros (2015, p.18) escreve: “Percebi recorrentemente que quando escutávamos um ou outro registro [Devos] frequentemente exclamava: “ele está tocando como eu!”. Na sua tese, Medeiros realizou uma análise de todas as gravações disponíveis dessas obras para averiguar as influências da gravação de Devos efetuadas sobre elas, influências ocorridas através do que o autor denomina *transmissão aural*, que, por sua vez, é um viés de tradição oral.

A execução de Mignone das valsas, registrada em disco em 1957, foi um ponto marcante que delineou um tipo de tradição interpretativa na história da obra. Até certo ponto, o contemporâneo Arnaldo Estrella se aliou a essa tradição, mas sem as acentuadas características do romantismo exibidas na interpretação de Mignone, que a pesquisadora americana Verhaalen tanto estranhou quando a ouviu em 1971.

¹¹² “there is such a thing as a neutral (or natural) performance style. If all performance involves stylistic conventions, then an awareness of these conventions will allow performers to choose from a wider array of possibilities. This new research will make performers aware of other levels of expression, and enable them to master not only new accents, but new languages”.

A segunda esposa de Mignone, Maria Josephina Mignone, formou com ele um duo pianístico chamado *Duo Mignone*, que entre 1970-1984 realizou recitais e gravou diversos discos. Apesar de possuir um estilo pianístico diferente do compositor, ela adotou o conceito e o sentimento frente às *Valsas* a ponto de ser eleita “uma fiel e inspirada perpetuadora de sua maneira de tocar” (LAGO, 2001, p.154). Ela recebeu e absorveu do marido compositor o que talvez possamos chamar de uma tradição interpretativa, ou escola interpretativa, das *Valsas de Esquina*. Na sua maneira de interpretá-las há traços com evidentes origens no exemplo conceitual de Mignone, a saber: a permanência prolongada no 1º tempo do compasso, um decorrente ofuscamento do 2º tempo e passagem pelo 3º para retornar ao 1º tempo seguinte; na 6ª *Valsa* Maria Josephina Mignone segue o exemplo de Mignone, prolongando o 1º tempo e encurtando os outros dois tempos, assim transformando o compasso em dois (ou quatro) tempos como vimos em 4.1.3.2 (p. 133-134); Maria Josephina Mignone relata que o compositor lhe mostrou como deveria “tirar o som do violão” (GOMES, 2011) para interpretar a baixaria na mão esquerda do início da 1ª *Valsa*. A sua gravação das *Valsas* de 1977¹¹³ recebeu “críticas elogiosas e aprovação total e irrestrita de Mignone” (GOMES, 1997) com a qual o seu papel de perpetuadora e grande intérprete da sua obra foi lançado.

A tradição interpretativa também é espelhada na recepção ou aceitação das *Valsas* por ouvintes. Em uma crítica de 2007 sobre o lançamento do CD *Francisco Mignone - Piano Music*, no qual a pianista Clélia Iruzun interpreta as *Valsas Nº 8 e 12*, Clóvis Marques escreve:

Em seu magistral domínio técnico e expressivo, Clélia aborda as *Valsas* com uma arte mais inocente e límpida que Maria Josephina, cujas interpretações são arrebatadoramente românticas e envolventes. A viúva do compositor demonstra, em suas versões gravadas das *Valsas*, um gosto pelo rubato livre, as oscilações de tempo, a agógica imaginosa e o senso de aventura e risco que redundam num gesto instrumental e musical de grande sensualidade e sedução (MARQUES, 2007).

Apesar de elogioso em relação a interpretação de Iruzun, o autor se mostra, nessa crítica, muito afeiçoado à tradição mignoneana e à maneira interpretativa de Maria Josephina Mignone.

¹¹³ Fonte: MIGNONE, M.J., 1997. Segundo ARAÚJO (1994) e GOMES (1997) a data da gravação é 1974.

4.2.1.3 Inovação

Em grande parte, o que determina os aspectos de uma interpretação são as convenções estilísticas vigentes em cada época e as tradições da obra. Vimos Marques, na sua crítica do CD da pianista Iruzun, justapondo a límpida execução da pianista - uma representante do estilo de uma época, com qualidades apreciadas no mercado fonográfico como domínio técnico e expressividade - à interpretação de Maria Josephina Mignone, que representa a tradição interpretativa das valsas, com o seu gosto pelo *rubato* e oscilações do tempo, quiçá parte de um imaginário musical brasileiro.

Existe uma diferença entre as escolhas da intérprete, que compõem o seu estilo geral, e as inovações feitas na tradição de uma dada obra. Para Bowen (1996a, p.22, tradução minha), “qualquer prática na interpretação que não aparece em uma interpretação anterior é única (até outro alguém fazê-la...)”¹¹⁴. Uma escolha interpretativa que vai contra a tradição em exercício - por exemplo, a escolha de andamento - pode mudar a identidade da peça a ponto de a obra não ser reconhecida, ou aceita. O termo *tempo tolerance* (a margem do tempo permitida) de Bowen (1996b) visa o nível de variação do andamento tolerada em uma obra, cultura e época determinada:

A pergunta sobre o quanto o andamento precisa ser alterado antes de prejudicar a obra musical é cultural e estética [...], isso depende da compositora, da obra e das ouvintes, todas conectadas por tradições culturais. A tradição pode ditar certas qualidades (como tempo, instrumentação, precisão de tom e altura) como essenciais para a preservação da identidade da peça¹¹⁵ (BOWEN, 1996b, 127).

O pianista carioca Arthur Moreira Lima fez uma leitura das *Valsas* na qual demonstrou às vezes muita atenção para com as indicações na partitura. Não obstante, em alguns aspectos – relativos, por exemplo, à estrutura, dinâmica, andamentos e caráter - a sua concepção se afastou da, se pode assim dizer, tradição da obra, e às vezes foi até contra as indicações na partitura. É uma leitura louvável, de muita personalidade e forte atmosfera seresteira, gravada na Sala Cecília Meireles em 1982. Um amigo levou o LP para a casa de Mignone para escutar a gravação. Segundo a viúva de Mignone, o compositor não gostou, e na 2ª *Valsa* disse: “Tira, não dá mais pra ouvir” (MIGNONE, M.J., 2013) e ainda chamou

¹¹⁴ “any performance practice which doesn't appear in an earlier performance is unique (until somebody else does it . . .)”.

¹¹⁵ “The question of how much the tempo must be altered before the musical work is damaged, is cultural and aesthetic, and not theoretical or phenomenological; the answer depends on the composer, the piece and the audience, all of which are linked by cultural traditions. Tradition can mandate that certain qualities (like tempo, instrumentation, key or pitch accuracy) are essential and must be retained to ensure identity of the work”.

Moreira Lima de ‘cafaeste do teclado’¹¹⁶. Teria, no caso, o referido pianista inovado demais, excedido a margem permitida de desvio, a ponto de afetar a identidade da música como entendida pelo compositor? O andamento escolhido por Moreira Lima na *1ª Valsa* é bem mais lento (duração total 3’16 minutos) do que do Mignone (duração total 2’15 minutos). Sabendo da desavença de Mignone em relação a tempo arrastado, pode-se concluir que o tempo escolhido por Moreira Lima teria causado a reação do compositor. Mas a interpretação de Maria Josephina Mignone da *1ª Valsa*, que obteve aprovação total de Mignone, dura 3’05 minutos, o que é uma duração muito próxima à do Moreira Lima. Em uma premiação no Teatro municipal do Rio de Janeiro em 1982, Moreira Lima executou as *12 Valsas de Esquina*. Ele relata: “Mignone estava presente e disse que eu tinha dado uma grande contribuição pessoal. Foi o elogio que ele me fez quando ouviu” (MOREIRA LIMA, 2016).

As obras mudam, e nós mudamos. As inovações de Moreira Lima podem ter agradado ao Mignone ou não. A interpretação de Iruzun talvez não tenha sido tão bem aceita por aqueles adeptos a uma tradição consensual em um meio musical. Bowen (1996b, p. 149) enfatiza “que obras específicas muitas vezes manifestam mudanças nas práticas interpretativas; essas mudanças são cruciais para a maneira com que a obra é ouvida, recebida e interpretada¹¹⁷”. As diferentes concepções contribuem para a história e tradição da obra, que está em constante transformação.

4.2.2 Intérpretes da íntegra das *Valsas*

Além da gravação do Mignone, encontrei cinco gravações da íntegra das *Valsas*. No Brasil, Maria Josephina Mignone as gravou em 1977 e novamente em 1997, na comemoração do centenário do Mignone. Foi esta última versão que usei no presente trabalho. Arthur Moreira Lima registrou a série em 1982 e quase 30 anos depois, em 2010, a pianista gaúcha Olinda Alessandrini fez o seu registro.

Verhaalen (1971) considerara duvidoso que gente estrangeira compreendesse as *Valsas de Esquina* e o modo sentimental de tocá-las. Ao contrário dessas previsões, descobri duas gravações feitas no exterior dessa série de valsas: uma é do holandês Marcel Worms, de

¹¹⁶ Informação obtida com Luiz Antonio de Almeida, funcionário do Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro. Em 1982, ele levou o recém-lançado LP de Moreira Lima para a residência do compositor para ouvir a gravação.

¹¹⁷ “that individual works often manifest shifts in performance practices; these shifts are crucial to the way the work is heard, received and interpreted”.

2013, e a outra da intérprete japonesa Shizuka Shimoyama, registrada em 2015. Entretanto, por terem sido encontradas tardiamente, não foi possível integrar estes registros das *Valsas* às apreciações e às comparações de modo desejável.

No Quadro 7 são expostas todas as gravações encontradas das *Valsas de Esquina* na íntegra.

Quadro 7 - As gravações das 12 *Valsas de Esquina* na íntegra.

	PIANISTA	DISCO/CD	GRAVADORA	ANO
01	MIGNONE, Francisco	LP	Festa, 5001	1958
02	MIGNONE, Maria Josephina	LP – 12 <i>Valsas de Esquina</i> : <i>Francisco Mignone</i> CD - <i>Valsas Imortais</i>	Mangione, 15.001 AFCD 700056	1977 1997
03	MOREIRA LIMA, Arthur	LP – <i>As 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone</i>	Kuarup, KLP 013	1982
04	ALLESSANDRINI, Olinda	CD – <i>Um Piano na esquina</i>	-	2010
05	WORMS, Marcel	CD – <i>Francisco Mignone: Brazilian Dances for Piano</i>	Zefir, ZEF 9634	2013
06	SHIMOYAMA, Shizuka	CD - <i>Saudade en piano</i>	Fontec Inc.	2016

Fontes: MIGNONE, M.J., 1997; SILVA, 2016; Revista Geral de Discos Long Playing, 1958.

A colaboração das intérpretes ocorreu da seguinte forma: um questionário foi preparado objetivando obter informação em quatro áreas relacionadas ao estilo, à concepção e ao processo interpretativo das *Valsas*: a) a *linhagem* ou escola pianística: professores, instituições, regiões geográficas etc.; b) a criação de conceito interpretativo e de um sistema de expressão relacionado às referências à seresta, em particular por viés da moldagem do tempo; c) a visão das *Valsas* – aspecto tratado em seção 5; d) a gravação das *Valsas* e) a edição usada para estudar as *Valsas* – aspecto abordado em seção 5.

Entrevistas foram cedidas pelas colaboradoras residentes no Rio de Janeiro: Maria Josephina Mignone – duas entrevistas realizadas respectivamente em 2013 e 2015; Arthur Moreira Lima – uma entrevista realizada em 2016. Como é de esperar, as entrevistas procederam de forma mais livre, nem sempre seguindo rigorosamente o roteiro. O questionário e as suas respectivas respostas foram enviadas por correio eletrônico, no caso das e dos intérpretes residentes fora do Rio de Janeiro. Todas as entrevistas, o questionário e as respostas se encontram na íntegra no presente trabalho (APÊNDICES A-F).

A seguir, tratarei de revelar o saber compartilhado pelas colaboradoras. Serão apresentadas individualmente, com base nas partes *a*, *b* e *d* do questionário, em alternância com críticas e outros escritos, quando existentes, feitos sobre a/o intérprete e o trabalho interpretativo realizado.

4.2.2.1 Maria Josephina Mignone: a perpetuadora de uma tradição

Maria Josephina Mignone iniciou seus estudos musicais no Conservatório Carlos Gomes, em Belém do Pará, onde nasceu. Depois ela veio ao Rio de Janeiro “porque tinha muita vontade de estudar com Magdalena Tagliaferro” (MIGNONE, M.J., 2013), com a qual trabalhou até passar a estudar com Arnaldo Estrella. Teve aula também com a primeira esposa do Mignone, a Dona Liddy, de iniciação musical e especialização em piano no Conservatório Brasileiro de Música. Porém foi da convivência com o compositor como esposa e aluna que Maria Josephina se fez “a principal divulgadora de suas obras pianísticas” (GOMES, 1997). Ela atuou com ele em duo pianístico, o *Duo Mignone*, e, como solista das 4 *Fantásias Brasileiras* e do *Concerto* para piano e orquestra, tocou sob a regência tanto de Mignone quanto de outros regentes, tais como Henrique Morelembaum, Roberto Duarte, Alceo Bocchino, Vicente Fittipaldi, Diogo Pacheco e Pablo Komlos (GOMES, 1997). Maria Josephina Mignone assumiu o papel da maior intérprete da obra para piano de Mignone, absorvendo com talento e amor o seu universo musical. Mignone aprovou a sua maneira de interpretar a sua obra e entre os dois, enquanto compositor e intérprete, havia uma relação de mútua confiança. Maria Josephina disse:

Eu toco de um jeito diferente dele e ele nunca me mandou modificar, não. Ele me deixava livre para fazer o que eu quisesse. Mesmo quando eu tocava com orquestra e ele regia, ele dizia: ‘Você fica à vontade. Pode deixar, que vai dar tudo certo’. Era assim. Agora, como eu disse a você, a pessoa procura naturalmente fazer o melhor possível. Pra não deturpar a obra e tal, fazer coisas que não estão indicadas. Mas é isso. Já estava superpreparada. Ele toca geralmente muito mais depressa do que eu (MIGNONE, M.J., 2015).

Maria Josephina relatou que quando interpreta as *Valsas de Esquina*, não é à seresta que a sua imaginação se direciona: “Não penso nada disso. Não conheci. Eu penso nele, no amor que tinha entre nós dois. Então, tudo é amor na minha interpretação. Eu penso em coisas bonitas. Sei lá, coisas assim, eu procuro. Eu me entrego” (MIGNONE, M.J., 2013).

Após o falecimento de Mignone, Maria Josephina deu prosseguimento ao trabalho envolvendo peças de Mignone para dois pianos. Ela formou o *Duo Francisco Mignone* com a pianista Miriam Ramos. Como duo pianístico atuaram com intensidade, realizando inclusive tournée no Japão onde gravaram o CD *Odeon* que foi “lançado no mercado internacional com grande sucesso de crítica e de vendas” (GOMES, 1997).

Mignone compôs a parte do 2º piano para um grande número de peças com o objetivo de tocar a dois pianos com Maria Josephina: “Eu começava a tocar Nazareth e ele começou a

improvisar em cima do Nazareth, e foi escrevendo e escrevendo e escrevendo e com essa brincadeira ele escreveu 38 arranjos” (MIGNONE, M.J., 2013). Isto é, nasceram do improviso as partes do 2º piano que Mignone criou para as peças de Nazareth. Por outro lado, teve também composição, propriamente dita, para essa formação:

Do Zequinha de Abreu que ele fez pro Jacques Klein. Não foi improvisação do Zequinha de Abreu. Ele escreveu mesmo, ficou no piano. E o Waldemar Henrique, ele também escreveu três do Waldemar Henrique. Quer dizer, o Waldemar Henrique fazia só uma peça para piano que era a *Valsinha do Marajó*. Mas aí o Mignone pegou duas canções do Waldemar Henrique, a *Rolinha* e o *Boi bumbá* e transformou em obra para dois pianos. Para tocar comigo (MIGNONE, M.J.,2013).

Os dois registros da Maria Josephina Mignone das *12 Valsas de Esquina* - o Long play *12 Valsas de Esquina – Francisco Mignone* (1977) e o CD *Valsas Imortais* (1997) - fazem parte da sua extensa discografia com obras do marido: 14 Long plays e 2 CDs.

Seguem exemplos de algumas críticas elogiosas sobre a interpretação dessa expressiva pianista que tanto se dedica à obra para piano de Mignone e cumpre o papel de perpetuadora de uma tradição interpretativa, inclusive das *Valsas de Esquina*:

- a) Por Antônio Hernandez, *O Globo*, 1973 (apud GOMES, 1997):
Desde a 4ª Sonatina, o Recital de Maria Josephina, tomou aspectos de auto-biografia de Mignone, mais que lida-representada e vivida por uma voz feminina. A música respirava, andava, voava, crescia, se incendiava e se apagava, para renovar-se como verdadeiro ato de criação, e se na ‘Sonatina’, de robusto lirismo apenas contido pelas algemas de ritmo, a beleza toda era de essência pensante, nas ‘Valsas’ o encantamento tinha origens sanguíneas;
- b) Por Antônio Hernandez, *O Globo*, 1975 (apud GOMES, 1997):
Ao colorido instrumental e harmônico, à riqueza de entidade melódicas e rítmicas correspondeu sempre o impulso de uma interpretação perfeitamente unificada, na orquestra e no piano solista, este admiravelmente trabalhado por Maria Josephina. O início da 4ª Fantasia, como outros solos importantes, do piano, tinha a espontaneidade de improvisos do próprio Mignone – o sentimento popular brasileiro ricamente vestido e enfeitado por jóias buriladas à luz de Liszt, Chopin e Granados;
- c) Por Lauro Gomes sobre a regravação da Maria Josephina Mignone das *12 Valsas de Esquina* em 1997 (apud GOMES, 1997):
Josephina está no ápice de sua condição de intérprete. Ela é poetisa quando conta sonoridades contrastantes de emoções distintas. É pintora, tingindo de cores, sombras, nuances luminosas, toda um paisagem evocativa de flautas e violões volatizados em serestas perdidas nas esquinas do tempo. É escultora quando esculpe cada nota, torneando, dando volumes, criando reentrâncias, burilando arabescos, enfim, dando nova vida, dotando de alma nova, a arte magistral de Mignone. Ela é contundente e precisa nos momentos virtuosísticos. Serena e apaixonada, nos líricos. Usando sabiamente a surdina, consegue criar sons etéreos de uma outra dimensão, uma leveza de um outro mundo. Poucos artistas conseguiram uma intensidade tão contida, dominada por técnica impecável. Só uma intérprete com sensibilidade, com tal carga de musicalidade, realizaria como ela realizou, uma nova leitura tão enluarada, tão cintilante, destas verdadeiras jóias, únicas da música brasileira.

4.2.2.2 Arthur Moreira Lima: *l'enfant terrible*

Segundo Moreira Lima, o culto à música que era exercido na sua família foi importante para a sua carreira de pianista. O pai, um flautista amador, era um marechal do Exército Brasileiro apaixonado por música. E a avó conviveu com os frequentadores, inclusive com Nazareth, nos saraus na casa paterna em Niterói. Ela “tocava muito bem piano, uma pianista amadora, tocava Nazareth, tocava valsas antigas, aquela música de salão” (MOREIRA LIMA, 2016).

Tinha um piano alemão na casa porque o avô servira na Alemanha, como adido militar brasileiro da 1ª República. Se não tivesse piano, quiçá não teria começado a estudar piano com a mãe com seis anos de idade. Logo mostrou uma facilidade e Lúcia Branco foi escolhida como professora para o jovem promissor. Esta foi aluna de Arthur De Greef, em Bruxelas, que fora aluno de Liszt, que em seguida estudou com Czerny, aluno de Beethoven.

Em 1957, em um concurso internacional no Rio de Janeiro, o Presidente da República Juscelino Kubitschek o ouviu tocar o 2º *Concerto* de Rachmaninoff, e mandou: “Arranja uma bolsa aí, vê um meio de arranjar uma bolsa e manda esse menino estudar na Europa” (MOREIRA LIMA, 2016). Assim, Moreira Lima ganhou bolsa para estudar com Marguerite Long e seu assistente Jean Doyan na França. Entre 1963-1971 estudou em Moscou com Rudolf Kehr. Moreira Lima comentou sobre as suas diferentes escolas de piano:

Então a escola da Lúcia Branco era uma escola bastante leve, bastante solta, baseada na independência dos dedos, em peso dos ombros e aí fui para Paris e aí foi uma – para dizer a verdade eu estranhei - não é a dizer que não seja válida aquela escola, mas eu já estava acostumado a tocar em outra escola. Aí eles: ‘Ah, tem que articular, não sei o que’, aquela articulação, a meu ver, exagerada e desnecessária, e aí foi bom para me disciplinar, né. A Lúcia Branco me ensinou a tocar piano, a Marguerite Long me disciplinou e, quando eu fui para Rússia, Rudolf Kehr foi o professor que fez de mim um pianista [...] Era um grande professor e um grande pianista. Um pianista que tinha ganho vários concursos também, tocava pelo mundo inteiro e foi um grande incentivador, é claro, e com ele eu aprendi e com ele eu preparei concurso para Varsóvia [em 1965] que foi onde eu comecei realmente a tocar internacionalmente [...] inclusive não tinha, talvez, nessa época, a tarimba e a formação para ganhar um prêmio tão alto quanto eu ganhei mas é porque a preparação foi essa de olimpíada, entende? (MOREIRA LIMA, 2016).

Moreira Lima ganhou ainda o 3º lugar no Concurso de Leeds, Inglaterra, em 1969 e no ano seguinte, no Concurso Tchaikovsky em Moscou, também 3º lugar. Recentemente, segundo Moreira Lima, foi feita seleção dos melhores ganhadores do Concurso Tchaikovsky durante todos os anos. Lá aparece Moreira Lima tocando o *Estudo Transcendental N° 10* de Liszt,

“esse misterioso Moreira Lima”, eles dizem, “porque eu quase não apareço”, diz Moreira Lima (2016).

Ele conheceu obras de compositores brasileiros porque Lúcia Branco se preocupava que os alunos tocassem música brasileira. Ela era amiga de todos os compositores e dizia: “se a gente não tocar, quem é que vai tocar?” (MOREIRA LIMA, 2016). O mesmo foi dito por Arnaldo Estrella, um grande propagador da música brasileira, e pianistas como Souza Lima e Magdalena Tagliaferro seguiam o mesmo princípio.

Moreira Lima teve contato com música popular na juventude: “Eu comecei a ter contato [...] com a nossa música popular já com 14 ou 15 anos. Tocar em festa, tocar em baile e não sei o que. E tirar a música de ouvido e tudo”. Indo para Europa, se distanciou um pouco da música popular “mas aquilo tudo que [...] tinha tido de ter conjuntos, de tocar com tudo mundo e tudo, ficou, ficou no subconsciente” (MOREIRA LIMA, 2016). Em 1966, um ano depois de ganhar o Concurso de Varsóvia, Moreira Lima veio ao Brasil tocar. Tinha uma lei que obrigava a tocar uma peça de autor brasileiro: “‘Ah, eu vou botar Ernesto Nazareth. Porque não? Ninguém presta atenção nesse compositor tão importante’, e eu coloquei o Ernesto Nazareth e foi um sucesso. Eu fui o primeiro a tocar Ernesto Nazareth no Teatro municipal” (MOREIRA LIMA 2016). O seu disco que depois gravou com música de Nazareth foi o disco instrumental que mais vendeu na época, 100 mil LPs.

Moreira Lima dá crédito a Mozart de Araújo em relação ao seu conceito e interpretação da música brasileira:

Quando vim tocar Nazareth, quando vim em 66, eu fui me aconselhar com ele. Para saber como é que tocava [...] Eu aprendi muito com ele [...] Aí, eu vou te contar de onde é que veio esse meu conceito interpretativo das valsas de Mignone e da música brasileira em geral, que é resultado da experiência pessoal. Já dizia Noel Rosa que ‘ninguém apreende samba no colégio’ [...] ‘Só quem sentir a dor de uma saudade verá que o samba então nasce no coração’. É verdade! Quer dizer, precisa de vivência [...] o cara aprende na boate, o cara aprende na noite, o cara aprende ali trocando ideia com o outro, ouvindo, indo (MOREIRA LIMA, 2016).

Segundo este pianista carioca, ele sempre foi “do contra”, um “*enfant terrible*”, que não aceitava regras preestabelecidas: “Porque não posso tocar música popular? Porque não pode ser tocado no Teatro municipal? Porque não tem valor porque é popular?” (MOREIRA LIMA, 2016). Ele começou a tocar com conjunto de choro, tocar com violão de sete cordas, começou a conviver com o meio dos chorões, dos sambistas:

Toquei com todos: com Waldir Azevedo, com Copinha, com Altamiro Carrilho, com todos esses grandes nomes [...] o Época de Ouro, com o pai do Paulinho, o César, com o Jorginho, com todos. [...] Rafael Rabello tocou comigo, ele tinha [...]

13 anos. Então, eu aprendi com essa gente toda. Depois eu tive um programa de televisão, na TV Manchete, em 1985-6. Em que eu tocava música clássica, falava, convidava [...] Eu toquei até o *Brasileirinho* com o Pepeu Gomes (MOREIRA LIMA, 2016).

Então, segundo o próprio, foi isso que deu a ele a base para as *12 Valsas de Esquina* de Mignone: “Foi conhecer como é que toca um conjunto de choro, qual é o princípio da seresta, como é que o pessoal fazia uma serenata e tudo isso [...] mas, sobretudo, o grande orientador aí foi o Mozart de Araújo, que é uma das maiores autoridades” (MOREIRA LIMA, 2016).

Ele diz que aborda a música brasileira de forma diferente: “É normal que quando eu me aproximo de uma partitura de uma música brasileira que eu não a trate como uma música europeia de início, embora ela tenha raízes europeias [...] A gente tem um modo especial de tratar as coisas” (MOREIRA LIMA, 2016):

Então está aí a minha interpretação, sobre tudo desse tipo de valsa, claro se for uma outra peça de Mignone vou encarar de outra maneira, mas as *Valsas de Esquina* são sobretudo extremamente folclóricas, extremamente localizadas num determinado compartimento da cultura brasileira, da cultura urbana brasileira e também tem umas que tem uma certa cultura de cidade do interior (MOREIRA LIMA, 2016).

Moreira Lima afirmou não conhecer a gravação de Mignone das *Valsas de Esquina*, mas provavelmente conhecia o estilo interpretativo do compositor nas *Valsas*, pois quando levantei este assunto ele logo comentou: “o rubato tem que ser exagerado, sim” (MOREIRA LIMA, 2016).

Tem *rubato* em tudo, diz o pianista: “Tem no choro. Tem na valsa, tem na polca. Tem em todos os ritmos de música instrumental para conjunto de choro”. Em uma reflexão sobre o *rubato*, ele ressalta:

O princípio geral do *rubato* é esse. É o princípio geral. Você tem que, dentro daquele espaço, compensar que no final dê direitinho, né. Não pode ficar devendo um tempo [risos]. Isso é que eu digo. Mas pode! Muita gente deve. Isso depende, tudo limitado pelas fronteiras de um negócio chamado ‘bom gosto’. Então dizer que Nazareth não gostava: ele devia não gostar de gente tocando com ‘mau gosto’, né? Não é que ele não gostava do *rubato* em si. Ele não devia gostar do ‘mau gosto’. Porque o *rubato* está um passo do ‘mau gosto’, como a ópera está um passo do ridículo. Tudo que é sublime está um passo do ridículo. Ou é sublime ou é ridículo. No meio não fica. Então, não tem coisa mais horrível do que o *rubato* exagerado, né. Aí eu prefiro não ter nenhum, eu acho. Mas eu acho que tudo tem que ter, não digo um ritmo, mais do que um ritmo tem que ter um pulso. Não pode perder o pulso da coisa. O ritmo você varia dentro daquele pulso. No fundo é isso (MOREIRA LIMA, 2016).

Moreira Lima não reconheceu a existência de uma divisão característica entre os tempos do compasso na valsa brasileira “Uma ou outra, é capaz de ter alguns pedaços. Não digo como sistema, mas pode isso acontecer em alguns trechos [...] por que isso fica no ouvido da gente [...] Mas eu nunca me atentei, nunca fiz isso de caso pensado. Quando eu pego uma música, ela vem, normalmente. Todo esse tipo de música que ouvi muito na minha infância. Ouvia o rádio o tempo todo, né. Tocava muito isso” (MOREIRA LIMA, 2016).

Desse depoimento de Moreira Lima fica evidente a sua convivência e absorção da música popular, que junto com os ensinamentos de Mozart de Araújo, lhe serviram de base para a interpretação do aspecto seresteiro das *Valsas*. Ele as gravou em julho de 1981 e janeiro de 1982, com a acústica natural da Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, tocando um piano Steinway & Sons, Hamburgo.

No encarte do Long play, Horta ressalta a sua interpretação da *10ª Valsa*:

A valsa nº 10, nas mãos de Arthur Moreira Lima, é a própria alma da modinha, dos luars de prata das noites brasileiras. No seu cristalino fio de música, ela traduz uma suavidade infinita; fala por milhares de seresteiros, por milhões de noites de luar. O piano de Mignone, interpretado por Arthur, parece não ter martelos: tudo é muito cantado, nessa música de um grande compositor que não tem vergonha de ser sentimental, de deixar falar o coração (HORTA, 1982).

4.2.2.3 Olinda Alessandrini: coerência com o texto

Aos quatro anos iniciou os seus estudos de piano com Professora Juliana Lamb, com a qual se formou aos 16 anos da Universidade de Caxias do Sul no Rio Grande do Sul. Fez pós-graduação no Instituto de Artes da UFRGS em Porto Alegre orientada por Professor Milton de Lemos. Este estudara com Barroso Netto no Instituto Nacional de Música, que por sua vez foi aluno de Alfredo Bevilacqua, aluno de Leschetizky em Viena e de George Mathias em Paris. Alessandrini (2016) diz: Professor Milton de Lemos “ensinou-me a estudar com muita disciplina, valorizando a expressividade sem descuidar a técnica pianística, e com ele aprendi a elaborar cada detalhe de uma partitura musical”.

Mais tarde a pianista gaúcha fez aulas com Jacques Klein no Rio de Janeiro, além de *master-classes* com professores como Magdalena Tagliaferro.

Alessandrini, quando muito jovem, tinha assistido à interpretação das primeiras duas *Valsas* ao vivo, mas não se lembrava de detalhes. Ela conhecia a gravação do Moreira Lima e a de Francisco Mignone, mas considerou que nenhuma teria influenciado a sua criação de concepção interpretativa:

Eu sempre estudo a partitura, e já na primeira leitura vou procurando aquilo que não está escrito, o que fica nas entrelinhas. O discurso musical deve ir aos poucos tomando forma, sempre busco as relações de fraseado, o contraponto, o equilíbrio e transparência das diferentes vozes. Todo o trabalho técnico é feito sobre as dificuldades que cada obra apresenta, mas mesmo nesta etapa do estudo eu não deixo de lado a questão expressiva (ALLESSANDRINI, 2016).

Não obstante, a gravação do compositor a fez refletir bastante sobre a liberdade de tempo na interpretação das valsas:

Mignone é o compositor, é o cérebro que criou estas joias da música brasileira e suas interpretações são muito pessoais, muito livres em relação ao que está escrito nas partituras. Como intérprete, fiquei me perguntando se poderia ter tantas liberdades. Resolvi ser coerente com o texto. Afinal, quem escutar as Valsas com as partituras verá que não houve deturpações de tempo ou mesmo de caráter, em relação ao que está escrito e a partitura vai continuar sendo o ponto de partida para qualquer pianista (Alessandrini, 2016).

Por outro lado, ela relata que presenciou serestas ocasionalmente e procurou “incorporar a liberdade dos músicos populares, dos seresteiros, a musicalidade evidente e cativante do músico que ama apaixonadamente o que faz, a naturalidade da expressão musical”. A moldagem do tempo, para Alessandrini, já está exposta na própria partitura: “a atmosfera gerada pela obra, leva a uma distribuição no tempo quase como que improvisada, sem critérios rígidos. Pelo contrário, com muita liberdade. Mas sem exageros...” (ALLESSANDRINI, 2016).

O CD *Um piano na esquina* foi gravado em um piano Steinway B no Studio P4 em Berlim em abril de 2009.

4.2.2.4 Marcel Worms

Este pianista holandês considera que dois professores do Conservatório de Amsterdam foram marcantes para o seu piano: Hans Dercksen, que lhe ensinou a tocar mais conscientemente, a ser preciso e fiel a partitura; e o pianista e compositor romeno Alexander Hrisanide que lhe mostrou como atravessar as fronteiras entre territórios musicais, como os da música clássica, da música contemporânea e do jazz.

Não obstante, a influência principal para a sua concepção interpretativa foi a Maria Josephina Mignone, cuja gravação ele ouviu bastante. Ele conheceu também no *youtube* a interpretação de Francisco Mignone das próprias obras, mas não das *Valsas de Esquina*. Em

julho de 2013, quando Worms visitou Maria Josephina no Rio de Janeiro, ela lhe ensinou quais instrumentos representam certas linhas melódicas nas valsas e foi através da maneira da Maria Josephina tocar, nas palavras de Worms (2017, tradução minha), que “percebi melhor o *rubato* típico dessas valsas¹¹⁸”. Ele não seguiu nenhum critério específico na moldagem do tempo, mas “seguiu a [sua] intuição musical e usou a [sua] experiência de tocar uma variedade de música latino-americana, especialmente o tango¹¹⁹” (WORMS, 2017, tradução minha).

O CD *Francisco Mignone: Brazilian dances for piano* foi gravado em uma sala de concerto em Middelburg na Holanda e lançado pelo zelo Zefir Records. No encarte do CD Maria Josephina Mignone (2013b, tradução minha) escreve: “Um ‘Bravo’ para Marcel Worms, que, sob minha orientação, realizou uma conquista importante, executando obras de Francisco Mignone. Com certeza essa gravação vai ser altamente reconhecida¹²⁰”.

4.2.2.5 Shizuka Shimoyama

Para essa pianista japonesa a aprendizagem em escolas e o estudo com professoras e professores diferentes não afetaram a sua maneira de tocar piano. No Japão estudou em Tokyo na Escola de música Toho Gakuen, com Professora Kazuoki Fujii, que fora discípula de Oliver Messiaen e Yvonne Loriod. Depois de se formar, Shimoyama participou em *master-classes* na França todo verão durante oito anos para se aprofundar na música de concerto francesa. Quando descobriu a música espanhola, foi para Barcelona para se dedicar intensamente a esse repertório na Academia Frank Marshall. As/os professores durante o período fora do Japão foram: o francês Pierre Pontier; o espanhol residente em Viena José Francisco Alonso; a polonesa-espanhola Rosa María Kucharski; e as espanholas Marta Zabaleta e Alicia de Larrocha.

De volta ao Japão ela encontrou a riqueza da música latino-americana:

Na América latina há grandes pianistas como Arthur Moreira Lima (no Japão eles não são famosos) e gênios como Yamandú Costa [...] Tenho boa impressão deles, porque a música de concerto da América Latina é muito diferente da europeia

¹¹⁸ “I got a better feeling for the typical rubato of these waltzes”

¹¹⁹ “I followed my musical instinct and used my experience in playing a variety of Latin-American Music, especially the tango”.

¹²⁰ “A ‘Bravo’ for Marcel Worms, who, under my guidance, has realised an important achievement as pianist by playing the works of Francisco Mignone. It is certain that this recording will be highly regarded”.

(incluindo Espanha), é impossível tocar com o mesmo estilo...¹²¹ (SHIMOYAMA, 2017, tradução minha).

Sobre a interpretação das *Valsas*, Shimoyama diz que toca o que sente na música:

Toquei o que sentia pela música: a sonoridade, o *rubato* etc. foram escolhidos naturalmente, não tinha dúvida sobre qual caminho interpretativo tomar. Então, não estudei especialmente para criar uma atmosfera nessas peças. Claro que inconscientemente a essência de muitas outras obras brasileiras influenciou a minha interpretação¹²² (SHIMOYAMA, 2017, tradução minha).

Segundo Shimoyama, seria difícil explicar o critério usado para a distribuição dos tempos dentro do compasso, aliás porque as valsas são diferentes entre si:

Essas 12 valsas também não são iguais, algumas são muito improvisadas e outras mais coreográficas em tempo ternário. Mas, posso dizer que do 3º pulso para o 1º do compasso seguinte [...] normalmente toco com fluência¹²³ (SHIMOYAMA, 2017, tradução minha).

Shimoyama ouviu a gravação de Maria Josephina Mignone um pouco antes do seu próprio registro das valsas. Também ouviu algumas execuções das peças no *youtube*, mas não lembra o nome das pianistas. Ela gravou *Saudade em piano* em um piano Bösendorfer na sala de concerto Sagamiko Koryu Center, Japão. O CD foi lançado em julho de 2016. A gravação de Shimoyama foi comentada por Maria Josephina Mignone no encarte do CD, ao qual não tive alcance.

4.2.3 Intérpretes das *Valsas avulsas*

Durante o período de pesquisa realizei o levantamento exposto no Quadro 8 de gravações das *Valsas de Esquina* feitas de forma avulsa. O próprio compositor gravou separadamente algumas das valsas, inclusive em comemoração do seu 80º aniversário. Arnaldo Estrella fez um registro importante da *1ª Valsa*, a ele dedicada, e da *12ª*, da qual

¹²¹ “In Latin America there are so many great pianists like Arthur Moreira Lima (in Japan they are not famous at all, but) or genius musicians like Yamandú Costa [...] I was received good impact from them, because the classic music of Latin America is very different from the European (including Spain), it is impossible to play with same style”.

¹²² “I played what I felt from the music.... sound, rubato etc. were naturally chose, I did not hesitate over which way to play I take. So I haven’t studied especially to create the atmosphere of this piece. Of course I guess the essence of many another Brazilian music influences my interpretation unconsciously”.

¹²³ “These 12 valsas also, because there are not the same, some pieces are very improvised and some are more choreographic in triple time.... But, I can say that from the third beat to the next first beat [...] I usually play flowing”.

gostava muito (MOREIRA LIMA, 2016). Da geração mais antiga de pianistas, além da Estelinha Epstein e do Murilo Santos já mencionados, há uma gravação da 9ª Valsa pela ilustre Ana Stella Schic. Uma geração de intérpretes das valsas mais recente inclui: Arnaldo Cohen, Cristina Ortiz, Clélia Iruzun, Sérgio Barcelos, Luiz de Moura Castro, Miriam Ramos, Carol Murta Ribeiro, Eny da Rocha e Marcelo Verzoni.

Uma leva de pianistas fora do Brasil também fez o seu registro de *Valsas de Esquina*, com destaque para América Latina. Daniel Noli, Irma Ametrano e Polly Ferman do Uruguay; Sylvia Navarrete do México; e Alberto Cruzprieto de Cuba, são pianistas que se dedicaram ao repertório de música latino-americana e incluíram as *Valsas de Esquina* no seu repertório.

O Japão é um país que demonstra notório interesse pela música brasileira, seja de concerto, seja popular. Além da Shimoyama, que gravou as valsas na íntegra, encontrei registro de gravações do pianista japonês Yukio Miyazaki, que inclusive esteve no Brasil. As edições das valsas feitas no Japão, que serão abordadas em seção 5, com certeza estimulam a adesão de pianistas naquele país a esse repertório.

Quadro 8 - As gravações avulsas das 12 *Valsas de Esquina* para piano.

PIANISTA		DISCO/CD	VALSA	GRAVADORA	ANO
AKEL, Denis Mirhib	DMA	LP	Nº 1	Tapecar, MVL 029	1981
AMETRANO, Irma	IA	CD – <i>Latino-American piano music</i>	Nº 1, 2	Mandala, MAN 4930/ França	1998
	IA	CD – <i>Latino-American piano music, Vol.2</i>	Nº 10, 11	Mandala, MAN 4986/ França	2000
BARCELOS, Sérgio	SB	CD – <i>El Piano en Brasil</i>	Nº 2, 5	Tanidos M – 13.743/ Espanha	1994
CASTRO, Luiz de Moura	MC	CD - <i>Brasil piano</i>	Nº 1, 3	Ensayo, ENY-CD-9705	2013
COHEN, Arnaldo	AC	CD – <i>Brasiliana: Three centuries of Brazilian Music</i>	Nº 1	BIS Records, BIS CD-1121	2001
CRUZPRIETO, Alberto	ACR	CD – <i>Déco de valeses y otras danzas</i>	Nº 2, 7, 10	Quindecim, QP126	2003
DIPOLD, Marcia	MD	CD	Nº 1, 5, 8	Gallo, CD-1259	2008
ESTRELLA, Arnaldo	AE	LP – <i>Valsas</i>	Nº 1, 12	Festa, LDR 5008	1958
		78 – RPM	Nº 1, 2	Continental 20008	1945
		78 – RPM	Nº 3, 4, 5	Continental 20016	1948
		LP	Nº 6	Continental	s.d
		LP/CD – <i>Antologia da música brasileira vol.2: Valsas</i>	Nº1, 12	Festa IG – 1001 (Relançamentos)	1969 1999
FERMAN, Polly	PF	CD – <i>Waltzes of the Americas</i>	Nº 2, 5, 6	512894 K	2004

PIANISTA		DISCO/CD	VALSA	GRAVADORA	ANO
IRUZUN, Clélia	CI	CD – <i>Francisco Mignone - Piano Music</i>	Nº 8, 12	Lorelt, LNT 124	2007
		CD – <i>The Waltz Album</i>	Nº 1	Intim Musik, IMCD 077	2010
MACEDO, Norberto	NM	LP	Nº 5	RCA Cand3em CALB 5222	1969
MIGNONE, Francisco	FM	78	Nº 5	Continental, 16.290	1950
	FM	78	Nº 5, 6	Continental 16.372	1951
		78	Nº 7, 8	Continental 16.373	1951
		LP (80º aniversário)	Nº 8	Philips 6598 311	1978
		LP	Nº 5, 8	Eldorado 46810385 46.81.0385	1980
MIYAZAKI, Yukio	YM	CD – <i>Latin American Classics Brazil Vol.1</i>	Nº 2, 5, 8, 9	LAC Music, LAC980201/Japão	1997
MOREIRA LIMA, Arthur	AML	LP	Nº 1, 12	Kuarup, KLP – KM.1	s.d
	AML	LP	Nº 2, 7, 8, 10,	Kuarup, KLP-KM.3	s.d
NAVARRETE, Sylvia	SN	CD – <i>Musica latinoamericana para piano</i>	Nº 5	PRODISC MEXICO	1995
NOLI, Daniel	DN	CD – <i>El aire que vino del sur</i>	Nº 1	Urtext digital Classics, NX.JBCC204	2011
ORTIZ, Cristina	CO	LP	Nº 2	Som Livre, 4036102	1976
RAMOS, Miriam	MR	CD – <i>Piano Brasileiro II</i>	Nº 2, 3	Independente	2000
RIBEIRO, Carol Murta	CMR	CD – <i>Carol Murta Ribeiro</i>	Nº 5	Independente	2012
ROCHA, Eny da	ER	CD – <i>Alma Brasileira</i>	Nº 2, 5		1994
SANTOS, Murilo	MS	78	Nº 11, 12	Continental, 16.657	1952
SCHIC, Ana Stella	SAS	LP – <i>Ciclo brasileiro</i>	Nº 9	Columbia, 60085	s.d
VERZONI, Marcelo	MV	CD - <i>Brazilian Piano Music</i>	Nº 7	Koch Schwann 3-1182-2 HI	1991

Elaborado pela autora com base em: PINTO, 1997; SILVA, 2016.

4.2.4 As transcrições das *Valsas* e as suas gravações

A aceitação das *Valsas de Esquina* fez com que elas fossem adaptadas às mais variadas instrumentações. Diversas transcrições e arranjos surgiram, a maior parte criada pelo próprio Mignone, inclusive partes para um 2º piano das *Valsas N.º 2, 4 e 12*. Um levantamento dessas transcrições está exposto em Quadro 9.

Quadro 9 - Transcrições das 12 *Valsas de Esquina* para outra instrumentação.

Data	Valsa	Instrumentação	Arranjo/transc.
1940	N.º 7	Flauta solo e violino, viola, cello e contrabaixo	F. Mignone
1940	N.º 7	Flauta solo e quinteto de cordas	F. Mignone
1943	N.º 10	Quarteto de cordas	F. Mignone
1944 ¹²⁴	N.º 2	Violino e piano	F. Mignone
1949	N.º 10	Flauta solo e quinteto de cordas	F. Mignone
1952	N.º 4, 12	2 pianos	F. Mignone
1967	N.º 7	Flauta e piano	F. Mignone
1976	N.º 2	2 pianos	F. Mignone
s.d.	N.º 5, 10	Flauta e orquestra	C. Guarneri
s.d.	N.º 8	Violão	F. Mignone
s.d.	N.º 7	3 violões	E. Zoéga
1992	N.º 1	Violão solo	Barbosa-Lima
1994	N.º 4, 5, 7, 8, 10, 11	Violão solo	Barbosa-Lima

Fonte: MIGNONE, (M.J.), 1997.

Essas transcrições ganharam registros fonográficos, tanto no Brasil quanto no exterior. Um levantamento de gravações encontradas de transcrições das *Valsas* é exposto no Quadro 10.

¹²⁴ O próprio Mignone estreou a versão da 2ª *Valsa* para violino e piano em 1944, junto com o violinista Henrik Szering (MIGNONE, M.J., 1997).

Quadro 10 - Gravações de transcrições das 12 Valsas de Esquina.

ARTISTA(S)	DISCO/CD	VALSA	GRAVADORA	ANO
BARBOSA-LIMA, Carlos; ALMEIDA, Laurindo; BYRD, Charlie.	CD – <i>Music of the Brazilian masters</i>	Nº 8	Concord Picante, CCD-4389.	1989
BOSÍSIO, Paulo (vn); BARRETO, Lilian (pn);	CD	Nº 2		2005
DUO BARRENECHEA: Sérgio (fl); Lúcia (pn);	CD	Nº 2, 7, 10		2010
DUO FRANCISCO MIGNONE: MIGNONE, Maria Josephina; RAMOS, Miriam (2 pianos).	CD – <i>Duo Francisco Mignone</i>	Nº 1, 12	Rioarte RD 007/96	1991
	CD – <i>Odeon</i>	Nº 2	Tartaruga, LS – 1001 (T-017)	1994
DUO MIGNONE: Maria Josephina; Francisco (2 pianos).	LP	Nº 2	Eldorado, 46.81.0385	s.d
DUO TURGEON: Anne Louise; Edward (2 pianos).	CD – <i>Latin American Journey</i>	Nº2	Marquis Classics, MAR 303	2003
FARIA, Nelson (violão); TAVARES, Gustavo (cello).	CD – <i>Na Esquina de Mestre Mignone</i>	Nº 8		2012
MOREIRA LIMA, Arthur (pn); SANTOS, Turíbio (violão).	LP – <i>Brasil, piano & violão</i>	Nº 1, 2, 7, 8, 10, 12	KUARUP KLP – KM 1	1980
MOROZOWICZ, Norton (fl. e reg.); Orquestra de Câmara de Blumenau; Arr. GUARNIERI, C.	LP	Nº 5, 10	BASF, 007	1987
NASCIMENTO, Joel (bandolim); CANAUD, Fernanda (pn).	CD – <i>Valsas Brasileiras</i>	Nº 1		2008
SIRE, Len (fl); BARROS, Rosina (pn).	CD - <i>Concerto de duo para flauta e piano</i>	Nº 7	199.000.945	1995
SCHWARTZMANN, Nathan (vn); JANK, Frida; Banda da Força Pública de São Paulo; Orquestra de Harmônicas.	LP	Nº 2	Copacabana, CLP 11403	1965

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE (M.J), 1997; SILVA, 2016.

5 APRECIÇÃO DAS INTERPRETAÇÕES GRAVADAS DAS 12 VALSAS DE ESQUINA

No que segue me debruçarei sobre a questão da interpretação das *Valsas de Esquina*. Em 4.1 (p. 120) me referi a Cook (2001) e à sua visão de que a maneira mais óbvia de estudar o aspecto interpretativo da música é ouvir interpretações que compõem a *herança gravada* da obra em questão, abrindo por esse meio um arquivo de textos acústicos equivalentes, em extensão e importância, a textos de notação. Essa herança gravada, isto é as gravações encontradas das *12 Valsas de Esquina*, servem assim de base para a presente discussão. Vale lembrar que a intenção com este aprofundamento, através de análises e apreciações das interpretações disponíveis, não é a de apontar a execução que seja a mais ou a menos correta, mas de valorizar a contribuição de cada uma para o histórico e a tradição dessas valsas. O próprio Mignone, segundo Maria Josephina, “respeitava a interpretação de cada um desde que fosse de bom gosto. Pode todo mundo dar a sua contribuição” (GOMES, 2011).

A justificativa para um mergulho deste tipo é bem ilustrada nas palavras de Bowen:

O conhecimento de novas formas de expressão propiciará interpretações não só novas, mas também verdadeiramente autênticas. O acesso a uma maior variedade de parâmetros ampliará o espaço para novas interpretações e a história de interpretações gravadas oferece opções bastante variadas. Deveríamos usar as gravações para abrir novas possibilidades, e não para fecha-las¹²⁵ (BOWEN, 1996a, p. 33, tradução minha).

Por esse viés, as análises das diferentes formas de moldar o tempo e de usar parâmetros musicais como articulação, timbre e intensidade nas gravações das *Valsas*, objetivam jogar luz sobre os possíveis caminhos para evocar uma atmosfera *serenateira*. O parâmetro do tempo é altamente relevante para a transmissão de um imaginário de seresta. Ademais, esse fator é fácil de medir e, por isso, será priorizado nas apreciações. Os também importantes parâmetros timbre, articulação e dinâmica serão integrados às apreciações sem medições computadorizadas. Vale lembrar, que a metodologia de medição computadorizada e de apreciação auditiva não visa concluir coisa nenhuma sobre o imaginário das intérpretes.

A moldagem do tempo em uma interpretação é derivada só parcialmente das indicações na partitura. A esfera do imaginário de seresta e as inúmeras possibilidades de

¹²⁵ “the knowledge of more forms of expression will make it easier to offer both new and truly authentic performances. Exposure to more variation of more parameters will create more space for new interpretations and the history of recorded performances offers a rich supply of variation. We should use recordings to open up possibilities, not to close them”.

temporaliza-lo residem no espaço entre a partitura e a expressão musical. Mas, como vimos em 2.1, o que está escrito na partitura acende imagens na mente da intérprete. A partitura é um ponto de partida.

As edições

A editora E. S. Mangione adquiriu os direitos autorais das *12 Valsas de Esquina* com “propriedade exclusiva para todos os países¹²⁶” e as lançou de forma avulsa durante a época em que a série foi composta, entre 1938 e 1943, sendo que as últimas valsas foram lançadas em 1944. Por causa do tempo corrido desde então a referida editora não pode fornecer as datas exatas do lançamento de cada valsa¹²⁷, servindo para tal a data do *copyright* que consta nas partituras¹²⁸. A relação entre composição e o *copyright* pode ser observada em Quadro 11.

Quadro 11 - Ano de composição e de *copyright* das *12 Valsas de Esquina*.

Valsa	Composição	Copyright
Nº 1	1938	1941
Nº 2	1938	1938
Nº 3	1939	1939
Nº 4	1938	1938
Nº 5	1938	[1938?]
Nº 6	1940	1940
Nº 7	1940	1940
Nº 8	1940	1940
Nº 9	1943	1944
Nº 10	1943	1944
Nº 11	1943	1944
Nº 12	1943	1944

Fontes: as partituras das *12 Valsas de Esquina* lançadas por E. S. Mangione.

Cook (2001) discute e critica uma linha de pensamento que vê a transmissão da obra musical como um tipo de árvore genealógica na qual as interpretações sucessivamente se afastam da versão original do compositor. Com este tipo de visão como premissa, pergunto: qual é a versão original das *12 Valsas de Esquina*? É a partitura lançada inicialmente pela E. S. Mangione? Ou será que esta é superada pela gravação de Mignone de 1957? Por ser

¹²⁶ Conforme consta nas partituras E. S. Mangione das *12 Valsas de Esquina*.

¹²⁷ “E não temos mais entre nós alguém que tenha trabalhado naquela época. Só podemos então concluir que foram lançadas nos anos dos copyrights mesmo” (correio eletrônico da Editora Mangione, set.2017).

¹²⁸ Uma exceção disso é a *Valsa Nº 5*, cuja partitura não exhibe a data *copyright*. Neste trabalho o ano de 1938 é usado como uma data possível.

posterior, a gravação não é uma fonte mais significativa sobre a intenção do compositor? Há detalhes nesta gravação que diferem da partitura. Isto quer dizer que Mignone mudou de ideia sobre como interpretar as *Valsas* ou que ele, na autoridade de compositor, tem o direito de tocar como quiser e a partitura tem que ser modificada, de acordo com a sua interpretação? Sobre estes dois representantes da obra musical, a partitura e a interpretação, Bowen escreve:

A interpretação é um exemplo de uma obra musical enquanto a partitura ou é uma tradução imperfeita (a transcrição exata de uma única execução) ou um resumo (uma única e pessoal tentativa de estabelecer certas qualidades essenciais para uma interpretação idealizada) da obra musical. Na melhor das hipóteses, uma partitura é somente uma representação espacial de alguns dos elementos do fenômeno temporal que chamamos de música¹²⁹ (BOWEN, 1996b, 111, tradução minha).

Em uma abordagem de reorientação da relação partitura-intérprete, Cook (2001) busca tirar o peso que o sentido de *texto* dá à partitura. Ele sugere pensar na notação de uma obra musical como um *script*, mas que isso não implica que a notação seja menos detalhada. A partitura é um guia para a obra, ao qual a obra não se restringe. Em uma interpretação não se trata somente de tocar o que está escrito, mas também aquilo que não está escrito. Não importa quão detalhada a partitura, a tradição oral por via das práticas interpretativas sempre exercerá uma função crucial, pois, nas palavras de Cook (2001, p. 18, tradução minha), “a obra não existe ‘acima’ do plano das suas instâncias, mas é simplesmente confinante com a sua totalidade¹³⁰”.

Maria Josephina Mignone, na função de coeditora junto à japonesa Tamiko Muramatsu, adicionou detalhes da execução de Mignone de 1957 e incluiu outros que foram transmitidos a ela ao longo do seu convívio com o compositor na elaborada edição *Ongaku No Tomo*. Esta edição, autorizada para venda só no Japão, foi lançada em 2004, com o rótulo da *New Standard Piano Library*. Outras edições, todas japonesas, foram lançadas das *Valsas de Esquina: Zenon Gakufu, Kosima Rok, Touonkiaku, Kojim Rok, Tora R e Victor Miyazaki*.¹³¹ Desconheço as particularidades destas edições, pois não tive acesso a elas.

As duas edições usadas no presente trabalho são: a) E. S. Mangione (atualmente Mangione, filhos & Cia Ltda), pela qual uma partitura de cada valsa foi lançada separadamente; b) *Ongaku No Tomo (New Standard Piano Library)*, que lançou um livro com

¹²⁹ “a performance is an example of a musical work while a score is either a crude translated sample (a transcription of a single performance in all of its particularity) or a summary (a unique and personal attempt by the summarizer to establish certain essential qualities for an idealized performance) of the musical work. At best, a score is only a spatial representation of *some* of the elements of the temporal phenomenon we call music”.

¹³⁰ “the work does not exist ‘above’ the field of its instantiations, but is simply coterminous with its totality”.

¹³¹ Editora Mangione, filhos & Cia Ltda, correio eletrônico, set. 2017.

todas as *12 Valsas de Esquina* e coedição de Maria Josephina Mignone. Essa edição difere da edição Mangione nos seguintes aspectos:

- a) Há sugestões de dedilhado (colocadas entre parênteses), adicionais aos dedilhados da edição Mangione;
- b) Algumas das indicações de dinâmica, de agógica e de expressão, que na versão Mangione na sua maioria eram em português, são traduzidas para italiano. Às vezes a indicação original em português é mantida, com uma tradução para japonês no rodapé;
- c) Algumas indicações relativas à interpretação são adicionadas: relacionadas à maneira como Mignone interpretou as valsas na gravação de 1957; ou ao conhecimento adquirido por Maria Josephina Mignone através do seu convívio com Mignone;
- d) Na *12ª Valsa*, compassos 70-77 são do jeito que Mignone arranhou para Maria Josephina tocá-los.

Julguei importante incluir uma partitura das *Valsas de Esquina* no presente trabalho. Escolhi para tal a edição *Ongaku No Tomo* (ANEXO A), que, além de ser mais moderna e nítida, recebeu a valorosa revisão de Maria Josephina Mignone.

Na apreciação das interpretações que segue, cada uma das *Valsas de Esquina* terá uma comparação entre as duas edições e a gravação de Mignone. Dessa comparação, em muitos casos, surgem pontos de relevância, tomados para observação na apreciação.

Sobre o procedimento da apreciação

Serão observadas as *Valsas de Esquina* na versão piano solo¹³². As valsas vão ser abordadas na ordem numérica e detalhes que se manifestaram como relevantes à interpretação serão analisados auditivamente ou/e através de análise computadorizada. A medição - efetuada neste trabalho com o programa *Sonic Visualizer* - de aspectos como andamento, duração, proporção, flutuação do tempo entre seções, compassos e pulsos, tem se mostrado uma metodologia útil para jogar luz sobre as diferentes maneiras de moldar o tempo para fins expressivos. Para as análises, as gravações vão ser utilizadas da forma que mais convenha a cada caso. Para todas as valsas um levantamento será feito das gravações encontradas.

¹³² A única exceção disso é o uso da versão da *7ª Valsa* para flauta e piano em 5.7.

Por fim, no Quadro 12 estão expostas as gravações encontradas de cada uma das *Valsas de Esquina*. As/os intérpretes são sinalizados com as respectivas iniciais e os nomes completos aparecem por extenso no Quadro 13.

Quadro 12 - As gravações das 12 *Valsas de Esquina* para piano solo que foram encontradas.

VALSA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	Total
Nº 1	FM	MJM	AML	OLA	MW	SS	AE	MC	AC	MD	EE	CI	IA	DMA	DN	15
Nº 2	FM	MJM	AML	OLA	MW	SS	AE	SB	CO	MR	ER	IA	ACR	PF	YM	15
Nº 3	FM	MJM	AML	OLA	MW	SS	AE	MC	MR							9
Nº 4	FM	MJM	AML	OLA	MW	SS	AE									7
Nº 5	FM	MJM	AML	OLA	MW	SS	AE	SB	MD	CMR	ER	PF	YM	SN	NM	15
Nº 6	FM	MJM	AML	OLA	MW	SS	AE	PF								8
Nº 7	FM	MJM	AML	OLA	MW	SS	MV	ACR								8
Nº 8	FM	MJM	AML	OLA	MW	SS	MD	CI	YM							9
Nº 9	FM	MJM	AML	OLA	MW	SS	ASS	YM								8
Nº 10	FM	MJM	AML	OLA	MW	SS	ACR									7
Nº 11	FM	MJM	AML	OLA	MW	SS	MS									7
Nº 12	FM	MJM	AML	OLA	MW	SS	AE	CI	MS							9

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, M.J., 1997; SILVA, 2016; Revista Geral de Discos Long Playing, 1958.

Quadro 13 - Lista de nomes para Quadro 12 em ordem alfabética das iniciais.

INICIAIS	NOME	INICIAIS	NOME
AE	Arnaldo Estrella	MC	Luiz de Moura Castro
AC	Arnaldo Cohen	MD	Marcia Dipold
ACR	Alberto Cruzprietto	MJM	Maria Josephina Mignone
AML	Arthur Moreira Lima	MR	Miriam Ramos
ASS	Ana Stella Schic	MS	Murilo Santos
CI	Clélia Iruzun	MV	Marcelo Verzoni
CMR	Carol Murta Ribeiro	MW	Marcel Worms
CO	Cristina Ortiz	NM	Norberto Macedo
DMA	Denis Mirhib Akel	OLA	Olinda Allessandrini
DN	Daniel Noli	PF	Polly Ferman
EE	Estelinha Epstein	SB	Sérgio Barcelos
ER	Eny da Rocha	SN	Sylvia Navarrete
FM	Francisco Mignone	SS	Shizuka Shimoyama
IA	Irma Ametrano	YM	Yukio Miyazaki

Elaborado pela autora.

5.1 Valsa de Esquina N° 1

É entre as *Valsas* que melhor exemplificam a categoria Valsa de Esquina. “Uma valsa de serenata¹³³”, afirma Shimoyama (2017, tradução minha) e Worms (2017, tradução minha) adiciona: “*molto appassionato*, papel importante para o baixo¹³⁴”. “É praticamente um violão seresteiro que está tocando ali, com a serenata. Na segunda parte tem uma serenata”, disse Maria Josephina Mignone (2015).

No Quadro 14 são encontrados os atributos da *1ª Valsa*: ano de composição e de *copyright*, a pessoa a quem foi dedicada, a tonalidade, caráter e estrutura musical.

Quadro 14 - Apresentação da *1ª Valsa*.

Composição	Copyright	Dedicada a	Tonalidade	Caráter
1938	1941	Arnaldo Estrella	Dó menor	<i>Soturno e seresteiro</i>
Forma ABA e Coda				
A (cc. 1-32) Frases: 4+4+8+4+4+8	B (cc. 33-64) Frases: 4+4+8+4+4+8	A (cc. 65-96) Frases: 4+4+9+4+4+7	Coda (cc. 97-115) Frases: 4+4+2+2+7	

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, F. *1ª VALSA DE ESQUINA*, 1941.

“É uma valsa que agrada muito”, disse Maria Josephina (apud Gomes, 2011). De fato, fiquei sabendo da existência de 15 gravações dessa valsa, das quais adquiri 13. Essa quantidade de gravações, exposta no Quadro 15, empata com as gravações encontradas das *Valsas N° 2 e N° 5*.

Quadro 15 - Gravações encontradas da *1ª Valsa*.

Nº	Iniciais	Data	NOME	Nº	Iniciais	Data	NOME
01	FM	1957	Francisco Mignone	09	AC	2001	Arnaldo Cohen
02	MJM	1997	Maria Josephina Mignone	10	MC	2013	Luiz de Moura Castro
03	AML	1982	Arthur Moreira Lima	11	CI	2010	Clélia Iruzun
04	OLA	2010	Olinda Alessandrini	12	MD	2008	Márcia Dipold
05	MW	2013	Marcel Worms	13	IA	1998	Irma Ametrano
06	SS	2016	Shizuka Shimoyama	14	DMA	1981	(Denis Mirhib Akel)
07	AE	1958	Arnaldo Estrella	15	DN	2011	(Daniel Noli)
08	EE	1958	Estelinha Epstein				

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE (M.J), 1997; SILVA, 2016; Revista Geral de Discos Long Playing, 1957. Gravações não adquiridas estão entre parênteses.

¹³³ “serenata kind of waltz”.

¹³⁴ “*molto appassionato*, important role for the bass”.

5.1.1 As edições e a gravação de Mignone

Quadro 16 mostra um levantamento feito de diferenças observadas entre as edições usadas e a gravação do compositor Mignone. Dessas diferenças surgiram dois pontos relevantes à execução dessa valsa que vão ser discutidos em seguida: a articulação do baixo melódico e um arpejo não escrito na partitura. Além desses tópicos vai ser discutida a escolha de andamento, e como esta pode influir no caráter e no sentido musical.

Quadro 16 - *Valsa de Esquina Nº 1*: comparação entre as edições e a gravação de Mignone.

Compasso	Edição Mangione	Edição <i>Ongaku No Tomo</i>	Gravação de Mignone
1-32 (A) 65-96 (A2)	ME ¹³⁵ - (o baixo melódico) tem <i>staccato</i> marcado até c.4 e novamente quando o mesmo baixo melódico reinicia em c.16, desta vez com marcação de <i>staccato</i> por seis compassos, cc.16-22. Está subentendido que o <i>staccato</i> vale para o A inteiro? No caso, tradicionalmente teria um <i>simile</i> para indicar isso.	O jeito que o <i>staccato</i> foi indicado na edição Mangione é mantido, exceto o <i>staccato</i> adicionado às notas finais da baixaria em c.32.	A <i>baixaria</i> comporta uma articulação uniforme: um destacado, pouco pedal, perto das teclas, produzindo um som macio e soturno. Possível uso de <i>una corda</i> .
6 e 22 (A) 70 (A2)	No 1º tempo desses compassos tem uma <i>acciaccatura</i> Sol→Fá, sendo que o Fá desce com ligadura e resolve no Mib com marcação de <i>staccato</i> . Quando essa parte repete em c.70, o Mib não tem <i>staccato</i> .	Igual à Ed. Mangione.	Esta articulação é realizada de forma bem sutil.
80 (A2)	O final do baixo melódico da 1ª parte do A2 tem marcação de <i>staccato</i> .	Igual à Ed. Mangione. Talvez o <i>staccato</i> no fim do A tenha sido colocado para equivaler a este compasso do A2.	Esta parte é realizada com a mesma articulação que no final do A (c.31): destacado e perto das teclas.
33 (B)	Início do B: nota melódica Sol 5. Assim é feito em 9 das 13 gravações que ouvi.	Um arpejo, entre parênteses, foi inserido. Este foi tocado por Mignone na gravação.	Um acorde de Dó menor é arpejado para chegar à nota melódica, Sol 5.
42	ME: sem <i>acciaccatura</i> .	ME – uma <i>acciaccatura</i> Lá# → Si (1º tempo).	Nenhum <i>acciaccatura</i> é feita.
43	<i>Acciaccatura</i> Dó natural → Ré (1º tempo).	<i>Acciaccatura</i> Dó# → Ré (1º tempo).	<i>Acciaccatura</i> Dó# → Ré (1º tempo).
44	<i>Acciaccatura</i> Mib→Fá (1º tempo).	<i>Acciaccatura</i> Mi→Fá (1º tempo).	<i>Acciaccatura</i> Mi→Fá (1º tempo).

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, F., 1941; MIGNONE, F., 2004; FRANCISCO MIGNONE, 1957.

¹³⁵ ME e MD são abreviações que vão ser usadas para mão esquerda e a mão direita por razões de conveniência.

5.1.2 A articulação do baixo melódico

A articulação do baixo melódico da mão esquerda é definitiva para o caráter dessa valsa (Exemplo musical 6). Na partitura está indicado: *tocar o baixo destacado, bem macio, afundando pouco as teclas*. Este ponto foi discutido em 4.1.3.4, tratando-se da gravação de Mignone. Vimos que tanto o compositor quanto Arnaldo Estrella tocam com uma articulação levemente destacada, perto das teclas, pouco pedal - praticamente só nas notas longas - tirando um som terno e intimista. Em uma gravação contemporânea a estas, e mostrando um conceito contrastante, apesar de convincente, a pianista Estelinha Epstein tocou o baixo melódico em *staccato* curto.

Exemplo musical 6 - *Valsa de Esquina Nº 1*, cc. 1-8.

Soturno e seresteiro

p *tocar o baixo destacado, bem macio, afundando pouco as teclas.*

Fonte: MIGNONE, F., 2004.

Maria Josephina Mignone gravou este baixo melódico com mais pedal e um destacado quase *legato*. Ela disse em depoimento (GOMES, 2011) que a *1ª Valsa* “começa com o violão, o *pizzicato* do violão. Ele [Mignone] me ensinou como eu deveria tirar o som do violão”. Maria Josephina ainda diz sobre a *1ª Valsa*:

Tem muitos, muitos pianistas que põem até pedal nos *staccatos*. Não pode botar pedal nos *staccatos* por que então não é mais *staccato*. [Aqueles três frases] iniciais da *1ª Valsa de Esquina*, a primeira, a segunda, a terceira: a primeira é pianíssimo, a segunda é procurar sonoridade, aí é muito difícil, aí vai do talento do intérprete [...] Cada uma vem com uma sonoridade diferente, até atingir o clímax da frase que ele

está expondo! Eu acho que ele escreveu pensando muito no que estava fazendo, né? E ele sempre me mandava cuidar da s-o-n-o-r-i-d-a-d-e! E não colocar, pelo amor de deus, não colocar pedal nos *staccatos* da *1ª Valsa de Esquina*. Não é possível! (MIGNONE, M.J., 2015).

Nas palavras de Arthur Moreira Lima, observa-se nessa valsa

a valorização do violão de sete cordas, do violão baixo. Extremamente *rubato*, aquilo é extremamente *rubato* [cantarola, demonstrando como seria o *rubato*]. O Mignone toca muita assim. Isso é tudo *rubato* e o *rubato* até escrito por ele muitas vezes (MOREIRA LIMA, 2016).

O conceito de Moreira Lima do destacado do baixo melódico exhibe notas mais curtas e em gravações posteriores à de Moreira Lima, a tendência é usar um *staccato* mais seco e curto do que na versão de Mignone, Estrella e Maria Josephina.

5.1.3 Arpejos *improvisados*

Costa (2012) afirma que no período romântico era comum tocar arpejos não escritos na partitura. Possivelmente influenciado pelas ideologias interpretativas do romantismo, Mignone faz arpejos por vezes na gravação das *12 Valsas* que não estão escritos. Além do mais, há a faceta do músico popular, que vimos em 2.2.3.2, refletida no Mignone improvisador, “que precisava tocar suas composições com partitura, sob pena de enveredar por outros caminhos”, segundo disse Lago (2001, p.154). Nota-se na *2ª Valsa*, por exemplo, que o arpejo é amiúde usado nos acordes intermediários, tocados por ambas as mãos, para criar um clima amoroso e lembrar os arpejos dos violões acompanhadores, porém, não marcados na partitura. Em muitas das outras gravações analisadas da *2ª Valsa*, os arpejos são usados para esse fim expressivo também, como veremos em 5.2.

O *B* da *1ª Valsa*, com indicação de *mais lento*, é, nas palavras de Maria Josephina Mignone (apud GOMES, 2011), “uma parte bem expressiva”. O *B* tem duas partes, nas quais as primeiras duas frases de quatro compassos são praticamente idênticas, sendo que na edição Mangione a 1ª parte (c. 33) inicia-se com um Sol melódico sem arpejo e a 2ª parte (c. 49) começa de forma idêntica, porém, com arpejo. Mignone toca o arpejo nas duas vezes. Teria Mignone sempre tocado este arpejo em ambas as partes? Ou foi uma inspiração espontânea, momentânea?

Exemplo musical 7 - *Valsa de Esquina Nº 1*, cc. 33-36: início da seção B, como consta na edição *Ongaku No Tomo*.

The image shows a musical score for the beginning of section B of 'Valsa de Esquina Nº 1'. The score is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'mais lento'. The piano part includes a dynamic marking 'p' and a fermata over the first measure. The melodic line is marked with a fermata and a '11' indicating a double bar line.

Fonte: MIGNONE, F., 2004.

O fato de ele fazer um arpejo não escrito para a nota melódica na primeira parte é uma possível causa da inclusão deste arpejo, entre parênteses, na edição *Ongaku No Tomo*, sob a orientação de Maria Josephina Mignone (Exemplo musical 7). Das 13 gravações que adquiri dessa valsa, só quatro tem o arpejo no início do *B*: a gravação do compositor, da Maria Josephina e de Marcel Worms e Shizuka Shimoyama, pianistas estrangeiros que seguiram a edição *Ongaku No Tomo*.

5.1.4 Andamento, proporção e o sentido musical

Bowen (1996b) afirma que a escolha de andamento pode modificar a identidade de uma obra e a maneira pela qual a obra é percebida. As proporções estruturais podem ser afetadas por essas escolhas. Tendo observado a grande diferença entre o tempo escolhido para a *1ª Valsa* nas gravações de Mignone e Estrella por um lado e de Arthur Moreira Lima e Maria Josephina Mignone por outro, considere relevante medir as durações das seções de cada intérprete da *Valsa Nº 1* para descobrir se os andamentos, enfim, mudavam a proporção entre as seções da valsa, e/ou conseqüentemente alteravam o sentido musical. Os resultados da medição são expostos na Tabela 6. APÊNDICE K (Faixas 7-19) contém todas as 13 gravações adquiridas da *1ª Valsa de Esquina*.

Tabela 6 - *Valsa de Esquina Nº 1*: medição da proporção entre seções, intérpretes Nº 01-13.

Intérprete*	Duração total	Duração: Seção A (cc.1-32); Seção B (cc.33-64); Seção A2 (cc.65-96); Coda (cc. 97-115).				Tempo (bpm) por compasso ABA e Coda.			
		A	B	A2	Coda	A	B	A2	Coda
01 – FM	2'15 m	0'34	0'53	0'30	0'18	56	36	64	63
02 – MJM	3'05 m	0'44	1'08	0'45	0'28	44	28	43	41
03 – AML	3'16 m	0'45	1'15	0'48	0'28	43	26	40	41
04 – OLA	3'00 m	0'48	1'02	0'45	0'25	40	31	43	46
05 – MW	2'45 m	0'42	0'57	0'40	0'26	46	34	48	44
06 – SS	3'05 m	0'49	1'02	0'49	0'25	39	31	39	46
07 – AE	2'14 m	0'31	0'50	0'30	0'24	62	38	64	47
08 – EE	2'39 m	0'41	0'56	0'36	0'26	47	34	53	44
09 – AC	2'44 m	0'38	1'04	0'36	0'26	51	30	53	44
10 – MC	2'58 m	0'42	1'04	0'46	0'28	46	30	42	41
11 – CI	3'08 m	0'46	1'09	0'45	0'28	42	28	43	41
12 – MD	3 41 m	0'57	1'22	0'56	0'26	34	23	34	44
13 – IA	3'45 m	0'54	1'27	0'52	0'32	35	22	37	36

*Os nomes das pianistas estão escritos por extenso no Quadro 13, p.169

Elaborada pela autora com o programa *Audacity*.

Observando os dados na Tabela 6 fica claro que, apesar da diferença entre os andamentos escolhidos, a proporção entre as seções nas gravações é parecida: *A* e *A2*, tendem a ter um andamento muito similar e o *B* um andamento mais lento, como indicado na partitura. Mignone (Nº 01), porém, executa o *A2* em tempo mais rápido (64 por compasso) do que o *A* (56 por compasso). A pianista Estelinha Epstein (Nº 08) também exhibe mais movimentação no *A2* (53 por compasso e 47 no *A*).

Mas a duração por si só não diz muito sobre a intenção expressiva da moldagem do tempo que foi feita. No caso de Mignone, os quatro segundos de diferença entre a duração do *A* e *A2* vem de um *agitato*, a partir do c. 80, onde se inicia um tipo de transição para a *Coda*. Essa intenção emotiva é mantida até o final, como pode ser visto nos *tempi* por compasso das diferentes seções: 56-36-64-63. No caso de Epstein, a diferença entre a duração de *A* e *A2* vem de um leve sustentar do tempo ao expor o baixo melódico no início. Quando repete a melodia do baixo no *A2*, as ideias musicais já foram apresentadas e fluem mais.

A variação mais extrema de andamento entre o *A* e o *B* parecem ser de Francisco Mignone (Nº 01): 56-36-64; Arnaldo Estrella (Nº 07): 62-38-64 por compasso; e Arnaldo Cohen (Nº 09): 51-30-53 por compasso, e por outro lado, a menor diferença consta em gravações bem recentes, como a de Olinda Allessandrini (Nº 04): 40-31-43 por compasso; e Shizuka Shimoyama (Nº 06): 39-31-39 por compasso. Isso vai de acordo com as palavras de Bowen (1996b, p. 134, tradução minha), quando diz que “gravações recentes progressivamente ficam mais planas, tanto dentro quanto entre seções [...] gravações antigas

tem mais possibilidade de incluir modulações de tempo e usá-las para estruturar a peça¹³⁶”. Se essa afirmação tem algum fundo de verdade, como evidenciam as gravações de Mignone e Estrella, é necessário, por outro lado, observar os dados do pianista da atualidade Arnaldo Cohen, que aparece com uma das maiores variações na Tabela 6: 51-30-53 bpm por compasso, enquanto na gravação de Epstein, contemporânea às de Mignone e Estrella, a diferença do tempo escolhido no *A* e no *B* não é tão grande: 47-34-53 por compasso. Fica difícil dizer, quanto à variação do tempo entre seções, qual peso que tem o estilo e as ideologias à época de cada gravação e o que se deve à individualidade da/do pianista.

O andamento mais rápido da japonesa Shimoyama é na *Coda*, ficando as médias de andamento então 39-31-39-46 por compasso. Esta pianista concede à *Coda* uma energia e um frescor que leva a valsa até o final, resultando em um andamento levemente mais rápido. Ao contrário, no caso de Estrella a *Coda* tem um andamento médio bem mais lento que o *A2*, resultando na proporção: 62-38-64-47 por compasso. Isso vem do fato de ele tocar os *A* e *A2* muito apaixonado, e na *Coda*, ele vai ralentando, estabelecendo um sentimento mais tranquilo, especialmente no final, onde, aliás está escrito na partitura: *perfeitamente em tempo ritmadíssimo até o fim*.

5.2 Valsa de Esquina Nº 2

“Ela é bem seresteira, a 2^a. Eu acho que é” (MIGNONE, M.J., 2015), disse Maria Josephina Mignone (2015). “Muito livre e sensual¹³⁷”, afirma Worms (2017, tradução minha) e Shimoyama (2017, tradução minha) define-a como “uma valsa de serenata, caráter de valsa popular¹³⁸”.

Para Maria Josephina (GOMES, 2011), “a 2^a é uma valsa que tem o violão presente o tempo todo na mão esquerda”, e continua:

Mas ela tem um canto livre que é preciso que o intérprete sinta tudo isso. É uma coisa que é difícil falar. É uma coisa que é até momentânea, até na hora. Eu nem faço sempre igual. Eu não consigo tocar sempre igual. Depende do momento que eu estou. É lógico que eu obedeço a certas normas, né? (MIGNONE, M.J., 2015).

¹³⁶ “Recent recordings get progressively flatter over time, both within and between sections [...] the early recordings are more likely to include tempo modulation and more likely to use that tempo modulation to structure the piece”.

¹³⁷ “very free and sensual”.

¹³⁸ “serenata kind of waltz, character of popular waltz”.

Moreira Lima (2016) também aponta nessa valsa a valorização do baixo, mas adiciona, que “todas [as *Valsas de Esquina*] valorizam muito o baixo”. Em entrevista Moreira Lima demonstrou cantando o *affrettando* que começa no c. 10: “Ele [Mignone] faz uns *accelerandos*. Mas era assim que o pessoal tocava. Isso a gente não aprende. A gente tem que ouvir. Tem que ouvir, ouvir, ouvir. Sem querer sai quando você está dentro da coisa” (MOREIRA LIMA, 2016).

No Quadro 17 são encontrados os atributos da 2ª Valsa: ano de composição e de *copyright*, a pessoa a quem foi dedicada, a tonalidade, caráter e estrutura musical. Em seguida pode ser vista a lista das gravações encontradas dessa valsa (Quadro 18)

Quadro 17 - Apresentação da 2ª Valsa.

Composição	Copyright	Dedicada a	Tonalidade	Caráter
1938	1938	Andrade Muricy	Mib menor	<i>Lento e mavioso</i>
Forma ABA				
A (cc. 1-33, 1ª e 2ª casa) Frases: 4+4+8+4+4+8		B (cc. 34-65) Frases: 4+4+8+4+4+8		A2 (cc. 66-97) Frases: 4+4+8+4+4+8

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, F. 2ª VALSA DE ESQUINA, 1938.

Quadro 18 - Gravações encontradas da 2ª Valsa.

Nº	Iniciais	Data	NOME	Nº	Iniciais	Data	NOME
01	FM	1957	Francisco Mignone	09	ACR	2003	Alberto Cruzprieto
02	MJM	1997	Maria Josephina Mignone	10	CO	1976	(Cristina Ortiz)
03	AML	1982	Arthur Moreira Lima	11	SB	1994	(Sérgio Barcelos)
04	OLA	2010	Olinda Allessandrini	12	ER	1994	(Eny da Rocha)
05	MW	2013	(Marcel Worms)	13	YM	1997	(Yukio Miyazaki)
06	SS	2016	(Shizuka Shimoyama)	14	IA	1998	(Irma Ametrano)
07	AE	1945	Arnaldo Estrella	15	PF	2004	(Polly Ferman)
08	MR	s.d	Miriam Ramos				

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE (M.J), 1997; SILVA, 2016; Revista Geral de Discos Long Playing, 1957. Gravações não adquiridas estão entre parênteses.

5.2.1 As edições e a gravação de Mignone

Quadro 19 mostra um levantamento feito de diferenças observadas entre as edições usadas e a gravação do compositor Mignone. Desta comparação surgiu a questão da repetição do A, que aumenta bastante o tempo de execução. Na gravação de Mignone ocorrem novamente acordes arpejados, sem isto estar indicado na partitura.

Quadro 19 - *Valsa de Esquina Nº 2*: comparação entre as edições e a gravação de Mignone.

Compasso	Edição Mangione	Edição <i>Ongaku No Tomo</i>	Gravação de Mignone
1-32 (A) 65-96 (A2)	Os acordes intermediários, representando o acompanhamento violonístico, não tem arpejo marcado.	Os acordes intermediários, representando o acompanhamento violonístico, não tem arpejo marcado.	Os acordes intermediários são arpejados.
15-16 (A) 80-81 (A2)	ME: Sib'2 simples no 1º tempo.	Sib'1 e Sib'2 (oitavado).	Não toca a oitava.
32 (A)			Não repete o A, como indica a partitura. Toca a 1ª casa, corta o último Fáb e emenda para o Mib da 2ª casa duas oitavas abaixo.
95-96 (A2)	A única indicação de pedal é no último compasso (c. 96).	Um pedal por compasso nos últimos dois compassos.	

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, F., 1938; MIGNONE, F., 2004; FRANCISCO MIGNONE, 1957.

Maria Josephina Mignone seguiu o exemplo de Mignone arpejando os acordes intermediários em A e A2. Moreira Lima e o cubano Cruzprieto também usam os arpejos para criar atmosfera seresteira, mesmo de forma menos constante. Ramos e Estrella tocam os acordes sem arpejos, seguindo a partitura à risca e Alessandrini refere-se aos violões seresteiros com arpejos só na repetição do A.

Quadro 20 - Tempo de duração das gravações ouvidas da 2ª *Valsa*.

Data	NOME	Iniciais	Duração	Repetição do A
1957	Francisco Mignone	FM	2'42 min.	Não
1997	Maria Josephina Mignone	MJM	4'18 min.	Sim
1982	Arthur Moreira Lima	AML	4'10 min.	Sim
2010	Olinda Alessandrini	OLA	4'07 min.	Sim
1945	Arnaldo Estrella	AE	2'01 min.	Não
s.d	Miriam Ramos	MR	3'55 min.	Sim
2003	Alberto Cruzprieto	ACR	4'01 min.	Sim

Elaborado pela autora com o programa *Audacity*.

Em cinco das sete gravações adquiridas realiza-se a repetição do A, com duas terminações diferentes - 1ª casa e 2ª casa - conforme indicado na partitura. Mignone e Estrella fizeram adaptações diferentes para evitar a repetição: Mignone toca a mão esquerda da 1ª casa, corta o Fá bemol da quiáltera Sol-Fá-Fá bemol, e emenda para o Mi bemol da 2ª casa, tocando-o duas oitavas abaixo do escrito, criando assim um compasso a mais entre as seções A e B; Estrella, por sua vez, simplesmente termina o A no Mi bemol do 2º tempo do c. 32. A

extração dessa repetição encurta bastante o tempo de duração da valsa. Com um tempo mais sustentado e repetindo o A, Maria Josephina Mignone executa a 2ª Valsa em 4'18 minutos, enquanto Estrella, com o tempo mais rápido de todas as interpretações ouvidas e sem a repetição do A, o faz em 2'01 minutos. Vemos no Quadro 20 a duração de cada uma das interpretações.

Percebe-se que Estrella se sentia à vontade criando soluções e modificando notas na partitura, tanto nessa valsa quanto nas outras por ele gravadas. Talvez fosse autorizado para tal por Mignone, pela proximidade entre os dois, ou talvez fosse o espírito dos tempos.

5.2.2 A moldagem da métrica de uma valsa chamada brasileira

Um aspecto importante da moldagem do tempo, que possivelmente tem relação com as feições métricas da valsa brasileira *per se*, é a distribuição dos pulsos dentro do compasso ternário. Vimos em 4.1.2.2 (p. 127) que em música que tem regularidade rítmica muitas vezes se estabelece uma distribuição temporal dentro do compasso que reflete o movimento típico da dança à qual se refere. Tem modelos de compasso ternário com comportamentos distintos, como os noturnos de Chopin - que tendem a atrasar o 2º tempo e antecipar o terceiro, criando o padrão: longo-curto-longo - e a valsa vienense, com o seu segundo tempo antecipado e o padrão: curto-longo-intermediário.

Exemplo musical 8 - Valsa de Esquina Nº 2, cc. 1-4.

Lento e mavioso

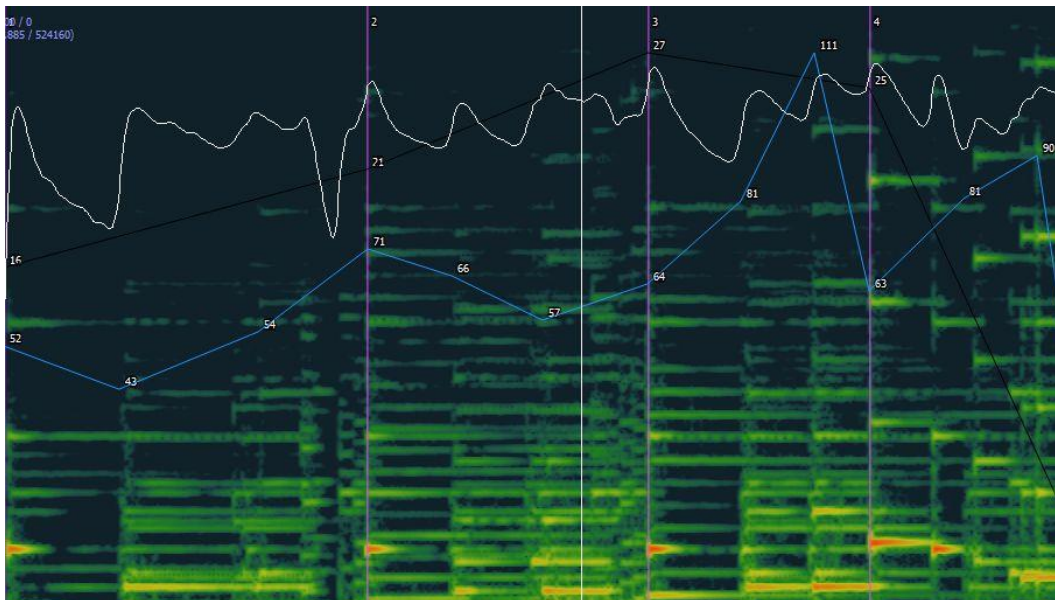
The image shows a musical score for the first four measures of 'Valsa de Esquina Nº 2'. The score is written for piano and is in 3/4 time. The tempo is marked 'Lento e mavioso'. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The bass line features triplet markings (3) under the first and second measures. The fourth measure is marked 'rubato' and features a melodic line in the right hand and a sustained note in the left hand.

Fonte: MIGNONE, F., 2004.

Com o intuito de investigar o comportamento dos pulsos dentro do compasso na interpretação das *Valsas de Esquina*, possivelmente característica da valsa brasileira em geral, observamos agora os primeiros quatro compassos da 2ª Valsa de Esquina (Exemplo musical 8), utilizando gráficos gerados pelo programa *Sonic Visualizer*. Foram observadas três

interpretações: de Francisco Mignone, que marca um tipo de tradição interpretativa das valsas; da Maria Josefina Mignone, que preserva essa tradição; e de Arthur Moreira Lima, que de uma forma ou outra tem um papel de inovador. As gravações podem ser ouvidas no APÊNDICE K (FM – Faixa 20; MJM – Faixa 21; AML – Faixa 22). Nas Figuras 5, 6 e 7 os gráficos das interpretações podem ser vistos: a linha branca mostra o desenho de dinâmica; a linha preta mostra o tempo em cada compasso; e a linha que representa os pulsos tem uma cor diferente para cada intérprete.

Figura 4 - *Valsa de Esquina N° 2*, cc. 1-4, Francisco Mignone: gráfico branco – dinâmica; gráfico preto – tempo de cada compasso; gráfico azul – tempo de cada pulso (bpm).

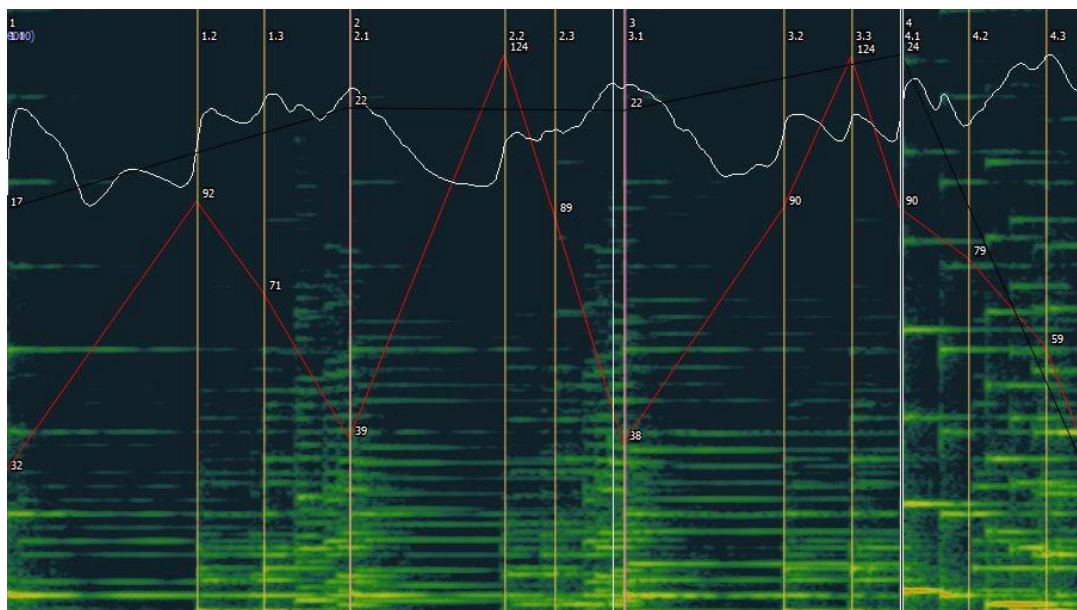


Elaborado pela autora usando o programa *Sonic Visualizer*. Gravação incluída em APÊNDICE K – Faixa 20.

QR-code da *Valsa N° 2*,
c. 1-4 – Francisco Mignone.



Figura 5 - *Valsa de Esquina Nº 2*, cc. 1-4, Maria Josephina Mignone: gráfico branco – dinâmica; gráfico preto - tempo de cada compasso; gráfico vermelho - tempo de cada pulso (bpm).



Elaborado pela autora usando o programa *Sonic Visualizer*. Gravação incluída em APÊNDICE K – Faixa 21.

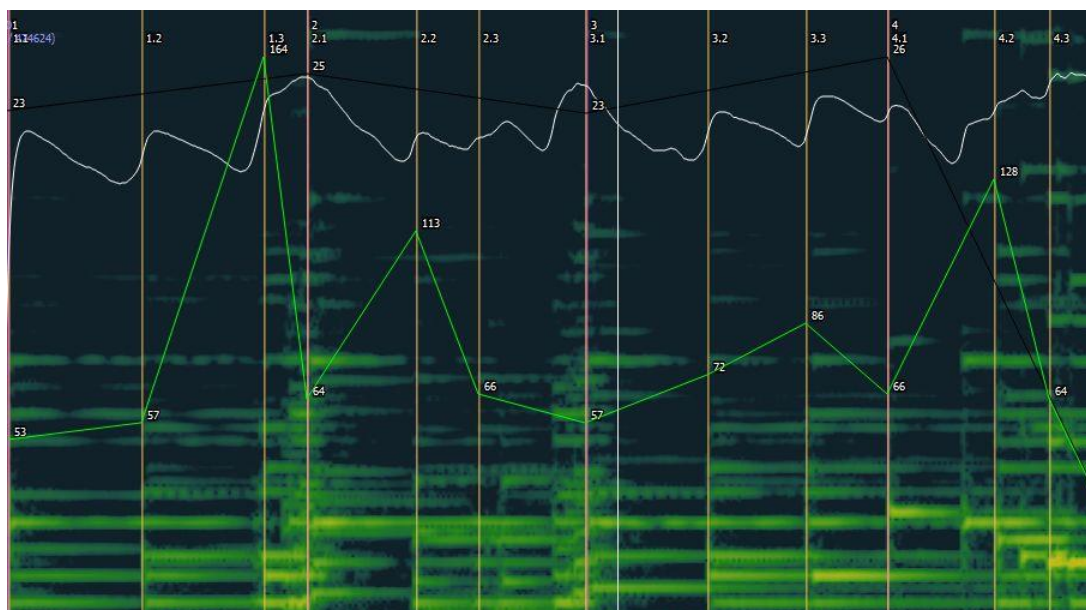


QR-code da *Valsa Nº 2*,
c. 1-4 – Maria Josephinha
Mignone.



QR-code da *Valsa Nº 2*,
c. 1-4 – Arthur Moreira
Lima.

Figura 6 - *Valsa de Esquina Nº 2*, cc. 1-4, Arthur Moreira Lima: gráfico branco – dinâmica; gráfico preto – tempo de cada compasso; gráfico verde – tempo de cada pulso (bpm).



Elaborado pela autora no programa *Sonic Visualizer*. Gravação incluída em APÊNDICE K – Faixa 22.

Estudando os gráficos gerados fica evidente que não existe entre eles um modelo único de distribuição de pulsos dentro do compasso ternário da valsa, nem mesmo entre as versões de Mignone e a Maria Josephina. A distribuição dos pulsos varia bastante de um compasso para o outro, até quando se trata da mesma executante. Para maior clareza dos resultados da análise computadorizada foi montada a tabela abaixo, mostrando o tempo de todos os compassos e pulsos.

Tabela 7 - *Valsa de Esquina Nº 2*, cc.1-4: Tempo (bpm) de compassos e de pulsos nas interpretações de Francisco Mignone, Maria Josephina Mignone e Arthur Moreira Lima.

Compasso	1°			2°			3°			4°			5°
Pulso	1.1	1.2	1.3	2.1	2.2	2.3	3.1	3.2	3.3	4.1	4.2	4.3	5.1
Tempo	<i>Lento e mavioso</i>						<i>rubato</i>						<i>a tempo</i>
Intensidade	<i>p</i>												
Tempo de cada compasso													
FM	16 bpm			21 bpm			27 bpm			25 bpm			
MJM	17 bpm			22 bpm			22 bpm			24 bpm			
AML	23 bpm			25 bpm			23 bpm			26 bpm			
Tempo de cada pulso (bpm)													
FM	52	43	54	71	66	57	64	81	111	63	81	90	
MJM	32	92	71	39	124	89	38	90	124	90	79	59	
AML	53	57	164	64	113	66	57	72	86	66	128	64	

Elaborado pela autora com dados obtidos com o programa *Sonic Visualizer*.

A única indicação relativa ao parâmetro tempo na partitura é o *rubato* localizado em c.4. Por isso, os três compassos anteriores são uma seleção ideal para investigar uma distribuição dos pulsos que tenha a ver com o imaginário musical, a intuição e a compreensão da intérprete da moldagem dos pulsos da valsa propriamente dita, e não à tentativa de seguir indicações na partitura. Numa leitura dos dados, classificando-os nas categorias: longo, intermédio e curto, chegamos ao resultado mostrado em Quadro 21:

Quadro 21 - *Valsa de Esquina Nº 2*, cc. 1-3. Distribuição dos pulsos em longo, intermediário e curto.

Compasso	1°			2°			3°		
FM	intermediário	longo	curto	curto	intermediário	longo	longo	intermediário	curto
MJM	longo	curto	intermediário	longo	curto	intermediário	longo	intermediário	curto
AML	longo	intermediário	curto	longo	curto	longo	longo	intermediário	curto

Elaborado pela autora com dados obtidos com o programa *Sonic Visualizer*.

Os dados obtidos evidenciam uma variação na distribuição dos pulsos em todas as interpretações. Não obstante, no caso de Maria Josephina e Moreira Lima um padrão pode ser observado: o primeiro dos três pulsos é sempre o mais longo. Mignone realiza a distribuição dos pulsos de maneira diferente em cada um dos três compassos. É interessante notar que no

3º compasso todas as versões exibem o padrão longo-intermediário-curto. O início da valsa é possivelmente a parte mais representativa das suas características porque estabelece o estado de espírito, o estilo e o caráter, com os quais todo o resto se relacionará. Ao mesmo tempo é uma parte atípica porque a intérprete enfatiza mais as características do que posteriormente, quando a repetição dos elementos já criou uma condição de familiarização.

Para investigar a distribuição de pulsos dentro do compasso da valsa brasileira no âmbito do choro e da música popular brasileira, fiz medição da gravação de Jacob do Bandolim e o Regional do Canhoto da valsa *Confidências* de Ernesto Nazareth. O intuito seria o de descobrir se um modelo pode ser encontrado e comparar com as interpretações analisadas da 2ª *Valsa de Esquina*.

Na primeira audição o acompanhamento parecia segurar o pulso com estabilidade, enquanto o bandolim de Jacob tocava a melodia à vontade, em métrica derramada. Quando comecei a medir os pulsos dos 16 compassos da primeira seção (APÊNDICE K – Faixa 23), que começa após uma introdução de um compasso, foi aparecendo uma variação entre os pulsos, cada vez menos discreta, e cheguei aos seguintes resultados: dos 16 compassos, nove seguem o modelo *longo-intermediário-curto*. Três compassos tem a distribuição de *longo-intermediário-intermediário*; dois compassos têm *longo-curto-intermediário*; um compasso exibe um *intermediário-longo-curto*; e Jacob termina o último compasso da seção sem acompanhamento em *molto rallentando*, como pode ser visto em Tabela 8.

Tabela 8 - Jacob do Bandolim/Regional do Canhoto: *Confidências* cc.1-16: Tempo (bpm) dos pulsos do compasso.

Compasso	1º pulso	2º pulso	3º pulso
1	95	101	125
2	97	102	112
3	104	129	150
4	97	120	119
5	92	122	104
6	110	100	139
7	97	131	114
8	99	117	121
9	110	152	144
10	76	153	152
11	105	122	148
12	105	108	201
13	101	116	135
14	97	107	143
15	100	105	134
16	85	38	35

Elaborado pela autora com dados obtidos com o programa *Sonic Visualizer*.



QR-code de *Confidências* de Ernesto Nazareth, c.1-16, com Jacob do Bandolim e grupo. c. 1-4 – Francisco Mignone.

Com esses resultados considero possível sugerir que a valsa chamada brasileira tenha a tendência de prolongar o 1º tempo do compasso, *roubando* - ou encurtando - um pouco dos outros dois tempos. Aos dados da interpretação de Jacob com o Regional do Canhoto somou-se a aparente tendência da pianista Maria Josephina e do Moreira Lima de prolongar cada 1º tempo do compasso. Talvez dê até para arriscar a hipótese de um modelo básico de distribuição de pulsos nessa valsa brasileira: *longo-intermediário-curto*.

5.2.3 Uma apreciação das gravações ouvidas

Segue uma apreciação de algumas das características observadas em cada uma das interpretações ouvidas da 2ª Valsa:

QR-code da *Valsa Nº 2*,
(completa) – Francisco Mignone.



- a) **Francisco Mignone** (APÊNDICE K – Faixa 24) - Na sua análise de diferentes interpretações da 2ª Valsa, Gerling (2008) observou sobre a interpretação de Mignone:

Chama atenção a maneira característica com que Mignone [...] executa as tercinas no baixo do 1º compasso. Sua inflexão lembra o dedilhar do violão acompanhando uma seresta – um exemplo claro de ‘sotaque’ característico que não pode ser notado na partitura e que é assimilado ao ouvirmos gravações (GERLING, 2008, p.18).

A melodia na interpretação do Mignone é muito cantada, e os acordes intermediários arpejados simulam uma ambiência seresteira de evocação sentimental. No *B - molto leggiero e poco legato* - Mignone usa bastante pedal, que acaba ficando com feição mais de legato do que *leggiero*. Na segunda parte desta seção (cc.49-57) entra uma melodia muito cantada na mão esquerda, que predomina até o final dessa seção, e lembra o *cantabile* da mão esquerda executado por Mignone na 4ª Valsa (cc.33-48). Na interpretação de Mignone pode se imaginar dois instrumentos. É uma orquestração imaginária. Na última vez que a melodia principal é tocada, na 2ª parte do A2 (c.82), Mignone realiza uma dinâmica de um pianíssimo de grande expressividade. Cc.94-95 são realizados com entusiasmo virtuosístico, como se todas as passagens de notas

curtas precisavam ser tocadas mais rápido. Essa característica de Mignone já tinha se manifestado na *1ª Valsa*, nas passagens que tem semicolcheias em cc.47-48 e 57-60. A moldagem do tempo feita por Mignone é de muita flexibilidade;

QR-code da *Valsa Nº 2*,
(completa) – Maria Josephina Mignone.



- b) **Maria Josephina Mignone** (APÊNDICE K – Faixa 25) – Demonstra um sistema expressivo através da sua moldagem do tempo, especialmente no A: prolonga o 1º tempo às vezes de maneira que o compasso se torna um 2/2. Juntando isso à sua inspiração interpretativa, observada por Lago (2001), e sua variada sonoridade expressiva, estabelece-se um clima de sedução e sensualidade, como vista por Marques (2007). Ao repetir o A, o faz de forma muito bonita, com dinâmica bem suave. O B é iniciado com *staccato*, marcando um caráter novo, mais vivo. Depois usa algum pedal, e dá ênfase à mão esquerda nos cc. 49-56. Dobra Si bemol em oitavas em cc.15-16 e 80-81, conforme está impresso na edição *Ongaku No Tomo*;

QR-code da *Valsa Nº 2*,
(completa) – Arthur Moreira Lima.



- c) **Arthur Moreira Lima** (APÊNDICE K – Faixa 26) – Usa de muita liberdade na moldagem do tempo: 1º tempo prolongado, 3º tempo - especialmente a baixaria de tercinas - acelera, para tardar novamente o 1º tempo. A melodia é bastante derramada e flexível. Isso tudo sem alterar o equilíbrio entre os compassos. O B é bem pouco mais vivo. O pedal e a articulação usada dão feições de fluidez. No B há muitas indicações de *appressando* e *ritardando* e Moreira Lima faz *ritardandi* bem acentuados e, como Mignone, canta a mão esquerda no c.50;

QR-code da *Valsa Nº 2*,
(completa) – Olinda Alessandrini.



- d) **Olinda Alessandrini** (APÊNDICE K – Faixa 27) – A moldagem do tempo é feita através de flutuações entre seções e frases e não entre pulsos ou em melodia

derramada. A pianista diz ter refletido muito sobre a liberdade usada por Mignone na interpretação dessas valsas e optado por seguir a partitura e as suas indicações. É o que aparece na sua interpretação: transparência e fidelidade às indicações da partitura. Na repetição do *A*, arpeja os acordes intermediários, lembrando os violões de seresta. O *B* é tocado em um andamento realmente mais vivo e com um *staccato* seco, sem pedal no início. A partir do c.42 usa pedal;

QR-code da *Valsa Nº 2*,
(completa) – Arnaldo Estrella.



- e) **Arnaldo Estrella** (APÊNDICE K – Faixa 28) – O tempo mais animado de todas as gravações ouvidas. No início realiza a moldagem indicada na partitura. Não obstante há um leve acelerando, conduzido pela nota melódica sonoramente cantada, nos primeiros três compassos, que leva ao *rubato* escrito no início do 4º compasso. O *rubato* é tocado deliciosamente, em métrica derramada na melodia, e segue para próxima frase, construída de modo parecido. O descer com as mãos paralelas em acordes de sextas nos cc.15-16, a despeito da ligadura de *legato* da partitura, é tocado com *staccato* leve e saltitante e praticamente a tempo, apesar do *ritardando* escrito. Tempo mais vivo no *B* e pouco pedal. Faz *rubato* expressivo no c.44 e volta ao tempo no c.45 onde está indicado *quasi retardando*. Estrella toma muitas liberdades ao formar a sua concepção interpretativa, mas é uma execução primorosa;

QR-code da *Valsa Nº 2*,
(completa) – Miriam Ramos.



- f) **Miriam Ramos** (APÊNDICE K – Faixa 29) – A moldagem do tempo envolve a construção de frases: os primeiros dois compassos aceleram de leve para o 3º compasso, que é sustentado e o 4º compasso conduz para a próxima frase. O início da repetição do *A* tem um 1º tempo prolongado e expressivo. Nota-se um peso no 3º tempo de cada compasso nos acordes intermediários. Dinâmicas são fortes e esse aspecto cria um caráter vigoroso no *B*, que é tocado com um *staccato* em pedal. Miriam foi parceira de Maria Josephina no duo pianístico Duo Francisco Mignone e disse em relação ao convívio artístico das duas:

Eu gravei com a Maria Josephina a dois pianos e realmente não era fácil até tocar com a Josephina por que Josephina tem aquela interpretação um pouco exagerada, mas séria. É exagerada, mas séria, entendeu? Por que naturalmente

como esposa do Mignone pegou muito mais a característica dele que qualquer pianista poderia pegar, então respeito a interpretação dela como também tem um pouco da minha interpretação de pianista clássica. Tanto é que a 2ª e 3ª que eu gravei, você pode fazer uma comparação com Josephina e até uma comparação com o pianista que também gravou, o Arthur Moreira Lima, pra ver que eu e Arthur seríamos mais clássicos e a Josephina um pouco mais livre na interpretação (RAMOS, 2015);

QR-code da *Valsa N° 2*,
(completa) – Alberto Cruzprieto.



- g) **Alberto Cruzprieto** (APÊNDICE K – Faixa 30) – Melodia bem cantada no tema inicial e o baixo melódico também. Chama atenção a delicadeza com a qual se realiza a melodia no c.8 e similares. O início do *B* (cc.33-41) tocados com *staccato* seco, sem pedal. Depois o pedal é usado nessa parte. Interessante observar o final: depois de *molto rallentando* no penúltimo compasso, a última colcheia da mão esquerda é tocada curta e seca, soltando o pedal.

5.3 Valsa de Esquina N° 3

“A 3ª já é uma expansão. É quase que uma ária de ópera, ela é muito apaixonada”, disse Maria Josephina Mignone (GOMES, 2011), enquanto na visão da japonesa Shimoyama (2017, tradução minha), a 3ª *Valsa* “é uma valsa do tipo Chopin¹³⁹”, e o holandês Worms (2017, tradução minha) a sente como algo “poderoso e *maestoso*¹⁴⁰”. Moreira Lima (2016) disse sobre essa valsa: “Essa aí é bem salão [...] Pianística para salão. É. Usa oitavas e tudo. Mas aí [cantarola a melodia], é como se fosse um quase que um diálogo entre uma coisa de salão brilhante e uma coisa mais de esquina, realmente”.

Quadro 22 - Apresentação da 3ª *Valsa*.

Composição	Copyright	Dedicada a	Tonalidade	Caráter
1939	1939	Nayde Alencar Jaguaribe	Lá menor	<i>Com entusiasmo</i>
Forma ABA e Coda				
A (cc. 1-16) Frases: 4+4+8	B (cc. 17-48) Frases: 4+4+2+2+2+2+4+4+8	A2 (cc. 49-62) Frases: 4+4+6	Coda (cc. 63-80) Frases: 2+2+4+6+4	

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, F. 3ª VALSA DE ESQUINA, 1939.

¹³⁹ “Chopin kind of waltz”.

¹⁴⁰ “Powerful and *maestoso*”.

No Quadro 22 são encontrados os atributos da 3ª Valsa: ano de composição e de *copyright*, a pessoa a quem foi dedicada, a tonalidade, caráter e estrutura musical. Em Quadro 23 aparece a lista das gravações encontradas dessa valsa.

Quadro 23 - Gravações encontradas da 3ª Valsa.

Nº	Iniciais	Data	NOME	Nº	Iniciais	Data	NOME
01	FM	1957	Francisco Mignone	06	SS	2016	(Shizuka Shimoyama)
02	MJM	1997	Maria Josephina Mignone	07	AE	1945	Arnaldo Estrella
03	AML	1982	Arthur Moreira Lima	08	MR	s.d	Miriam Ramos
04	OLA	2010	Olinda Allessandrini	09	MC	2013	(Luiz de Moura Castro)
05	MW	2013	(Marcel Worms)				

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE (M.J), 1997; SILVA, 2016; Revista Geral de Discos Long Playing, 1957. Gravações não adquiridas estão entre parênteses.

5.3.1 As edições e a gravação de Mignone

Quadro 24 - Valsa de Esquina Nº 3: comparação entre as edições e a gravação de Mignone.

Compasso	Edição Mangione	Edição <i>Ongaku No Tomo</i>	Gravação de Mignone
Anacruse para 1 (A); 49 (A2); 78 (Coda)	MD: Duas colcheias Lá→Si oitavado.	MD: Duas colcheias Lá→Si oitavado.	Colcheia pontuada na anacruse no início e no <i>Più lento</i> no final.
2 e 50	MD: as quatro primeiras oitavas são colcheias, com indicação de crescendo e na última colcheia tem <i>pouco retard</i> . Essa sequência culmina em fermata no 3º tempo.	MD: as quatro primeiras oitavas são colcheias, com indicação de crescendo e na última colcheia tem <i>poco ritard</i> . Essa sequência culmina em fermata no 3º tempo.	O tempo das colcheias é praticamente dobrado, tocadas como se fossem semínimas.
16-17	MD: Oitavas Sol→Fá# em semínimas, anacruse para oitava de Fá bequadro em c.17.	MD: Oitavas Sol→Fá# em semínimas, anacruse para oitava de Fá bequadro em c.17.	Oitavas arpejadas.

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, F., 1939; MIGNONE, F., 2004; FRANCISCO MIGNONE, 1957.

Quadro 24 mostra um levantamento feito de diferenças observadas entre as edições usadas e a gravação do compositor Mignone. Desta comparação surgiram questões sobre moldagem do tempo, em particular relativas à métrica derramada, como quando Mignone toca duas colcheias escritas em ritmo pontuado. Mignone novamente, como nas duas primeiras valsas, faz arpejos que não estão escritos na partitura.

5.3.2 A moldagem do tempo e a concepção de caráter

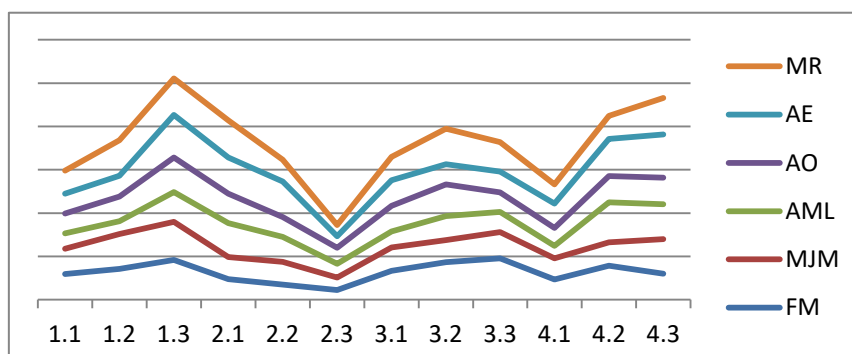
Para o caráter dessa valsa Mignone indicou: *Com entusiasmo*. Moreira Lima observou que muitos *rubati* são escritos por Mignone na partitura e temos aqui um bom exemplo disso: logo no 2º tempo do 1º compasso há um *accelerando* e no próximo compasso um *ritardando* (Exemplo musical 9).

Exemplo musical 9 - *Valsa de Esquina Nº 3*, cc. 1-4.

Fonte: MIGNONE, F., 2004.

Para investigar como foi realizado o *rubato* escrito por Mignone nesses quatro compassos iniciais, medi com *Sonic Visualizer* o tempo de todos os compassos e pulsos nas seis interpretações disponíveis. Ineri os dados obtidos em um gráfico no *Word* (Figura 7).

Figura 7 - *Valsa de Esquina Nº 3*, cc. 1-4: gráfico do tempo de todos os pulsos nas interpretações adquiridas.



Elaborada pela autora usando o programa *Microsoft Word*. Iniciais das intérpretes à direita.

O resultado, mesmo com pouco detalhe, demonstra o contorno geral da modelagem do tempo nas interpretações. Como era de se esperar, evidencia-se uma grande semelhança. Cada intérprete, da sua maneira, segue a indicação de tempo da partitura.

Essa inflexão de andamento, porém, é somente uma parte do que acontece na moldagem do tempo nas interpretações dessa valsa. A melodia oitavada, extraordinariamente

expansiva e apaixonada, estabelece um caráter que, seja de salão, como quer Moreira Lima, ou de ária de ópera, como quer Maria Josephina, dialoga com elementos seresteiros. Estes são representados pelo baixo melódico que aparece na mão esquerda em contracanto com a melodia, como em compassos 9 a 13 (Exemplo musical 11) e na *Coda*. A *esquina* também aparece nos contornos da própria melodia. Em conjunto esses componentes acarretam modulações agógicas e métrica derramada nas interpretações.

Para ir além e descobrir inflexões de tempo mais intuitivas nas interpretações, relacionadas ao imaginário de cada intérprete, coloquei o tempo (bpm) dos pulsos em tabelas e comparei com as indicações de dinâmica e de tempo em todos os compassos do A, c.1-16. As gravações usadas para esta análise podem ser ouvidas em APÊNDICE K (FM – Faixa 31; MJM – Faixa 32; AML – Faixa 33; OLA – Faixa 34; AE – Faixa 35; MR – Faixa 36). Para uma melhor visualização, veremos primeiro a tabela de cc.1-4.

Tabela 9 - *Valsa de Esquina N° 3*, cc.1-4: tempo de compassos e pulsos (bpm) nas gravações ouvidas.

Compasso	Anacruse	1°			2°			3°			4°			Média
Pulso		1.1	1.2	1.3	2.1	2.2	2.3	3.1	3.2	3.3	4.1	4.2	4.3	
Agógica			<i>accel</i>			<i>poco rit.</i>	<i>fermata</i>	<i>a tempo</i>						
Dinâmica	<i>f</i> <			>	>									
Tempo de cada compasso (bpm)														
FM		54			22			53			42			43
MJM		49			26			40			40			39
AML		27			30			31			32			30
OLA		39			32			38			36			36
AE		39			34			31			59			41
MR		51			28			41			39			40
Tempo de cada pulso (bpm)														
FM	172	118	142	283	95	70	44	133	173	191	93	157	120	138
MJM	130	117	161	176	102	105	59	108	103	121	98	108	160	119
AML	89	72	60	138	156	115	63	74	110	94	57	184	161	106
OLA	104	91	113	160	137	92	74	118	147	90	83	122	122	112
AE	180	92	96	196	167	163	53	118	92	96	113	171	200	134
MR	83	106	165	169	171	101	51	108	164	136	89	107	168	124

Elaborada pela autora com dados obtidos no programa *Sonic Visualizer*. Tempo estendido indicado em cor azul.

Procurei lugares onde tivesse indícios de tempo estendido, tendo em mente a métrica derramada e a prática de cantores seresteiros de prolongar notas de relevância sentimental. Essas áreas são indicadas em cor azul. A fermata em c.2.3 (Exemplo musical 9, p. 187) obviamente é sustentada em todas as interpretações. A peculiaridade da versão de Mignone é de diminuir pela metade o andamento no c.2, tocando as colcheias no tempo de semínimas. Estrella e Moreira Lima alongam o começo de forma bem expressiva. Vê-se também que a apoiatura oitavada de Sol no c.3.1, resolvendo para o Fá no c.3.3, recebe um tratamento especial de Estrella, que, além de um tempo prolongado, apresenta com dinâmica e timbre

mais terno, um novo estado de espírito, como que anunciando o caráter do *B. Alessandrini* molda o tempo nesse lugar de forma parecida, quiçá influenciada pela gravação mais antiga de Estrella.

Nos cc.5-8 vê-se que Moreira Lima, Alessandrini e Ramos sustentam o 1º tempo do c.5, indicando moldagem do tempo para construção de frase, pois há até uma vírgula de respiração de frase (Exemplo musical 10). A melodia no c.6.3 é exaltada e tem contorno e ritmo equivalente ao c.2.3 (Exemplo musical 9, p. 187). Todas as interpretações, menos a da Maria Josephina, sustentam esse lugar. É o eco dos cantores seresteiros.

Exemplo musical 10 - *Valsa de Esquina N° 3*, cc. 5-8.

Fonte: MIGNONE, F., 2004.

Tabela 10 - *Valsa de Esquina N° 3*, cc.5-8: tempo de todos os pulsos (bpm) nas gravações ouvidas.

Pulso	5.1	5.2	5.3	6.1	6.2	6.3	7.1	7.2	7.3	8.1	8.2	8.3	Média
Dinâmica		/								/			
FM	216	209	201	149	112	64	109	172	129	97	101	104	138
MJM	107	199	145	125	102	116	75	182	181	135	105	118	133
AML	70	153	198	140	130	73	74	151	149	97	133	129	125
OLA	90	163	158	124	110	73	89	165	154	107	146	144	127
AE	163	193	212	208	167	70	93	195	162	127	182	210	165
MR	97	159	160	165	112	66	111	185	126	116	168	188	138

Elaborada pela autora com dados obtidos no programa *Sonic Visualizer*. Tempo estendido indicado em cor azul.

Relativamente aos cc. 9-12, o início do c.9 tem a dinâmica *ff*, a mais forte dessa seção A (Exemplo musical 11, p. 190). Em três das interpretações esse momento é enfatizado com um tempo estendido. No c. 11.3.2, chega-se ao mesmo Si que foi tocado na fermata no c.2. Ele tem a marcação de acento, e é ligado ao 1º tempo do compasso seguinte. É um momento de muita expressividade que é moldado com expansão do tempo em todas as interpretações, menos a de Mignone, que, ao contrário, usa *accelerando*.

Tabela 11 - *Valsa de Esquina Nº 3*, cc. 9-12: tempo de todos os pulsos (bpm).

Pulso	9.1	9.2	9.3	10.1	10.2	10.3	11.1	11.2	11.3	12.1	12.2	12.3	Média
Dinâmica	<i>ff</i>								<i>f</i>				
FM	182	134	201	166	152	199	185	146	136	164	118	130	159
MJM	82	129	166	128	139	188	106	133	103	72	97	149	124
AML	57	100	165	142	147	173	147	138	65	64	76	119	116
OLA	75	147	111	106	127	152	134	129	109	86	131	143	121
AE	142	143	161	156	176	152	199	154	143	84	121	146	148
MR	130	161	156	126	161	148	82	118	81	86	111	144	125

Elaborada p ela autora com dados obtidos no programa *Sonic Visualizer*. Tempo estendido indicado em cor azul.

Exemplo musical 11 - *Valsa de Esquina Nº 3*, cc. 9-16.

Fonte: MIGNONE, F., 2004.

Nos últimos quatro compassos observa-se alguma tendência de prolongar o 1º tempo. Na maioria das interpretações o final do A, que termina em uma oitava de Lá na mão esquerda, é preparado com alguma redução no andamento no c.15. Observando a média do tempo por pulso na Tabela 12, vê-se que só Mignone termina o c.15 acima dessa média. Entretanto, chama atenção o entusiasmo do impetuoso final de Estrella, que toca os pulsos do c.15 com os *tempi* 198-258-172 (em rosa na Tabela 12).



QR-code da *Valsa Nº 3*,
c. 1-20 – Francisco Mignone.

Tabela 12 – *Valsa de Esquina Nº 3*, cc.13-15: tempo de todos os pulsos (bpm).

Pulso	13.1	13.2	13.3	14.1	14.2	14.3	15.1	15.2	15.3	Média
Dinâmica	/			/			/		/	
FM	169	180	185	137	94	133	142	176	168	154
MJM	112	159	142	112	108	195	143	136	120	136
AML	84	153	129	106	139	132	123	107	71	116
OLA	104	150	158	91	96	128	74	100	80	109
AE	126	188	197	187	176	195	198	258	172	189
MR	115	112	135	155	91	136	115	104	102	118

Elaborada pela autora com dados obtidos no programa *Sonic Visualizer*. Tempo estendido indicado em cor azul e tempo mais rápido em cor rosa.

QR-code da *Valsa Nº 3*,
c. 1-20 – Arthur Moreira Lima.



QR-code da *Valsa Nº 3*,
c. 1-20 – Maria Josephina Mignone.



Para finalizar a análise computadorizada desta valsa apresento a Tabela 13, na qual pode ser visto o tempo por compasso de cada intérprete no A. Em entrevista, Moreira Lima (2016) havia dito, em tom de brincadeira: “O princípio geral do *rubato* é esse. É o princípio geral. Você tem que, dentro daquele espaço, compensar que no final dê direitinho, né. Não pode ficar devendo um tempo [...]. Isso é que eu digo. Mas pode!”. Moreira Lima mostra bastante equilíbrio no tempo entre os compassos, mesmo que entre os dois extremos, o mais lento em 27 por compasso e o mais rápido em 54, tenha uma diferença considerável. Não fica *devendo* quase nada. A pianista com mais equilíbrio entre os compassos é Allessandrini, com 31 e 45. O maior contraste é de Mignone, com 22 e 63 por compasso e de Estrella com 31 e 68.



QR-code da *Valsa Nº 3*,
c. 1-20 – Arnaldo Estrella.



QR-code da *Valsa Nº 3*,
c. 1-20 – Olinda Allessandrini.

Tabela 13 - *Valsa de Esquina* N° 3, cc.1-15: tempo por compasso (bpm).

Compasso	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°	9°	10°	11°	12°	13°	14°	15°	Média
FM	54	22	53	42	63	32	41	36	60	52	56	44	58	38	56	47
MJM	49	26	40	40	46	35	42	40	37	53	37	33	44	42	46	41
AML	27	30	31	32	41	33	39	35	33	54	32	28	37	40	31	35
OLA	39	32	38	36	42	31	45	40	37	42	39	39	45	32	29	38
AE	39	34	31	59	53	41	45	59	47	56	51	38	55	57	68	49
MR	51	28	41	39	48	35	41	44	56	42	30	38	44	35	38	41

Elaborada pela autora com dados obtidos no programa *Sonic Visualizer*. Tempo estendido indicado em cor azul e tempo mais rápido em cor rosa.

QR-code da *Valsa N° 3*,
c. 1-20 – Miriam Ramos.



Foi visto que a moldagem do tempo na seção *A* da 3ª *Valsa de Esquina* é conivente com a construção de caráter musical e que ela acontece através da energia expressiva da melodia e junto com parâmetros interpretativos como dinâmica e timbre.

5.3.3 A interpretação de um novo caráter

A dinâmica escrita no início do *A* é *f* e no c. 9 a dinâmica máxima da seção é atingida: *ff*. No *B*, apesar de não ter uma nova indicação de caráter propriamente dita, está escrito: *p* e *legato* (Exemplo musical 12, p. 193). A mudança na dinâmica e a ênfase no *legato* sugere algo novo e de fato essa seção convida para um estado de espírito mais lírico do que no *A*. Tal mudança no início do *B*, na interpretação de Mignone, é apresentada por oitavas arpejadas no Sol e Fá# (cc.16.2 e 16.3) que remetem à sonoridade de um piano popular. Talvez se trate do estilo pianero, com o qual Mignone tinha familiaridade. Os arpejos, somados à sonoridade e a muita liberdade rítmica, transmitem ternura amorosa e romântica, contrastante com o caráter entusiasmado do *A*. Moreira Lima, na sua interpretação, também se serve de arpejos, dinâmicas suaves e *rubati*, para criar uma atmosfera amorosa nessa nova seção.

Exemplo musical 12 - *Valsa de Esquina Nº 3*, cc. 16-20.

Fonte: MIGNONE, F., 2004.

Allessandrini e Ramos representam menos mudanças de caráter nessa hora, um leve sustentar do tempo. Maria Josephina e Estrella representam mais acentuadamente o caráter da seção nova, através de dinâmica mais suave, sonoridade terna e tempo sustentado. Este último inova na estrutura da *3ª Valsa*: em c.48, na indicação de *Tempo I*, em vez de iniciar o A2, de acordo com a partitura, Estrella volta ao começo e executa a valsa inteira.

5.3.4 O surgimento do baixo melódico

QR-code da *Valsa Nº 3*,
c. 71-77 – Francisco Mignone.



QR-code da *Valsa Nº 3*,
c. 71-77 – Maria Josephina Mignone.



Em c.71-77 (Exemplo musical 13, p. 194) surge um baixo melódico um tanto contrastante com o baixo cantante apresentado pela mão esquerda até então, como o dos cc.19-20 (Exemplo musical 12). Agora se faz presente um baixo melódico que toca solo e tem, por inteiro, uma marcação de *staccato*, isto é, o pontuado do violão. Revisitando o estudo do baixo melódico feito na *Valsa Nº 1*, vê-se, por via de comparação, que Francisco Mignone e Maria Josephina representam um conceito equivalente nos dois casos: uma articulação destacada, ela usando mais pedal que ele. Estrella, ao contrário da articulação feita na *Valsa*

Nº 1, toca esse final com *staccato* curto, porém macio. Moreira Lima e Alessandrini se aproximam da articulação de *staccato* curto que fizeram na *1ª Valsa*. Miriam Ramos usa *semi-staccato* na *3ª Valsa*, mas não há como fazer comparação, já que ela não gravou a *1ª Valsa*.



QR-code da *Valsa Nº 3*,
c. 71-77 – Arthur Moreira Lima



QR-code da *Valsa Nº 3*,
c. 71-77 – Olinda Alessandrini.

Exemplo musical 13 - *Valsa de Esquina Nº 3*, cc. 71-77.

Fonte: MIGNONE, F., 2004. As seguintes gravações deste trecho são incluídas em APÊNDICE K: FM – Faixa 37; MJM – Faixa 38; AML – Faixa 39; OLA – Faixa 40; AE – Faixa 41; MR – Faixa 42.



QR-code da *Valsa Nº 3*,
c. 71-77 – Arnaldo Estrella.



QR-code da *Valsa Nº 3*,
c. 71-77 – Miriam Ramos.

5.4 Valsa de Esquina Nº 4

“A Nº 4 é intimista. Precisa que o intérprete se entregue um pouco a esse clima íntimo do autor”, disse Maria Josephina (GOMES, 2011), enquanto Worms (2017, tradução minha) concebe nessa valsa “um contador de histórias, um menestrel¹⁴¹”. Shimoyama (2017, tradução minha) vê “uma valsa do tipo serenateira¹⁴²”, e Moreira Lima (2016), por sua vez, constata: “Isso eu acho que tem influência de rapsódia húngara, né. Não tem?”

No Quadro 25 são encontrados os atributos da 4ª Valsa: ano de composição e de *copyright*, a pessoa a quem foi dedicada, a tonalidade, caráter e estrutura musical. Esta valsa, junto com Nº 10 e Nº 11, é a que teve menos gravações. No Quadro 26 aparece a lista das gravações encontradas.

Quadro 25 - Apresentação da 4ª Valsa.

Composição	Copyright	Dedicada a	Tonalidade	Caráter
1938	1938	Arnaldo Rebello	Sib menor	Vagroso e seresteiro
Forma A-A2-A3 e Coda				
A (cc. 1-16) Frases: 4+4+4+4	A2 (cc. 17-32) Frases: 4+4+4+4	A3 (cc. 33-48) Frases: 4+4+4+4	Coda (cc. 49-70) Frases: 8+8+2+2+2	

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, F. 4ª VALSA DE ESQUINA, 1938.

Quadro 26 - Gravações encontradas da 4ª Valsa.

Nº	Iniciais	Data	NOME	Nº	Iniciais	Data	NOME
01	FM	1957	Francisco Mignone	05	MW	2013	(Marcel Worms)
02	MJM	1997	Maria Josephina Mignone	06	SS	2016	(Shizuka Shimoyama)
03	AML	1982	Arthur Moreira Lima	07	AE	1945	Arnaldo Estrella
04	OLA	2010	Olinda Allessandrini				

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE (M.J), 1997; SILVA, 2016; Revista Geral de Discos Long Playing, 1957. Gravações não adquiridas estão entre parênteses.

5.4.1 As edições e a gravação de Mignone

O quadro 27 mostra um levantamento feito de diferenças observadas entre as edições usadas e a gravação do compositor Mignone. Desta comparação surgiram questões sobre moldagem do tempo na execução de Mignone, que tende a interpretar com compasso de dois tempos em lugares em que não se articula o 3º tempo. Além disso, discute-se a maneira com que Estrella incorpora a pauta *ossia* no A3.

¹⁴¹ “like a storyteller, a minstrel”.

¹⁴² “serenata kind of waltz”.

Quadro 27 - *Valsa de Esquina Nº 4*: comparação entre as edições e a gravação de Mignone.

Compasso	Edição Mangione	Edição <i>Ongaku No Tomo</i>	Gravação de Mignone
3 (A)		Na última quiáltera da ME há indicação de <i>pp</i> .	A dinâmica inicial de <i>mf</i> é mantida.
1-16 (A)			Nesse trecho frequentemente os três pulsos do compasso são executados de forma que soam como compasso binário.
41 (A3)	A última colcheia na pauta <i>ossia</i> é Sol bequadro. Provavelmente trata-se de erro de impressão.	A última colcheia na pauta <i>ossia</i> é Lá bequadro, como na melodia em A. Estrella, que realiza essa pauta, toca Lá bequadro.	A <i>ossia</i> não é usada.
33-48 (A3)	Abaixo da pauta dupla do piano, em tamanho normal, há uma pauta <i>ossia</i> , em tamanho reduzido, com a melodia principal do A, que começa no Sib logo abaixo do Dó central.	Igual à edição Mangione.	A pauta dupla normal é usada, não a <i>ossia</i> . Estrella realiza a pauta <i>ossia</i> (no lugar das notas graves da ME) transferindo-a uma oitava abaixo. Allessandrini segue o seu exemplo.
61 (Coda)	MD: a 2ª colcheia do compasso é Dó bequadro.	MD: a 2ª colcheia do compasso é Dó bequadro.	Um Dó bemol é tocado na 2ª colcheia da MD em vez de Dó bequadro, como escrito na partitura. O seu exemplo é seguido por MJM e AML.

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, F., 1938; MIGNONE, F., 2004; FRANCISCO MIGNONE, 1957.

5.4.2 Uma valsa em dois tempos

Na 4ª *Valsa*, de forma semelhante à *Valsa Nº 1*, em geral articula-se os primeiros dois tempos de cada compasso. É um violão seresteiro em clima noturno e introspectivo. O baixo cantante do violão, porém, é menos ativo do que na 1ª *Valsa*. As suas notas longas preenchem o compasso quase inteiro, mas tem baixarias de notas mais curtas que fazem conexão com a nota longa do compasso seguinte (Exemplo musical 14).

Exemplo musical 14 - *Valsa de Esquina N° 4*, cc. 1-7.

Vagaroso e seresteiro

Fonte: MIGNONE, F., 2004.

QR-code da *Valsa N° 4*,
c. 1-16 – Francisco Mignone.



A interpretação de Mignone dessa peça tem a peculiaridade de prolongar o 1º tempo, ou encurtar o 2º e o 3º, de modo que dá a impressão que está tocando dois tempos em vez de três: uma valsa em dois tempos. Com o intuito de constatar isso, medi os pulsos na seção A na execução de Mignone (APÊNDICE K – Faixa 43). Os resultados da medição dos primeiros sete compassos são expostos na Tabela 14.

Tabela 14 - *Valsa de Esquina N° 4*, cc.1-7: tempo de cada pulso (bpm) na execução de Francisco Mignone.

Compasso	1º			2º			3º			4º			5º			6º			7º		
Pulso	1.1	1.2	1.3	2.1	2.2	2.3	3.1	3.2	3.3	4.1	4.2	4.3	5.1	5.2	5.3	6.1	6.2	6.3	7.1	7.2	7.3
FM	61	52		69	70		78	66		87	65		72	66		71	43		74	73	

Elaborada pela autora com dados obtidos no programa *Sonic Visualizer*.

Somente foi possível marcar os dois primeiros pulsos nessa seção porque o 3º tempo é suspenso. Daí, o 1º pulso do compasso recebe um valor em bpm, e o segundo número na Tabela 14 vale para a soma do tempo dos outros dois pulsos. Evidencia-se que o 1º tempo tende a tomar metade do compasso. Isso é particularmente verificável nos cc.1, 2 e 5: 1º tempo 61 bpm e 2º e 3º 52 bpm em

c.1; 69 bpm e 70 bpm em c.2; e 72 bpm e 66 bpm em c.5. Nos outros compassos tem mais atividade no baixo melódico da mão esquerda, e em consequência o tempo dos dois últimos pulsos se estende um pouco.

Tabela 15 - *Valsa de Esquina Nº 4*, cc.8-11: tempo de cada compasso (bpm) na execução de Francisco Mignone.

Compasso	8º			9º			10º			11º		
Pulso	8.1	8.2	8.3	9.1	9.2	9.3	10.1	10.2	10.3	11.1	11.2	11.3
FM	51			56			58			37		

Elaborada pela autora com dados obtidos no programa *Sonic Visualizer*.

Na segunda metade do A, um *animando* é indicado na partitura (Exemplo musical 15). Do c.8 até o c.12, onde há uma indicação de *poco ritard.*, só foi possível marcar o 1º pulso de cada compasso na execução de Mignone (Tabela 15). O tempo por compasso nessa parte mais exaltada possui um valor de bpm parecido com tempo do 1º pulso, como executado no início da valsa.

Exemplo musical 15 - *Valsa de Esquina Nº 4*, cc. 7-16.

The image shows a musical score for the piano part of 'Valsa de Esquina Nº 4' by Francisco Mignone, measures 7-16. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes dynamic markings such as 'cresc.', 'e', 'pouco', 'animando', and 'f poco ritard.'. The notation includes chords, arpeggios, and a triplet in the final measure.

Fonte: MIGNONE, F., 2004.

No final da seção A, nos cc.12-16, Mignone ralenta e os três pulsos do compasso começam a aparecer. Especialmente no c.15, onde a melodia transferida para a mão direita é articulada no 2º e 3º pulso, o compasso ternário se instala.

Tabela 16 - *Valsa de Esquina Nº 4*, cc.12-16: tempo de cada pulso (bpm) na execução de Francisco Mignone.

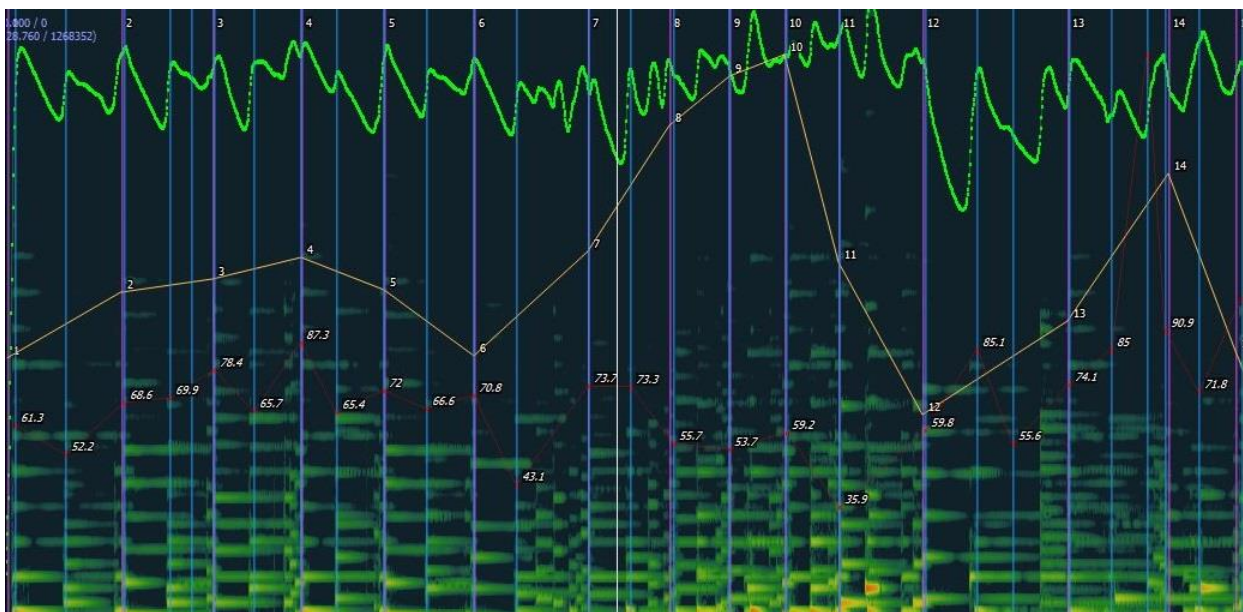
Compasso	12º			13º			14º			15º			16º		
Pulso	12.1	12.2	12.3	13.1	13.2	13.3	14.1	14.2	14.3	15.1	15.2	15.3	16.1	16.2	16.3
FM	60	85	56	74	85	s.n	90	72		101	76	92	64	68	0

Elaborada pela autora com dados obtidos no programa *Sonic Visualizer*.

Maria Josephina se inspirou nessa moldagem de Mignone e na sua gravação a divisão dos pulsos em dois tempos é até mais acentuada. Allessandrini talvez tenha se influenciado pela moldagem do tempo do compositor também, pois ela executa os dois compassos iniciais em compasso binário para depois estabelecer o tempo de valsa.

Além dessa moldagem do tempo tão peculiar, a execução de Mignone se distingue pela caracterização da atmosfera de seresta, com uma sonoridade cantada, um toque macio e tenro, e uma sublime condução de melodias e contracantos. Na Figura 8 aparece um espectrograma feito com *Sonic Visualizer*, com gráficos de dinâmica e de tempo (compassos e pulsos em bpm).

Figura 8 - *Valsa de Esquina Nº 4*, cc. 1-14, Francisco Mignone: gráfico verde – dinâmica; gráfico laranja claro – tempo de cada compasso; gráfico vermelho – tempo de cada pulso (bpm).



Elaborado pela autora no programa *Sonic Visualizer*.

5.4.3 A Valsa Nº 4 e Arnaldo Estrella

QR-code da *Valsa Nº 4*,
(completa) – Arnaldo Estrella.



A interpretação de Estrella dessa valsa é notável (APÊNDICE K: AE – Faixa 44): o *cantabile* do violão na mão esquerda no início, e a *sotto voce* do acompanhamento, figuram dois planos, um na frente, outro atrás. A sonoridade é macia e a moldagem do tempo faz-se apenas com umas leves sustentações. A concepção da melodia tem caráter similar à do Mignone e, como este, Estrella transfere o cantar do baixo do violão, tocado pela mão esquerda, para a melodia da mão direita nos c.15-16. Em A2 uma nova melodia se apresenta. Esta dialoga com a repetição da primeira, mas ambas parecem solitárias. A quietude das dinâmicas suaves monta um cenário de melancolia noturna. Nesse clima estabelecido, um pouco mais expansivo talvez, inicia-se o A3. Nessa seção, Mignone escreveu para a mão direita um contracanto em colcheias na região aguda e, para a mão esquerda, além de uma baixaria em notas graves, a melodia do A2 na região média do piano, tocada principalmente com o polegar. Mignone escreveu também uma pauta *ossia* com a melodia principal, da seção A, que começa no Si bemol logo abaixo do Dó central. Estrella substitui a baixaria das notas graves da pauta dupla com a pauta *ossia*, transferida uma oitava abaixo. Assim ele apresenta com a sua mão esquerda as duas melodias que foram tocadas em A2, e o contracanto em colcheias com a mão direita. Não só é uma invenção fantástica como também realizada de maneira primorosa. Todas as linhas fluem expressivas, dentro das dinâmicas suaves, características dessa execução. Alessandrini corajosamente seguiu os passos de Estrella, executando na sua gravação a pauta *ossia* no lugar da baixaria escrita.

5.5 Valsa de Esquina Nº 5

“É uma valsa simples e natural, sem muito rubato¹⁴³”, diz Shimoyama (2017, tradução minha), sobre a 5ª Valsa. No imaginário de Worms (2017, tradução minha) ela é “como uma caixinha de música¹⁴⁴”. Para Maria Josephina Mignone (GOMES, 2011) “a Nº 5 talvez seja a

¹⁴³ “simple and natural waltz, no many rubato”.

¹⁴⁴ “like a musicbox”.

mais fácil delas, que é mais tocada também. Tem uma frase muito bonita no início, sempre com o toque do violão. É uma valsa que tem o violão presente o tempo todo na mão esquerda”. Enquanto isso, Moreira Lima diz:

A 5ª é muito bonitinha [...] É muito simples, a simplicidade [...] Mas sempre tem o *rubato*, sempre tem o diálogo entre os instrumentos. Sempre tem uma coisa que faz lembrar o princípio do conjunto de choro. E o Mignone pegou muito do chorão, dos chorões [...]. Isso demonstra o convívio dele com isto. E aí mistura com toda a cultura clássica do Mignone. Ele foi aluno do Chiaffarelli (MOREIRA LIMA, 2016).

O próprio compositor (LIÇÃO, 1978) diz que a *Valsa Nº 5* é “entre as 12 *Valsas de Esquina*, a que tem caráter mais paulista, tendo sido inspirada em duas valsas paulistas¹⁴⁵”.

Quadro 28 - Apresentação da 5ª *Valsa*.

Composição	Copyright	Dedicada a	Tonalidade	Caráter
1938	[1938?]	Wilma Graça	Mi menor	<i>Cantando, e com naturalidade</i>
Forma ABA				
A (cc. 1-20, 1ª e 2ª casa) Frases: 4+4+2+2+4		B (cc.21-52) Frases: 4+4+2+2+4 e 4+4+2+2+4		A2 (cc.53-73) Frases (1ª e 2ª casa): 4+4+2+2+4

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, F. 5ª *VALSA DE ESQUINA*, [1938?].

No Quadro 28 estão expostos os atributos da 5ª *Valsa*: ano de composição, a pessoa a quem foi dedicada, a tonalidade, caráter e estrutura musical. O ano de *copyright* não consta na partitura dessa peça, de modo que o ano de 1938 foi estimado. Entre as *Valsas de Esquina*, esta teve mais gravações, junto com Nº 1 e Nº 2. No Quadro 29 aparece a lista das gravações encontradas.

Quadro 29 - Gravações encontradas da 5ª *Valsa*.

Nº	Iniciais	Data	NOME	Nº	Iniciais	Data	NOME
01	FM	1957	Francisco Mignone	09	SB	1994	(Sérgio Barcelos)
02	MJM	1997	Maria Josephina Mignone	10	MD	2008	(Márcia Dipold)
03	AML	1982	Arthur Moreira Lima	11	ER	1994	(Eny da Rocha)
04	OLA	2010	Olinda Allessandrini	12	PF	2004	(Polly Ferman)
05	MW	2013	(Marcel Worms)	13	YM	1997	(Yukio Miyazaki)
06	SS	2016	(Shizuka Shimoyama)	14	SN	1995	(Sylvia Navarrete)
07	AE	1945	(Arnaldo Estrella)	15	NM	1969	(Norberto Macedo)
08	CMR	2012	Carol Murta Ribeiro				

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE (M.J), 1997; SILVA, 2016; Revista Geral de Discos Long Playing, 1957. Gravações não adquiridas estão entre parênteses.

¹⁴⁵ Em documentário (LIÇÃO, 1978) Mignone mostra ao piano as valsas que o inspiraram para a composição da 5ª *Valsa de Esquina*.

5.5.1 As edições e a gravação de Mignone

O quadro 30 mostra um levantamento feito de diferenças observadas entre as edições usadas e a gravação do compositor Mignone. Desta comparação surgiram questões sobre moldagem do tempo, em particular relativas à métrica derramada e flutuações entre pulsos e compassos. Na primeira edição dessa valsa, da Editora Mangione, há pouquíssimas indicações relativas ao tempo, e na edição japonesa, orientada por Maria Josephina Mignone, algumas indicações foram adicionadas, em geral relativas à interpretação gravada por Mignone, que executa essa valsa com grande liberdade no parâmetro tempo. Além do mais, Mignone adiciona, ou *improvisa*, acordes na última frase da mão direita.

Quadro 30 - *Valsa de Esquina Nº 5*: comparação entre as edições e a gravação de Mignone.

Compasso	Edição Mangione	Edição <i>Ongaku No Tomo</i>	Gravação de Mignone
23 (B)	MD: o acorde intermediário de Si-Mi no 2º tempo não tem arpejo.	MD: o acorde intermediário de Si-Mi no 2º tempo tem arpejo, como na repetição do mesmo trecho em c. 39.	O acorde não é arpejado de modo audível.
33 (B)	ME: Ré# no 1º tempo.	ME: oitava adicionada abaixo do Ré# do 1º tempo.	Ré# oitavado na ME no 1º tempo.
35-36 (B)	Um pedal por compasso.	Sem pedal.	
36 (B)	Sem indicação de <i>ritardando</i> .	(<i>poco rit.</i>) adicionado em cima da pauta.	<i>Ritardando</i>
37 (B)	Sem pedal.	Pedal para meio compasso.	Soa como sem pedal.
41-42 (B)	MD: acordes intermediários no 2º tempo: Sol#-Si (c.41) e Lá-Si (c.42), marcados com <i>staccato</i> .	MD: acordes intermediários no 2º tempo: Sol#-Si (c.41) e Lá-Si (c.42), sem <i>staccato</i> .	Não toca <i>staccato</i> .
52 (B)	Sem marcação de <i>rallentando</i> .	(<i>rall.</i>) marcado para a baixaria da ME.	<i>Rallentando</i> .
70-71	MD: melodia de sequência de colcheias simples.	MD: melodia de sequência de colcheias simples.	Sextas e terças são adicionadas às colcheias da melodia.
71 (A2)	Sem marcação de <i>ritardando</i> .	(<i>poco rit.</i>) adicionado.	<i>Ritardando</i> .

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, F., [1938?]; MIGNONE, F., 2004; FRANCISCO MIGNONE, 1957.

5.5.2 A moldagem do tempo e a construção de frases

Muitas *Valsas de Esquina* tem indicações bastante específicas de *rubato*, como vimos ao analisar a 3ª *Valsa*. A 5ª *Valsa* tem poucas marcações deste tipo. De fato, na edição Mangione elas só constam em finais de seções para diminuir o andamento, com o apropriado *Tempo I* ao iniciar a parte seguinte. Em compensação há uma detalhada indicação sobre o uso

de dinâmica para o desenho melódico (Exemplo musical 16). Não há indicação de andamento, mas inicialmente lê-se: *Cantando, e com naturalidade*. Portanto, a intérprete fica com grande liberdade na escolha de andamento, parâmetro importante na criação do caráter de uma obra. Apesar da partitura dessa peça não ter escrita nenhuma referência ao ambiente seresteiro, como no caso da 1ª e da 4ª Valsa, é fácil imaginar a sua melodia tocada por uma flauta, acompanhada de um violão. A melodia é tão inerente ao âmbito do choro que ela já foi incluída em um *songbook* (SÈVE et al., 2007) de choro. Segundo o próprio Mignone (LIÇÃO, 1978) as melodias de ambas as seções A e B foram inspiradas em valsas já existentes: seção A em Mi menor alude a uma valsa paulista e seção B em Mi maior a uma valsa chamada *Clube quinze*, que Mignone denomina valsa santista.

Exemplo musical 16 - *Valsa de Esquina N° 5*, cc.1-16.

Cantando, e com naturalidade

1ª frase cc.1-4

2ª frase cc.5-8

3ª frase cc.9-10

4ª frase cc.11-12

5ª frase cc.13-16

p

f *poco ritard.*

Fonte: MIGNONE, F., 2004.

Sobre a execução de Mignone da 5ª Valsa, a pesquisadora Verhaalen (1971) disse:

A execução de Mignone dessa peça revela grande delicadeza e *finesse*. Como nas suas outras interpretações, ele se dá uma grande liberdade no tratamento do tempo e do rubato, particularmente nas notas melódicas da frase inicial e os acelerandos quase que excessivo na seção intermediária¹⁴⁶ (VERHAALLEN, 1971, p. 83, tradução minha).

O seu uso de flutuações do tempo elevam a expressividade da melodia, mas os *accelerandi*, que Verhaalen considerou excessivos, ofuscam a levada de valsa. A melodia tocada por uma solista em métrica derramada, acompanhada pela marcação do tempo de outros instrumentos - como no caso de Jacob do Bandolim e Regional do Canhoto - tem uma condição diversa à de uma executante solista que toca ambas as partes, melodia e acompanhamento. No caso da execução de Mignone da 5ª Valsa, a métrica derramada ocorre em todos os níveis: na melodia, que é caracterizada por sequências de colcheias; na proporção entre os pulsos; e na proporção entre os compassos. Com o intuito de analisar a maneira como Mignone molda o tempo, realizei medições dos cc.1-16 da sua gravação (APÊNDICE K – Faixa 45). A Tabela 17 exhibe os valores obtidos do tempo (bpm) em cada compasso. A estrutura de frases é exposta acima dos números de compasso. São marcados em cor rosa os compassos que possuem um andamento mais elevado.

Tabela 17 - Valsa de Esquina Nº 5, cc.1-16: tempo de cada compasso (bpm) na execução de Francisco Mignone.

Frase nº	1ª				2ª				3ª		4ª		5ª			
Compasso	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º	10º	11º	12º	13º	14º	15º	16º
FM	42	49	43	59	41	62	88	81	50	87	61	73	76	66	45	26

Elaborada pela autora com dados obtidos no programa *Sonic Visualizer*. Tempo mais elevado em cor rosa.



QR-code da Valsa Nº 5,
c. 1-16 – Francisco Mignone.

Na 1ª frase (cc.1-4) Mignone sustenta a primeira nota e acelera a baixaria ascendente da mão esquerda no último compasso da frase (Exemplo musical 16, p, 203, exhibe a notação de cc.1-16). A 2ª frase é moldada de forma semelhante, mas o *accelerando* cobre dois

¹⁴⁶ “Mignone’s performance of this piece reveals a great delicacy and finesse. As in his other performances, he takes a great rhythmic freedom with tempos and rubatos, particularly on the melody notes of the opening phrase and the almost excessive *accelerando* of the middle section”.

compassos e atinge o nível máximo de tempo no c.7: 88 bpm. Com dois compassos cada, a 3ª e a 4ª frases também sustentam o início para acelerar ao encontro com o próximo início de frase. A 5ª e última frase, diminui o andamento, de acordo com a partitura, alcançando o tempo mínimo de 26 bpm, que é mais de três vezes menor do que o tempo máximo de 88 bpm no c.7. Essa análise mostra uma clara inclinação para uma construção de frases através de flutuações do tempo, estendendo o início e acelerando o final em métrica derramada na melodia e modificações no tempo na divisão de pulsos e compassos. Essa moldagem ocorre junto com inflexões de dinâmica. Ao repetir A, Mignone molda o tempo de maneira parecida, mas em pianíssimo, estabelecendo um caráter de doçura e delicadeza.

A pianista Alessandrini, que segue o princípio de fidelidade à partitura (ALLESSANDRINI, 2016), demonstra uma moldagem do tempo bem mais discreta (APÊNDICE K – Faixa 46). As colcheias da melodia são executadas bem iguais, com exceção da primeira nota da frase, que é levemente prolongada, pois tem uma marcação de *tenuto*. Talvez para compensar isso, o 2º compasso de cada frase tende a ser mais curto, com pode ser visto na Tabela 18. São marcados em cor rosa os compassos que possuem um andamento mais elevado, e em azul os de andamento notavelmente lento.

Tabela 18 - Valsa de Esquina Nº 5, cc.1-16: tempo de cada compasso (bpm) na execução de Olinda Alessandrini.

Frase nº	1ª				2ª				3ª				4ª				5ª			
Compasso	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º	10º	11º	12º	13º	14º	15º	16º				
OLA	39	51	49	49	44	50	42	46	40	47	49	52	39	44	38	27				

Elaborada pela autora com dados obtidos no programa *Sonic Visualizer*.



QR-code da *Valsa Nº 5*,
c. 1-16 – Olinda Alessandrini.

Os extremos do tempo por compasso dessa intérprete são 52 bpm na 4ª frase e 27 bpm no *ritardando* no final da seção A. As flutuações do tempo são usadas paralelamente ao parâmetro de intensidade para construir frases de forma bem suave, e muitas vezes parecem estar relacionadas às marcações de *tenuto*. A execução de Carol Murta Ribeiro segue princípios interpretativos semelhantes.

Na Tabela 19 são exibidas as medições dos pulsos nas primeiras duas frases (cc.1-8) de Mignone e Alessandrini. Como nas tabelas anteriores, os valores notavelmente abaixo da média de tempo por pulso (bpm) são marcados em cor azul, e, por sua vez, os *tempi* mais elevados com cor rosa.

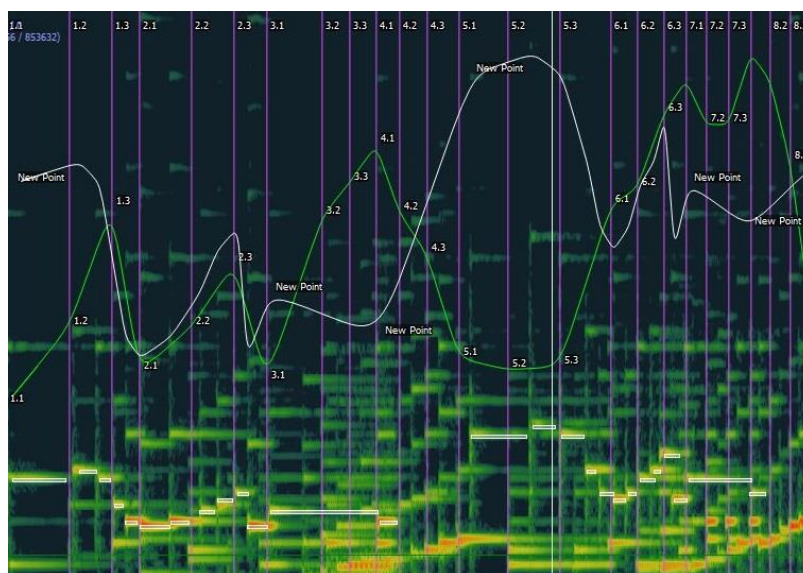
Tabela 19 - *Valsa de Esquina Nº 5*, cc.1-8: tempo de cada pulso (bpm) na execução de F. Mignone e O. Alessandrini.

Frase	1ª														2ª														
Compasso	1º			2º			3º			4º			5º			6º			7º			8º			Média				
Pulso	1.1	1.2	1.3	2.1	2.2	2.3	3.1	3.2	3.3	4.1	4.2	4.3	5.1	5.2	5.3	6.1	6.2	6.3	7.1	7.2	7.3	8.1	8.2	8.3					
FM	108	106	170	126	132	153	106	178	212	210	224	151	99	98	157	177	229	213	223	264	291	256	260	211	181				
OLA	76	140	156	167	157	146	104	159	182	162	149	145	85	151	191	170	133	152	88	146	183	168	145	122	145				

Elaborada pela autora com dados obtidos no programa *Sonic Visualizer*.

Nota-se que Mignone sustenta o início de cada frase por mais tempo que Alessandrini, e as baixarias são aceleradas de forma mais acentuada e extensa. No início de cada dois compassos, Alessandrini sustenta claramente as notas longas das frases, inclusive da frase-resposta da baixaria.

Figura 9 - *Valsa de Esquina Nº 5*, cc. 1-8 na interpretação de Francisco Mignone: gráfico verde – tempo de cada pulso (bpm); gráfico branco – desenho melódico.



Elaborado pela autora no programa *Sonic Visualizer*.

Em uma tentativa de examinar uma possível convergência entre a condução da melodia e as flutuações do tempo na interpretação de Mignone da 5ª *Valsa*, criei um espectrograma (Figura 9) que mostra tanto um gráfico do andamento quanto das alturas do desenho melódico. Os picos de andamento convergem com os *accelerandi* nas baixarias-

respostas da mão esquerda. Evidencia-se novamente o que já foi mostrado através das tabelas de valores de tempo, que a prolongação feita nas notas agudas no início de cada frase, se encontra nos pontos mais lentos no gráfico do tempo. Chama atenção que os dois gráficos convergem do final do c.1 até o início do c.3, quando a moldagem do tempo e a dinâmica seguem as inflexões da melodia.

Como Mignone, Maria Josephina Mignone e Moreira Lima usam de grande liberdade de tempo nas suas interpretações. Apesar de sustentar a primeira nota de cada frase, Moreira Lima toca as colcheias da melodia com uma divisão mais regular, mantendo também um equilíbrio maior entre os compassos. Este ilustre pianista cria um conceito muito pessoal, fazendo inclusive dinâmicas diversas àquelas escritas na partitura no primeiro e segundo final do A: diminui a intensidade em vez de crescer, nos cc.13-14; na repetição, ao descer a última frase da mão direita (cc.17-19), em vez de diminuir a dinâmica de *forte* para *piano*, faz um *crescendo*. No B, Moreira Lima exhibe uma melodia muito derramada, às vezes também com flutuação notável entre os pulsos. Na última vez em que toca o tema principal do A, ele o faz em *sotto voce*, em caráter parecido com o do Mignone quando repetiu o A no início.

A versão de Maria Josephina tem a característica de destacar as notas mais agudas da melodia, dando-lhes mais tempo e tocando-as com mais intensidade. Ao repetir o primeiro A, ela toca a mão direita em *sotto voce*, e colore a mão esquerda com *cantabile*.

5.5.3 Notas de acréscimo na gravação de Mignone

Na gravação de Mignone da 5ª Valsa ele adiciona intervalos de sexta e terça à linha melódica da mão direita na última frase (cc.70-71). No Exemplo musical 17 está exposto o modo como a frase consta nas duas edições:

Exemplo musical 17 - Valsa de Esquina Nº 5, cc.70-74: como consta em ambas as edições das Valsas.

Fonte: MIGNONE, F., 2004; MIGNONE, F., [1938?].

No Exemplo musical 18 encontra-se a notação da maneira com que Mignone a executa na gravação (APÊNDICE K – Faixa 47):

Exemplo musical 18 - *Valsa N° 5*, cc.70-74: sextas e terças adicionadas na mão direita na gravação de Mignone (1957).

Fonte: FRANCISCO MIGNONE, 1957.

QR-code da *Valsa N° 5*,
c. 70-74 – Francisco Mignone.



5.6 *Valsa de Esquina N° 6*

Dedicada a Mário de Andrade, grande amigo e orientador ideológico de Francisco Mignone, esta valsa traz fortes traços seresteiros. Não é por acaso, pois os dois paulistanos vivenciaram as serenatas juntos na juventude. “Eu escuto a viola brasileira no baixo¹⁴⁷” diz Worms (2017, tradução minha), e a colaboradora Shimoyama (2017, tradução minha) adiciona que a 6ª *Valsa* “é uma valsa serenateira, cujo *rubato* provém da música popular¹⁴⁸”.

Quadro 31 - Apresentação da 6ª *Valsa*.

Composição	Copyright	Dedicada a	Tonalidade	Caráter
1940	1940	Mário de Andrade	Fá# menor	<i>Tempo de valsa movimentada</i>
Forma ABA e Coda				
A (cc. 1-20)	B (cc. 21-58)		A2 (cc. 59-76)	Coda (cc. 77-90)
Frases: 6+5+5+2+2	Frases: 4+2+6+4+4+3+5+6+4		Frases: 6+2+5+5	Frases: 2+4+4+4

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, F. 6ª *VALSA DE ESQUINA*, 1940.

¹⁴⁷ “I hear the Brazilian viola in the bassline”.

¹⁴⁸ “serenata kind of waltz, with rubato with the sense of popular music”.

No Quadro 31 estão expostos os atributos da *6ª Valsa*: ano de composição e de *copyright*, a pessoa a quem foi dedicada, a tonalidade, caráter e estrutura musical. No Quadro 32 aparece a lista das gravações encontradas.

Quadro 32 - Gravações encontradas da *6ª Valsa*.

Nº	Iniciais	Data	NOME	Nº	Iniciais	Data	NOME
01	FM	1957	Francisco Mignone	05	MW	2013	(Marcel Worms)
02	MJM	1997	Maria Josephina Mignone	06	SS	2016	(Shizuka Shimoyama)
03	AML	1982	Arthur Moreira Lima	07	AE	s.d.	(Arnaldo Estrella)
04	OLA	2010	Olinda Allessandrini	08	PF	2004	(Polly Ferman)

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE (M.J), 1997; SILVA, 2016; Revista Geral de Discos Long Playing, 1957. Gravações não adquiridas estão entre parênteses.

5.6.1 As edições e a gravação de Mignone

O Quadro 33 mostra um levantamento feito de diferenças observadas entre as edições usadas e a gravação do compositor Mignone.

Quadro 33 - *Valsa de Esquina Nº 6*: comparação entre as edições e a gravação de Mignone.

Compasso	Edição Mangione	Edição <i>Ongaku No Tomo</i>	Gravação de Mignone
58 (B)	MD: as últimas três colcheias das escala ascendente, Lá#-Si-Dó#, são simples, sem oitavas.	MD: as últimas três colcheias da escala ascendente, Lá#-Si-Dó#, são oitavas.	As colcheias não são oitavas. (Nas gravações ouvidas, só MJM toca oitavas).
65 (B)	MD: o 1º tempo da MD tem Fá#-Si em mínimas sobrepostas.	MD: o Si foi omitido. Só tem uma mínima de Fá# no 1º tempo.	Ouve-se somente a mínima de Fá# no 1º tempo. (Nas gravações ouvidas, só OLA toca Fá#-Si).

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, F., 1940; MIGNONE, F., 2004; FRANCISCO MIGNONE, 1957.

5.6.2 O violão alegórico, a articulação imaginária

Detendo-se na questão da articulação do baixo melódico que crie uma atmosfera característica de seresta, Maria Josephina Mignone (GOMES, 2011), disse: “A *Nº 6* começa com arpejo com toque do violão, sempre o violão, procurar esse som percutido do violão. E usar pouco pedal porque às vezes o pedal prejudica o som do violão. Já não é mais o violão, se coloca pedal, já não é mais o violão”.

Já vimos o violão citado de uma forma ou outra em todas as valsas percorridas até agora. Às vezes ele aparece mais melódico e às vezes como uma baixaria para conectar as

frases da melodia principal. O baixo melódico com marcação de *staccato*, como aquele na mão esquerda no início da seção *B* da 6ª *Valsa*, já foi apresentado na 1ª *Valsa* e no final da 3ª. Na *Valsa N° 6*, representando o violão seresteiro no imaginário sonoro, ele é um baixo melódico em colcheias com a indicação de *seco e sem pedal* (Exemplo musical 20, p. 212).

Já não é a primeira vez que o violão seresteiro é citado em uma obra para piano. Em 1910, *Claude Debussy* compôs o *Primeiro Livro de Prelúdios* para piano. O *Prelúdio N° 9*, ou *La sérénade interrompue* (a serenata interrompida), é uma peça programática que cita uma situação cômica de um seresteiro atrapalhado. A indicação inicial: *quasi guitarra, comme en préludant* (quase violcomo preludiando), chama em cena um violeiro seresteiro dedilhando uma melodia simples e solitária que tem a articulação de *staccato*.

Exemplo musical 19 - *Claude Debussy: Prelúdio N° 9*, cc. 1-12.

Modérément animé

The image displays a musical score for the beginning of Claude Debussy's *Prelúdio N° 9*. The score is written for piano and is in 3/8 time. The key signature has two flats (B-flat major). The tempo is marked "Modérément animé". The first system shows the bass clef with a "quasi guitarra" instruction and a "pp (comme en préludant)" dynamic marking. The second system continues the piece with dynamics of "mf" and "pp".

Fonte: DEBUSSY, C., 1975.

QR-code do *Prelúdio N° 9* de
Debussy, c.1-12 – Arturo
Benedetti Michelangeli.



O que há em comum entre a melodia de Debussy (Exemplo musical 19) e a melodia da mão esquerda na seção *B* da *6ª Valsa de Esquina* (Exemplo 20, p. 212) é o uso do violão seresteiro - no caso de Debussy a *quasi guitarra* - para o imaginário das obras e o uso de *staccato* para significar o tipo de toque representativo deste violão alegórico. O som cortado do *staccato* estabeleceria a realidade sonora do dedilhar de um violão. Aqui existem muitas possibilidades entre um *staccato* e outro e qual deles é o mais violonístico é difícil dizer. Isto depende da violonista imaginada e do som do violão no imaginário da pianista. Procura-se concretamente imitar o violão? Pode o piano soar como violão, isso é desejável, realizável? Com certeza, esta questão é tão importante quanto pessoal. Cada intérprete terá em seu imaginário um armazém de sonoridades e criará uma concepção sobre a representação do violão.

Na execução de Arturo Benedetti Michelangeli (Faixa 48 - APÊNDICE K), Krystian Zimerman e Daniel Barenboim¹⁴⁹ do *Prelúdio Nº 9* de Debussy, o violão seresteiro é retratado com notas bem curtas e secas, semelhantes às notas *staccato* tocadas por Arthur Moreira Lima na *Valsa de Esquina Nº 6*, interpretando o violão na mão esquerda. O mesmo trecho Francisco Mignone interpreta com meio *staccato* ou destacado, apesar da indicação *staccato* e *secco*, e alcança com esta articulação uma atmosfera suave, nostálgica e intimista.

5.6.3 A flauta e o violão

Seção *A* leva a indicação de *com fantasia*. Isto, junto com o fato de começar numa dominante secundária e do caráter de recitativo que provém das abundantes indicações de *rubato*, concede-lhe um caráter introdutório. O brilhante agudo das notas do início acendem imagens de sons de flauta, acompanhada pelos arpejos de um violão. A flauta, fantasiando e livre de restrições métricas, improvisa. Assim, os dois instrumentos surgem nitidamente logo no começo da valsa. Entretanto, é na seção *B* que o baixo melódico realmente entra em cena e se inicia um diálogo entre os dois instrumentos.

Na gravação de Mignone chama atenção o caráter diverso criado para as duas mãos através de sonoridade e articulação distintas, dimensionando-se uma orquestração. Para o baixo melódico, em *staccato* e com a indicação de *secco e sem pedal* (Exemplo musical 20),

¹⁴⁹ Acessível no *youtube*: BAREMBOIM, Daniel: <<https://www.youtube.com/watch?v=TOhsImDNQ2A>>
MICHELANGELI, Arturo Benedetti:
<<https://www.youtube.com/watch?v=I6j5Vk6nhJU&list=RDI6j5Vk6nhJU>>
ZIMERMAN, Krystian: <https://www.youtube.com/watch?v=wIK_8n3Y46w>

Mignone cria um toque destacado, seco e sem pedal, mas macio e ágil. As colcheias se movem de forma mais quieta e soturna do que, por exemplo, o baixo melódico da *1ª Valsa*. A flauta, inicialmente em notas longas, por sua vez, possui sonoridade expressiva e cantada. No c.25 a flauta responde ao violão com uma articulação parecida à dele, porém mais cantada e expansiva. Um pouco de pedal é usado para essa frase de dois compassos da flauta, conforme indicado na partitura, que dá uma cor ao timbre.

Exemplo musical 20 - *Valsa Nº 6*, seção B, cc. 21-37.

The musical score consists of three systems of piano and flute parts. The first system is marked 'movimentando' and 'secco e sem pedal'. The second system includes 'Ped.' markings with asterisks in the bass line. The third system is marked 'molto espressivo', 'f quasi rit.', and 'movimentando'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: MIGNONE, F., 2004. As seguintes gravações deste trecho são incluídas em APÊNDICE K: FM – Faixa 49; MJM – Faixa 50; AML – Faixa 51; OLA – Faixa 52.

Depois de o baixo melódico do violão repetir a sua frase de forma estendida no cc. 27-32, a flauta entra com uma melodia de semínimas *molto espressivo* e articulação em legato, cantada docemente. Nessa parte, cc.33-36 (Exemplo musical 20), Mignone recorre à moldagem de valsa em dois tempos que foi discutida em relação à *Valsa Nº 4* (ver 5.4.2, p. 196). As três semínimas se transformam em compasso composto de 6/8, um balançar de canção de ninar. No Exemplo musical 21 está exposta uma simulação desta divisão métrica.

Exemplo musical 21 - *Valsa de Esquina Nº 6*, seção B, cc. 33-36, uma simulação da métrica concebida por F. Mignone.

Fonte: FRANCISCO MIGNONE, 1957.

QR-code da *Valsa Nº 6*,
c. 21-37 – Francisco Mignone.



Nos cc.43-46 essa mesma melodia retorna, transposta uma quarta acima, e Mignone mostra a mesma concepção métrica de 6/8. Na última frase da mão esquerda (cc.87-88) Mignone ralenta bastante e toca com articulação bem seca e em *staccato* curto, contrastante ao toque empregado anteriormente na mão esquerda.

Na interpretação de Maria Josephina Mignone da seção B, percebe-se o mesmo conceito de diferenciação orquestral entre as duas mãos. Para a mão direita há cores mais brilhantes e cantantes, e mais escuras e apagadas para a mão esquerda no grave. Esta intérprete também segue o exemplo de Mignone de tocar a melodia da mão direita nos cc.33-36 e 43-46 com métrica que remete a um compasso binário, mas a impressão que o seu jeito de tocar cria é mais de dois tempos mesmo. Uma simulação está exposta no Exemplo musical 22.

Exemplo musical 22 - *Valsa de Esquina Nº 6*, seção B, cc. 33-36, uma simulação da métrica concebida por M. J. Mignone.

Fonte: MARIA JOSEPHINA MIGNONE, 1997.

QR-code da *Valsa Nº 6*,
c. 21-37 – Maria Josephina
Mignone



Há indícios de uma concepção de compasso variado também na interpretação de Moreira Lima, mas esta é integrada a uma moldagem do tempo ao nível de frase, de modo que não se cria a impressão de uma divisão claramente modificada entre pulsos do compasso. Este pianista usa *rubato* na construção de frases na seção *B*, inclusive para criar contraste entre os dois personagens do diálogo. O *staccato* das frases do violão, que se inicia no c.21, é bem seco e curto, com ocasionais toques de pedal que conferem um colorido ao timbre. As frases do violão começam hesitantes e aceleram em movimentação que gera um caráter vivo. É uma articulação parecida com a que foi feita por Moreira Lima no baixo melódico da *1ª Valsa* e no final da *3ª*. A melodia da mão direita nos c.25-26, com articulação destacada em pedal, é interpretada com bastante *rubato*, criando-se um caráter nostálgico e contemplativo, contrastante ao baixo melódico.

QR-code da *Valsa Nº 6*,
c. 21-37 – Arthur Moreira
Lima.



Allessandrini usa *rubato* discretamente nessa mesma seção da *6ª Valsa*. A melodia da mão direita é cantada e o baixo melódico tocado com *staccato* seco, conceituado de maneira semelhante à *Valsa Nº 1* e o final da *Nº 3*. O pedal é usado ocasionalmente, especialmente nas partes da mão direita, onde está indicado.



QR-code da *Valsa Nº 6*,
c. 21-37 – Olinda
Allessandrini.

5.7 Valsa de Esquina Nº 7

“É uma das minhas preferidas”, confessa Moreira Lima (2016). Por sua vez, Maria Josephina Mignone sente nessa valsa uma profunda tristeza:

A Nº 7 é uma valsa profundamente triste, muito, muito! Com um clima muito intimista, e que pede que o intérprete tire um som bonito, que a mão esquerda que prevaleça ali. Eu tenho ouvido muito essa *Valsa* arrastada, e eu penso que não é por aí. Eu acho que deve manter um balanço da valsa sempre, senão perde o interesse musical. Sempre digo isso. E o fato de ser uma música intimista, chorosa até, não quer dizer que vai arrastar feito um adagio, né (GOMES, 2011).

Shimoyama (2017, tradução minha) nota “uma melodia muito vocal (flauta)¹⁵⁰”, enquanto Worms (2017, tradução minha) considera essa peça “muito chopiniana, [o faz] pensar no Estudo op.25 Nº 1¹⁵¹”.

No Quadro 34 são encontrados os atributos da 7ª Valsa: ano de composição e de *copyright*, a pessoa a quem foi dedicada, a tonalidade, caráter e estrutura musical. Em seguida pode ser vista a lista das gravações encontradas (Quadro 35).

Quadro 34 - Apresentação da 7ª Valsa.

Composição	Copyright	Dedicada a	Tonalidade	Caráter
1940	1940	Sá Pereira	Sol menor	<i>Moderadamente</i>
Forma ABA e Coda				
A (cc. 1-27) Frases (1ª e 2ª casa) 2+2+2+2+2+6/ 2+2+2+2+2+4+2+2+3		B (cc. 28-93) Frases: 4+4+4+4+4+4+4+4/ 4+4+4+4+4+4+4+4+2		A2 (cc. 94-119) Frases 1ª e 2ª casa: 2+2+2+2+2+6/ 2+2+2+2+2+4+2+2+2
				Coda (cc. 120-128) Frases: 2+2+2+2

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, F. 7ª VALSA DE ESQUINA, 1940.

Quadro 35 - Gravações encontradas da 7ª Valsa.

Nº	Iniciais	Data	NOME	Nº	Iniciais	Data	NOME
01	FM	1957	Francisco Mignone	05	MW	2013	(Marcel Worms)
02	MJM	1997	Maria Josephina Mignone	06	SS	2016	(Shizuka Shimoyama)
03	AML	1982	Arthur Moreira Lima	07	ACR	2003	(Alberto Cruzprieto)
04	OLA	2010	Olinda Alessandrini	08	MV	1991	(Marcelo Verzoni)

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE (M.J), 1997; SILVA, 2016; Revista Geral de Discos Long Playing, 1957. Gravações não adquiridas estão entre parênteses.

¹⁵⁰ “with very vocal melody (flute)”.

¹⁵¹ “Very Chopinlike, makes me think of the Etude op.25 # 1”.

5.7.1 As edições e a gravação de Mignone

Quadro 36 mostra um levantamento feito de diferenças observadas entre as edições usadas e a gravação do compositor Mignone.

Quadro 36 - *Valsa de Esquina Nº 7*: comparação entre as edições e a gravação de Mignone.

Compasso	Edição Mangione	Edição <i>Ongaku No Tomo</i>	Gravação de Mignone
20 (A)	ME: em baixo da pauta tem um asterisco e no rodapé lê-se: ' <i>Homenagem ao Villa Lobos</i> '.	ME: em baixo da pauta tem um asterisco e no rodapé lê-se: ' <i>Homenagem ao Villa Lobos</i> '.	Esses compassos são bastante sustentados.
28-59 (B)	ME: a colocação de símbolo de arpejo é irregular.	ME: todos os acordes da ME tem símbolo de arpejo.	Os acordes são arpejados.
67 (B)	MD: a 3ª colcheia do arpejo é Lá.	MD: a 3ª colcheia do arpejo é Si bemol.	A 3ª colcheia do arpejo é Lá.
74-76 (B)	ME: mínima pontuada simples em cada compasso.	ME: mínima pontuada oitavada em cada compasso.	Uma oitava é tocada na ME, mas, pelo que consegui detectar, uma oitava acima e não abaixo.
79-80 (B)		Em cima da pauta do c.79 um diminuendo é sugerido entre parênteses e (<i>mp</i>) no compasso seguinte.	Não há diminuendo.
81 (B)		(<i>intenso</i>) adicionado entre as pautas.	O tempo nesse compasso é sustentado. A intensidade é menor.
82 (B)		ME: (<i>u.c.</i>) sugerido em baixo da pauta.	Se <i>u.c.</i> é usado nesse lugar, tem pouco efeito.

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, F., 1940; MIGNONE, F., 2004; FRANCISCO MIGNONE, 1957.

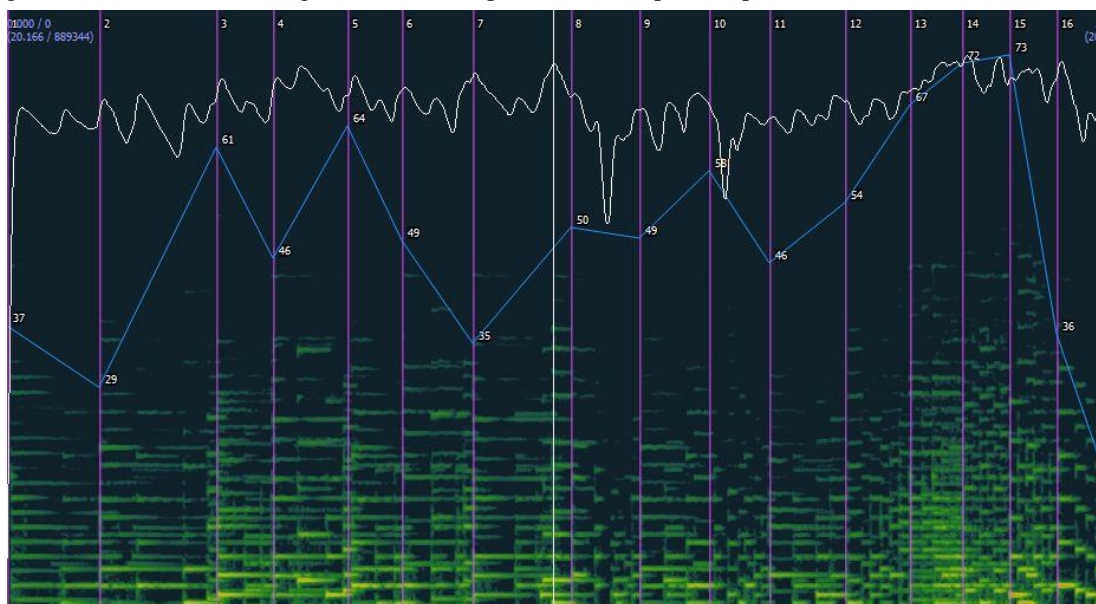
5.7.2 Uma valsa seresteira completa

Na visão de Moreira Lima (2016), essa valsa “é muito bonita. De novo o violão. Depois tem a flauta também. Essa é muito completa. Essa é uma das mais completas. O mesmo sistema que a *1ª Valsa*”. Isto é, das *Valsas de Esquina*, ela situa-se entre as que representam a seresta de forma mais completa. Nela, como também *Nº 1, 2, 6 e 10*, as tópicas chamadas *época de ouro*, discutidas em 2.2.4.2 (p. 61), são facilmente encontradas nos floreios melódicos da mão direita e no baixo melódico da mão esquerda. Estes representam respectivamente a flauta e o violão do típico conjunto de choro. Na seção *A*, a mão esquerda alude à *baixaria* - o baixo melódico idiomático do violão - e na seção *B* a mão direita é encarregada de uma melodia com a indicação de caráter: *imitando a flauta seresteira*.

Em 1967 Mignone fez um arranjo da 7ª *Valsa* para flauta e piano que já foi gravado diversas vezes (4.2.4, Quadro 9, p. 161). Com o intuito de investigar uma possível diferença entre a moldagem do tempo de uma execução que tem uma parte de solista com acompanhamento, por um lado, e por outro, uma pessoa só executando melodia e acompanhamento, analisei os cc. 1-16 da 1ª casa da seção A em quatro gravações diferentes, com enfoque acentuado nos cc.1-6. Usei a versão de flauta e piano do Duo Barrenechea, gravada em 2010.

Criei espectrogramas e gráficos das respectivas gravações (Figuras 10 a 13) que demonstram o tempo (bpm) de cada compasso de forma bastante precisa, e o desenho de dinâmica feito por cada intérprete. Este é mostrado pelo gráfico branco e a linha colorida, pontuada com o valor do tempo de cada compasso, exhibe a moldagem do tempo.

Figura 10 - *Valsa de Esquina Nº 7*, cc. 1-16, na interpretação de Francisco Mignone: gráfico branco – dinâmica; gráfico azul - tempo de cada compasso (bpm).

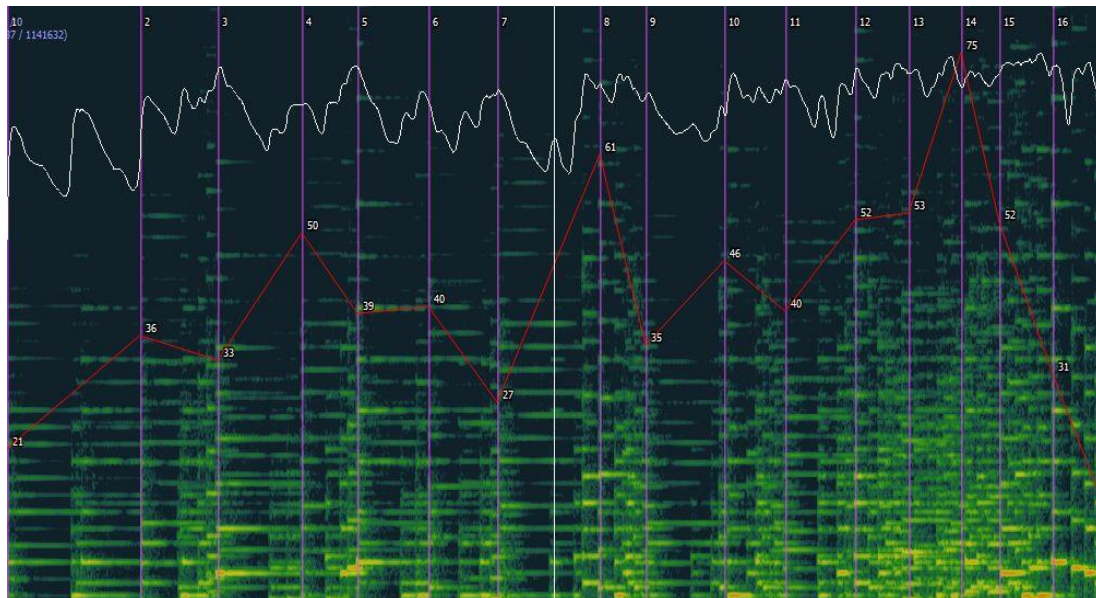


Elaborado pela autora no programa *Sonic Visualizer*. Gravação incluída em APÊNDICE K – Faixa 53.

QR-code da *Valsa Nº 7*,
c. 1-16 – Francisco Mignone.



Figura 11 - *Valsa de Esquina Nº 7*, cc. 1-16, na interpretação de Maria Josephina Mignone: gráfico branco – dinâmica; gráfico vermelho - tempo de cada compasso (bpm).



Elaborado pela autora no programa *Sonic Visualizer*. Gravação incluída em APÊNDICE K – Faixa 54.

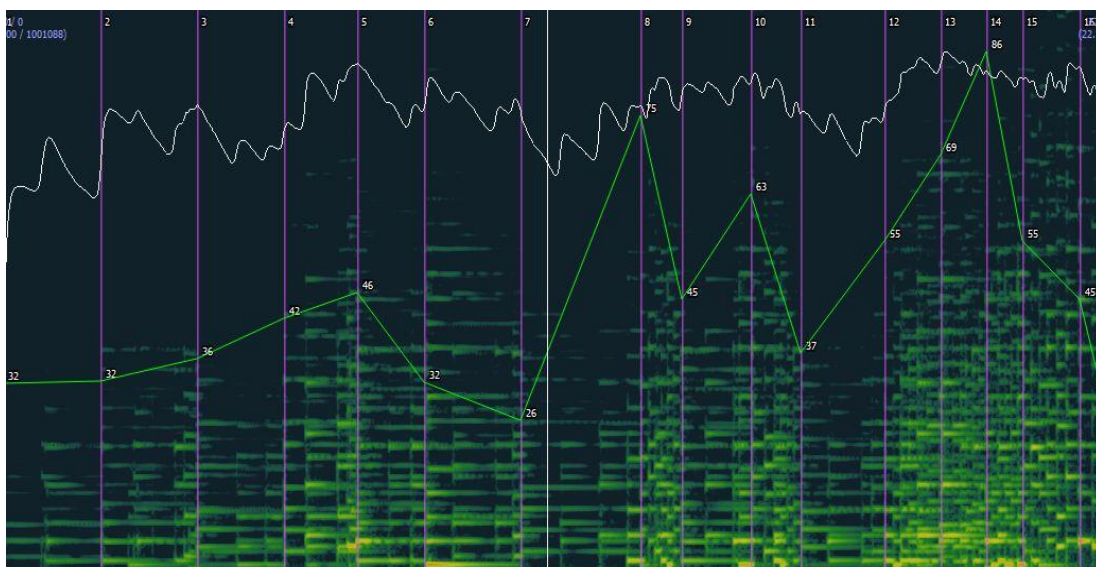


QR-code da *Valsa Nº 7*,
c. 1-16 – Maria Josephina
Mignone.



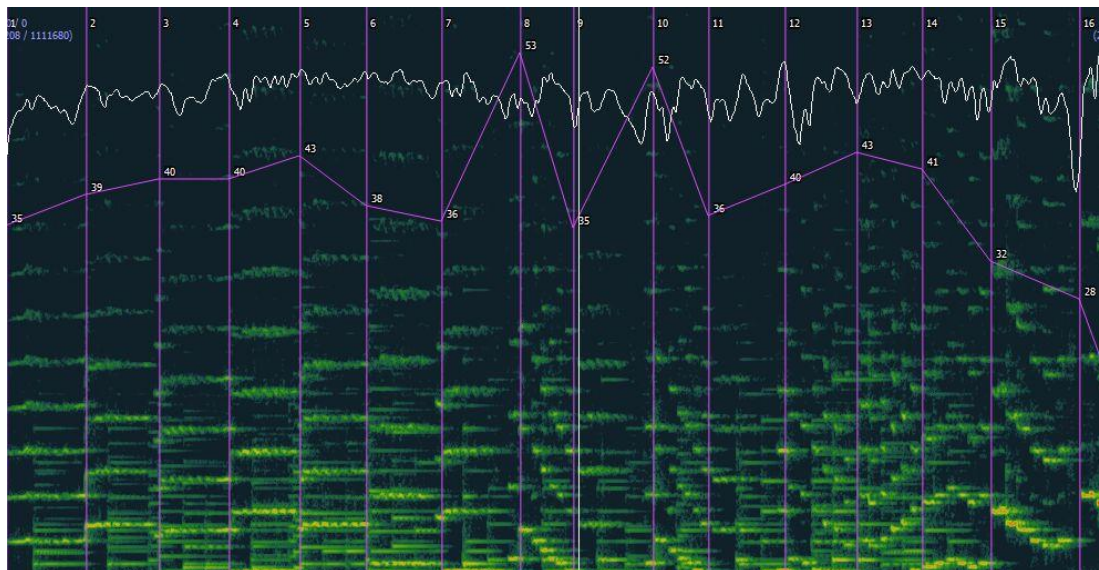
QR-code da *Valsa Nº 7*,
c. 1-16 – Arthur Moreira
Lima.

Figura 12 - *Valsa de Esquina Nº 7*, cc. 1-16, na interpretação de Arthur Moreira Lima: gráfico branco – dinâmica; gráfico verde - tempo de cada compasso (bpm).



Elaborado pela autora no programa *Sonic Visualizer*. Gravação incluída em APÊNDICE K – Faixa 55.

Figura 13 - Valsa de Esquina Nº 7, cc. 1-16, Sérgio e Lúcia Barrenechea: gráfico branco – dinâmica; gráfico lilás - tempo de cada compasso (bpm).



Elaborada pela autora no programa *Sonic Visualizer*. Gravação incluída em APÊNDICE K – Faixa 56.

QR-code da *Valsa Nº 7*,
c. 1-16 – Duo Barrenechea.



A partitura da 7ª *Valsa* possui indicações de *rubato* detalhadas. No Quadro 37 se vê os eventos de agógica e dinâmica em cc.1-16.

Quadro 37 - *Valsa de Esquina Nº 7*, cc. 1-16: eventos de tempo e dinâmica.

Compasso	1 a 7			8	9	10	11 a 12		13 a 14		15	16
Tempo	<i>Moderadamente</i>			<i>poco affrett</i>	<i>a tempo</i>	<i>poco affrett</i>	<i>a tempo</i>		<i>poco affrett</i>		<i>a tempo-poco ritard</i>	<i>affrett.-rit</i>
Dinâmica	<i>p</i>	<i>cresc. pouco a pouco</i>		<i>mf</i>	<i>dim</i>							
Outros	<i>Com sonoridade apagada</i>											

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, F. 7ª *VALSA DE ESQUINA*, 1940.

Cc. 1-6 podem ser vistos como três frases de dois compassos na mão esquerda. Este é o baixo melódico e cada frase tem uma 3ª ascendente que é respondida pela mão direita, como pode ser visto no Exemplo musical 23:

Exemplo musical 23 - Valsa de Esquina Nº 7, cc. 1-6.

Moderadamente

p
com sonoridade apagada *cresc. pouco a pouco*

Fonte: MIGNONE, F., 2004.

Exemplo musical 24 - Valsa de Esquina Nº 7, cc. 1-4. Transcrição para flauta e piano.

Moderadamente

p *cresc. a poco a poco*

Fonte: MIGNONE, F., 2016.

Na sua interpretação, Mignone antecipa a chegada à 3ª ascendente (1º pulso do 2º compasso de cada uma das três frases). Arthur Moreira Lima mostra uma concepção diferente: ele enfatiza, sim, o Si bemol no começo do 2º compasso, mas como se fosse o início de frase, e a resposta da mão direita no 2º pulso é prolongada em uma tensão que resolve-se no tempo forte do próximo compasso. Maria Josefina Mignone demonstra concepção de fraseado semelhante. Ela, por sua vez, molda o tempo alternando compasso longo e curto. Na transcrição feita por Mignone para flauta e piano, surpreendentemente, o compositor escreve a melodia da mão esquerda do piano, que seria a baixaria, para a flauta (Exemplo musical 24). A parte do piano tem a função de dar apoio rítmico e harmônico, como é de praxe em acompanhamento de conjuntos de choro. Na 2ª casa do A, Mignone escreve para a flauta uma parte virtuosística, em estilo de improviso, referindo-se à flauta de conjunto de choro, e enquanto isso o piano executa a parte da baixaria. Nesse contexto, a moldagem de tempo permanece numa perspectiva de conjunto: o pulso estável é mantido pelo instrumento de acompanhamento e por cima o solista toca com *rubato* melódico.

Tabela 20 - *Valsa de Esquina N° 7*, cc. 1-16. Tempo por compasso (bpm) das gravações analisadas.

Compasso	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º	10º	11º	12º	13º	14º	15º	16º
Agógica	Moderadamente							<i>poco affrett</i>	<i>a tempo</i>	<i>poco affrett</i>	<i>a tempo</i>		<i>poco</i>	<i>affrett</i>	<i>a tempo</i>	<i>affrett.</i>
Dinâmica	<i>p</i>	<i>cresc. pouco a pouco</i>						<i>mf</i>	<i>dim</i>						<i>poco ritard</i>	<i>rit.</i>
Tempo por compasso (bpm)																
F.Mignone	37	29	61	46	64	49	35	50	49	58	46	54	67	72	73	36
A.M.Lima	32	32	36	42	46	32	26	75	45	63	37	55	69	86	55	45
M.J.Mignone	21	36	33	50	39	40	27	61	35	46	40	52	53	75	52	31
Duo Barrenechea	35	39	40	40	43	38	36	53	35	52	36	40	43	41	32	28

Elaborada pela autora com dados obtidos com o programa *Sonic Visualizer*.

Observa-se nos cc. 7-16 na Tabela 20 acima que a moldagem do tempo em geral está de acordo com as sucessivas indicações de tempo da partitura. Nos cc.1-6, que não têm indicações de tempo além do *moderadamente*, aparece mais a intenção dos intérpretes de expressar a ambiência seresteira através da moldagem do tempo. Francisco Mignone encurta o 1º compasso de cada par de compassos, enquanto Maria Josephina faz o inverso. Moreira Lima tem o tempo por compasso variando algo entre 32 e 46 bpm, enquanto a menor margem entre o compasso mais lento e o mais rápido é observada na interpretação do Duo Barrenechea (mais lento 35 e mais rápido 43 bpm). Em todas as interpretações observa-se um pico de tempo, um acelerando intuitivo, não escrito na partitura, na direção do 4º (Maria Josephina e Mignone) ou 5º compasso (Mignone, Moreira Lima e Duo Barrenechea).

Como foi visto na análise da execução da valsa *Confidências* de Nazareth por Jacob do Bandolim e Regional do Canhoto, o acompanhamento com a parte solista não significa que se vá ter uma marcação de tempo com divisão metronômica dos pulsos. Tal execução seria de pouco interesse. A comparação entre versões com solistas e um conjunto mostra que apesar de haver flutuações do tempo em ambos os casos, um maior equilíbrio é mantido entre compassos quando se trata de conjunto.

5.7.3 Uma apreciação de algumas das gravações da 7ª Valsa

QR-code da *Valsa N° 7*
completa – Francisco Mignone.



- a) **Francisco Mignone** (APÊNDICE K – Faixa 57/duração 3'27 min.) – Uma interpretação que dá absoluta prioridade às melodias, particularmente à baixaria na seção A. Tudo canta. Ênfase também na moldagem do tempo para fins expressivos. A

articulação varia bastante, às vezes inicia frases em *staccato*. Por exemplo, no c.8 as duas primeiras colcheias da mão esquerda estão em *staccato* e as restantes notas em um destacado leve. A frase correspondente no c.10 tem a mesma articulação. A 2ª casa do A, tem a mesma articulação no c.8, mas no c.10 ele toca leve, igual, quase legato, em preparação a uma frase de mais expressividade. O seu *staccato* nunca é seco-curto, sempre seco-macio. Ocasionalmente, Mignone coloca um leve pedal nas frases da mão esquerda nessa seção. Enfatiza bastante as frases que tem a homenagem a Villa Lobos. No B, a melodia da mão direita é muito *cantabile*, com um timbre brilhoso e ao mesmo tempo doce. Os arpejos são distribuídos entre as mãos de modo orgânico e delicado. As frases parecem ser pensadas em grupos de oito compassos. Cada frase é um gesto, desenhado com *rubato*. Gestos menores são gerados por prolongação do 1º tempo de cada compasso. Tudo isso é conduzido pela melodia da *flauta seresteira* (indicação na partitura em c.60: *imitando a flauta seresteira*). A *Coda* é tocada em tempo bem lento;

QR-code da *Valsa Nº 7* completa
- Maria Josephina Mignone.



- b) **Maria Josephina Mignone** (APÊNDICE K – Faixa 58/duração 4'26 min.) – No início do A as frases de dois compassos da mão esquerda são estruturadas com *rubato*: o 1º pulso dos cc.1, 3, 5, 7, 9 e 11 é sustentado e o restante da frase executado em *accelerando*. Na 2ª casa do A, a melodia na mão direita é realçada com maior sonoridade que a mão esquerda, invertendo o papel que as mãos tinham na 1ª casa. Também sustenta bem o lugar em homenagem a Villa-Lobos. Em geral toca com pouco *staccato* e usa pouco pedal. A articulação é leve, pouco destacada e alguns *staccati* são usados, como Mignone também fez, para acentuação e expressividade. A frase final da mão esquerda nessa seção não é tocada em *staccato*. Na seção B a melodia, muito *cantabile*, conduz a construção das frases com *rubato*. Os arpejos são executados rapidamente depois de uma nota melódica longamente sustentada. A finalização da mão esquerda nessa seção ocorre com *staccato* macio. A *Coda* é muito expressiva em tempo bem lento;

QR-code da *Valsa Nº 7*
completa – Arthur
Moreira Lima.



- c) **Arthur Moreira Lima** (APÊNDICE K – Faixa 59/duração 4'11 min.) – Nessa versão também, ambas as melodias são muito cantadas. Como Mignone e Maria Josephina fizeram, ele sustenta o 1º pulso em cada frase de dois compassos da mão esquerda e acelera os acordes do acompanhamento da MD nos cc.3 e 5, como se ansiasse pela nota longa da próxima frase da mão esquerda. A articulação é mista, com alguns *staccati* bem curtos e algum pedal usado. Na seção B, usa de bastante *rubato* para moldar as frases. Nessa seção aparecem ocasionalmente resquícios de um compasso de dois tempos, comentado na *Valsa Nº 6*. Em entrevista, Moreira Lima (2016)

comentou ao escutar a 2ª seção da 7ª *Valsa*: “Agora vem a segunda [e quando se iniciam os arpejos da mão direita, no c.60] Isso é difícil. Esse negócio é muito difícil de realizar”. Moreira Lima usa dinâmicas grandiosas na 2ª parte da seção e finaliza, na mão esquerda, em um *staccato* que é macio, quase um meio-*staccato*. A seção A2 tem as mesmas feições do A anterior, porém com a moldagem do tempo mais extrema. A *Coda* é bem lenta e expressiva, tocada com *molto rit.* mesmo;

QR-code da *Valsa N° 7*
completa – Olinda
Alessandrini.



- d) **Olinda Alessandrini** (APÊNDICE K – Faixa 60/duração 4’18 min.) – A levada de valsa bastante regular. No A, as colcheias do baixo melódico são executadas de forma relativamente igual, em *staccato* curto e seco. Alguma moldagem do tempo é feita, como o sustentar do 2º tempo no c.6, com dinâmica expressiva. A finalização do A na mão esquerda é tocada com muito *staccato*. No B, a dinâmica é o parâmetro usado para expressividade, enquanto a moldagem do tempo é usada discretamente em finais de frase. O A2 é equilibrado com o A anterior, e o *Lento* da *Coda* é feito com pouca diferenciação na moldagem do tempo, menos os acordes finais. O último acorde no c.127 é arpejado.

5.8 *Valsa de Esquina N° 8*

“A 8ª é ao contrário [da 7ª], é um contraste. Ela é alegre, exuberante e o intérprete precisa tirar partido dessa sonoridade. Sonoridade muito diferente da 7ª”, disse Maria Josephina Mignone (GOMES, 2011). A colaboradora japonesa Shimoyama (2017, tradução minha) considera-a “uma valsa simples e natural¹⁵²”. O holandês Worms, quando veio ao Brasil em busca de uma concepção aprofundada das *Valsas de Esquina*, esteve com Maria Josephina Mignone que nessa ocasião teria dito que “essa valsa não é música urbana, mas provinda da área rural¹⁵³” (WORMS, 2017, tradução minha).

No Quadro 38 estão expostos os atributos da 8ª *Valsa*: ano de composição e de *copyright*, a pessoa a quem foi dedicada, a tonalidade, caráter e estrutura musical. No Quadro 39 aparece a lista das gravações encontradas.

¹⁵² “simple and natural waltz”

¹⁵³ “according to Maria-Josephina this waltz is no urban music but more coming from a rural area”.

Quadro 38 - Apresentação da 8ª Valsa.

Composição	Copyright	Dedicada a	Tonalidade	Caráter
1940	1940	Mário de Azevedo	Dó# menor	<i>Tempo de valsa caipira</i>
Forma ABA				
A (cc. 1-32) Frases: 4+4+2+2+4/ 4+4+2+2+4		B (cc.33-68) Frases: 4+4+2+2+4 / 4+4+2+2+2+4		A2 (cc.69-100) Frases: 4+4+2+2+4/ 4+4+2+2+4

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, F. 8ª VALSA DE ESQUINA, 1940.

Quadro 39 - Gravações encontradas da 8ª Valsa.

Nº	Iniciais	Data	NOME	Nº	Iniciais	Data	NOME
01	FM	1957	Francisco Mignone	06	SS	2016	(Shizuka Shimoyama)
02	MJM	1997	Maria Josephina Mignone	07	CI	2007	Clélia Iruzun
03	AML	1982	Arthur Moreira Lima	08	MD	2008	(Márcia Dipold)
04	OLA	2010	Olinda Allessandrini	09	YM	1997	(Yukio Miyazaki)
05	MW	2013	(Marcel Worms)				

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE (M.J), 1997; SILVA, 2016; Revista Geral de Discos Long Playing, 1957. Gravações não adquiridas estão entre parênteses.

5.8.1 As edições e a gravação de Mignone

O Quadro 40 mostra um levantamento feito de diferenças observadas entre as edições usadas e a gravação do compositor Mignone.

Quadro 40 - Valsa de Esquina Nº 8: comparação entre as edições e a gravação de Mignone.

Compasso	Edição Mangione	Edição Ongaku No Tomo	Gravação de Mignone
26-31 (A) 82 (A2)			ME: Oitavas são adicionadas abaixo de cada nota no 1º tempo.
31 (A)			MD: Oitavas são adicionadas às colcheias descendentes.
49 (B)	ME: a <i>acciaccatura</i> para o 1º tempo é Ré bemol.	ME: a <i>acciaccatura</i> para o 1º tempo é Fá.	Nenhuma <i>acciaccatura</i> .
85 (A2)	MD: a nota intermediária do acorde (3º tempo) é Dó#, igual ao c.17.	MD: a nota intermediária do acorde no 3º tempo da MD é Mi.	Não é possível ouvir o que toca nesse lugar.
93 (A2)		Um (<i>f intenso</i>) adicionado entre as pautas.	A intensidade aumenta nesse lugar.
94-97 (A2)	ME: mínimas pontuadas simples no 1º tempo de cada compasso.	ME: mínimas pontuadas em oitavas no 1º tempo de cada compasso.	Mínimas oitavadas. (Também MJM e CI).
100 (A2)	O último arpejo termina no Dó# 6 da MD.	Depois do arpejo final (edição Mangione), uma colcheia no Dó# 7 é adicionada no 3º tempo do compasso.	Não há a colcheia de Dó# 7 no 3º tempo (MJM e CI tocam essa nota).

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, F., 1940; MIGNONE, F., 2004; FRANCISCO MIGNONE, 1957.

5.8.2 Tempo de valsa caipira

O que quer dizer *tempo de valsa caipira*? Quando perguntei a Moreira Lima ele definiu: “Interior de São Paulo. Caipira é *hillbilly* em inglês, *hillbilly* [...] Que ela é mais pobre, mais simples [...] *tempo de valsa caipira* é o que está escrito. Valsa do interior. Não é ‘valsa caipira’. É *tempo de valsa caipira*” (MOREIRA LIMA, 2016).

A escolha de andamento é parte crucial do caráter, da concepção interpretativa de qualquer obra. O *tempo de valsa caipira* de Mignone é vivo. Como vimos em 4.1.3.2 (p. 133-134), Mignone não gostava de música arrastada e optava por andamentos mais movidos. De todas as gravações ouvidas, a de Mignone é a que tem a menor duração, como pode ser conferido no Quadro 41.

Quadro 41 - Tempo de duração das gravações ouvidas da 8ª Valsa.

Data	NOME	Iniciais	Duração
1957	Francisco Mignone	FM	1'45 min.
1997	Maria Josephina Mignone	MJM	2'36 min.
1982	Arthur Moreira Lima	AML	3'03 min.
2010	Olinda Allessandrini	OLA	2'28 min.
2007	Clélia Iruzun	CI	2'32 min.

Elaborado pela autora com o programa *Audacity*.

Aliás, a moldagem do tempo de Mignone - um fator importante na criação do caráter da 8ª Valsa - difere do seu uso do parâmetro do tempo nas *Valsas de Esquina* anteriores. A distribuição dos pulsos de valsa dentro da unidade do compasso na mão esquerda é amiúde regular, e, dentro do andamento movido, a levada da mão esquerda concede uma vivacidade à interpretação. Há uma maior equivalência entre os compassos também e as colcheias melódicas na seção *B* são distribuídas uniformemente dentro do compasso. Flutuações de andamento ocorrem em finais de frases e para destacar notas melódicas de maior expressividade. As repetições oitavadas do tema no *A*, como nos cc.17-32, são tocadas em tempo mais vivo, transmitindo um caráter diferenciado. O emprego de dinâmicas também dá expressividade à interpretação, como na volta do tema inicial em um tempo um pouco mais lento em *A2* (c.69), feito com muita delicadeza em *sotto voce*. A execução de Moreira Lima deste mesmo retorno do tema inicial mostra uma concepção interpretativa semelhante. Este pianista, porém, ao contrário de Mignone nessa valsa, molda o tempo com muitas flutuações. Mas, como o próprio disse em entrevista: “É tudo dentro das fronteiras do *bom gosto* [...] você

não pode perder a noção de que é uma valsa [...] É. Nem que seja na imaginação só” (MOREIRA LIMA, 2016).

Versando sobre a importância do andamento para uma interpretação, Bowen cita a opinião do compositor e regente Richard Wagner: “O que determina se um regente está interpretando uma obra corretamente é a sua escolha de andamento: se a escolha for correta sabemos imediatamente se compreendeu a obra¹⁵⁴” (apud BOWEN, 1996b, p. 112, tradução minha). O comentário, que obviamente não se restringe a regentes, exprime a ideologia de uma única interpretação correta, no caso aquela originalmente idealizada por seu criador ou criadora, como vimos em 4.1.2.3. Nessa hipótese, a execução do compositor Mignone seria uma mostra dessa idealização. Analisando a duração das diferentes gravações no Quadro 41, vê-se que segundo esse critério as outras interpretações estão bem longe de serem *corretas*. O andamento de Moreira Lima se destaca por ser quase a metade do andamento de Mignone e conseqüentemente o caráter e o *tempo de valsa caipira* vão ser consideravelmente diversos. Porém, no presente trabalho procura-se valorizar as características das diferentes interpretações e a respectiva contribuição para a tradição das *Valsas de Esquina*. A versão de Moreira Lima, gravada em 1982, por conta da sua concepção interpretativa tão diversa que é bem espelhada no andamento escolhido, aparece como inovação dentro da tradição da 8ª *Valsa*. É possível, por sinal, que a sua versão tenha influenciado interpretações posteriores, como a de Clélia Iruzun e Olinda Allessandrini. Estas pianistas, como ele, conceberam um caráter mais nostálgico e contemplativo para a valsa, distanciando-se da vivacidade exibida na versão de Mignone.

5.8.3 A mão esquerda *solando*

Para Moreira Lima (2016) há alguns processos na 8ª *Valsa de Esquina* que lembram as valsas de Chopin: “Essas ideias de usar muito a mão esquerda deve ter vindo da *Valsa op.64 N° 3* [...] A ideia de utilizar a mão esquerda *solando* [...] a mão esquerda fica cantando”.

Na seção *B*, que modula para Ré bemol maior, surge uma melodia na mão esquerda e posteriormente se alterna entre as duas mãos. Ao contrário da marcação de *staccato* ou destacado, significando o toque do violão seresteiro muitas vezes comentado nas *Valsas de Esquina* vistas até agora, aqui o baixo melódico se apresenta com ligaduras de *legato* (Exemplo musical 25).

¹⁵⁴ “What decides whether a conductor is performing a work correctly is his choice of tempo: if the choice is right we know at once whether he has understood the work”.

Exemplo musical 25 - *Valsa de Esquina N° 8*, seção B, cc. 33-40.

Fonte: MIGNONE, F., 2004. As seguintes gravações deste trecho estão em APÊNDICE K: FM – Faixa 61; MJM – Faixa 62; AML – Faixa 63; OLA – Faixa 64; CI – Faixa 65; BARBOSA-LIMA – Faixa 66; TAVARES-FARIA – Faixa 67.

Maria Josephina (2013) falou, em entrevista, que pensa nos instrumentos quando estuda as *Valsas de Esquina*, e, para a melodia no B da 8ª *Valsa*, ela imagina o som do violoncelo. O resultado é uma melodia em *legato*, conforme escrito na partitura, de sonoridade profunda e cantada. Ela usa de grande liberdade na moldagem do tempo, sustentando o 1º pulso, que é tão característico da sua concepção interpretativa das *Valsas de Esquina*, de modo que muitas vezes a métrica se transforma em dois tempos por compasso em vez de três (ver 5.2.3, p. 183).

QR-code da *Valsa N° 8*. c.33-40
– Maria Josephina Mignone.



A valsa foi gravada com variada combinação de instrumentos. Em 1989 os violões de Barbosa-Lima, Laurindo Almeida e Charlie Byrd, fizeram um registro dela. Nessa versão a melodia da seção B soa no pontuado dos violões, se dividindo entre as regiões mais graves e mais agudas. Em 2012 Nelson Faria e Gustavo Tavares, no violão e no violoncelo respectivamente, gravaram uma versão na qual a melodia da seção B é tocada ora pelo violão pontuado, ora com um toque destacado do violoncelo.



QR-code da *Valsa N° 8*,
c. 33-40 – Barbosa-Lima,
Laurindo Almeida e Charlie
Byrd.



QR-code da *Valsa N° 8*,
c. 33-40 – Gustavo Tavares
e Nelson Faria.

Na interpretação de Mignone dá-se novamente a impressão de orquestração que foi comentada na 6ª *Valsa*. Um toque cantábile em *legato* dá cor à melodia que começa no c.33 na mão esquerda, e um timbre diferente orchestra as respostas da mão direita, como nos cc.35-36 e 39-40 (Exemplo musical 24).



QR-code da *Valsa N° 8*,
c.33-40 – Francisco Mignone.

Moreira Lima desenha a melodia da seção *B* com grandes dinâmicas, *rubati* e muito *legato*, e, dentro do pedal usado, algumas notas destacadas dão variedade à articulação.

QR-code da *Valsa N° 8*,
c. 33-40 – Arthur Moreira
Lima.



A versão de Alessandrini tem um ar de nostalgia em comum com Moreira Lima. Porém, ela cria um caráter mais lírico, enquanto Moreira Lima estabelece uma atmosfera onírica e contemplativa. A melodia de Alessandrini é bem cantábile e tem articulação variada. Em geral é tocada com *legato* e pedal, mas alguns trechos, como os arpejos na mão esquerda nos cc.42 e 44, tem um toque de meio-*staccato*, sem pedal.



QR-code da *Valsa N° 8*,
c.33-40 – Olinda Alessandrini.

Iruzun usa pedal em toda a seção e não cria grande diferenciação de sonoridade entre as mãos. As suas frases da mão esquerda e direita são construídas com dinâmicas bonitas e algum *rubato*, como no 2º tempo do c.40, e uma tendência de moldar um compasso de dois tempos em vez de três pode ser detectada por vezes, como na frase inicial no c.33 e similares.

QR-code da *Valsa N° 8*,
c.33-40 – Clélia Iruzun.



5.9 Valsa de Esquina N° 9

“A 9ª já é uma valsa também muito sentimental, e que a mão esquerda trabalha bastante. Enfim, em todas as *Valsas* a mão esquerda tem um papel relevante”, disse Maria Josephina Mignone (GOMES, 2011). O colaborador Worms (2017, tradução minha) concebe-a como “uma valsa escura com uma seção intermediária mágica e etérea¹⁵⁵” enquanto a pianista Shimoyama (2017, tradução minha) a vê como “uma valsa do tipo *berceuse*¹⁵⁶”.

Quadro 42 - Apresentação da 9ª *Valsa*.

Composição	Copyright	Dedicada a	Tonalidade	Caráter
1943	1944	Violeta do Luiz Heitor	Lá bemol menor	<i>Tempo de valsa lenta</i>
Forma <i>Introdução, ABA e Coda</i>				
<i>Introdução</i> (cc.1-7) <i>Andantino mosso</i> Frases: 4+3	A (cc. 8-46) Frases: 4+4+8/4+4+6 Transição: 2+2+5	B (cc.47-86) Frases: 4+4+1+1+2+1+1+3 / 4+4+1+1+2+7 Transição: 4	A2 (cc.87-128) Frases: 4+4+8/4+4+9 Transição: 7+2	<i>Coda</i> (cc.129-131) <i>Più lento</i> Frases: 3

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, F. 9ª *VALSA DE ESQUINA*, 1944.

No Quadro 42 estão expostos os atributos da 9ª *Valsa*: ano de composição e de *copyright*, a pessoa a quem foi dedicada, a tonalidade, caráter e estrutura musical. Em Quadro 43 aparece a lista das gravações encontradas.

¹⁵⁵ “a dark waltz with an ethereal, magic middle section”.

¹⁵⁶ “berceuse kind of waltz”.

Quadro 43 - Gravações encontradas da 9ª Valsa.

Nº	Iniciais	Data	NOME	Nº	Iniciais	Data	NOME
01	FM	1957	Francisco Mignone	05	MW	2013	(Marcel Worms)
02	MJM	1997	Maria Josephina Mignone	06	SS	2016	(Shizuka Shimoyama)
03	AML	1982	Arthur Moreira Lima	07	YM	1997	(Yukio Miyazaki)
04	OLA	2010	Olinda Alessandrini	08	ASS	s.d.	(Ana Stella Schic)

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE (M.J), 1997; SILVA, 2016; Revista Geral de Discos Long Playing, 1957. Gravações não adquiridas estão entre parênteses.

5.9.1 As edições e a gravação de Mignone

Quadro 44 mostra um levantamento feito de diferenças observadas entre as edições usadas e a gravação do compositor Mignone.

Quadro 44 - Valsa Nº 9: comparação entre as edições e a gravação de Mignone.

Compasso	Edição Mangione	Edição Ongaku No Tomo	Gravação de Mignone
23 (A)	ME: Lá bemol no 1º tempo.	ME: Lá bequadro no 1º tempo.	Lá bequadro no 1º tempo.
36 (A)	ME: acorde não arpejado no 1º tempo.	ME: acorde arpejado no 1º tempo.	Não há arpejo no 1º tempo.
48-49 (B)	c.48: pedal colocado na 2ª metade do 2º pulso. c.49: pedal para o compasso inteiro.	Pedal de dois compassos.	Soa como um pedal por compasso.
89 (A2)	MD: o acorde no 1º e 3º tempo é Láb-Mib-Fá-Láb.	MD: o acorde no 1º e 3º tempo é Láb-Réb-Mib--Láb.	Láb-Réb-Mib-Láb.
97 (A2)	ME: não tem <i>acciacatura</i> de Dó bemol → Si bemol no 1º tempo	ME: <i>acciacatura</i> de Dó bemol → Si bemol no 1º tempo	Há <i>acciacatura</i> nesse lugar.
101 (A2)	ME: não tem <i>acciacatura</i> de Fá# antes da oitava no Sol.	ME: tem <i>acciacatura</i> de Fá# antes da oitava no Sol.	Não há <i>acciacatura</i> nesse lugar.
130-131 (Coda)	c.130: <i>u.c.</i> marcado no início desse compasso. cc.130-131: na última semicolcheia do c.130, tem <i>t.c.</i>	As marcações de <i>u.c.</i> e <i>t.c.</i> omitidas.	Estas marcações de pedal não foram feitas.

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, F., 1944; MIGNONE, F., 2004; FRANCISCO MIGNONE, 1957.

5.9.2 Uma Valsa de Esquina romântica

Dentro da categoria Valsa de Esquina, as *Valsas Nº 9 e Nº 12* espelham de modo mais claro influências de compositores românticos admirados por Mignone. Talvez por isso, e comparadas a valsas com marco seresteiro mais definido como a *1ª Valsa*, elas possam ser

consideradas menos típicas dentro da categoria. É possível, como o fez Shimoyama, detectar um ar de *berceuse*¹⁵⁷ na seção B da 9ª Valsa? A mão esquerda tem em comum com a famosa *Berceuse op.57 em Ré bemol maior* de Chopin um modelo rítmico repetitivo como um embalo de canção de ninar. No mesmo *ostinato* da mão esquerda residem traços de *Il Vecchio Castello* (O Velho Castelo) de *Quadros de uma Exposição* de Mussorgsky. Diante disso essa valsa possivelmente se torna uma *não-valsas de esquina*. Ela nega o seu título. Além do mais, a tonalidade Lá bemol menor, do lado mais extremo das tonalidades bemolizadas no ciclo de quintas, fica distante dos tons menores como Lá menor, Ré menor e Sol menor, usados por conjuntos de choro em gravações do início do século XX¹⁵⁸. Ao mesmo tempo, Lá bemol menor se aproxima das tonalidades usadas no início de século XX por compositores como Debussy.

O tom de Lá bemol menor cria proximidade entre a *Valsa Nº 9* e a *Polonaise-Fantaisie op.61* de Chopin: a introdução desta última inicia-se nessa tonalidade, e o tom principal vem a ser o maior homônimo, Lá bemol maior. As introduções dessas duas peças têm também alguns elementos em comum, a saber: moldagem do tempo bastante livre, porque, apesar de terem indicação de compasso e barras divisoras, a presença de marcações como *fermatas*, *affrettando*, *allargando*, entre outros, coloca a métrica em um patamar de relativa liberdade; acordes arpejados ascendendo o teclado (Exemplos musicais 26 e 27); e o fato de negarem o próprio título, isto é, irem contra as expectativas relativas a ele. A *Polonaise op.40 Nº 1 em Lá maior* é provavelmente a polonaise mais tocada de Chopin e por isso constitui um parâmetro para uma peça com este título (TARASTI, 1994). De uma *Valsa de Esquina*, do mesmo modo, a ouvinte tem a expectativa de ouvir algo que remete a uma serenata tocada na esquina.

Por outro lado, apesar dessas possíveis influências de Chopin e Moussorgsky, a 9ª Valsa possui o caráter de lamento e nostalgia, tão típico de música de seresta. Nota-se também uma linha melódica de notas longas descendentes (cc.16-23 e cc.95-102) na mão esquerda das seções A e A2, vitalizadas por *acciaccaturas* em *staccato* (Exemplo musical 28, p. 233). Esta alude ao pontuado de um violão e é usada de maneira bem semelhante na peça *Impressões Seresteiras* (1936)¹⁵⁹ de Villa-Lobos.

¹⁵⁷ *Berceuse*: canção de ninar em francês. Uma composição musical típica do século XIX, com caráter calmo e tranquilizador.

¹⁵⁸ Refiro-me a gravações analisadas por Barbeitas (1995), citadas em 3.2.6. Estas fazem parte do acervo de música do Instituto Moreira Salles/Rio de Janeiro.

¹⁵⁹ *Impressões Seresteiras*: Nº 2 do *Ciclo Brasileiro* de Villa-Lobos. As *acciaccaturas* ocorrem em cc.126-145.

Exemplo musical 26 - Valsa de Esquina Nº 9, Introdução, cc. 1-7.

Andantino mosso *mf* quasi prelucciando *affrettando* *allargando* rit.

sf *forte e sonoro* *mf* rit. *pp*

Leo. *

Fonte: MIGNONE, F., 2004.

Exemplo musical 27 - F. Chopin: Polonaise-Fantaisie Op.61, Introdução, cc. 1-2.

Allegro maestoso *f* *p* *8va* Leo. *

f *p* *8va* *

Fonte: CHOPIN, F., 1881.

Exemplo musical 28 - *Valsa de Esquina N° 9*, seção A, cc. 8-23.

Tempo de valsa lenta *poco rit. ----- a tempo*

p *p*

poco rit. *mp espressivo e cantabile*

calando *molto dim.*

poco rit.

Fonte: MIGNONE, F., 2004. As seguintes gravações da *Valsa N° 9* (completa) são incluídas em APÊNDICE K: FM – Faixa 68; MJM – Faixa 69; AML – Faixa 70; OLA – Faixa 71.

Nas suas respectivas versões dessa valsa, Mignone e Maria Josephina usam de grande liberdade na moldagem do tempo. O andamento de Mignone passa por continuo *rubato* no nível do pulso, do compasso e da estrutura de frases e seções. Maria Josephina exhibe um sistema expressivo parecido com o mostrado na *Valsa N° 7* (5.7.2, p. 222), prolongando o 1º compasso de cada par de compassos, e sustentando mais enfaticamente o 1º pulso dessa sequência de compassos. Outra marca da seção A na interpretação dessa pianista é a sonoridade e dinâmicas expressivas, como no c.40, quando a melodia da mão esquerda, em *sotto voce*, cria uma atmosfera de introspeção.



QR-code da *Valsa N° 9*,
completa – Francisco Mignone.



QR-code da *Valsa N° 9*,
completa – Maria Josephina
Mignone.

Allessandrini e Moreira Lima mantêm um maior equilíbrio entre pulsos e compassos, usando a moldagem do tempo para realçar pontos relevantes da melodia e para construção de frases. Allessandrini segue à risca as instruções na partitura, apesar de se permitir um maior uso de *rubato* melódico no A2 do que no primeiro A. Arthur Moreira Lima sustenta frequentemente o 1º tempo do compasso ou frase, conferindo expressividade à melodia. Para realizar a sua concepção interpretativa ele vai contra algumas das instruções marcadas na partitura. À transição para o B nos cc. 38-46 ele confere um caráter delicado, suave e onírico, em tempo mais lento, e apesar do *a tempo* escrito no c.43, ele executa o B em tempo mais lento. Na transição para o A2, ao contrário da marcação na partitura de diminuendo e *un poco ritard.* no c.85, aumenta a intensidade e o andamento, iniciando o A2 em *f*, dando um caráter mais movido e vigoroso ao tema que já foi ouvido no A. Na sua versão inovadora dessa valsa, os *sf* da mão esquerda nos cc.118-119 ganham um sentido diverso do que foi transmitido nas outras interpretações, pois ele retrai radicalmente a dinâmica e o tempo, conferindo um ar nostálgico e reflexivo a essa passagem.



QR-code da *Valsa N° 9*,
completa – Arthur Moreira
Lima.



QR-code da *Valsa N° 9*,
completa – Olinda
Allessandrini.

5.9.3 Uma *Berceuse* (em métrica derramada)

Canção de ninar, *berceuse* em francês, virou um gênero de obra curta em voga no século XIX. O tipo de melodia usada aqui por Mignone (Exemplo musical 29, APÊNDICE K: FM – Faixa 72) tem um aspecto universal de canção de ninar, mas também tem algo em comum com cantilenas brasileiras em tom menor e compasso ternário, como a conhecida *Terezinha de Jesus*.

Exemplo musical 29 - *Valsa de Esquina N° 9*, seção B, cc. 46-50.

Fonte: MIGNONE, F., 2004.

Não obstante, a textura concede a essa seção a sonoridade de um imaginário distante de uma *esquina* brasileira. O embalo rítmico da figura repetida pela mão esquerda cria a atmosfera de um espaço mítico e transcendental. A figura tem dois grupos rítmicos, distinguidos por ligaduras. O 2º tempo do compasso 3/4 não é tocado, e isso sugere uma métrica composta de 6/8. Entretanto, a melodia não confirma essa divisão, marcando o tempo ternário com o desenho das suas colcheias. Dois planos de eventos musicais sobrepostos são gerados: a melodia principal tocada no agudo do piano, que, se comparada à região em que foi tocado o tema da seção A, é uma região mais irreal, mais perto dos sonhos, dos contos de fada; e o acompanhamento na região central do piano de uma figura rítmica ostensivamente repetida, que, sobre um pedal harmônico em dinâmicas suaves, pretende uma textura calma, mas possui uma tensão imanente atenuada a cada dois compassos pelo dissonante Ré bemol - a sétima da dominante Mib7 - que resolve para Dó bemol da tônica nos outros dois compassos. Ao contrário de um tempo mais lento escolhido por Moreira Lima, Alessandrini opta por um tempo um pouco mais rápido do que o escolhido no A, estabelecendo um clima de cantilena infantil, com uma sonoridade cristalina e um discreto uso de *rubato*. Na primeira parte do B Moreira Lima deixa o embalo do ritmo prosseguir sob a melodia em timbre suave e celeste. Na segunda parte desta seção, porém, o tempo fica um pouco mais lento e mais *rubato* é usado, criando contraste para o grande crescendo em dinâmica e andamento mais vivo do retorno vigoroso do tema inicial antes comentado.

Mignone, por sua vez, toca as colcheias da melodia com muito *rubato*. Na segunda parte do B, em cc.63-71, ele estabelece uma relativa estabilidade no embalo rítmico da mão esquerda e executa a melodia em métrica derramada, dividindo as colcheias da melodia com um “encaixe frouxo” (ULHÔA, 1999, p. 2), sobre a marcação do tempo da mão esquerda. No Exemplo musical 30 estão expostos os cc.63-67 tal como aparecem na partitura e no Exemplo

musical 31 vemos uma transcrição da métrica derramada executada por Mignone nos mesmos compassos.

Exemplo musical 30 - *Valsa de Esquina N° 9*, seção B, cc. 63-67.

Fonte: MIGNONE, F., 2004.

Exemplo musical 31 - *Valsa de Esquina N° 9*, seção B, cc. 63-67: uma transcrição aproximada da métrica derramada na mão direita como executada por F. Mignone.

Fonte: FRANCISCO MIGNONE, 1957. A interpretação de F. Mignone deste trecho está em APÊNDICE K – Faixa 72.

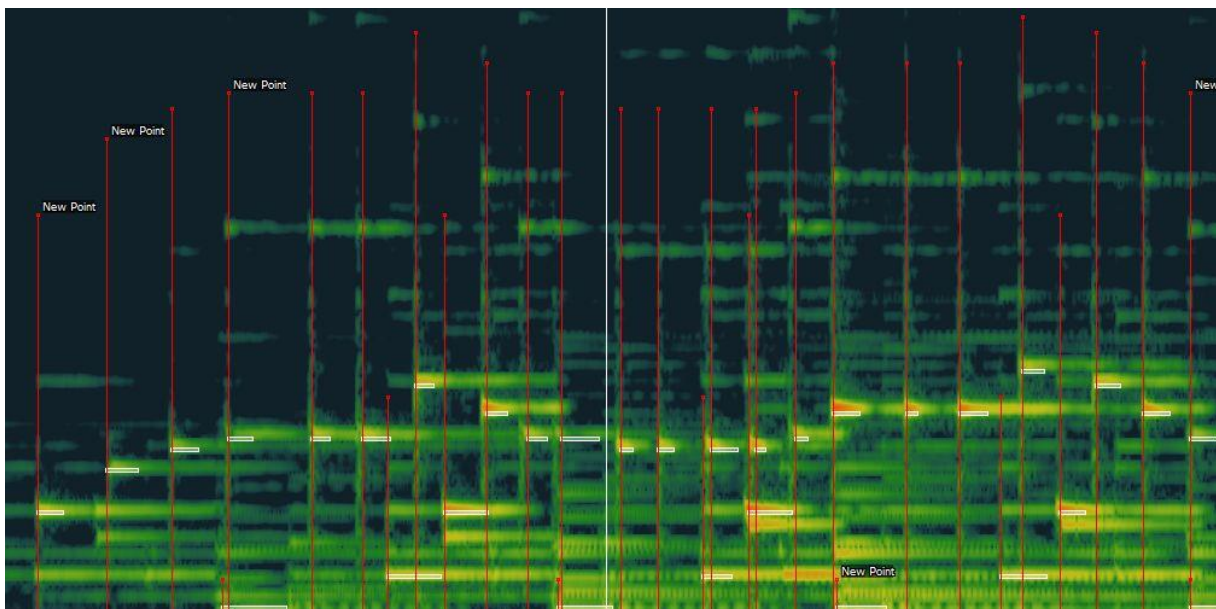
QR-code da *Valsa N° 9*,
c.63-67 – Francisco Mignone.



Na Figura 14 é possível ver a métrica derramada como feita por Mignone nos cc.63-67. As marcas brancas horizontais mostram as notas da melodia. As linhas vermelhas verticais mais compridas no gráfico correspondem à colocação da melodia no tempo. As marcas brancas horizontais mais baixas representam as notas do acompanhamento e as linhas

vermelhas verticais mais curtas demonstram a colocação destas no tempo. Aqui observa-se, com clareza, o desencontro das duas mãos em métrica derramada.

Figura 14 - *Valsa de Esquina Nº 9*, seção B, cc.63-67, na interpretação de Francisco Mignone: linhas vermelhas verticais compridas mostram os ataques das notas melódicas (marcas horizontais superiores em branco); linhas vermelhas curtas mostram as notas do ostinato da mão esquerda (marcas horizontais inferiores em branco).



Elaborada pela autora no programa *Sonic Visualizer*.

Por sua vez, na seção *B* Maria Josephina Mignone coloca a sua marca pessoal sustentando expressivamente o 1º tempo do compasso. Nos cc.63-71 discutidos acima, em alguns pontos ela toca de acordo com a versão do próprio Mignone, desencontrando as mãos no tempo da colcheia em métrica derramada.

5.10 *Valsa de Esquina Nº 10*

“A *Nº 10* realmente é uma valsa muito triste, muito triste. Quase que fúnebre, não sei por que ele escreveu essa valsa tão triste. Então é preciso que o intérprete tire partido disso, né? Mas sem arrastar. Isso não significa que vai arrastar”, disse Maria Josephina Mignone (GOMES, 2011) sobre a *10ª Valsa de Esquina*. A palavra *melancólica* foi também usada pela pianista colaboradora Shimoyama e pelo pianista Worms, também colaborador com o presente trabalho, para descrever o caráter desta valsa. Por sua vez, Moreira Lima (2016) admitiu: “Essa é das minhas preferidas”.

No Quadro 45 são encontrados os atributos das *10ª Valsa*: ano de composição e de *copyright*, a pessoa a quem foi dedicada, a tonalidade, caráter e estrutura musical. Em seguida vê-se a lista das gravações encontradas (Quadro 46).

Quadro 45 - Apresentação da *10ª Valsa*.

Composição	Copyright	Dedicada a	Tonalidade	Caráter
1943	1944	Liddy Chiaffarelli	Si menor	<i>Lento, romântico e contemplativo</i>
Forma ABA e Coda				
A (cc. 1-32) Frases: 4+4+8/4+4+8		B (cc. 33-69) Frases: 8+8+8+6 Transição: 7		A2 (cc. 70-102) Frases: 4+4+8/4+4+9
				Coda (cc. 103-116) <i>Più lento</i> Frases: 4+3+7

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, F. *10ª VALSA DE ESQUINA*, 1944.

Quadro 46 - Gravações encontradas da *10ª Valsa*.

Nº	Iniciais	Data	NOME	Nº	Iniciais	Data	NOME
01	FM	1957	Francisco Mignone	05	MW	2013	(Marcel Worms)
02	MJM	1997	Maria Josephina Mignone	06	SS	2016	(Shizuka Shimoyama)
03	AML	1982	Arthur Moreira Lima	07	ACR	2003	(Alberto Cruzprieto)
04	OLA	2010	Olinda Allessandrini				

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE (M.J), 1997; SILVA, 2016; Revista Geral de Discos Long Playing, 1957. Gravações não adquiridas estão entre parênteses.

5.10.1 As edições e a gravação de Mignone

O Quadro 47 mostra um levantamento feito de diferenças observadas entre as edições usadas e a gravação do compositor Mignone.

Quadro 47 - *Valsa Nº 10*: comparação entre as edições e a gravação de Mignone.

Compasso	Edição Mangione	Edição <i>Ongaku No Tomo</i>	Gravação de Mignone
4 (A) e 73 (A2)	MD: o acorde de colcheia no 2º pulso é Lá#-Mi#.	MD: o acorde de colcheia no 2º pulso é Lá#- Dó# -Mi#.	Provavelmente Lá#-Mi#, não muito audível.
42 e 44 (B)	ME: acordes no 2º e 3º tempo Dó#-Fá#.	ME: acordes no 2º e 3º tempo Si- Dó#-Fá#.	Soa como Si-Dó#-Fá#.
43-44 (B)	MD: Mi no 3º tempo tem ligadura de prolongação para o Mi no 1º tempo do próximo compasso.	MD: Mi no 3º tempo tem ligadura de prolongação para o Mi no 1º tempo do próximo compasso.	Mi no 3º tempo do c.43 e 1º tempo em c.44. AML segue o seu exemplo. MJM e OLA tocam como está nas partituras.

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, F., 1944; MIGNONE, F., 2004; FRANCISCO MIGNONE, 1957.

5.10.2 A *Valsa de Esquina Nº 10* e Arthur Moreira Lima

Quando entrevistei Arthur Moreira Lima em 2016, perguntei sobre a sua concepção interpretativa das *Valsas de Esquina*. Nenhuma das valsas parecia estar-lhe tão clara na memória como a *Valsa Nº 10*. É das suas preferidas e as imagens criadas na época em que a gravou (1982), vieram-lhe facilmente à lembrança:

Vejo uma pessoa caminhando pelas ruas, se lembrando de alguma coisa, e essa lembrança vai ficando cada vez mais forte [...] Eu construí a música de baixo para cima, começando meio assim, terminando quase que grandioso. Assim dramática. Primeira vez ela começa assim melancólica e como um souvenir, assim [...] E depois a coisa vai se tornando cada vez mais real, né (MOREIRA LIMA, 2016).

Foi também sobre a interpretação de Moreira Lima dessa valsa que Horta (1982) escreveu: “No seu cristalino fio de música, ela traduz uma suavidade infinita; fala por milhares de seresteiros, por milhões de noites de luar”.

Conseguir a gravação de Moreira Lima das *12 Valsas de Esquina* foi uma tarefa árdua. Depois de uma pesquisa extensa adquiri-a copiando um CD emprestado, que era parte de uma coleção lançada pela Revista Caras. No meu encontro com Moreira Lima, relatei essas dificuldades em encontrar a sua gravação das *Valsas de Esquina*. Aparentemente Moreira Lima tomou providências. Agora são facilmente encontradas no *youtube*, pelo que pude constatar.

Chamou-me a atenção, quando escutei a *10ª Valsa* nesse CD emprestado, que a *Coda* tinha sido omitida. A valsa terminava no 1º tempo do c.102, com um acorde na tônica de Si menor. O Exemplo musical 32 exhibe o final do A2 e o início da *Coda (Più lento)* e o Exemplo musical 33 exhibe a maneira com a qual Moreira Lima finaliza a *10ª Valsa*.

Exemplo musical 32 - *Valsa de Esquina Nº 10*, cc. 98-106: final da seção A2 e início da *Coda (Più lento)*, conforme consta nas partituras.

The musical score for Example 32 consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the final of section A2, marked 'a tempo' and 'rit.'. The second system shows the beginning of the Coda, marked 'Più lento' and 'ppp e senza pedale'. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Fonte: MIGNONE, F., 2004. A interpretação de F. Mignone dos cc. 98-116 está incluída em APÊNDICE K – Faixa 73.

QR-code da *Valsa Nº 10*,
c. 98-116 – Francisco Mignone.



Exemplo musical 33 - *Valsa de Esquina Nº 10*, cc. 98-103: o final como executado por Arthur Moreira Lima.

The musical score for Example 33 shows the final of Valsa de Esquina Nº 10 as performed by Arthur Moreira Lima. It is in G major and 3/4 time. The score includes a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'a tempo' and 'molto rit.'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Fonte: ARTHUR MOREIRA LIMA, 1982. A interpretação de Moreira Lima dos cc. 98-103 está incluída em APÊNDICE K – Faixa 74.

QR-code da *Valsa Nº 10*,
c. 98-103 – Arthur Moreira
Lima.



Curiosa sobre as suas razões por cortar uma parte da valsa, que por sinal considero um dos trechos mais lindos da obra, perguntei a ele:

S: Você não faz a última parte, né? Tem a última parte [compassos 102-116], tipo uma *Coda*, que você não faz.

AML: Não, não deve ter sido eu. Deve ter sido erro de edição.

S: É? Sei. Enfim. Mas o que você faz, faz sentido, entendeu? Mas eu não entendi, eu queria até perguntar qual era razão que você tirou...

AML: Não sei. Não me lembro disso.

S: Você fez uma forma legal. A *coda* não está, mas faz sentido exatamente o que você faz: vai crescendo, começa suave e vai virando mais forte e mais real.

AML: Pode ser que tenha sido cortada a *Coda*.

S: Será que foi questão do tempo?

AML: Não, não. Erro na edição.

S: [estávamos ouvindo a gravação da interpretação dele que agora estava na parte *mais real*, o tema tocado com dinâmicas mais fortes, a partir do c. 86 na *10ª Valsa*] Aí, agora dá para ouvir que você está mais forte. Muito bonito isso!

AML: [cantarola junto com o tema que está bem *rubato*] Exagerado! Aí é quase um recitativo, né. Essa aí é recitativo mais do que...quase não tem ritmo. É o que eu digo: não pode haver uma regra, entende, depende do que está escrito, né? Porque finalmente a nossa... [a gravação está nesse momento chegando ao ponto aonde ele finaliza a *10ª Valsa*, c. 102]

S: Espera aí, vou ver aqui como você finaliza [a gravação toca os últimos compassos da sua interpretação] Aí, você termina. Mas depois disso tem... [canto a melodia da *Coda*]. Tem aí um *prossiga*. Achei curioso. E aí você não fez essa parte.

AML: Talvez tem em outra gravação, sim. Devem ter cortado aqui por..., não sei.

S: Curioso, né.

AML: Não, então, não é possível. Eu não teria feito isso, não teria cortado não (MOREIRA LIMA, 2016).

Permaneceu a dúvida sobre a razão da omissão da *Coda*: foi uma opção do intérprete? Criando a concepção interpretativa da obra, ele tomava a liberdade de repensar a obra propriamente dita? Ou a *Coda* fora cortada no lançamento do CD da Revista Caras por razões desconhecidas? Resolvi adquirir o LP original para averiguar como Moreira Lima finalizava a *10ª Valsa* no lançamento primordial. E lá estava a *10ª Valsa* daquele mesmo jeito, sem a *Coda*.

Esse caso leva a uma reflexão sobre a liberdade da intérprete para mudar notas e modificar a estrutura de uma obra. Segundo Bowen, no século XVIII os próprios compositores comandavam a execução das suas obras e a ideia de compreender uma obra como “um texto final, fixo e imortal¹⁶⁰” (BOWEN, 2001, p.429) só surgiu no século XIX.

¹⁶⁰ “a final, fixed, immortal text”.

Mesmo assim, segundo o mesmo autor, ainda persistia a prática de cortar ou mudar notas na partitura, e Bowen cita os regentes Toscanini e Furtwängler como exemplos. Uma nova ideologia, junto com os parâmetros da indústria fonográfica, “têm colocado limites na liberdade da intérprete para modificar notas¹⁶¹” (ibid., p. 428). Apesar de gozar de uma relativa liberdade de escolha em parâmetros como articulação e dinâmica, intérpretes precisam estar atentos a outros parâmetros, como tempo, instrumentação, tom ou precisão de alturas, que são considerados “essenciais e precisam ser preservados para assegurar a identidade da obra¹⁶²” (Id., 1996b, p.127).

Tratando dessa questão, Cook (2001, p. 17, tradução minha) escreve que Busoni se negava a “admitir qualquer distinção ontológica entre partituras, execuções, e arranjos, porque as via todas igualmente como transcrições de uma ideia platônica abstrata¹⁶³”, resultando não só em uma ambiguidade relativa à distinção entre a obra e a sua execução, mas também ao papel do editor, transcritor e compositor. “Uma ‘obra’ pode ser uma variante, uma conclusão, ou um completo repensar de uma obra preexistente¹⁶⁴” (Loc. Cit., tradução minha).

5.10.3 Uma apreciação das gravações ouvidas

QR-code da *Valsa Nº 10*,
completa – Francisco Mignone.



- a) **Francisco Mignone** (APÊNDICE K – Faixa 75/duração 3’09 min.) – Muita flutuação no tempo, tanto dentro do compasso, quanto entre compassos. Mignone também molda as suas frases com modificações de tempo: na primeira parte da seção *A* (cc.1-16) cada frase de quatro compassos é sustentada no final, como marcado na partitura, mas há um gradual *accelerando* para o meio desse grupo de frases que se torna um *rallentando* no final para preparação da próxima parte (cc.17-32). O final da 1ª frase desta parte é tocada com *sostenuto* em *sotto voce* no final. As colcheias intermediárias da mão direita são muito expressivas, a nota superior soa em plano mais distante. O *B* é um pouco mais vivo, com muito canto na melodia e as colcheias intermediárias da mão esquerda são colocadas em um plano de fundo, apagadas e delicadas. No *A2*, no c.89, Mignone faz o *molto rit.* com dinâmica muito suave, em atmosfera de

¹⁶¹ “have limited a performer’s freedom to change pitches”.

¹⁶² “Tradition can mandate that certain qualities (like tempo, instrumentation, key or pitch accuracy) are essential and must be retained to ensure identity of the work”.

¹⁶³ “to admit any ontological distinction between scores, performances, and arrangements, because he saw all of them as equally transcriptions of an abstract, platonic idea”.

¹⁶⁴ a ‘work’ may be a variant, completion, or complete rethinking of a pre-existing work”.

contemplanção, equivalente ao que foi feito no lugar correspondente no A (c.20). A *Coda* é feita a tempo, com ressonância de harmônicos pelo uso de pedal;

QR-code da *Valsa Nº 10*,
completa – Maria Josephina
Mignone.



- b) **Maria Josephina Mignone** (APÊNDICE K – Faixa 76/duração 3'47 min.) – Reaparece a moldagem do tempo em que se ouve o ritmo de semínima mais duas colcheias, em vez de três semínimas, resultando em um tipo de 2/2. Sistemática prolongação do 1º tempo do compasso para fins expressivos. Uma sonoridade exuberante é uma marca dessa versão;



QR-code da *Valsa Nº 10*,
completa – Arthur Moreira
Lima.

- c) **Arthur Moreira Lima** (APÊNDICE K – Faixa 77/duração 4'48 min.) – O andamento escolhido é bem lento, como indicado pela duração da execução, criando um caráter contemplativo. No início, a relação dos pulsos do compasso soa algo como: colcheia - semínima - colcheia. Canta as colcheias intermediárias da mão direita em cc.17-19, e cria uma expressão parecida à de Mignone no c.20, de contemplanção e repouso. Moreira Lima usa um pedal único para a transição para o B, cc.30-32, gerando muitos harmônicos e criando um definhamento da textura e deslocamento para uma nova esfera, que se apresenta no B. Em uma intenção expressiva de relógio parado, e ao contrário da indicação de *pouco mais vivo*, o tempo é estendido de modo muito extremo. As colcheias da mão esquerda no *poco più mosso* no c.63 descem em tempo mais movido, mas, ao contrário das indicações da partitura, Moreira Lima faz um *molto crescendo*, anunciando uma intenção expressiva exclamada, vigorosa, com dinâmica forte e, segundo o próprio Moreira Lima, “mais real”. A moldagem dos pulsos é regular nesse A2, mas os *rubati* em cada fim de frase são grandes. Na última exposição do tema em c.86, o caráter contemplativo e tristonho vai retornando. A *Coda* é omitida;

QR-code da *Valsa Nº 10*,
completa – Olinda
Alessandrini.



- d) **Olinda Alessandrini** (APÊNDICE K – Faixa 78/duração 3'54 min.) – O tempo é lento e o caráter de contemplanção criado lembra a interpretação de Moreira Lima. As

indicações da partitura são seguidas fielmente. Pouco uso de moldagem do tempo, fora os *tenuti* marcados na partitura em finais de frase. No A2 ocorrem mais flutuações no tempo, com *rubato* e flutuação no fluxo melódico usadas para expressividade. A concepção interpretativa de aplicar discretamente *rubato* e, no caso da 2ª Valsa, arpejos não existentes na partitura, no *ritornello* de uma seção, já foi observada na sua interpretação de outras *Valsas de Esquina*. A *Coda* é tocada em tempo mais vivo e com dinâmicas bastante fortes.

5.11 Valsa de Esquina Nº 11

“A Nº 11 é ao contrário [da Nº 10]. É uma valsa quase humorística. Ela tem um *pizzicato*. Ela tem uns efeitos do piano muito, muito interessantes que aí depende do talento do intérprete”, afirma Maria Josephina Mignone (GOMES, 2011). A pianista japonesa Shimoyama (2017, tradução minha) comentou sobre essa valsa que ela tinha “um estilo de valsa muito brasileiro, uma valsa única¹⁶⁵”. De fato, a 11ª Valsa é única dentro da série por conta de diversos elementos, das quais os mais óbvios são a sua forma e seu caráter mais alegre.

Quadro 48 - Apresentação da 11ª Valsa.

Composição	Copyright	Dedicada a	Tonalidade	Caráter	
1943	1944	João de Souza Lima	Si menor	<i>Moderato</i>	
Forma ABCACB					
A (cc.1-25) <i>Moderato</i> Frases: 2+2+2+2+2+2 +2+2+2+2+2+ 3	B (cc. 26-42) <i>Più mosso</i> Frases: 1ª e 2ª casa: 4+2+2+4+4	C (cc.43-58) <i>Tempo I</i> Frases: 4+4+4+4	A2 (cc.59-83) <i>Tempo I</i> Frases: 2+2+2+2+2+2+2 +2+2+2+2+3	C2 (cc.84-111) Frases: 4+4+4+4 Transição: 12+5	B2 (cc.112-148) <i>Vivo</i> Frases: 4+2+2+4+4 <i>Più Vivo</i> : 4+2+2+4+4

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, F. 11ª VALSA DE ESQUINA, 1944.

No Quadro 48 estão expostos os atributos da 11ª Valsa: ano de composição e de *copyright*, a pessoa a quem foi dedicada, a tonalidade, caráter e estrutura musical. No Quadro 49 aparece a lista das gravações encontradas.

¹⁶⁵ “very Brazilian style, unique waltz”.

Quadro 49 - Gravações encontradas da *11ª Valsa*.

Nº	Iniciais	Data	NOME	Nº	Iniciais	Data	NOME
01	FM	1957	Francisco Mignone	05	MW	2013	(Marcel Worms)
02	MJM	1997	Maria Josephina Mignone	06	SS	2016	(Shizuka Shimoyama)
03	AML	1982	Arthur Moreira Lima	07	MS	1952	(Murilo Santos)
04	OLA	2010	Olinda Allesandrini				

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE (M.J), 1997; SILVA, 2016; Revista Geral de Discos Long Playing, 1957. Gravações não adquiridas estão entre parênteses.

5.11.1 As edições e a gravação de Mignone

O Quadro 50 mostra um levantamento feito de diferenças observadas entre as edições usadas e a gravação do compositor Mignone.

Quadro 50 - *Valsa de Esquina Nº 11*: comparação entre as edições e a gravação de Mignone.

Compasso	Edição Mangione	Edição <i>Ongaku No Tomo</i>	Gravação de Mignone
12 (A)	ME: <i>acciaccatura</i> no 2º tempo é Lá#-Si-Si#.	ME: <i>acciaccatura</i> no 2º tempo é Dó#-Ré-Ré#.	Soa como Dó#-Ré-Ré#.
20 (A)	ME: a nota mais grave do acorde no 1º tempo é Ré.	ME: a nota mais grave do acorde no 1º tempo é Fá#.	Fá#.
50 (C)		Indicação de (<i>rubato</i>) é adicionada atrás do <i>dim</i> .	Bastante <i>rubato</i> .
58-63 (A2)		MD: um sinal de diminuendo atrás de cada sinal de crescendo, correspondendo ao desenho melódico.	Essa dinâmica pode ser ouvida.
132 (B2)	ME: acorde arpejado de Ré menor no 1º tempo.	ME: acorde arpejado de Ré menor no 1º tempo.	Um acorde de Ré maior, <i>tierce de picardie</i> .

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, F., 1944; MIGNONE, F., 2004; FRANCISCO MIGNONE, 1957.

5.11.2 Uma *Valsa de Esquina* chorística

O pianista holandês Worms reforça a descrição de ‘humorística’ dada por Maria Josephina, quando diz sobre a *11ª Valsa*: “apesar de ser em tom menor (como o restante das valsas) essa valsa me soa muito alegre¹⁶⁶” (WORMS, 2017, tradução minha). A predominância, no plano harmônico das seções A e B, do acorde Lá maior com a sétima - a dominante da tônica de Ré menor - com certeza contribui para esse espírito mais alegre. As *acciaccaturas* que iniciam as frases no início da valsa dão um toque humorístico e a

¹⁶⁶ “notwithstanding the minor key (like the rest of the waltzes) this waltz sounds very lighthearted to me”.

espirituosa divisão métrica dos acordes arpejados da mão esquerda (com a inscrição de *imitando violão*) no A2, remetem à ambiguidade métrica comentada por Carrilho (2016) em 3.2.3 (p. 92): são acentos característicos, existentes em muitos ritmos ternários de culturas de origens negras, que Carrilho carinhosamente chama de *malandragem*. A mão esquerda da seção A2 tem acordes arpejados (cc.59-81) a cada dois tempos, que, em ciclos de dois compassos, criam três pulsos em uma métrica de 3/2. Os acentos dos arpejos do *violão* concedem um caráter tosco à melodia, entortam o seu desenho e as dinâmicas que lhe foram indicadas. Escutando essa seção da *11ª Valsa*, Moreira Lima (2016) disse: “Tem sempre esse elemento chorão. O elemento está sempre em todas elas. Meio rapsódico, né. É rapsódico. Essa é interessante que vai acelerando para o fim, né”.

A forma da *11ª Valsa* é *ABCACB* e por ter três seções diferentes em caráter, apesar de não ordenadas da mesma maneira, essa forma alude à forma rondó *ABACA*, tão ligada à cultura do choro.

5.11.3 Uma apreciação das gravações ouvidas

QR-code da *Valsa Nº 11*,
completa – Francisco Mignone.



- a) **Francisco Mignone** (APÊNDICE K – Faixa 79/duração 2’23 min.) – A interpretação do compositor destaca muito bem o caráter de cada seção e desenha as melodias com clareza, sempre usando moldagem do tempo de forma muito livre, com grandes modificações no andamento, entre pulsos, compassos e seções. A sonoridade e o *staccato* são macios. No A, o 3º tempo de cada frase, por vezes, soa como engolido pela antecipação da próxima frase. As colcheias da melodia em B começam com muito *rubato* expressivo, mas aos poucos uma marcação mais fluente do tempo se instala. A 2ª casa é tocada em tempo bem mais vivo, e com *una corda*. As mínimas pontuadas da mão esquerda se tornam melódicas, e são cantadas, enquanto as colcheias da mão direita soam no fundo. A seção C começa em tempo lento e vai acelerando para, no final dos primeiros oito compassos, ralentar em um grande *rubato* – adicionado entre parênteses na edição japonesa (Quadro 49, p. 245). A2 é muito vivo. A melodia na mão direita incorpora a métrica marcada pela mão esquerda, criando um caráter divertido. O início do C2 é lento igual ao correspondente C, mas aqui é criada uma métrica binária durante os primeiros quatro compassos. As colcheias no c.91 são feitas com um *rubato* tão grande que se tornam semínimas. Na transição para o B2 nota-se o destaque dado ao pedal na mão esquerda de três compassos no Lá

2, e nos cc.115-116, ouve-se o Si bemol resolvendo no Lá novamente. *B2* é executado de forma semelhante ao *B*. Chama a atenção o *tierce de picardie*, feito no c.132, quando Mignone toca o acorde de Ré maior, em vez do acorde de Ré menor que está escrito;

QR-code da *Valsa Nº 11*,
completa – Maria Josephina
Mignone.



- b) **Maria Josephina Mignone** (APÊNDICE K – Faixa 80/duração 2’31 min.) – Apesar de uma sonoridade diversa, a sua versão tem muito em comum com a execução de Mignone: o efeito de engolir o final das frases de dois compassos com a antecipação da frase seguinte no início no *A*; a moldagem do tempo no início e final de frases e seções; o uso de *rubati* em lugares idênticos; criação de compasso binário no *C*. Não obstante, Maria Josephina toca a melodia do *A2* com a métrica de 3/4 e sem agrupar as semínimas em pares como Mignone fez. O termino é forte e brilhante;

QR-code da *Valsa Nº 11*,
completa – Arthur Moreira
Lima.



- c) **Arthur Moreira Lima** (APÊNDICE K – Faixa 81/duração 3’08 min.) – Toca o início em tempo bem mais lento que Mignone e Maria Josephina, e com semínimas bem iguais. O *B*, tocado com um legato delicado, começa lento e acelera. A articulação da 2ª casa é bem diferente, com *staccato* seco. Alguma moldagem do tempo, dando expressividade a notas melódicas. A seção *C* começa lenta, mas acelera para um tempo mais vivo. Em momentos, um compasso binário surge na moldagem do tempo e no *C2* isso fica ainda mais definido. No *A2* o tempo é bem parecido com o tempo do *A*, e as semínimas da mão direita são tocadas bem iguais, definindo um compasso ternário;

QR-code da *Valsa Nº 11*,
completa – Olinda
Allessandrini.



- d) **Olinda Allessandrini** (APÊNDICE K – Faixa 82/duração 2’44 min.) – O tempo escolhido é bem semelhante ao de Moreira Lima e o caráter é comparável também. O *B*, com pouca moldagem do tempo além de um leve sustentar no c.37 nas duas vezes,

tem uma diferenciação bem clara entre o *legato* da 1ª casa e o *staccato* da 2ª. Na seção C Alessandrini, mesmo de maneira mais discreta, acelera para o meio e ralenta para o final de cada oito compassos como se constatou nas outras interpretações. Em A2 as oitavas da mão direita são tocadas com brilho, e elas definem bem o compasso ternário. Os acordes finais são tocados com *staccato* curto e sem pedal.

5.12 Valsa de Esquina Nº 12

“E finalmente a Nº 12 é a grande valsa brasileira que o Mário de Andrade cobrava do Mignone: que é uma valsa que abraça todo o piano. Essa é a grande valsa brasileira. Precisa que a pessoa esteja até apaixonada para tocar essa valsa. Eu não entendo de outra maneira”, afirma Maria Josephina Mignone (GOMES, 2011). A pianista japonesa Shimoyama (2017, tradução minha) a vê como “uma grande valsa do tipo Chopin, sem serenata¹⁶⁷”. Worms (2017, tradução minha), por sua vez, considera-a “extremamente virtuosística, um pouco demais. Elementos da ópera italiana são mais dominantes aqui do que nas outras valsas¹⁶⁸”. Durante a entrevista que realizei com Moreira Lima em 2016, ouvíamos a sua gravação da 12ª Valsa quando ele comentou:

A melhor é essa, a 12ª é muito boa. A melhor de todas. É uma peça de concerto, né. Essa é uma peça de concerto. Como tal tem que ser encarada. Tem vários elementos. Tudo isso! Tem muito de rapsódia de Liszt de vez em quando. [E quando ouve a seção B, cc. 34-53] Isso é muito elemento da 1ª Valsa. Ela tem muito um pouco de cada uma. Ela é uma espécie de uma colcha de retalhos das outras. Uma espécie de uma compilação de elementos de música de concerto. É isso. Isso aí é bem de concerto. É palco. Isso é música de concerto (MOREIRA LIMA, 2016).

Quadro 51 - Apresentação da 12ª Valsa.

Composição	Copyright	Dedicada a	Tonalidade	Caráter
1943	1944	Mário Neves	Fá menor	<i>Moderato</i>
Forma ABA e Coda				
A (cc.1-33) Frases: <i>Moderato</i> : 1 <i>Vivo</i> : 8+8+4+4+2+1+1+4	B (cc. 34-89) Frases: <i>Moderato grazioso</i> : 1ª casa: 4+4+4+4 2ª casa: 4+4+4+4 <i>Più vivo</i> (cc.54-89): 4+4+2+2+2+8+2+2+2+4	A2 (cc. 90-142) Frases: <i>Lento e sonoro</i> : 1 <i>Vivo</i> : 8+8+4+4+2+1+1+2+2 <i>Più calma</i> : 4+4+2+1+1+9	<i>Coda</i> (cc.143-148) <i>Lento</i> : 6	

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, F. 12ª VALSA DE ESQUINA, 1944.

¹⁶⁷ “Chopin kind of grand waltz, no serenata”.

¹⁶⁸ “Extremely virtuoso, a bit ‘over the top’. Elements of Italian opera more dominant here than in the other waltzes”.

No Quadro 51 estão expostos os atributos da *12ª Valsa*: ano de composição e de *copyright*, a pessoa a quem foi dedicada, a tonalidade, caráter e estrutura musical. No Quadro 52 aparece a lista das gravações encontradas.

Quadro 52 - Gravações encontradas da *12ª Valsa*.

Nº	Iniciais	Data	NOME	Nº	Iniciais	Data	NOME
01	FM	1957	Francisco Mignone	06	SS	2016	(Shizuka Shimoyama)
02	MJM	1997	Maria Josephina Mignone	07	AE	1958	Arnaldo Estrella
03	AML	1982	Arthur Moreira Lima	08	MS	1952	(Murilo Santos)
04	OLA	2010	Olinda Allestrandini	09	CI	2007	Clélia Iruzun
05	MW	2013	(Marcel Worms)				

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE (M.J), 1997; SILVA, 2016; Revista Geral de Discos Long Playing, 1957. Gravações não adquiridas estão entre parênteses.

5.12.1 As edições e a gravação de Mignone

O Quadro 53 mostra um levantamento feito de diferenças observadas entre as edições usadas e a gravação do compositor Mignone.

Quadro 53 - *Valsa de Esquina Nº 12*: comparação entre as edições e a gravação de Mignone.

Compasso	Edição Mangione	Edição <i>Ongaku No Tomo</i>	Gravação de Mignone
18 e 22 (A)	Sem indicação de dinâmica nesses compassos.	Indicação de dinâmica inserida em parênteses entre as pautas: (f) em c. 18 e (p) em c.22.	Não há (f) em c. 18 e (p) em c.22, mas um p e <i>sustenuto</i> em c.20. Não obstante, esse contraste entre c.18 e c.22 foi feito, até certo ponto, por AE, MS e AML.
32-33 (A)	Não há bemol acima do trinado de dois compassos. O trinado é feito com Fá e Sol.	Um bemol é inserido acima do trinado de dois compassos. O trinado vai ser com as notas Fá e Sol bemol.	Fá e Sol bemol no trinado.
50 (B)	Sem indicação de dinâmica nesse compasso.	A indicação de dinâmica (p) é inserida em parênteses entre as pautas.	A dinâmica não é p.
57 (B)	MD: a nota superior do acorde no 3º tempo é Mi#.	MD: a nota superior do acorde no 3º tempo é Mi.	Nota superior Mi.
70-77 (B)	A passagem como originalmente foi escrita.	O jeito como esta passagem está escrita nesta edição, segundo MJM, é um arranjo que Mignone fez para ela: é um jogo de mãos alternadas. O resultado soa parecido à versão original. MJM, CI e AE fazem essa versão.	A versão original. (Também: MS, AML, OLA).

Compasso	Edição Mangione	Edição <i>Ongaku No Tomo</i>	Gravação de Mignone
98 (A2)	MD: há ligadura de prolongação entre os acordes do 1º e 2º tempo.	MD: a ligadura de prolongação entre os acordes do 1º e 2º tempo foi omitida.	O acorde é repetido no 2º tempo (o mesmo ocorre nas versões de MS, AE, MJM e CI).
99 (A2)		A indicação (<i>a tempo</i>) é inserida entre as pautas na última colcheia do compasso.	Há <i>rubato</i>
102 e 104 (A2)		A indicação (<i>a tempo</i>) é inserida entre as pautas no 1º tempo desses compassos.	Há <i>rubato</i>
126 (A2)	MD: o 1º tempo não tem arpejo.	MD: o 1º tempo tem arpejo.	Arpejo.
146-147 (Coda)	As semicolcheias ascendentes têm a dinâmica de <i>mp</i> e diminuendo, até terminar em <i>p</i> em c. 147.	As semicolcheias ascendentes iniciam com a dinâmica <i>f</i> e têm crescendo para <i>ff</i> em c.147.	A versão original, com dinâmica <i>mp</i> e diminuendo. (MS e OLA fazem isso também).

Elaborado pela autora com base em: MIGNONE, F., 1944; MIGNONE, F., 2004. FRANCISCO MIGNONE, 1957.

5.12.2 Chopin ou serenata?

Os elementos da ópera italiana mencionados por Worms, quiçá referem às melodias expansivas e ao caráter ardente e apaixonado, com o qual Maria Josephina tão enfaticamente caracterizou a *12ª Valsa*. Os arpejos quase constantes na mão esquerda, que escalam o piano ascendendo e descendo, junto com uma densa textura na mão direita, especialmente no retorno ao tema do *A* com acordes largos, aludem certamente às estéticas de obras do romantismo, como as de Chopin, conforme sugeriu Shimoyama. A pianista japonesa, entretanto, não identificou os elementos seresteiros detectados por Moreira Lima. Na visão deste, a *12ª Valsa* é uma ‘colcha de retalhos’, com um pouco de cada ideia exposta ao longo de série de valsas, fato, que de certo modo lhe dá a função da *Coda*, conforme praticada na tradição da valsa, na qual se citava todo o material temático no final (ver 3.1, p. 70-72). Moreira Lima identificou elemento da *1ª Valsa* na seção *B* da *12ª Valsa*. Após a apresentação do tema na seção *A* em tempo vivo e em dinâmica forte, o *B* aparece caracterizado pela indicação de *moderato grazioso* e pela dinâmica suave. No acompanhamento, substituindo os arpejos de antes, surge o pontuado do violão marcado com *staccato* e repleto de ornamentos. Aqui há serenata, sim.

Possivelmente, entre as valsas da série, esta seja a que menos dependa da concepção interpretativa da executante. As suas feições e caráter já estão embutidos na própria

construção e em uma execução tecnicamente bem feita, estes sairão perfeitamente nítidos. Todas as gravações adquiridas dessa valsa têm esse mérito.

5.12.3 A grande valsa brasileira pelo ângulo da dinâmica

Esta *Valsa de Esquina* abraça o piano literalmente. Usa-se desde o Lá mais grave (c.106) ao Lá bemol mais agudo (c.142) do teclado. As dinâmicas e texturas do instrumento também são bem exploradas, como se vê no contraste que ocorre entre os cc.119 e 122, respectivamente com a dinâmica *fff*, criada com acordes em ambas as mãos, e *pp*, feita com a melodia no plano agudo sob indicação de *Più calma* (Exemplo musical 34).

Exemplo musical 34 - *Valsa de Esquina* N° 12, cc.119-125.

The musical score for Example 34, measures 119-125 of 'Valsa de Esquina', is presented in two systems. The first system (measures 119-122) shows a piano accompaniment with dynamic markings *ff* and *fff*, and the instruction *e molto allargando*. The right hand features a melodic line with a fermata and a triplet. The left hand has a bass line with a 5-measure rest and a triplet. The second system (measures 123-125) shows a piano accompaniment with dynamic markings *pp* and *poco rit.*, and the instruction *Più calma*. The right hand features a melodic line with a fermata and a triplet. The left hand has a bass line with a triplet. The score ends with a repeat sign and a fermata.

Fonte: MIGNONE, F., 2004. As gravações usadas na análise deste trecho são incluídas em APÊNDICE K: MS – Faixa 83; FM – Faixa 84; AE – Faixa 85; AML – Faixa 86; MJM – Faixa 87; CI – Faixa 88; OLA – Faixa 89.

Se já havia ocorrido uma grande diferença entre a exposição do tema da seção *A* e o aparecimento de elementos serenateiros na seção *B*, a passagem nos cc.119-125 (Exemplo musical 34), por sua vez, apresenta, em termos de caráter e intensidade, os maiores extremos dessa valsa, e talvez essa constatação valha até para a série de *Valsas de Esquina* toda. A

intensidade apaixonada e grandiosa no c.119 dilui-se ao longo dos dois compassos que seguem e a narrativa é transferida para um plano irreal e reflexivo no c. 122, onde é indicado *Più calma* em dinâmica *pp*. É uma mudança total, um novo cenário.

Nessa parte do trabalho, sobre a interpretação das *Valsas de Esquina*, versou-se sobre a mutabilidade das ideologias interpretativas e sobre a grande influência que os conceitos de interpretação em cada época, cultura, região geográfica e instituição de ensino, exercem sobre o estilo e as escolhas da intérprete. No caso da *Valsa Nº 12* observa-se mais uma vez que as gravações antigas, especialmente as do compositor Mignone de 1957 e de Murilo Santos de 1952, seguem um conceito interpretativo pelo qual o uso generoso e destemido de parâmetros como tempo, dinâmica e timbre, não só é permitido como também desejável. Nessas duas interpretações a diferença entre o *fff* no c.119 e o *pp* no c.122 é certamente notável, mas isso não diz tudo. A maneira ampla com a qual o *diminuendo* (c.120) e o *pouco rit.* (c.121) é compreendido, em grande parte expressa através dos arpejos da mão esquerda, transforma essa passagem em acesso a um novo estado de espírito. É bem provável que Mignone tenha usado o pedal *una corda* na sua interpretação para efeitos de dinâmica e sonoridade. Tratarei deste trecho nas interpretações ouvidas em ordem cronológica, tendo em mente a relação entre a executante e os conceitos interpretativos em vigor, influenciadores do seu estilo. Um levantamento das gravações adquiridas, com o ano da gravação e tempo de duração, está exibido no Quadro 54.

Quadro 54 - *Valsa Nº 12*: Ano de gravação e tempo de duração das interpretações adquiridas

Data	NOME	Iniciais	Duração
1952	Murilo Santos	MS	3'00 min ¹⁶⁹
1957	Francisco Mignone	FM	4'01 min.
1958	Arnaldo Estrella	AE	3'26 min.
1982	Arthur Moreira Lima	AML	3'50 min.
1997	Maria Josephina Mignone	MJM	4'09 min.
2007	Clélia Iruzun	CI	4'11 min.
2010	Olinda Allessandrini	OLA	4'16 min.

Elaborado pela autora com o programa *Audacity*.

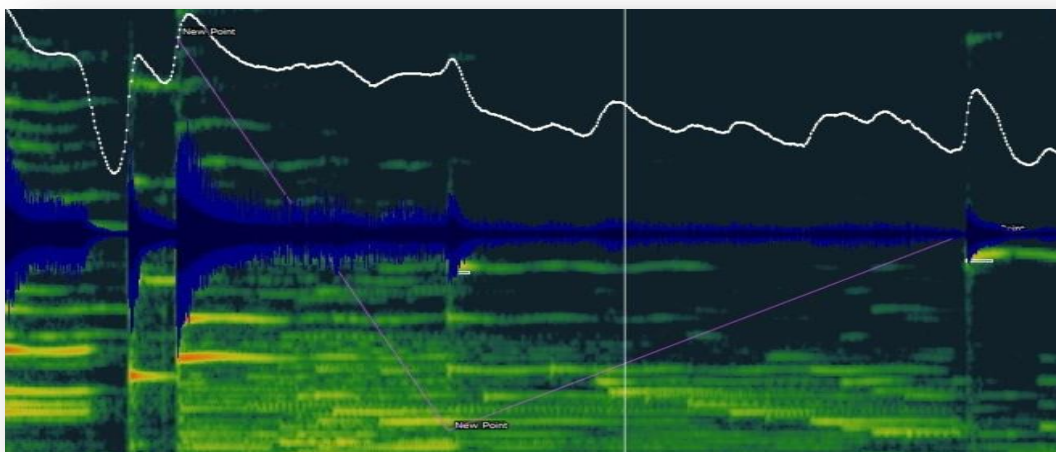
Para analisar o uso de dinâmica no referido trecho (cc.119-122) com maior clareza, criei espectrogramas e gráficos de dinâmica das sete gravações listadas no Quadro 53. É necessário ressaltar que as gravações vêm com uma regulagem de intensidade diversa. Por isso a espessura do sinal de intensidade azul não possui uma relação de equivalência entre

¹⁶⁹ Essa gravação de 1952 parece ter as alturas alteradas: soa quase um semitom acima se comparada à gravação de Allessandrini de 2010. Isso significa que a duração seja um pouco encurtada.

uma gravação e outra. As gravações antigas, por sinal, têm som bem mais baixo do que as mais recentes, particularmente a gravação de Mignone.

Os contingentes para a comparação são: a) o sinal de intensidade azul que exhibe a modificação feita na dinâmica em cada interpretação, porém, sem parâmetro de comparação com as demais gravações; b) o gráfico no topo da janela tem cor diferente para cada intérprete, e mostra a dinâmica realizada; c) o espectrograma exhibe os sons realizados em cores desde vermelho (os sons mais fortes) até um verde claro (os sons mais suaves); d) as notas melódicas no 1º tempo dos compassos 120, 121 e 122 são sinalizadas em cor branca (linha horizontal). Em alguns casos uma dessas notas foi ofuscada pelo sinal de intensidade azul; e) Um gráfico melódico de duas linhas lilás liga os pontos de execução dessas notas.

Figura 15 - *Valsa de Esquina Nº 12*, seção A2, cc.119-125, na interpretação de Murilo Santos (1952): gráfico branco – dinâmica; sinal azul - intensidade; marcas brancas horizontais – notas melódicas do 1º tempo da MD em cc.120, 121 e 122; linhas lilás – pontos de execução das notas melódicas do 1º tempo cc.120-122.



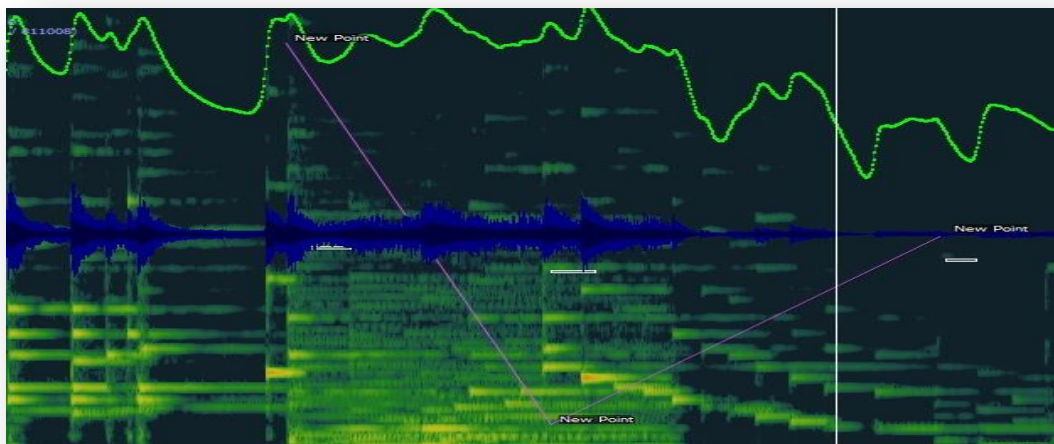
Elaborada pela autora no programa *Sonic Visualizer*. Gravação incluída em APÊNDICE K – Faixa 83.

QR-code da *Valsa Nº 12*,
c. 119-125 – Murilo Santos.



Observa-se nos gráfico de Santos (Figura 15) que a transformação do *fff* para *pp* já começa no c.120 (Exemplo musical 34, p. 253), entre o ponto mais alto e o mais baixo da linha lilás descendente. Em c.121, no ponto mais baixo do mesmo gráfico, a dinâmica está preparada para a atmosfera de *Più calma*, que inicia no final da linha lilás ascendente.

Figura 16 - *Valsa de Esquina Nº 12*, seção A2, cc.119-125, na interpretação de Francisco Mignone (1957): gráfico verde – dinâmica; sinal azul - intensidade; marcas brancas horizontais – notas melódicas (MD) do 1º tempo de cc.120, 121 e 122; linhas lilás – pontos de execução das notas melódicas do 1º tempo cc.120-122.



Elaborada pela autora no programa *Sonic Visualizer*. Gravação incluída em APÊNDICE K – Faixa 84.

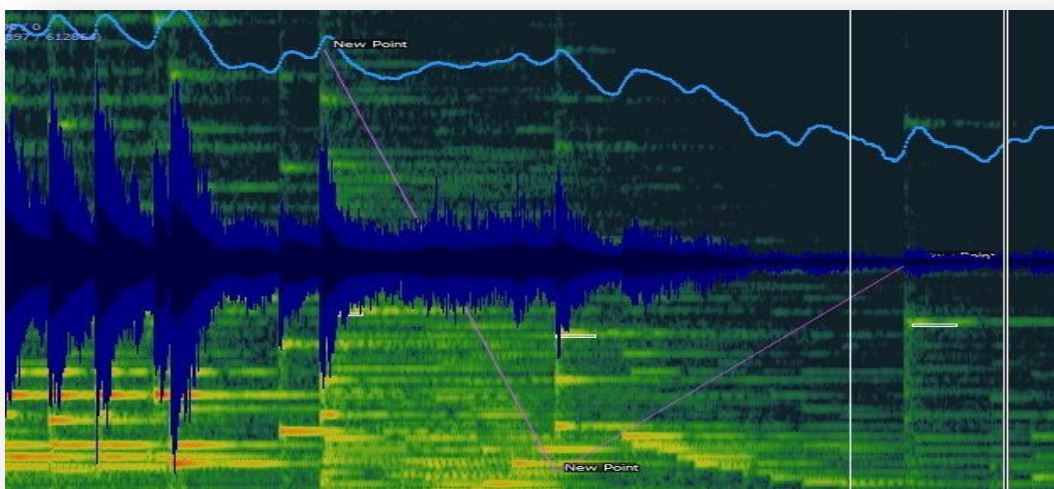


QR-code da *Valsa Nº 12*,
c. 119-125 – Francisco
Mignone.



QR-code da *Valsa Nº 12*,
c. 119-125 – Arnaldo Estrella.

Figura 17 - *Valsa de Esquina Nº 12*, seção A2, cc.119-125, Arnaldo Estrella (1958): gráfico azul claro – dinâmica; sinal azul escuro- intensidade; marcas brancas horizontais – notas melódicas (MD) do 1º tempo de cc.120, 121 e 122; linhas lilás – pontos de execução das notas melódicas do 1º tempo cc.120-122.

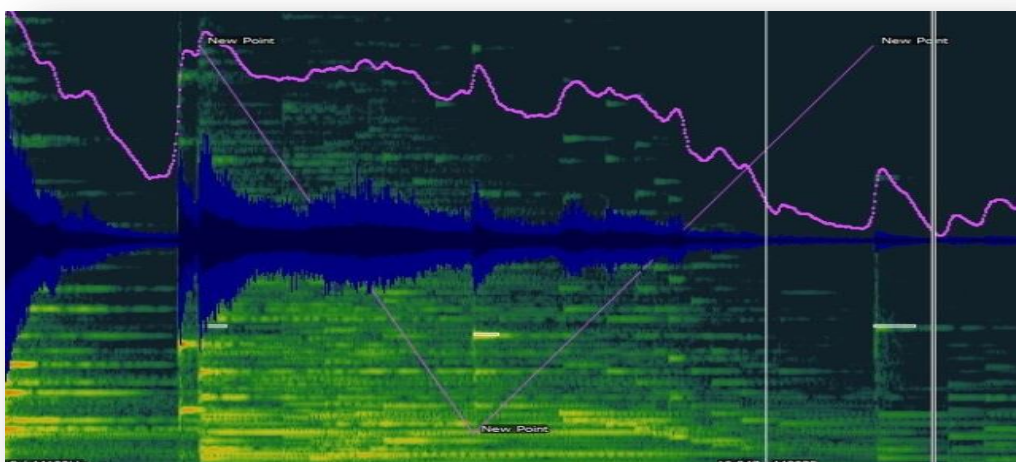


Elaborada pela autora no programa *Sonic Visualizer*. Gravação incluída em APÊNDICE K – Faixa 85.

Mignone (Figura 16), por sua vez, diminui a dinâmica logo depois de tocar o acorde no 1º tempo do c.121 e é identificável à textura rarefeita do espectrograma quando, na descida da mão esquerda em um *molto rallentando*, Mignone provavelmente faz uso do pedal *una corda*.

No gráfico de Estrella (Figura 17) e Moreira Lima (Figura 18) vê-se que o diminuendo começa na segunda metade do c.121. No espectrograma, a redução do sinal de intensidade azul tem um aspecto parecido nos dois casos.

Figura 18 - *Valsa de Esquina Nº 12*, seção A2, cc.119-125, na interpretação de Arthur Moreira Lima (1982): gráfico lilás brilhante – dinâmica; sinal azul - intensidade; marcas brancas horizontais – notas melódicas (MD) do 1º tempo de cc.120, 121 e 122; linhas lilás – pontos de execução das notas melódicas do 1º tempo cc.120-122.

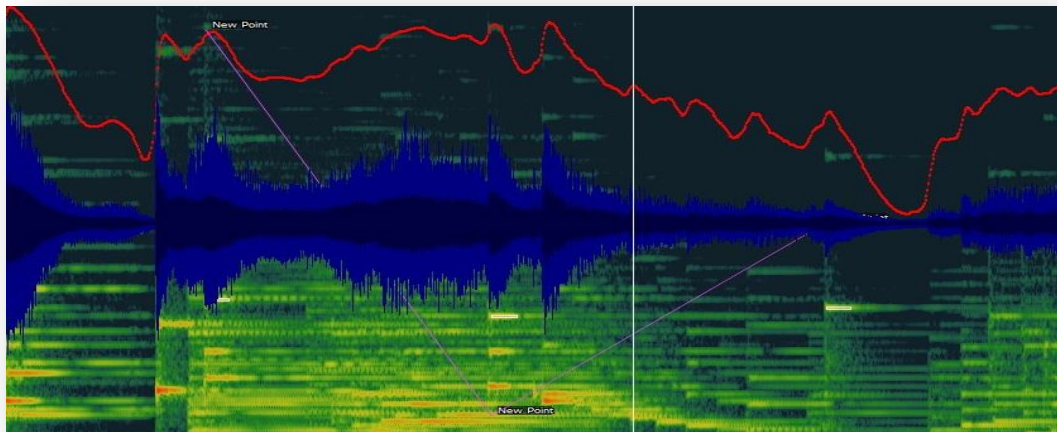


Elaborada pela autora no programa *Sonic Visualizer*. Gravação incluída em APÊNDICE K – Faixa 86.

QR-code da *Valsa Nº 12*,
c. 119-125 – Arthur Moreira
Lima.



Figura 19 - *Valsa de Esquina Nº 12*, seção A2, cc.119-125, na interpretação de Maria Josephina Mignone (1997): gráfico vermelho – dinâmica; sinal azul - intensidade; marcas brancas horizontais – notas melódicas (MD) do 1º tempo de cc.120, 121 e 122; linhas lilás – pontos de execução das notas melódicas do 1º tempo cc.120-122.

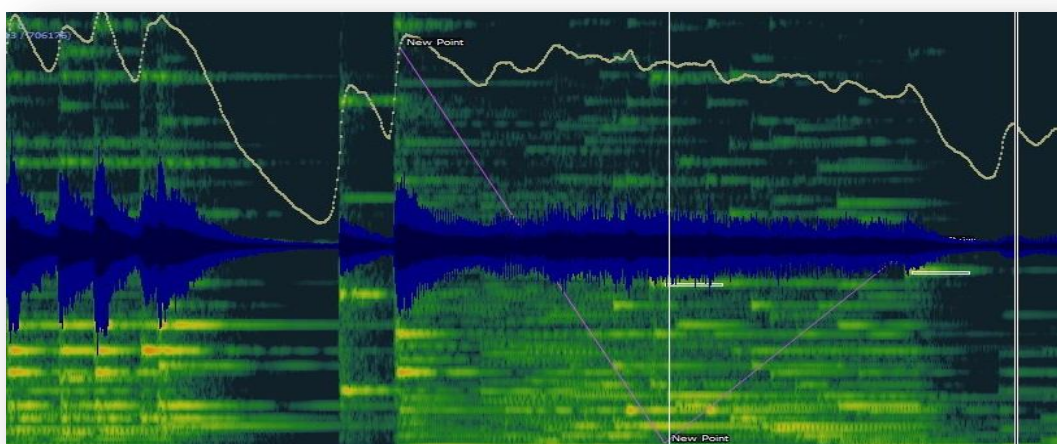


Elaborada pela autora no programa *Sonic Visualizer*. Gravação incluída em APÊNDICE K – Faixa 87.

QR-code da *Valsa Nº 12*,
c. 119-125 – Maria Josephina
Mignone.



Figura 20 - *Valsa de Esquina Nº 12*, seção A2, cc.119-125, na interpretação de Clélia Iruzun (2007): gráfico cinza claro – dinâmica; sinal azul - intensidade; marcas brancas horizontais – notas melódicas (MD) do 1º tempo de cc.120, 121 e 122; linhas lilás – pontos de execução das notas melódicas do 1º tempo cc.120-122.

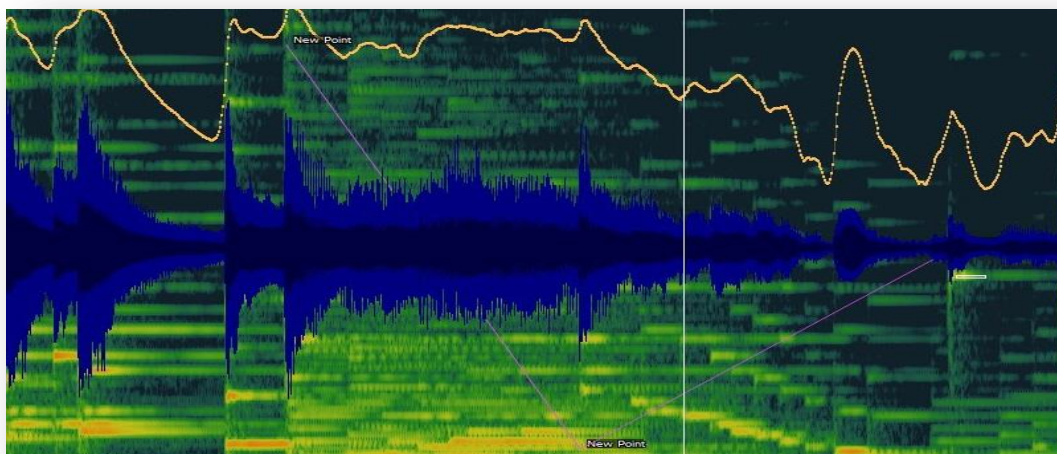


Elaborada pela autora no programa *Sonic Visualizer*. Gravação incluída em APÊNDICE K – Faixa 88.

QR-code da *Valsa Nº 12*,
c. 119-125 – Clélia Iruzun.



Figura 21 - *Valsa de Esquina Nº 12*, seção A2, cc.119-125, na interpretação de Olinda Alessandrini (2010): gráfico laranja claro – dinâmica; sinal azul - intensidade; marcas brancas horizontais – notas melódicas (MD) do 1º tempo de cc.120, 121 e 122; linhas lilás – pontos de execução das notas melódicas do 1º tempo cc.120-122.



Elaborada pela autora no programa *Sonic Visualizer*. Gravação incluída em APÊNDICE K – Faixa 89.

QR-code da *Valsa Nº 12*,
c. 119-125 – Olinda Alessandrini



As três pianistas Maria Josephina Mignone (Figura 19), Clélia Iruzun (Figura 20) e Olinda Alessandrini (Figura 21) tocam o 1º tempo do c.120 com uma intensidade relativamente igual ao 1º tempo do c.121, como pode ser averiguado nos sinais de intensidade azuis nos respectivos gráficos. Maria Josephina diminui a dinâmica durante a passagem da mão esquerda descendente no meio para o final do c.121, mas alcança a sua dinâmica mais suave só depois de iniciar *Più calma*. Iruzun diminui a intensidade após iniciar o *Più calma*. No sinal de intensidade de Alessandrini há variações de dinâmica ligadas à realização da mão esquerda no c.121 e em *Più calma* a intensidade do som é menor.

Considerações gerais sobre as apreciações

A análise aqui realizada partiu da premissa que no texto das *Valsas de Esquina* há inscrito um guia: através de palavras, como, por exemplo, *seresteiro* ou *imitando a flauta*

seresteira; e através da notação musical, das suas alturas, durações e articulação. Essas inscrições evocam imagens de seresta e de um caráter sentimental, amoroso. Todas e todos os pianistas, consultados no presente trabalho, manifestaram uma consciência desse imaginário ligado às peças. As imagens musicais e não musicais incendiadas no imaginário, por sua vez, mesmo particulares a cada pianista, são fornecidas pela cultura que a cerca. A intérprete absorve este imaginário do mesmo modo que absorve os modelos ideológicos e tecnológicos em vigor na época e no lugar em que atua. A transmissão da atmosfera de seresta, da qual se trata o presente trabalho, varia conforme as influências absorvidas.

Constatou-se nas gravações ouvidas mais antigas, como as de Francisco Mignone, Murilo Santos e Arnaldo Estrella, um uso mais extremo e mais livre dos parâmetros musicais - tempo, intensidade, timbre e articulação – para transmitir o caráter e o sentimento das valsas. Isso está de acordo com as ideologias interpretativas em vigor à época. Por outro lado, as gravações analisadas mais recentes, em geral, revelaram um uso mais cauteloso e equilibrado dos parâmetros interpretativos. A relação da intérprete com o guia das valsas, a partitura, parece caracterizada pela fidelidade com esta, e por um escrúpulo de não exceder, com sua interpretação do elemento seresteiro, as prescrições da partitura, de acordo com os parâmetros mais recentes, ou não tão recentes.

Além de as gravações apontarem tendências interpretativas dessemelhantes entre épocas e gerações, averiguaram, por um lado, certas tradições interpretativas no âmbito desse ciclo de valsas, e, por outro, pontos de ruptura com a tradição, gestos de inovação, que muitas vezes inauguram novas tradições.

6 CONCLUSÕES

A intérprete das *Valsas de Esquina* possui delas uma imagem mental, que influi na sua execução real e datada (SARTRE, 1996). O estímulo da imagem inicial, evocada, por exemplo, pelo título **valsa de esquina** ou por uma melodia que lembra a música de seresta ou de choro, convida a uma ‘viagem’ da imaginação (BACHELARD, 1990). Por outro lado, existe o aspecto sociocultural do imaginário, a intérprete o absorve no ambiente (COOK, 1990). O ambiente sociocultural – sintetizado no modelo ideológico segundo Tarasti – não confina, entretanto, o imaginário da intérprete. Caberá a ela buscar um meio singular de expressar as referências seresteiras nas valsas.

Os modelos ideológico e tecnológico de Tarasti serviram de metodologia para jogar luz sobre as tendências absorvidas por Mignone no seu contexto sociocultural. Para esse objetivo, ideias de outros autores foram utilizadas. Em primeiro lugar, a teoria das entonações de Asafiev, foi discutida em 2.2.4.1 para observar a interação de Mignone com as tendências na sociedade. Em segundo lugar, a ideia de constâncias de Mário de Andrade, vista também em 2.2.4.1, demonstrou um tipo de modelos musicais enraizados na cultura. E, por fim, observou-se em 2.2.4.2 o conceito de tópicos ‘época de ouro’ de Piedade, constâncias derivadas da época de ouro do choro, amplamente usadas nas *Valsas de Esquina*. Estas constâncias alimentaram o imaginário e o talento extraordinário de Mignone para a composição das valsas.

A revisão bibliográfica realizada sobre o gênero valsa e as confluentes manifestações musicais no Brasil - modinha, choro e seresta – também serviu para delinear esse acervo cultural. Uma categorização, com base em modelo de Zbikowski, feita com o intuito de obter um modelo de uma *Valsa de Esquina*, mostrou que os atributos de uma *Valsa de Esquina* típica são: a forma ABA, o caráter seresteiro, uma baixaria com atividade média e uma melodia *cantabile*.

À pergunta primordial: como realizar em som uma *Valsa de Esquina*, de modo que se transmita o imaginário de seresta que a permeia? - já o sabíamos em antemão - não há uma resposta. Partia-se, aliás, da premissa de que não existe uma execução única e correta. O objetivo foi o de revelar caminhos diferentes para a transmissão do conteúdo seresteiro das valsas. Foram apreciados diversos aspectos nas gravações das valsas, a maioria concerne à moldagem do tempo. Levantei uma hipótese, derivada das medições computadorizadas realizadas, de um modelo métrico na execução da valsa chamada brasileira: longo-intermediário-curto. Caberia realizar - o que fugiu do escopo do trabalho aqui apresentado -

um exame mais extenso e aprofundado sobre este tipo de modelo de divisão dos pulsos na tradição interpretativa da valsa brasileira. Trata-se de um tópico para pesquisa futura aprofundada.

A colaboração dos intérpretes que gravaram as *Valsas de Esquina* na íntegra foi imprescindível para a observação das práticas interpretativas das *Valsas*. Sem dúvida, é uma contribuição inusitada na história dessas peças. Cada intérprete contribuiu conforme a sua bagagem pianística e em coerência com a geração à qual pertence. Mignone se apresenta como fundador de uma tradição interpretativa das *Valsas*, de uma ideologia romântica de exaltação. Possivelmente foi influenciado por seus professores italianos que lhe passaram parâmetros de interpretação da Europa do século XIX, e também pelas vivências no ambiente seresteiro na sua juventude. Mignone pianista e a influência da sua experiência como tal sobre o seu estilo de tocar as *Valsas*, é um tema importante e abrangente que foge ao escopo deste trabalho, constituindo tema para nova pesquisa.

Maria Josephina Mignone, a segunda esposa do compositor, herdou o estilo exaltado com o qual Mignone interpretava as valsas, e se tornou uma perpetuadora da tradição por ele fundada. Arthur Moreira Lima, por outro lado, aparece como um transformador, desafiando a tradição. As suas inovações plantam sementes para novas tradições. Alguma influência das suas interpretações pode ser identificada em gravações de pianistas mais recentes, como Iruzun e Alessandrini. A geração recente de intérpretes das valsas, que, aliás, não teve contato imediato com a prática de seresta e por isso possui um imaginário diverso ao de Mignone e de seus contemporâneos, expressa o conteúdo seresteiro de forma equilibrada, seguindo fielmente a partitura. Enquanto isso, nas gravações mais antigas, como as de Mignone, Estrella e Santos, constata-se um uso mais extremo dos parâmetros interpretativos e uma maior liberdade de criar, até mesmo na forma e na escrita da música. Não se buscou neste trabalho fazer relação entre o imaginário das intérpretes sobre as *Valsas de Esquina* e a sua maneira de interpretá-las.

Como pesquisadora e intérprete das *Valsas*, observei mudanças na minha intenção interpretativa ao longo do período de pesquisa, entre 2013 e 2017. Através do estudo das diversas gravações das *Valsas*, tomei consciência das convenções estilísticas presentes na minha interpretação, e da existência de outros estilos. As gravações antigas, particularmente, demonstraram estilos e ideologias interpretativas diversas aos parâmetros conhecidos. A execução de Francisco Mignone, que em uma primeira escuta parecia um tanto excêntrica, fez sentido quando contextualizada. Ouvindo a sua gravação, captei a essência do sentimento seresteiro, observando o seu uso dos parâmetros interpretativos. Posso afirmar, que a minha

gravação das *Valsas*, ocorrida em dezembro 2015, comparada à minha interpretação das peças atualmente, demonstra traços mais claros dos modelos ideológicos e tecnológicos, absorvidos ao longo da minha trajetória de pianista. A apreciação e a comparação das diferentes gravações enriqueceram enormemente o meu ‘saber’ – me referindo a Sartre – relativo ao uso dos parâmetros e aos caminhos interpretativos possíveis. A união desse novo saber com a imaginação sonora ampliou, de forma significativa, o meu escopo criativo de intérprete das *12 Valsas de Esquina*.

Penso que este trabalho contribui para o aprofundamento, bem como a ampliação, do campo de estudos sobre interpretação musical, por ter se debruçado sobre as *Valsas*, a partir de variados enfoques: a análise da transformação de um gênero musical europeu no Brasil; o uso de uma metodologia colaborativa, através de entrevistas com intérpretes; e a proposta de abordagem crítica de gravações das *12 Valsas de Esquina*, incluindo a medição de parâmetros do som.

REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. Francisco Mignone. In: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/francisco-mignone/dados-artisticos>>. Acesso em: 04 jul.2017.

ALLESSANDRINI, Olinda. *Informação em questionário* recebida por simalagu@centroin.com.br em agosto 2016.

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*, 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1942.

_____. *Compêndio de História da Música Brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia Ed., 1958, (1ª ed. 1948).

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ANDRADE, Mário de. Francisco Mignone. In: MIGNONE, Francisco. *A Parte do Anjo: autocrítica de um cinquentenário*. São Paulo: Mangione, 1947, p. 61-66.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

_____. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976.

_____. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

ARAÚJO, Mozart de. *Rapsódia Brasileira*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994.

ARNALDO COHEN. Valsa de Esquina Nº 1 (2min 49s). Francisco Mignone In: *Brasiliiana: Three centuries of Brazilian Music*. Bis Records. 2001. 1 CD.

ARNALDO ESTRELLA . *Francisco Mignone – Valsa de Esquina Nº 1*.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JH_RUDPAh1s

Acesso em: 19/12/2017.

_____. *Francisco Mignone – Valsas de Esquina Nº 3 e 4*.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qadHKOAmqww>

Acesso em: 19/12/2017.

_____. *Francisco Mignone – Valsa de Esquina Nº 12*.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NQ0161SP90M>

Acesso em: 19/12/2017.

ARTHUR MOREIRA LIMA. *As 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone*. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1982. Reeditado em: *Três séculos de Música para Piano*. Editora Caras, s.d. CD.

ASSIS, Ana Cláudia de. *Música e História. ANPPOM - Pesquisa em música no Brasil, Goiânia, vol.1, p. 11-45, 2009.*

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Ed., 1956.

_____. “Si alza la tela”. In: MIGNONE, Francisco. *A Parte do Anjo*: autocrítica de um cinquentenário. São Paulo: Mangione, 1947, p. 3-37.

BABTISTA (filho), Zito; ALMEIDA, Luiz Antônio de. O canto cênico In: MARIZ, Vasco (Org.). *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, Editora da Universidade do estado do Rio de Janeiro, 1997, p. 107-113.

BACHELARD, Gaston. *O Ar e os sonhos*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1990.

BARBEITAS, Terrigno Flávio. *Circularidade Cultural e Nacionalismo nas Doze Valsas para Violão de Francisco Mignone*. 1995. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BARBOSA-LIMA, Carlos. Prefácio. *Music of the Americas: Francisco Mignone - 7 Valsas de Esquina*. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1994.

BARCELOS, Sérgio. Mignone e o cinema, o cinema e Mignone In: MARIZ, Vasco (Org.). *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, Editora da Universidade do estado do Rio de Janeiro, 1997, p. 147-153.

BARRENECHEA, Sérgio Azra. *The Flute Music of Francisco Mignone with an Analysis of the Sonata for Flute and Piano*. 2000. Tese (Doutorado em Música). Graduate College of the University of Iowa, Iowa City.

BATTEL, Giovanni Umberto; FRIBERG, Anders. Structural Communication In: PARNCUTT, R.; MCPHERSON, G. (Eds). *The Science and Psychology of Music Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p.199-219.

BETH@MANGIONE.COM.BR. *Sobre a edição das Valsas de Esquina*. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <simalagu@centroin.com.br>. em: 31 ago. 2017.

BITTENCOURT, Maria Cristina Futuro. Interpretação musical: novo olhar, novas fontes de estudo. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, 16, 2006, Brasília. *Anais...*Brasília: 2006, p. 206-209.

BOWEN, José Antonio. Performance Practice Versus Performance Analysis: Why Should Performers Study Performance. *Performance Practice Review*, Vol. 9, No.1 (spring), p.15-35, 1996a.

_____. Tempo, Duration and Flexibility: Techniques in the Analysis of Performance. *Journal of Musicological Research*, Vol.16, issue 2, p.111-156, 1996b.

_____. Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works In: COOK, N.; EVERIST, M. (Eds.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001, p.424-451.

BRAGA, Luiz Otávio. *Luiz Otávio Braga: Depoimento* [2017]. Entrevistadora: Sigridur Malaguti. Rio de Janeiro, 2017. 1 arquivo sonoro digital (1 hora e 22 min).

BREIDE, Nadge. Valsas de Radamés Gnattali: um estudo histórico-analítico. *Revista Brasileira de Música*, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Vol.23, p. 107-146, 2010.

CARLOS BARBOSA-LIMA et al. Valsa de Esquina Nº 8 (2min 32s). Francisco Mignone In: *Music of the Brazilian Masters*. Concord Picante, 1989. 1 CD.

CARRILHO, Maurício. *Maurício Carrilho: Depoimento* [2017]. Entrevistadora: Sigridur Malaguti. Casa do Choro, Rio de Janeiro, 2017. 1 arquivo sonoro digital (25 min).

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*, 3ªed. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1972, (1ª ed.1954).

CAZES, Henrique. *Choro do quintal ao municipal*. 4ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

CHIAFFARELLI, Liddy. Biografia. In: MIGNONE, Francisco. *A Parte do Anjo: autocrítica de um cinqüentenário*. São Paulo: Mangione, 1947. p. 67-75.

CHOPIN, F. *Klavierwerke, Instructive Ausgabe, Vol.IV: Polonaises*. Berlin: Sclesinger'sche Buch-und Musikhandlung, 1881.

CLÉLIA IRUZUN. Valsa de Esquina Nº 1 (3min 14s). Francisco Mignone In: *The Waltz Album*. Intim Music, 2010. 1 CD.

_____. Valsa de Esquina Nº 12 (4min 19s). Francisco Mignone In: *Francisco Mignone – Piano Music*. Lorelt, 2007. 1 CD.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

COOK, Nicholas. *Music, Imagination and Culture*. New York: Oxford University Press Inc., 1990.

_____. Between process and product: Music and/as performance. *Music Theory Online: a journal of the Society for Music Theory*, Vol.7, No.2, April, p.1-15, 2001. Disponível em <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/toc.7.2.html>>. Acesso em: 26 jul. 2017.

COSTA, Neal Peres da. *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*. New York: Oxford University Press, 2012.

DEBUSSY, C. *Préludes*, Book I. London: Edition Peters, 1975, 1 partitura (56 p.), piano.

DONINGTON, Robert. 'Rubato'. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London: Macmillan, 1980, vol.16, p. 292.

ESTELINHA EPSTEIN. *Francisco Mignone – Valsa de Esquina Nº 1*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IEIbUjNndAE>
Acesso em: 19/12/2017.

FRANCISCO MIGNONE. *12 Valsas de Esquina*. Rio de Janeiro: Festa Discos 5001, 1958. 1 LP.

GERLING, Fredi Vieira. O tempo rubato na Valsa de Esquina Nº 2 de Francisco Mignone. *Claves - Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, João Pessoa*, n.5, p.7-19, 2008.

GOMES, Lauro. Encarte de *Valsas Imortais: Francisco Mignone na arte de Maria Josephina Mignone ao piano*, AFCD-700056, 1997.

_____. *Ciclo Mignone: Francisco Mignone, o homem e a obra*. Rádio MEC, 12 jun.2011.

_____. *Ciclo Mignone: Francisco Mignone, o homem e a obra*. Rádio MEC, 28 ago.2011.

GUINGA. *Guinga: Depoimento* [mai. 2017]. Entrevistadores: Sigridur e Paulo Malaguti. Rio de Janeiro, 2017. 1 arquivo sonoro digital (46 min.).

GUSMÃO, Pablo da Silva; GERLING, Cristina C. O tempo e a dinâmica na construção de uma interpretação musical In: RAY, S. (Org.). *Performance Musical e suas Interfaces*. Goiânia: Editora Vieira, 2005. p. 65-93.

HORTA, Luiz Paulo. *Dicionário de música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. Encarte de *As 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone*. Arthur Moreira Lima, piano, Kuarup, KLP 013, 1982.

IKEDA, Alberto. Chico Bororó: um erudito na música popular. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 9 mar. 1986. Suplemento Cultura. p.5-6.

IRMA ARMETRANO. Valsa de Esquina Nº 1 (3min 49s). Francisco Mignone In: *Latino-american Piano Music*. Mandala, 1998. 1 CD.

JACOB DO BANDOLIM E REGIONAL DO CANHOTO. Confidências (3 min 3s). [Reedição do álbum BP-1, gravado originalmente em 1952] Ernesto Nazareth In: *Ernesto Nazareth 150 anos* (vol.3). Revivendo, RVPC. 2013. CD.

KIEFER, Bruno. *Mignone, Vida e Obra*. Porto Alegre: Ed. Movimentos, 1983a.

_____. *Música e dança popular: sua influência na música erudita*, 2ª ed. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1983b.

LAGO JR, Sylvio. *A arte do piano: história, compositores, obras e grandes intérpretes*. Rio de Janeiro: Senai/Fábrica de livros, 2001.

LAMB, Andrew. 'Waltz'. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie, London: Macmillan, 1980, vol.20, p. 200-206.

LIÇÃO de piano. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. 1 vídeo (20 min), son., color.

LUIZ DE MOURA CASTRO. Valsa de Esquina Nº 1 (3min 3s). Francisco Mignone In: *Brasil Piano*, 2013. 1 CD.

MACHADO, Marcelo Novaes. *As Doze Valsas de Esquina de Francisco Mignone: um estudo técnico-interpretativo a partir de suas características decorrentes da música popular*. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

McKAY, Kathryn. *A Contextual Study of Boris Asafiev's Musical Form as a Process and an Application of Concepts to his Sonata for Solo Viola* 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Performáticas). Western Australian Academy of Performing Arts, Edith Cowan University, Perth, Australia.

MANGIONE, Editora. **Data de copyright**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <simalagu@centroin.com.br> em: 11 set. 2017.

MARCEL WORMS. Valsa de Esquina Nº 1 (2 min 51s). Francisco Mignone In: *Francisco Mignone: Brazilian Dances for Piano*. Zefir Records. 2013. 1 CD.

MARCIA DIPOLD. Valsa de Esquina Nº 1 (3min 48s). Francisco Mignone. In: *s.n.* Gallo, 2008. 1 CD.

MARIA JOSEPHINA MIGNONE. *Valsas Imortais*. Ceará: Nordeste Digital Line S/A, 1997. 1 CD

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1994.

MARIZ, Vasco (Org.). *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, Editora da Universidade do estado do Rio de Janeiro, 1997.

MARQUES, Clóvis. Mignone para todos os gostos. *Opinião & Notícia: Música clássica*, 06 jun. 2011. Disponível em <<http://opiniaoenoticia.com.br/cultura/mignone-para-todos-os-gostos/>>. Acesso em: 05 jul. 2017

_____. Crítica do CD *Francisco Mignone – Piano Music*. Clélia Iruzun, piano. 2007. Disponível em <http://www.lorelt.co.uk/review/mignone_piano/29> Acesso em: 10 set. 2017

MARTINS, José Eduardo. A pianística multifacetada de Francisco Mignone. *Revista Música ECA/USP*, São Paulo, v.1, n.2, nov. p. 89-113, 1990.

MEDEIROS, Elione. *Transmissão aural e edição: as 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone*. 2015. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MIGNONE, F. *1ª Valsa de Esquina*. São Paulo: E. S. Mangione, 1941. 1 partitura (6 p.), piano.

_____. *2ª Valsa de Esquina*. São Paulo: E. S. Mangione, 1938. 1 partitura (5 p.), piano.

_____. *3ª Valsa de Esquina*. São Paulo: E. S. Mangione, 1939. 1 partitura (5 p.), piano.

_____. *4ª Valsa de Esquina*. São Paulo: E. S. Mangione, 1938. 1 partitura (5 p.), piano.

_____. *5ª Valsa de Esquina*. São Paulo: E. S. Mangione, s.d. 1 partitura (4 p.), piano.

_____. *6ª Valsa de Esquina*. São Paulo: E. S. Mangione, 1940. 1 partitura (4 p.), piano.

_____. *7ª Valsa de Esquina*. São Paulo: E. S. Mangione, 1940. 1 partitura (5 p.), piano.

_____. *8ª Valsa de Esquina*. São Paulo: E. S. Mangione, 1940. 1 partitura (4 p.), piano.

_____. *9ª Valsa de Esquina*. São Paulo: E. S. Mangione, 1944. 1 partitura (6 p.), piano.

_____. *10ª Valsa de Esquina*. São Paulo: E. S. Mangione, 1944. 1 partitura (7 p.), piano.

_____. *11ª Valsa de Esquina*. São Paulo: E. S. Mangione, 1944. 1 partitura (8 p.), piano.

_____. *12ª Valsa de Esquina*. São Paulo: E. S. Mangione, 1944. 1 partitura (10 p.), piano.

MIGNONE, F. *12 Valsas de Esquina*. Japão: Ongaku No Tomo, 2004. 1 partitura (87 p.), piano.

MIGNONE, F. *7ª Valsa de Esquina*. In: *A Música para Flauta e Piano de Francisco Mignone*. Sérgio Barrenechea (Ed.). Rio de Janeiro: FAPERJ, 2016. 1 partitura (6 p.).

MIGNONE, Francisco. *A parte do anjo: autocrítica de um cinquentenário*. São Paulo: Mangione, 1947.

MIGNONE, Francisco. Depoimento, Museu da Imagem e do Som, 1991.

MIGNONE, Maria Josephina (Org). *Discografia de Francisco Mignone* In: MARIZ, Vasco (Org.). *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, Editora da Universidade do estado do Rio de Janeiro, 1997, p. 209-221.

_____. *Maria Josephina Mignone: Depoimento* [abr.2013]. Entrevistadora: Sigridur Malaguti. Rio de Janeiro, 2013a. 1 arquivo sonoro digital (51 min.).

_____. Encarte do CD *Francisco Mignone: Brazilian dances for piano*. Marcel Worms, piano. Zefir, ZEF 9634, 2013b.

_____. *Maria Josephina Mignone: Depoimento* [jul.2015]. Entrevistadora: Sigridur Malaguti. Rio de Janeiro, 2015. 1 arquivo sonoro digital (13 min.).

MIRIAM RAMOS. *Valsa de Esquina Nº 3* (2 min 6s). Francisco Mignone In: *Piano Brasileiro II*. Rio de Janeiro: RioArte, s.d. 1 CD.

MOREIRA LIMA, Arthur. *Arthur Moreira Lima: Depoimento* [ago. 2016]. Entrevistadora: Sigridur Malaguti. Rio de Janeiro, 2016. 1 arquivo sonoro digital (1 hora e 40 min.).

MURILO SANTOS. *Francisco Mignone – Valsa de Esquina Nº 12*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4uA7skggWgo>>. Acesso em: 19/12/2017.

NELSON FARIA E GUSTAVO TAVARES. *Valsa de Esquina Nº 8* (3min 38s). Francisco Mignone In: *Na Esquina de Mestre Mignone*. 2012. 1 CD.

NETTL, Paul. *The story of Dance Music*. (New York: Philosophical Library, 1947) New York: Greenwood Press Publishers, 1969, p.252-275.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1981.

OLINDA ALLESSANDRINI. *Um Piano na Esquina*. 2010, 1 CD.

PÂES, Priscila. *A utilização do elemento afro-brasileiro na obra de Francisco Mignone*. 1989. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de São Paulo, São Paulo.

PIEIDADE, Acácio. Tópicas em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL VILLA-LOBOS. 2009. São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2009. p.127-134.

_____. Música popular, expressão e sentido: comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira. *DAPesquisa*, UDESC, Florianópolis, vol.1, nº 2, 2005.

PINTO, Aluísio de Alencar. Francisco Mignone e a música popular brasileira. In: MARIZ, Vasco (Org.). *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, Editora da Universidade do estado do Rio de Janeiro, 1997, p. 137-146.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

RAMOS, Miriam. *Miriam Ramos: Depoimento* [ago.2015]. Entrevistadora: Sigridur Malaguti. Rio de Janeiro, 2015. 1 arquivo sonoro digital (21 min.).

REVISTA GERAL DE DISCOS LONG PLAYING, Rio de Janeiro: H.Jacoby, ano II, Nº 8, setembro-outubro, 1957.

REVISTA GERAL DE DISCOS LONG PLAYING, Rio de Janeiro: H.Jacoby, ano II, Nº 11, julho-agosto, 1958.

SARTRE, Jean-Paul. *O Imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Editora Ática S.A, 1996, (1ªed. Gallimard, 1940).

SCHOLES, Percy A. 'Waltz'. *The Oxford Companion to Music*, 10.ed. London: Oxford University Press, 1970, p.1110.

SCRUTON, Roger. 'Programme Music'. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie, London: Macmillan, 1980a, v.1: 26-27.

_____. 'Absolute Music'. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie, London: Macmillan, 1980b, v.15: 283-287.

SÉRGIO E LÚCIA BARRENECHEA. 7ª Valsa de Esquina (4 min 37s). Francisco Mignone In: *A Música para Flauta de Francisco Mignone*. Rio de Janeiro: Independente/UNIRIO/FAPERJ. 3 CDs (153 min 43s).

SÉVE, Mário et al. *Songbook do Choro*. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 2007, vol. I.

SHIMOYAMA, Shizuka. Informação em questionário recebida por simalagu@centroin.com.br em set. 2017.

SHIZUKA SHIMOYAMA. 1ª Valsa de Esquina (3 min 14s). Francisco Mignone In: *Saudade en piano*. Fontec Inc. 2016. 1 CD.

SILVA, Flávio (Org.). *Francisco Mignone: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2016.

SILVEIRA, Ronal Xavier. *Aurora para piano e orquestra de Almeida Prado e a metáfora do amanhecer*. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: os sons que vem da rua*. São Paulo: Edições Tinhorão, 1976.

_____. *Pequena História da Música Popular: da modinha a lambada*. 6ª ed. São Paulo: Art Editora Ltda., 1991.

_____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1998.

_____. *Os sons que vem da rua*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2005.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Métrica Derramada*. *Brasiliana* 2, maio , p. 48-56, 1999.

VERHAALLEN, Sister Marion. *The solo piano music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri*. 1971. Tese (Doutorado em música). Columbia University, New York.

VILELA, Edgar; PODEL, Vilma. *Edgar Vilela e Vilma Podel: Depoimento* [dez.2014]. Entrevistadora: Sigridur Malaguti. Conservatória/RJ, 2014. 1 arquivo sonoro digital.

WORMS, Marcel. Informação em questionário recebida por simalagu@centroin.com.br em set. 2017.

WORMS, Marcel. Informação em questionário recebida por simalagu@centroin.com.br em ago. 2017.

ZBIKOWSKI, Lawrence M. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. New York: Oxford University Press, 2002.

APÊNDICE A – Entrevista com Maria Josephina Mignone (1)

Transcrição de entrevista com a pianista colaboradora Maria Josephina Mignone na sua residência no Rio de Janeiro, 1 de maio 2013. Entrevistadora: Sigridur Weglinski.

S: Então você veio ao Rio e foi para a Escola de Música

MJM: Não, não, eu vim porque tinha muita vontade de estudar com Magdalena Tagliaferro. Até o retratinho dela esta ali. Então, quando entrei nesse concurso era com o objetivo de estudar com Magdalena Tagliaferro aqui no Rio, que foi exatamente o que fiz. Fiquei trabalhando com ela, depois eu passei para Arnaldo Estrella. Tive aula também com a mulher do Mignone, aula de iniciação musical e especialização em piano no Conservatório - com a Dona Liddy.

S: E aí, você foi aluna dele também, ele dava aula de piano?

MJM: Não, aluna não, só na convivência de marido e mulher, é claro. Não deixa de ser aluna por que ele me ensinava tudo, né? Mas eu não fui aluna dele, fui da mulher dele, da primeira esposa dele. Mas não era de piano: de iniciação musical e especialização em piano. É um curso que ela fazia para analisar sonatas de Beethoven, sonatas de Mozart. Era esse tipo de trabalho, não era para tocar piano, entendeu?

S: Não era de interpretação, né?

MJM: Não, não.

S: Estou interessada em saber da origem da sua interpretação das Valsas, especificamente das *Valsas de Esquina*. Por que tem um sentimento na sua interpretação que eu identifico como se fosse o sentimento da seresta, da valsa da seresta.

MJM: Sigridur, na verdade não sei explicar para você como é que eu toco. Quando eu começo a tocar não sou mais eu. Sou outra pessoa que se incorpora em mim. Eu me entrego, entendeu, eu não sei o que faço. Mas eu acho que essa contribuição é importante. Cada pessoa dá a sua contribuição. Mignone tocava de um jeito, eu toco de outro...ninguém é igual.

S: Com certeza. Mas você pensa, quando você toca as valsas, você pensa na valsa que ele usou para inspiração, para fazer essas valsas, as Valsas de Esquina? Aquelas valsas de São Paulo...de esquina...

MJM: Não, não, não. Não penso nada disso. Não conheci. Eu penso nele, no amor que tinha entre nós dois. Então, tudo é amor na minha interpretação. Eu penso em coisas bonitas. Sei lá, coisas assim, eu procuro. Eu me entrego.

S: E vocês tocavam muito juntos, né? Dois pianos... Duo Mignone, não é isso?

MJM: Eu tinha um duo com ele. Eu toquei muito com ele com orquestra e ele regendo e eu tocando.

S: Você fazia o piano e ele regia...

MJM: Sim, sou solista da obra dele. O *Concerto* tá gravado por mim [...] só com a regência de Bocchino. Mas com Mignone e toquei inúmeras vezes. Aí, quando toquei com Bocchino a Rádio MEC gravou. Agora, as *Fantasia*s, tem duas gravadas que estão com ele na regência, a 3^a e a 4^a. Eu toquei a 1^a e a 2^a inúmeras vezes, muitas vezes, mas não foram gravadas. Agora, eu fazia um duo com ele e achei que tocava muito, ele escreveu muita coisa para tocar comigo.

S: Pois é, e aquelas peças para dois pianos? Ele fazia transcrição para dois pianos para tocar com você, né?

MJM: Exatamente. Foi do Nazareth. Eu começava a tocar Nazareth e ele começou a improvisar em cima do Nazareth, e foi escrevendo e escrevendo e escrevendo e com essa brincadeira ele escreveu 38 arranjos.

S: Então, na origem dessas coisas que ele fazia para dois pianos era improvisação?

MJM: Do Nazareth, sim, improvisação. Do Zequinha de Abreu que ele fez pro Jacques Klein. Não foi improvisação do Zequinha de Abreu. Ele escreveu mesmo, ficou no piano. E o Waldemar Henrique, ele também escreveu 3 do Waldemar Henrique. Quer dizer, o Waldemar Henrique fazia só uma peça para piano que era a *Valsinha do Marajó*. Mas aí o Mignone

pegou duas canções do Waldemar Henrique, a *Rolinha* e o *Boi bumbá* e transformou em obra para dois pianos. Para tocar comigo [...] Tá gravada, até...

S: Tem outro problema que é o problema do LP, que eu imagino que isto esteja, pelo menos uma parte, em LP, né?

MJM: Sim, no início não existia CD, né?

S: Mas agora devem ter transformado em CD bastante coisa, né?

MJM: É. Eu gravei muito para FUNARTE, para Eldorado, pra Mangione, pra Fermata. Muitos discos. Aquele lá foi da Fermata, aquele em preto e branco [...] Quer ver: aquele que tá ali colorido foi pra Eldorado...não foi para Mangione, aquele colorido [...] O de cima é um disco infantil. Eu fiz dois discos de [...] infantil. Foi isso que Japão editou. Eles editaram lá. Lindo o álbum! Você não conhece? [...] Aquele *Descobrindo Tesouros* e *Novos Tesouros* foram discos de músicas infantis que foram pra a Europa e fizeram o maior sucesso e aí no Japão tudo quanto é criança toca isso lá no Japão por causa da minha gravação [...] Lá no Arlequim da Praça XV tem [...] E aí, que que eu fiz: quando as pessoas ouvem e querem tocar e não encontram as partituras, que que eu fiz? Eu peguei as partituras e fiz um albinhos assim. Aí eu já dei no Conservatório, eu já dei na Escola de Música. Mandeí pro Japão. Tem gente que não tem a partiturinha, tem a música, gostou daquela música, tá ali a partitura pra tocar. Porque o problema é encontrar partitura. Muito difícil [...]

S: Então eu queria que você falasse sobre as Valsas...

MJM: Ele sempre falava pra mim que ele tinha horror de arrastar – sabe que é arrastar?

S: Arrastar no tempo?

MJM: Atrasar, tocar lento, então: ele tinha horror! Então, eu sempre mantive dentro do que ele gostava [...] A natureza dele era uma natureza muito brilhante! Italiano, né! Vou te dar um exemplo no piano pra você entender o que estou falando. Tudo mundo faz [imita cantando a 8ª Valsa de Esquina em tempo lento]. Olha, as cantoras então! Oh! O que ele fazia para as cantoras para elas não arrastarem e botar os andamentos bem mais rápidos? Por que elas fazem “Eu estou com...” [imita o canto arrastado]. Tinha horror disso! [Risos] E ele ficava, botava [canta agora em tempo mais rápido] “Eu estou com...” [...] É chato, você fica com sono, dormindo [...] É, natureza dele é mais essa [...] Era uma pessoa cheia de vida, o Mignone. Tinha nada desse negócio de arrastar.

S: De lamúria, de nostalgia...

MJM: Não. Tanto que quando você ouvia as gravações dele você vai ver a diferença como ele toca tudo depressa.

S: Eu li no livro de Bruno Kiefer que tem gravações...

MJM: Ah, mas está cheio de erros aquele livro.

S: Mas ele falou que as *Valsas* foram gravadas por ele.

MJM: Olha, deixa eu te explicar: O Bruno Kiefer armou uma boa com ele. Falou: “Maestro, eu vou fazer um artigo, olha só, sobre o senhor, sobre as suas composições”. [...] Telefonou pra ele, pensou que ia fazer um artigo. Aí o Mignone disse um bando de coisa errada pra ele, por que ele não queria – sabe - a diferença de idade minha pra ele, da minha filha, ele disse isso tudo errado e pegou e o Bruno faz um livro [...] Faz um livro com tudo errado...

S: E virou verdade lá no livro, né.

MJM: É. Ele era terrível, você não sabe como ele era!

S: Mas então, ele gravou todas as *Valsas de Esquina*, o Mignone?

MJM: Sim, ele gravou muito antes de mim. É LP

S: Aonde eu consigo essas *Valsas* gravadas por ele [...], tem à venda em algum lugar?

MJM: Vai lá na Biblioteca Nacional.

S: Ver se eles tem lá de alguma forma.

MJM: Você queria ouvir

S: Eu quero essa versão, quero sim.

MJM: Olha, eu passei pra CD ele tocando como que ele toca. Se você quiser eu ponho para você ouvir.

S: Quero sim. O que preferiria era gravar, se você tiver como gravar.

MJM: Eu gravar? Não. Eu podia te emprestar o disco e você me devolver, tirar cópia.

[...] Primeiro, você vai lá na Biblioteca, e lá tem. Na seção de música ou de gravação, tem lá. Com certeza. Mas eu posso te mostrar. Deixa eu ver aqui no meu ‘albinho’. Eu tenho tudo escrito... [vai procurar o ‘albinho’ e vindo pelo corredor, diz:] Tenho tudo escrito senão fico maluca, é muita coisa na minha cabeça [...] Isso tudo é gravação que eu passei para não perder. Entrevista dele [...] Procurando as *Valsas de Esquina* tocadas por ele [...] Olha, essas *Seis Pequenas Valsas de Esquina...*

S: Ah, *Seis Pequenas Valsas de Esquina...*!

MJM: Foi o primeiro presente que ele me deu. No primeiro dia de namoro ele me entregou essas *Seis Pequenas Valsas* dedicadas a mim.

S: Elas são lindas, Eu toquei elas.

MJM: Então, pois é. Você não viu: “À Jó”. Jó sou eu.

S: Jó é você, né? Ah, que bonitinho. Elas são muito bonitas.

MJM: São sim. Espera aí. Deixa eu ver se eu acho as *Valsas de Esquina...*

S: Umás pérolas mesmo.

MJM: *Valsas Choro* – ao piano: Mignone. O! *Valsas de Esquina*, então é Volume 13. Você quer eu vá buscar lá pra você ouvir?

S: Eu quero. Volume 13, né. Isso tudo foi gravado?

MJM: Não, isso é uma coleção minha particular que eu fiz.

S: Eu entendi.

MJM: Espera aí. [adentra no apartamento para buscar o Volume 13] Achei. Tudo que tinha dele eu passei pra CD, olha!

S: Tem que ter alguém para lançar isso, né?

MJM: Mas, minha querida, eu não estou mais com idade para sair correndo...

S: Não estou falando “alguém”, não seria a senhora, não, seria um “alguém”.

MJM: Você quer primeiro *Valsas Choro* ou *Valsas de Esquina*?

S: *Valsas de Esquina*. Talvez a décima segunda.

MJM: Faixa 13, engraçado, aqui é volume 13 e faixa 13. Vou lá botar pra você. [de longe, inaudível, sobre saber a diferença entre interpretação do Mignone] E o Moreira Lima e outra pessoa. Ele não gostava [...(de?) difícil de ouvir] Moreira Lima.

S: O que é que ele falava, você lembra?

MJM: Nem quis ouvir. Botei a primeira e ele diz: “Tira, não dá mais pra ouvir”.

S: Sem comentários?[ouve-se a Valsa de Esquina Nº1] Bem *rubato*, né?

MJM: Eu toco assim não.

S: Eu já ouvi a sua versão [chega a parte B da Valsa]. Essa parte é mais lenta mesmo.

MJM: E ele era um pianista, mesmo.

S: Ele contava alguma coisa dessas serestas em São Paulo? [a música está alta e MJM não ouve. Repito a pergunta]

MJM: Claro. Ele começou a tocar piano muito cedo. No cinema mudo. Ele era um improvisador.

S: Muita musicalidade, né?

MJM: [muito alta a música e fica ambígua a frase: fala sobre corrigir o Mignone, e que cada um tem a sua personalidade própria, fala sobre a interpretação dela ser mais feminina, ri dos exageros de *rubato*]

S: Cada personalidade vai fazer uma coisa diferente, né?

MJM: Olha, como ele não arrasta!

S: Mas a melodia tá muito clara mesmo assim, né? Sobressai bem, né?

MJM: Quer ouvir todas?

S: Não. Na verdade, eu estou um pouco interessada...se você pudesse passar para a doze...?

MJM: A primeira você já ouviu, já ouviu o estilo dele. [ela vai ao piano, abre a tampa] Vou te mostrar uma coisa [...] Pode vir. Vou tocar a 1^a. Então, você sabe que começa com um violão, né? Então, eu não toco depressa como ele. [Ela mostra ao piano como ela toca. Expressivo, mais lento que ele, e muito *rubato*. Fala sobre algumas partes. Segue para a 12^a. A melodia sempre **muito** cantada, muito *rubato*, muito som, muito pedal, se misturando com barulho da Avenida Nossa Senhora de Copacabana]

S: Eu ouvi essa versão no *youtube*, sabe?

MJM: [segue para 8^a*Valsa*]. Presta atenção [Mostra um andamento bem lento e depois o andamento que ele gostava] Valsa caipira. Ele disse que deturpava o estilo da valsa.

S: Essa seria a ‘valsa caipira’?

MJM: A valsa é um ternário, 123 [volta a tocar a 8^a *Valsa*, parecido com as outras que mostrou, muito expressivas melodias cantáveis, e muito som, muito *rubato*]

MJM: [chegou à parte B da 8^a*Valsa*] Violoncello. Você perguntou como é que eu interpreto eu vou contar pra você: quando eu estudo, eu penso nos instrumentos.

S: Eu percebo isso

MJM: E aqui eu penso no violoncelo [continua tocando a valsa e quando chega ao final da parte B] Violão! Eu tenho uma sonoridade profunda [...] Eu penso muito nas cordas.

S: E a melodia, que instrumentos no agudo, você pensa na flauta?

MJM: É, porque flauta é agudo mesmo, né?

S: É um instrumento que Mignone tocava.

MJM: Se quiser me chamar para fazer uma palestra sobre as *Valsas de Esquina* pode me chamar, viu? [Maria Josephina conta sobre um DVD que tem a venda no Arlequim. A conversa é gravada de longe e é difícil de ouvir. Depois ela mostra a importância do pedal na parte mais sonora da 12^a*Valsa*. Lança crítica sobre quem diz que as *Valsas de Esquina* são fáceis].

S: Tem vários tipos de valsa. Por exemplo, você disse que a N^o 8 é ‘valsa caipira’. A N^o 5 ele falou [citando *Lição de piano*] que era meio copiada de uma valsa santista.

MJM: Ele aproveitava, só que ele criava a música dele.

S: Sim, é claro. A primeira parte da 5^a seria, então, a origem seria paulistana.

MJM: É bem provável. Ele viveu em São Paulo. Frequentou aquelas rodas [...] de rua [...] serestas [inaudível]

S: Foi Mário de Andrade que deu o nome *Valsas de Esquina*?

MJM: Porque eles tocavam valsas de esquina pras namoradas.

[fala de um maxixe, dá pra perceber que fala da vida em São Paulo antigamente, conclui que Mignone era um homem muito bonito].

S: Tocava flauta, violão, clarineta...

MJM: [fala de uma valsa do Mignone]. Ela é uma **valsa francesa** [Toca ao piano] Tem um espírito mais francês. Ele escreveu muita música na Espanha, música espanhola, música francesa. Entendeu. Uma outra valsa dele, da época em que ele era jovem, Chico Bororó...[toca, começa em tom errado, se corrige]...não me lembro. [interrompe, recomeça]. Ele fez essa valsa quando era bem jovem, 12 anos. Quer ouvir outra do Chico Bororó? [toca outra, primeiro não lembra, depois vem, não diz o nome]

S: Bonito!

MJM: Essas valsas todas tem influência. É valsa paulista

S: Tem mais alguma com origem assim paulista?

MJM: Olha, tem uma quantidade de valsinha assim...

S: Com um tipo de origem que dá pra identificar?

MJM: Mas como, você está falando das *Valsas de Esquina*?

S: Não, dentro delas. Tem algumas outras *Valsas de Esquina* que tenham alguma...

MJM: Olha, tem uma aqui completamente diferente [toca a 11^a ao piano]. Essa aqui já não tem nada a ver com valsa de Equina, o espírito da valsa de esquina, olha! [repete o início da 11^a] Quer ver, é outro tipo. É nada igual ao...Todas são diferentes. A 1^a é essa que você ouviu. [começa a

tocar a 2ª] Tem nada a ver [começa a tocar a 3ª] Depois vem a 4ª que é triste [mostra ao piano os primeiros] Tem nenhuma igual. Agora vem a 5ª [mostra o início da 5ª] Depois vem a 6ª [mostra o início]. Agora é que começa a valsa [está no final da parte A, *com fantasia*], é só uma...

S: É uma introdução...

MJM: Uma introdução. A valsa começa [continua tocando].

S: Tão bonito

MJM: Essa é Nº 6. Depois vem uma valsa triste, que é a 7ª [toca e chegando a parte B] Agora que vem a valsa, verdadeiramente a valsa [continua].

S: É linda, né!

MJM: E por aí vai. Uma passagem faz uma [mostra a parte B com os arpejos].

A 8ª [mostra o primeiro compasso], a 9ª [começa a tocar, acabando a introdução]. Agora que ela vai começar, triste! [toca, e enquanto toca, fala]. Linda, né? [interrompe]. Essa é a Nº 9. A 10ª é essa, dedicada a Dª Liddy. Triste! [mostra ao piano o início, e passa para o início da 11ª].

S: E a 11ª é meio brincalhona, assim?

MJM: [...] Ele me ensino a tirar um efeito, olha: [toca o início, o efeito parece constar de pousar bem a primeira nota de cada frase do início].

S: É muito diferente. Essa é totalmente brincalhona.

MJM: É diferente. Não tem nenhuma é igual à outra. [No meu trabalho] todas as Valsas de Esquina obedecem uma interpretação totalmente diferente.

S: Essa parte da 12ª que você falou que Mangione [editora] faz diferente [mostro na partitura]

MJM: Ah, isso aqui? [mostra a passagem, tocando]. Ele fez pra mim essa modificação, e já foi feito.

S: Lá no Japão, né?

MJM: Lá no Japão. A Mangione não é assim não. É diferente. Tem alguma partes nas partituras da Mangione que não tem uso das oitavas [mostra 8ª Valsa a parte a foram acrescentadas as oitavas, no final da valsa] Isso não está na Mangione não.

S: Dá mais efeito.

MJM: Ele fez pra mim dessa maneira, eu passei tudo pra Japão e eles editaram [...] Você tem que estudar a esquerda.

S: Você não usa muito pedal não. Eu acho legal, por que a melodia aparece mais.

MJM: Acontece, deixa eu te explicar: Eu tenho sonoridade muito profunda.

Você gosta do Nazareth?

S: Sim.

MJM: [mostra uma peça que não conheço, gravação ruim, não dá pra ouvir, mostra coisas sobre o uso dela de pedal] Muito pouco [pedal].

S: Isso é muito importante.

MJM: Isso é muito importante no trabalho do pianista. Tem que observar [...] Eu quando estudo, eu penso no instrumento. Tem gente a beça [fazendo trabalhos sobre Mignone]

S: Eu sei, eu levantei algumas na internet, já vi alguns trabalhos que foram feitos.

MJM: Tem que [...] essas pessoas que [...]

S: Sim, é claro. Tem que fazer isso pra não repetir nada, né.

MJM: Exatamente.

S: Fazer uma coisa nova. Bom, então, pra não abusar da Senhora, eu vou...

MJM: Eu tenho o maior prazer em te ajudar. Eu gosto por que isso aí é uma forma de divulgação.

S: Com certeza. Mas você acha que eu vou achar as 12 Valsas com Mignone lá na Biblioteca? A gravação, você acha que vou achar lá na Biblioteca Nacional?

MJM: Se não, eu te empresto e você tira cópia e me devolve. Também posso fazer uma coisa melhor. Minha filha só chega sábado. E compro lá na Casa Cruz o disquinho, virgem, e mando ela copiar pra você. Você quer só as *Valsas de Esquina*, né?

S: Só as 12 Valsas.

MJM: Pode deixar que eu me comprometo a fazer a cópia pra você.

S: É? Devia ter trazido um CD pra você fazer então.

MJM: Não, eu compro tão barato lá na Casa Cruz, que é isso? Precisa não.

S: Seria bom. Posso te ligar sábado?

MJM: Não, ela chega sábado. Ela vai chegar sábado e vai fazer, né. Semana que vem você me telefona. Me deixa o seu telefone.

APÊNDICE B – Entrevista com Maria Josephina Mignone (2)

Transcrição de entrevista com a pianista colaboradora Maria Josephina Mignone na sua residência no Rio de Janeiro, 27 de julho 2015. Entrevistadora: Sigridur Weglinski.

S: Então, é sobre o processo de interpretar e criar concepção das *Valsas de Esquina*.

MJM: Bom, eu acho o seguinte: Eu acho que a primeira coisa que o intérprete precisa cuidar é da sonoridade, é a primeira coisa, a sonoridade. Jamais bater no piano, que sai aquela sonoridade dura, áspera. O piano não foi feito pra bater, é um instrumento de percussão, né? Então, essa é a primeira coisa. Quanto à interpretação, eu acho que precisa ouvir o próprio compositor, tirar as suas conclusões, e passar uma mensagem de beleza para o ouvinte. A mensagem de beleza. É isso. É isso que eu acredito.

S: Tá bom.

MJM: A *1ª Valsa de Esquina*: tem muitos, muitos pianistas que põem até pedal nos *staccatos*. Não pode botar pedal nos *staccatos* por que então não é mais *staccato*. Aqueles três, os três elementos iniciais da *1ª Valsa de Esquina*, a primeira, a segunda, a terceira. A primeira pianíssimo, a segunda...procurar sonoridade, aí é muito difícil, aí vai do talento do intérprete. São três frases [...]: a outra, a segunda e a terceira. Cada uma vem com uma sonoridade diferente, até atingir o clímax da frase que ele está expondo! Eu acho que ele escreveu pensando muito no que estava fazendo, né? E ele sempre me mandava cuidar da s-o-n-o-r-i-d-a-d-e! E não colocar, pelo amor de deus, não colocar pedal nos *staccatos* da *1ª Valsa de Esquina*. Não é possível!

S: Então, ele colocou *staccato* bem explicitamente no início dessa *1ª Valsa*, né?

MJM: Claro! É. Por exemplo, também aquela outra *Valsa de Esquina*, deixa eu pensar, deixa eu ver...a *2ª*! Aquela *2ª* tem um dá-dá-dá-dá [imitando a mão esquerda do início da *2ª Valsa*], um violão, não pode botar pedal ali. Que é o violão seresteiro, né. Aquilo tem que ter o som do violão

S: Então, cuidado com o pedal...

MJM: Não colocar pedal ali. Sabe aonde eu tô falando?

S: Sei! Sei o que você está falando. Estou entendendo.

MJM: Eu posso dizer para você que cada intérprete tem a sua contribuição. Desde que seja uma mensagem de beleza, é válida! É que ninguém toca igual. Cada um tem a sua maneira de sentir. Desde que seja bonito, que seja uma coisa bem realizada, é válida. Só isso que eu posso dizer a você quanto à interpretação.

S: Agora tem a fonte de inspiração do Mignone, do cenário de seresta...

MJM: Sim, naturalmente. A fonte de inspiração. Tem que pensar que isso vem do popular. Daquele quando ele era, tocava nas esquinas da rua, do que o Mário de Andrade falava muito por que deu o nome de *Valsa de Esquina*, porque estavam fazendo serenata nas esquinas da rua pra namorada, então tem que pensar que é uma coisa, assim, bonita de seresta, não é uma música clássica, assim. Não é. Não estabelece aquela quadratura rítmica clássica, entendeu?

S: É mais livre, né?

MJM: É muito mais livre! Meu deus, eu acho que isso vai muito do intérprete. É o que eu te disse: se ele passa uma mensagem de beleza...bonito...é válido! Isso é o que o Mignone mesmo dizia [...] Ele falava isso pra mim.

S: Você vê cada *Valsa* das 12 [*Valsas de Esquina*], eu acho que isso vai aparecer do DVD aí, mas cada uma tem uma singularidade, certo?

MJM: Claro, claro.

S: Que tipo de valsa, que tipo de cenário, tem o negócio do violão seresteiro, certo? Você tem feito algum tipo de agrupamento, por exemplo a *1ª*, a *6ª*, tem algum tipo de agrupamento?

MJM: Eu acho que a *1ª* tem nada a ver com a *12ª*. Que a *1ª* é praticamente um violão seresteiro que está tocando ali, com a serenata, na segunda parte tem uma serenata, né. Já a

12ª não tem nada a ver com o violão. Ela é uma valsa apaixonada, dramática, tem frases apaixonadas, então, não tem nada a ver. Cada uma tem o seu ambiente, o seu clima – não são iguais.

S: A 2ª, o que diz sobre a 2ª?

MJM: Ela é bem seresteira, a 2ª. Eu acho que é.

S: Pela melodia...?

MJM: Mas ela tem um canto livre que é preciso que o intérprete sinta tudo isso. É uma coisa que é difícil falar. É uma coisa que é até momentânea, até na hora. Eu nem faço sempre igual. Eu não consigo tocar sempre igual. Depende do momento que eu estou. É lógico que eu obedeço a certas normas, né?

S: A 3ª. Você vê ela como uma coisa pianeira, assim, como dos pianeiros?

MJM: Pianeira, não. Ela é uma valsa brilhante. Já não é o clima da 1ª nem a 2ª. É uma valsa brilhante, é uma valsa realmente.

S: É mais pianística...

MJM: Bem mais brilhante, bem mais pianística que as outras, né? E ela obedece a um clima, é de alegria, de expansão. Não tem nada a ver com tristeza, com aqueles temas tristes que algumas têm.

S: Mais introspectivos?

MJM: A 7ª, por exemplo, é triste. É uma valsa triste. Essa que você falou agora, a 10ª, né, é muito triste aquela [procura cantar] É uma valsa tristonha.

S: Mas bastante seresteira...também a 7ª com aquela mão esquerda que faz a melodia...

MJM: A 7ª é bem parecida com a 10ª.

S: Sim. Que tal a 4ª que é muito melódica?

MJM: Ah, eu adoro aquela 4ª! É muito bonita! Mas aquela precisa de uma interpretação muito especial.

S: [...] Aquela melodia que repete, mas de formatos diferentes.

MJM: A mão esquerda tem muita importância. A mão esquerda, o *cantabile* da mão esquerda, né? Depois a segunda parte já é diferente, né, já entra o clima da valsa. Não é mais arrastada, tristonha, não é. A segunda parte já não é tristonha.

S: Mas repete a melodia, certo?

MJM: O canto da mão esquerda, sim, mas a mão direita já tem uma outra desenvoltura.

S: Aí a 5ª é que...

MJM: É a mais tocada.

S: É linda, né, linda. Ela é referência a algum tipo de valsa? Valsa caipira, esse tipo de coisa?

MJM: Eu acho que tem uma linha simples de interpretação. Não precisa fazer grandes coisas. Só de tocar as notas eu acho que já está bem realizado, né? Não precisa rebuscar, pensar nisso, pensar naquilo. É uma frase tão simples, é uma valsa que não tem grandes coisas para explorar. Agora, a segunda parte, tem que fazer aquele efeito do violão, né. Na segunda parte.

S: O Mignone fala dessa *Valsa* naquele filmezinho que se chama *Lição de Piano*. E ele fala que é derivada de duas valsas diferentes.

MJM: Eu nem sabia.

S: Agora, a 6ª, que é dedicada ao Mário de Andrade, que pra mim é muito seresteira. Eu sempre imagino os dois naquela serenata em São Paulo, né, com aquela melodia da mão esquerda...

MJM: Não sei se nada a ver com a figura do Mário, não.

S: Não? Mas é dedicada a ele...

MJM: Será que ele escolheu por causa disso?

S: Não sei.

MJM: Eu acho que não. Por que ela tem também muita coisa de violão...

S: Tem! Mas é por isso! Mas eles não conviviam nas serenatas em São Paulo?

MJM: Ah, sim. Eles eram amisíssimos! Muito amigos!

S: Bom, a gente falou da 7ª. A 8ª, é muito tocada, né?

MJM: A mais tocada é a 8ª. Ele inclusive tocava sempre essa 8ª.

S: Alguma coisa especifica sobre a levada da valsa...

MJM: A segunda parte precisa...o cantábile da mão esquerda é muito importante da segunda parte, sabe.

S: Que parece mais o violão...

MJM: Violoncelo. Eu sinto como o som do violoncelo. Depois eu te mostro até no piano como é que eu, quer ver a diferença...[levanta e vai ao piano]

S: O Mignone mesmo, nas gravações que ele faz, não segue sempre, totalmente, né, o que está na partitura, né?

MJM: Eu toco de um jeito diferente dele e ele nunca me mandou modificar, não. Ele me deixava livre para fazer o que eu quises. Mesmo quando eu tocava com orquestra e ele regia, ele dizia: “Você fica a vontade. Pode deixar que vai dar tudo certo”. Era assim. Agora, como eu disse a você, a pessoa procura, naturalmente, fazer o melhor possível. Pra não deturpar a obra e tal, fazer coisas que não estão indicadas. Mas é isso. Já estava superpreparada. Ele toca geralmente muito mais depressa do que eu, você já ouviu, né? Porque o temperamento dele era assim. Tocava bem mais...a minha interpretação é mais feminina. A mulher sente diferente do homem. O homem não toca igual.

S: Então, tem mais uma coisa que eu queria ver a sua opinião. Em outra entrevista que fiz com você, você mencionou o *suíngue* de valsa.

MJM: O que?

S: *Suíngue*, eu digo ‘a levada’. Porque por exemplo a ‘valsas vienense’, ela faz um pouco isso aqui: curto-longo-curto, né. Ela faz uma divisão de tempo não totalmente certinho, os três tempos não são iguais, né. Na valsa brasileira, enfim, nas *Valsas de Esquina*, você tem algum conceito sobre isso? Você pensa na distribuição dos tempos?

MJM: Não, nunca pensei.

S: Você vai no impulso, na intuição?

MJM: Eu acho que não deixa de ser uma valsa, precisa dar a impressão que é uma valsa, é 1-2-3, mas dentro desse 1-2-3 acontece muita coisa. Acontece muita coisa. Seu coração fala, depende do momento que você tocando, você está mais tranquila, que você se deixa levar. E principalmente o som. Ele sempre me falou que a coisa mais importante é a sonoridade, que o público paga para ouvir o som do piano. É o que diz dos grandes pianistas: a sonoridade. Mas acho que você está indo muito bem, posso te fazer um elogio a você, né? Acho que você tá fazendo um belíssimo trabalho, você está pesquisando bem ao fundo, raízes disso tudo. Isso é muito bonito, muito louvável, só posso parabenizar você.

S: Que bom, obrigada! [Desligo o gravador, mas ligo novamente no meio de uma conversa sobre a levada da valsa] Isso é a ‘valsas vienense’, né?

MJM: Então, você não pode fazer isso com a valsa brasileira, não pode, é uma coisa que vem do popular.

S: Mas mesmo na música popular tem uma levada de valsa estável, né. Você pensa nela de alguma forma?

MJM: Eu acho que qualquer forma você tem que saber que você está tocando uma valsa, que é uma valsa. Agora, dentro desse compasso ternário acontece muita coisa. A sua interpretação, a sua tranquilidade, a sua dramaticidade. Tem muita coisa aí o meio. Explorar a sonoridade do piano, os *staccatos*, os ligados, tudo isso! A respiração, isso é muito importante, viu! A respiração! Você já viu como uma pessoa quando conversa que conversa sem parar? A gente não respira [...] A música também tem que respirar.

S: Pra fazer sentido, né?

MJM: Exatamente.

S: Está bom. Então, muito obrigada.

MJM: Imagina!

APÊNDICE C – Entrevista com Arthur Moreira Lima

Transcrição de entrevista com o pianista colaborador Arthur Moreira Lima, na sua residência no Rio de Janeiro, 18 de agosto 2016. Entrevistadora: Sigridur Weglinski.

- a) **FORMADORES DE ESTILO:** Gostaria que falasse sobre a sua **escola pianística**, sobre os formadores de seu estilo de tocar e interpretar, tais como Escolas e Conservatórios de música, professores de piano – ou outros professores/personalidades -, que influenciaram o seu estilo de tocar. E se puder talvez relatar um tipo de árvore genealógica ou linhagem de professores na sua escola pianística (professores de seus professores etc.)
[Li a primeira parte da pergunta, e Arthur interrompeu, dizendo: “Vamos por partes”]

AML: Meu pai quis ensinar música para toda família, e ele mesmo era um flautista amador e marechal do Exército Brasileiro, Presidente do Superior Tribunal e tudo, mas adorava música. Fez todos os filhos dele estudarem música. Tanto homens quanto mulheres, todos eles estudaram música. Todos sabiam música. E ele tinha camarote no Teatro municipal e não perdia concerto, não perdia ópera. Ele realmente era um apaixonado por música.

S: Morava aqui no Rio?

AML: Morou, mas eu mal o conheci por que quando ele morreu eu tinha dois anos, nem tinha dois anos ainda. E minha avó, que é de tradicional família carioca, minha avó tocava muito bem piano, uma pianista amadora, tocava Nazareth, tocava valsas antigas, aquela música de salão, e tocava muito bem [...] Eu me lembro da vovó tocando e ela conviveu com todos eles por que meu bisavô, pai dela também, gostava muito de música e fazia saraus no tempo que eles moravam lá numa grande casa lá em Niterói. Depois ele se mudou aqui pro Rio. Mas Nazareth frequentava, vivia sempre lá. Quanto que eu cresci num ambiente onde a música era normal, o culto à música. E a música clássica e a música instrumental. Quer dizer que então tinha um tio que tocava [interrompe, se desculpando, para fechar a porta da cozinha de onde se ouvia uma conversa de telefone...fecha a porta, pedindo licença, e volta, se senta]. Então é esse ambiente, eu tive como natural. Eu tive uma prima que tocou muito bem, que estudou com Edwin Fischer na Alemanha. Chamava Ana Cândida, mas...sabe como é a vida de mulher aqui no Brasil, ela chegou e casou e ela podia ter sido uma excelente profissional. Uma outra, também tocava muito bem, tinha muito talento que é a Ivna, Ivna Mendes de Moraes que é o nome dela de solteira. Inclusive, a Ivna é avó, sabe de quem? Do Gregório Duvivier.

S: Ah, é? [Risos]

ALM: Não, a família sempre tem esse negócio, sempre gostou de arte, sempre...sendo que não surpreenda ter saído um cara assim nesse meio todo. Aqui, por exemplo, essa casa era da minha tia e ela era pintora, uma profissional, era retratista profissional. Tem algumas coisas dela aí [se vira olhando as paredes]. Essa aí é a Margarete, a Margarete que pinta. Esse é um retrato da minha mãe quando eles moravam em Berlim, no início do século XX. E...da minha tia tem alguns retratos, ali é o meu avô retratado pela minha tia, meu tio retratado...não, isso aí é da Margarete. Da minha tia tem esses quadros aqui, ô...[levanta e adentra a sala para demonstrar os quadros em questão] ...não esse aqui a Margarete fez. Esse aqui é do meu tio, são alguns retratos de família aqui. Meus primos ali. E aqui meu tio, minha prima, alguns, tem atrás...tem essa coleção...

S: Tem arte na família, né?

AML: É. Essa minha tia era...eu diria que era pintora profissional, porque ela sempre estava fazendo retrato sobre encomenda e tudo, sempre tinha gente...Fui criado um pouco nesse apartamento aqui também. E...porque eles não tinham filhos, então fui criado um pouco aqui também. Aqui tinha um piano pra eu estudar e tudo. Depois, aí, quando eles morreram, ficou pra mim esse apartamento. E...era o meu apê eterno no Rio, né. Nessa época eu morava na Urca, tinha uma casa na Urca. Depois acabei mudando para Florianópolis, né, então a minha

vida tomou um rumo um pouco mais calmo, um pouco mais tranquilo. Eu fico sempre com isso aqui para vir aqui. Passo uma semana, volto. Mas voltando a...Então eu comecei, tinha um piano em casa e eu pedi para estudar com a minha mãe. Ela estava ensinando às minhas irmãs...ah, você não vai me ensinar também?

S: Com que idade?

AML: Seis. Eu tinha feito seis anos. Ah, tá, e aí eu comecei e aí ela...dizia ela que assim que eu pus a mão no piano, que ela viu, que não sei o que mas mãe é mãe, né? Então, eu realmente comecei a estudar, comecei a apresentar um certo...um bom desempenho, assim, uma facilidade. Ouvido absoluto, essas coisas. E a minha tia, uma das minhas tias, que me ensinava em casa mesmo, harmonia e contraponto e essas coisas. Tudo mundo estudou. É isso que eu estou dizendo, impressionante! E essa minha tia que ensinou isso que era também, também escrevia e tudo...era normal o contato com cultura e arte. Era a coisa mais normal na minha família. Que era uma família de militares, inclusive eu fiz tudo no Colégio Militar. Então, mas era uma família extremamente voltada para as artes, talvez até pelo tempo que meu avô serviu na Alemanha como adido cultural, como adido militar brasileiro, como...então, naquele tempo era tudo diferente. Meu avô foi encarregado à comissão de compras de material bélico, junto ao Kaiser ainda, isso em 1900 e pouco, antes da 1ª Guerra [...] Ele era protegido, quer dizer, um homem de confiança do Floriano Peixoto, depois do Alfonso Peña, esse pessoal foi os primeiros presidentes. E aí comprou isso tudo, deve ter sido um dinheirão, e morreu pobre [risos]Quer dizer, como eram as coisas antigamente! Antes dessa..., do que a gente vê hoje, né? É lógico que hoje tem muita política misturada em tudo, mas de qualquer jeito é um descalabro, né, o Brasil realmente piorou muito, né. Eu me lembro – voltando à música -, que todos os grandes artistas passavam por aqui. É claro que tocavam só para elite que era no Teatro municipal.

S: Mas nessa época, quando o seu avô foi para Berlim, você tinha que idade?

AML: Não, não era nascido. Isso foi em 1908, 1909. Daí tinha um piano ainda alemão na casa. Minha avó tocava. E aí eu comecei a estudar. Então comecei a estudar porque tinha um piano em casa. Se não houvesse piano em casa eu não acredito por que a gente não tinha inclusive meios de começar a pagar aula e tudo. Não é naquele tempo...hoje toda criança tem aula de inglês, aula de judô, naquele tempo: nada. A gente brincava e ia à escola e acabava com uma formação muito melhor do que hoje em dia [risos].

S: Mas muitas casas tinham piano, não é? A cultura do piano não era assim bem...

AML: Tinha piano em tudo que era lugar. Toda casa burguesa tinha um piano, sim. Era muito comum ter piano.

S: Agora, você frequentou a Escola de Música?

AML: Não, aí que tá. Eu apreendi com a minha mãe e já com uns oito anos eu dei um recital de piano, um recital de criança, né. Eu sabia nem botar pedal. Minha disse assim, se eu não sei não vou ensinar. Depois começa a botar pedal demais, fica feio, eu não sei o que. E ela tinha estudo normalmente como toda moça estudava. Então, eu apresentei essa facilidade e tudo. Aí fui, toquei pra vários professores e eu mesmo escolhi a Lúcia Branco. Foi com quem eu tive mais, assim, de quem eu gostei mais, e quem me apareceu mais acessível, assim, mais compreensiva do...Bom, aí, eu fui orientado pela Lúcia Branco, então você perguntou: escola, né? Escola pianística foi Lúcia Branco, que me...e depois eu tocava por minha conta que nem minha mãe, assim...e foi a Lúcia Branco que me deu essa...

S: É, só pra localizar a Lúcia, porque eu estou interessada na linhagem, assim, como se fosse uma árvore genealógica...

AML: Eu sei. A Lúcia Branco foi aluna de Arthur De Greef, em Bruxellas. Arthur De Greef foi aluno de Liszt, que foi aluno de Czerny, que foi aluno de Beethoven.

S: Lá vem linha reta de Beethoven, que interessante, né. Beleza, e depois...e aí não acabou, né? Depois tem mais...

AML: Aí eu dei [...] concertos, ganhei concursos de sinfónica, você pode ver pelo meu currículo aí. Ganhei uma série de concursos nacionais aqui e ali etc. E estava mais interessado em estudar engenharia. Eu queria ir para o Instituto Tecnológico da Aeronáutica, estava no Colégio Militar. O que eu gostava mais era as Ciências Exatas, Matemática descritiva, Física e isso que me interessava mais do que música. Mas aí em 56 houve um concurso para uma bolsa de estudos na França, organizado pela Embaixada da França aqui. Eu ganhei o concurso. Aí mas eu estava no 1º ano no Científico, estava dois anos e meio, três, para terminar o Colégio. E...não fui. Não fui na época, disse para ir depois. Acabei indo depois quando, em 57, eu fiz aquele concurso internacional que tinha aqui no Rio de Janeiro. Fiquei entre os finalistas e o Juscelino, que era Presidente da República - foi uma coisa muito interessante -, eu fui um dos primeiros a tocar e o Juscelino foi à prova final do concurso. Eu toquei o 2º *Concerto* de Rachmaninoff. Eu tinha recém feitos 17 anos. Aí eu estava começando a tocar e Juscelino estava no camarote presidencial e chamou Pascoal Carlos Magno, que era chefe de gabinete dele, e disse..., eu tinha tocado assim uns cinco minutos, né..., e chegou e disse: “Pascoal, arranja uma bolsa aí, vê um meio de arranjar uma bolsa e manda esse menino estudar na Europa...”

S: [risos] Que legal.

AML: É, a vida é assim, né.

S: E lá foi você...

AML: É, depois, eu acabei esse curso científico. Também para não ficar ignorante. Tem que acabar aquilo pra...vai que não dá certo e já tinha um curso aqui e fica pronto para entrar para outra coisa e eu fui ver. Fui passar uns dois anos na Europa, já que tinha duas bolsas. Acabei passando...Estudei com a...Marguerite Long me convidou para estudar com ela...mais um motivo, já tem uma bolsa, ainda tem essa bolsa, então vou para França. Fui para França, estudar com Marguerite Long. Aqui a moda era tudo mundo ir para Viena e eu fui para França. Estudei com a Marguerite Long. E Jean Doyan, que era um grande pianista. Ela tinha dois ou três assistentes assim, já idosos, tinham mais de 50 anos e ela tinha 80. Então, depois eu fui para Moscow, depois, com bolsa de estudo da União Soviética. Eu fui pra Moscow e aí lá eu fiquei oito anos. Aí eu fiz curso no Conservatório, mais pós-graduação etc, fiz oito anos em Moscow.

S: Mas a escola deles lá em Moscow, por exemplo...

AML: Ah, pois é, nós estamos falando em escola, escola primeiramente. Então a escola da Lúcia Branco era uma escola bastante leve, bastante solta, baseada na independência dos dedos, em peso dos ombros...e...aí eu fui para Paris e aí foi uma...para dizer a verdade eu estranhei...não é a dizer que não seja válida aquela escola mas eu já estava acostumado a tocar em outra escola. Aí, eles: “Ah, tem que articular, não sei o que”, aquela articulação, a meu ver, exagerada e desnecessária. E aí foi bom para me disciplinar, né. A Lúcia Branco me ensinou a tocar piano, a Marguerite Long me disciplinou e, quando eu fui para Rússia, Rudolf Kehrler foi o professor que fez de mim um pianista, né, é diferente. Aí lá eu aprendi a ser um profissional, na Rússia. Lá, o Kehrler fez de mim um pianista. Foi um professor fantástico, dava uma atenção especial aos alunos. Gastava um tempo enorme. Não ficava medindo no relógio: “Ô, 50 minutos, acabou!”. Não! Ficava três, quatro horas, dependendo da necessidade. Era um grande professor e um grande pianista. Um pianista que tinha ganho vários concursos também, tocava pelo mundo inteiro e foi um grande incentivador, é claro, e com ele eu aprendi e com ele eu preparei concurso para Varsóvia que foi onde eu comecei realmente a tocar internacionalmente. E aí fui preparado com...inclusive não tinha, talvez, nessa época, a tarimba e a formação para ganhar um prêmio tão alto quanto eu ganhei mas é porque a preparação foi essa de olimpíada, entende?

S: Sim, tem uma comparação aí, né. Meticulosa...

AML: Foi olímpico.

S: Foi olímpico [risos]

AML: É. Tem que tocar um Noturno, vamos estudar esses três e o que ficar melhor, entra. Mas isso começando um ano e meio antes do concurso. Por exemplo: aí, Prelúdio, são grupos de seis, primeiro, segundo e terceiro grupo, faz todos os Prelúdios, agora vamos ver qual ficou melhor. Ah, esse ficou melhor. E assim por diante. Estudos, eram de quatro grupos, então, olha, são quatro, então vai estudar doze. Entende, assim foi.

S: Caramba! Sensacional!

AML: Foi.

S: Que ano foi isso, o concurso foi que ano?

AML: 1965

S: E você ficou em Moscou?

AML: De 63 a 71. Depois ainda ganhei outros prêmios. Eu ganhei prêmio no Concurso de Leeds, na Inglaterra, em 1969, ganhei 3º lugar. E depois, no Concurso de Moscou, Tchaikovsky, em 1970, eu ganhei também 3º lugar.

S: Maravilha!

AML: Muito poucos têm essas três ao mesmo tempo. Eu fiquei muito feliz outro dia, porque, agora, recentemente, uns dois, três meses atrás, uma dessas - chama Diapason, uma dessas grandes revistas de comentários de discos -, Moscou fez um disco agora, com ganhadores do Concurso Tchaikovsky. Fizeram uma seleção do que acharam de melhor no Concurso. E...desses anos todos. E eu tô lá. Tocando o *10º Estudo* de Liszt, né, *Estudo transcendental Nº10*.

S: Parabéns!

AML: Não, não, é que os críticos dizem assim: “E esse misterioso Moreira Lima...”, porque eu quase não apareço [risos].

S: É misterioso...!

AML: “Esse misterioso, esse incrível e misterioso, maravilhoso”. Disseram que as melhores coisas do Concurso foi o Fauré pelo Ashkenazy e esse Estudo por mim. Tá lá na revista.

S: Você sabe que o Ashkenazy morou na minha terra?

AML: Sei. Ele foi casado com uma islandesa que era do Conservatório.

S: Eu estudei com a filha dele, Nadia. Era minha colega de escola. Morava lá perto de casa.

AML: Você chegou a estudar com Ashkenazy?

S: Não. Ele não dava aula, não.

AML: Não? Não tinha tempo não, né, ficava...

S: Eu acho que ele não dava aula em geral, mas ele ficava viajando, né. Era só um ponto de repouso dele. Depois eles saíram, foram para Londres, se não me engano.

AML: De volta, né.

S: É, voltaram para Londres. Mas, isso assim quando eu era criança, uns dez anos. Anos 70.

AML: É, ele morou em Reykjavik, eu me lembro.

S: Vamos para o próximo bloco? Acho que já dá para ter uma boa ideia...

AML: É. Por que aí eu comecei a ser convidado para concertos e entrei no circuito. Porque é muito difícil *to be in*. Estar ‘dentro’.

S: E você ficou mesmo, né?

AML: Não, estar dentro do circuito, entendeu? Tocar aqui, tocar ali. Estar no Japão e estar não sei aonde...e isso...não sei como é que faz mas vai aparecendo...vai...tem uns camaradas cuja vida é dedicada a sair correndo atrás de maestro para conseguir concerto. Eu nunca fiz isso. Eu sempre...Outro dia eu estava em casa, chegou um e-mail de Hong Kong me convidando pra tocar lá, pra abrir a estação, não, para fechar a estação de ganhadores de concurso não sei o que, que fizeram uma série lá. E me convidaram. E lá fui eu. Chegou em casa, foram me buscar em casa e eu fui, toquei. Ano passado, toquei em Hong Kong um recital Chopin.

S: Bacana.

AML: Agora, não tenho mais saúde...

S: É longe...

AML: Não, ficar andando no mundo com mala pelas costas, já fiz muito isso, andar com mala pelo mundo. Vai para o hotel, aí, tem que sair para estudar piano, aí tem que voltar. Ah, não, isso não aguento mais, já há algum tempo que não aguento mais isso. Aí eu inventei essas outras maneiras aqui no Brasil, de caminhão, ter esse caminhão que percorre o Brasil, você sabe disso, né?

S: Sim.

AML: Pois é.

S: Mas eu nunca vi concerto seu. Nunca vi. Aqui no Rio você tem se apresentado aqui assim em salas?

AML: Muito pouco, muito pouco. Última vez que eu dei um concerto numa sala aqui no Rio, um recital, não, toco de vez em quando nesses recitais que tem da Academia de Letras, uma coisinha aqui, outra ali. Uns recitais, desses menores, nessas salas menores, essas coisas. Me convidam, venho aqui, toco. Agora, depois que eu me dediquei muito a música popular, eu...dediquei muito não, eu misturei a música popular com o clássico. Inventei uma coisa para mim. Aí, realmente, o círculo de música clássica aqui no Brasil acho que também se estreitou muito, né. A última vez que eu toquei aqui no Brasil foi...aqui no Rio, foi...eu toquei, eu dei um recital no...era Centenário do Chopin, não?

S: Quando foi?

AML: 2010, duzentos anos do nascimento de Chopin. Eu toquei no Teatro municipal, toquei Concerto de Chopin, fiz um recital Chopin, teve um Festival Chopin.

S: Aí, você estava.

AML: E aí eu participei. Mas foi essa última vez que eu toquei num grande teatro aqui no Rio, foi 2010.

S: Na próxima vez eu vou te ver.

AML: Não, não faço a menor questão, sabia?

S: [risos] Eu quero conhecer! Ao vivo é sempre diferente. É claro que posso ouvir as suas gravações.

AML: Quais as gravações que a Sra ouviu?

S: As *Doze Valsas de Esquina* e mais algumas coisas, assim, Nazareth. Essas que misturam popular com erudito.

AML: Mas não ouviu Chopin, Liszt, Beethoven, Brahms, não?

S: Não, sabe porque? Eu estou muito focada nisso aí agora, meu...mas eu vou. Vou sim. Vou ouvir. Mas eu estava...

AML: Mas é difícil encontrar isso nas lojas aqui.

S: Mas tem *online*, não tem?

AML: Alguma coisa tem. Eu gravei mais de 60 CDs diferentes de música clássica.

S: Mas deixa eu te falar uma coisa: Eu tive dificuldade de comprar o seu CD. Eu tentei, mas não consegui. Tinha que arrumar emprestado de alguém.

[chama Margarete, mulher dele, e oferece café e água]

S: Foi difícil achar o seu CD com as *Doze Valsas de Esquina*.

AML: Ah, isso não...estava com a Kuarup mas eu tirei da Kuarup, eu comprei dele de volta, o direito dele porque...esse negócio de distribuição de disco...

S: É problemático, né?

AML: Ninguém compra mesmo, é muito pouco. O movimento...eu vendo muito disco em concerto. Mas o movimento...você tem que ter uma infraestrutura para distribuir e não vale a pena. A infraestrutura é mais cara do que...

S: Isso é verdade, mas você pode fazer o seguinte: você pode botar, vender por faixa, uma coisa assim, pelo menos é acessível. Aparece assim: você procura Arthur Moreira Lima, *12 Valsas de Esquina* e aí aparece assim as faixas e você paga uma taxinha para comprar, para *downloadear*. Isso é um esquema que tem. *Itunes*, uns programas de computador. Arruma alguém para fazer isso para você e pelo menos bota aí para o pessoal ouvir.

AML: Isso é bom botar de graça na...

S: É, ou isso.

AML: É, de graça. Ficar recolhendo esse dinheiro não vale a pena. O disco só existe para a própria Beatles e Roberto Carlos, pra...Nenhum pianista ou maestro que seja de música clássica ganham fortunas com disco, talvez só o Van Cliburn com o *1º Concerto* de Tchaikovsky por motivos extramusicais. Mas o normal, o movimento é muito pequeno. O próprio Michel Legrand, com quem eu me dou bem e tudo. O disco é um acessório. O que a gente ganha mesmo com show, com concerto.

S: Sim, sim. Enfim, vamos lá, vamos para o próximo bloco.

b) A CRIAÇÃO DE CONCEITO INTERPRETATIVO: Gostaria que falasse sobre como preparou a sua interpretação das *Doze Valsas de Esquina*.

- a. Nas valsas que referem a um cenário de seresta (p.ex *Valsa de Esquina Nº1*), de que forma buscou retratar esse cenário na sua interpretação: através de sonoridade, articulação, rubato ou moldagem de tempo. Outros?
- b. Você ouvia gravações de outros intérpretes das *Valsas de Esquina* quando preparava as Valsas?
- c. Conhecia a interpretação do Francisco Mignone?
- d. Conhecia interpretações, não gravadas, das *Valsas de Esquina* de pianistas que te influenciaram, com as quais você se identificou ?
- e. Você **presenciou uma seresta** ou serenata de rua em alguma hora da sua trajetória? No caso, isso influenciou seu conceito interpretativo?
- f. Você teve algum critério na **moldagem do tempo** na sua interpretação das *Valsas de Esquina*? Nos noturnos de Chopin a tendência seria de distribuir os três tempos do ternário em longo-curto-longo e valsa vienense curto-longo-intermediário. No seu entender, tem algum critério para a 'levada' da valsa brasileira, e, no caso, você aplicou isso na sua interpretação das *Valsas de Esquina*?
- g. Tem algum elemento **coreográfico** no seu conceito interpretativo?

AML: Pois é, eu tenho que contar, para explicar isso, eu tenho que contar a parte da minha experiência, porque eu tenho vida. Agora, os meus colegas tem biografia, é diferente [risos]. Eu conheço muitos que não tem vida, tem biografia. É muito triste. Então é o seguinte, como eu peguei esse conceito demonstrativo? Com a experiência.

S: É que eu estou perguntando aqui sobre as *Valsas* que referem à seresta. Por exemplo a 1ª *Valsa de Esquina*, né, que meio que cita o violão, a baixaria, a flauta, enfim, esse cenário de seresta. De que forma você buscou retratar esse cenário na sua interpretação, teve algum aspecto, por exemplo, de sonoridade, de articulação, *rubato*, ou outra coisa que você usou?

AML: Vamos dizer então o seguinte: eu acho que eu durante a minha juventude eu estudei bastante música brasileira, assim. A Lúcia Branco se preocupava que a gente estudasse. Até porque ela era amiga de todos os compositores, entendeu? Então, ela achava muito importante que a gente tocasse, conforme ela dizia: se a gente não tocar, quem é que vai tocar, entende?

S: Admirável, né?

AML: Arnaldo Estrella também era uma pessoa assim. Ele também dizia isso: “Se a gente não tocar, quem é que vai tocar?”. Então ele também foi um grande propagador o Estrella em nossa música. Souza Lima foi um outro grande professor que foi...Magda Tagliaferro também. Todos esses nomes que são nomes muito fortes inclusive. Guiomar Novaes não se dedicou muito a pedagogia, né, mas mesmo assim ela sempre incentivou, sempre tocava uma peça. Isso é muito importante que a gente faça. Eu nunca ouvi o Claudio Arrau tocar um compositor chileno. Não é verdade? Então, isso acho que é admirável nos nossos músicos, de terem se preocupado com isso. Então, eu comecei a ter contato com...isso é tudo para dizer como eu cheguei no Mignone...eu comecei a ter contato com a nossa música popular já com 14 ou 15 anos. Tocar em festa, tocar em baile e não sei o que. E tirar a música de ouvido e tudo, o que minha mãe não gostava, as pessoas não gostavam, achavam que não devia fazer, que vicia a escola, essas besteiras, entende?

S: Em alguns lugares é proibido, eu fui proibida, por exemplo. Não pode!

AML: Não é besteira? Então, eu peguei esse negócio de tocar em festa, tocar aquelas música da época, rapaz com 14 ou 15 anos e tudo, né, eu tocava para as meninas, então era ótimo, né, era um fator a mais para atrair o público feminino, né. Então, aí depois eu fui estudar na

Europa e me divorciei um pouco da música popular, realmente. Até que... mas aquilo tudo que eu tinha tido de ter conjuntos, de tocar com tudo mundo e tudo, ficou, ficou no subconsciente. E em 196..., uma das vezes que eu vim ao Brasil, 65 eu ganhei o Concurso de Varsóvia, Chopin, né...em 66 eu vim tocar no Brasil e tinha uma lei assim que dizia que tinha que colocar algum autor brasileiro. E eu disse assim: “Ah, eu vou botar Ernesto Nazareth. Porque não? Ninguém presta atenção nesse compositor tão importante”. E eu coloquei o Ernesto Nazareth e foi um sucesso. Eu fui o primeiro a tocar Ernesto Nazareth no Teatro municipal. E no programa junto com Schumann *Fantasia em Dó maior*, Prokofiev a 6ª *Sonata*, aí duas peças de Nazareth e os 24 *Prelúdios* de Chopin. Bom, aí depois disso eu comecei, depois nos anos setenta, numa conversa com Paulinho da Viola e Sérgio Cabral, o pai, o Sérgio Cabral disse assim: “O que que, vamos fazer uma disco de Nazareth”...tinha o Marcos Pereira que era um sonhador, assim, que tinha uma, tinha tido uma firma de publicidade que começou a...você conhece os discos dele...?

S: Eu manjo sim.

AML: Pois é. E aí ele resolveu: “Não, vamos fazer um Nazareth”. Aí eu disse: “Olha, tem que ser um duplo”, porque fiz uma pesquisa, me deram umas músicas, umas 150 músicas ou mais, 250 músicas, 250 peças, e eu escolhi primeiramente 25 [a esposa de Arthur vem com bandeja com café e água] Mas aí nos anos 70, num dia em que Sérgio Cabral marcou um almoço na casa dele, inesquecível Bobó de camarão, uma regalia, e aí o Marcos Pereira foi convidado e a gente combinou. E nesse ano mesmo, no ano de 75, isso foi em 74 e em 75 eu fui a Londres e gravei – eu mesmo produzi - a produção musical eu mesmo fiz, e eu gravei essas 25 peças, eu me lembro. E foi... eu pensei: “Bom, vai vender uns dois, três. Minha tia vai comprar, meus amigos, etc. E era uma gravadora nanica, uma gravadora pequena, né. Gravadora, não tinha o menor alcance comparado com aquela época só tinha aquelas grandes casas de gravadora que tinham um poder internacional enorme, né.

S: Mas foi um sucesso?

AML: Em matéria de centimetragem de jornal. Foi um sucesso extraordinário. O Brasil estava procurando a sua identidade no meio de uma ditadura, etc e tal. Brevemente vai acontecer isso de novo aqui. Mas aquele endurecimento que houve em relação à cultura, então o Brasil procurava muito as suas raízes etc. Muita canção de protesto, bom, seu marido é músico, é só perguntar a ele. Ele sabe melhor que eu te explicar isso. E quando você veio morar no Brasil já não tinha mais isso.

S: Não, cheguei no Brasil estava exatamente abrindo de novo para...

AML: É 89. É tinha aberto 85. Não, os anos horríveis foram final dos anos 60, início dos anos 70. E, 75 já estava começando a abrir. Então, aí, mas aí tudo mundo ficou...o professor Mozart Araújo, deve conhecer, né?

S: Manjo, sim.

AML: Ele adorou a ideia. Já tinha me orientado quando vim tocar Nazareth, quando vim em 66, eu fui me aconselhar com ele. Para saber como é que tocava.

S: Foi falar com ele.

AML: Lógico. Eu aprendi muito com ele, aprendi muito com...Aí, eu vou te contar de onde é que veio esse meu conceito interpretativo das Valsas de Mignone e da música brasileira em geral, que é resultado da experiência pessoal. Já dizia Noel Rosa que: “Ninguém aprende samba no colégio”. Conhece isso, não conhece?

S: [risos] Não, mas é maravilhoso!

AML: Chama ‘Feitio de oração’. Tem um pedaço que diz: “Batuque é um privilégio, ninguém aprende samba no colégio”.

S: É muito bom isso!

AML: “Só quem sentir a dor de uma saudade verá que o samba então nasce no coração”. É verdade! Quer dizer, precisa de vivência, né, pergunta para qualquer músico popular: o cara

aprende na boate, o cara aprende na noite, o cara aprende ali trocando ideia com o outro, ouvindo, indo. “Diz que tem um crioulo lá na Lapa...”, e você vai ouvir o cara, entende? É impressionante isso, como era naquele tempo: “Tem um cara aí que...”. Às vezes o cara não era bom, mas muitas vezes era ótimo. Então, era...

S: Entendi. Eu não sabia sobre esse seu lado de música popular. Que você convivia muito com isso. Então, todo o resto das perguntas, eu acho que fica um pouco estranho para você. Entendeu?

AML: Eu sempre...você entende francês?

S: Um pouquinho.

AML: *J'ai toujours joué l'enfant terrible* [...] quer dizer, eu sempre fui do contra. Sempre fui daquele negócio que nunca aceitei as regras preestabelecidas. Porque que não posso tocar música popular? Porque que não pode ser tocado no Teatro municipal? Porque que não tem valor porque é popular, sabe. Então isso foi sempre uma...até porque aqui você...você vem de um país que é um país socialista, para assim dizer, né, e aqui é uma coisa que até hoje me choca, essa diferença de classes, esses ricos cada vez mais ricos e cada vez mais burros e ignorantes, entende? O que havia de bom está escasseando, né [...] No meu tempo a gente valia pelo que é e não pelo que tem [Ajudo AML a se livrar da xícara de café que acabou de tomar] Mas, então é isso, essa vivência que eu tive já na juventude. Por exemplo, quem estudava música clássica, imagina: eu estudava música clássica e vivia no salão de sinuca, jogando sinuca lá com malandro.

S: É. Era muito mais próximo então do...

AML: Povão! É! Sempre. Futebol - sempre adorei. Ia ao jogo na arquibancada. Torcida...

S: E hoje em dia tem aquele buracão entre elite e povão, tem muita distância.

AML: Exatamente. É o que acontecia é que aí eu comecei a entrar mais, para assim dizer, cientificamente. Não cheguei ao exagero de fazer uma pesquisa sobre isso, mas comecei sem querer a deixar que aquilo se me enranhasse na pele, sabe? A música popular em si. E começou com Nazareth. Aí eu lancei Nazareth e ninguém esperava que fosse o sucesso que foi. Vendeu 100 mil LPs na época. Era muito disco. Mas era muito disco mesmo. Na época. Foi o instrumental que mais vendeu na época. Então...e com uma gravadora nanica e com distribuição assim praticamente em porta em porta. Foi...e vendendo em concerto, vendendo aqui, vendendo ali, vendendo por...por correspondência não existia quase nessa época. Não existia internet, né. Mas aí o negócio foi um sucesso e eu comecei a tocar com conjunto de choro, participar, tocar junto com violão de sete cordas, com conjunto de choro, adaptar aquelas músicas de Nazareth, depois outras músicas, depois fui tocando. Então eu comecei a vir cada vez mais ao Brasil e cada vez mais conviver com esse meio. Com o meio dos chorões, com o meio dos sambistas, mas sobre tudo do choro que é uma música instrumental por excelência. Toquei com todos: com Waldir Azevedo, com Copinha, com Altamiro Carrilho, com todos esses grandes nomes, eu toquei com eles.

S: Jacob do Bandolim também?

AML: Jacob já tinha morrido. Mas toquei com todo conjunto dele, o ‘Época de Ouro’ com o pai do Paulinho, o César, com o Jorginho, com todos. Toquei anos e anos, fiz muitos shows com eles, com o ‘Época de Ouro’. Aí eu aprendi, quer dizer, com esse pessoal. Eu fiz um show uma vez com, Rafael Rabello tocou comigo, ele tinha 12 pra...tinha 13 anos. Então, eu aprendi com essa gente toda. Depois eu tive um programa de televisão, na TV Manchete, em 1985-6, em que eu tocava música clássica, falava, convidava, então, teve tudo no meu programa. Eu toquei até o ‘Brasileirinho’ com o Pepeu Gomes.

S: [risos] Que maravilha!

AML: É, exatamente, essa coisa que sempre me fez...

S: ‘Novos Baianos’...

AML: É. Conviver com todos eles e aprender a dar valor à quentinha, à criatividade, entende? E há camaradas geniais aí nesse meio de música popular. Não vou citar porque aí eu vou esquecer alguém então é melhor não dizer, mas basta ver o sucesso que a música popular

brasileira vem tendo no mundo e começou nos anos 50 e 60, né. Então aí, isso aí me deu a base para o Mignone. Foi conhecer como é que toca um conjunto de choro, qual é o princípio da seresta, como é que o pessoal fazia uma serenata e tudo isso. Mozart de Araújo, de vez em quando eu ia lá de tarde à casa dele só para conversar com ele: “E aí professor, isso assim como é que era?”, e tudo. “Mas como é que foi...”. Ele adorava contar história. E aí eu ficava ouvindo. Conversava com ele. Conversava com...mas sobre tudo, o grande orientador aí foi o Mozart de Araújo, que é uma das maiores autoridades, né.

S: É. Ele é muito citado.

AML: O próprio Mignone o conhecia. Mas eu nunca tive uma aula com Mignone, mas eu já toquei e ele aprovou etc. Então, que mais, quer dizer, então é normal que quando eu me aproximo de uma partitura de uma música brasileira que eu não a trate como uma música europeia de início, embora ela tenha raízes europeias, né? Mas, eu tenho que dar, tenho que, para assim dizer, tropicalizar a coisa, né. A gente tem um modo especial de tratar as coisas, de ver, e também de não ver as coisas que não quer ver, isso é tipicamente brasileiro, né: fingir que não viu etc., entende? Dá muito trabalho, tem que tomar atitude e tomar atitude não é muito com a gente...

S: É uma cultura bem específica, né?

AML: É. O pessoal não gosta muito de tomar lado, tomar partido, tomar atitude, não. Então não quer briga, quer não sei o que e o mundo está se encaminhando cada vez para um lugar em que as pessoas vão ter que se posicionar, cada vez mais. E eu sempre me interessei por isso, por política, por movimentos estudantis. Sempre gostei. Sempre participei. Sempre incentivei e essa minha posição próxima assim de...de...isso me faz sentir muito próximo do...de onde vem a coisa mesmo, do caldo da coisa que é. De onde vem essa verdadeira música popular que vem do povo. E o Mignone, bom, eu vou agora, dito pelo professor – pode abrir aspas -, Mozart de Araújo.

S: Sim, ok.

AML: Ele me falava sobre todos os compositores. Eu, no fundo, tomava aulas com ele. Eu ia lá, fingia que era para visitar, mas era para ter aula. Eu ainda disse isso a ele e ele achou muita graça. Mozart de Araújo falou com Mignone. Mignone queria...Radamés, por exemplo, também foi uma enorme influência sobre mim. Eu tenho um disco sobre Radamés, eu tenho sobre a música de Radamés também.

S: É mesmo?

AML: Você não conhece?

S: Conheço Radamés, o disco não. Você tocou as 10 valsas dele?

AML: Toquei, nesse disco, eu toquei uma valsa de Radamés.

S: Ele tem uma série de 10 valsas, bem curtinhas que é lindo. Estou estudando isso. Adorando.

AML: Está publicado, não né?

S: Está. Tem alguns que já gravaram. Mas enfim, eu te interrompi, desculpe. Você estava falando que foi uma grande influência para você, o Radamés.

AML: Foi. O exemplo que ele deu assim, conversando com ele também. E com o pessoal que ele formava. Aquela garotada que ele assim apadrinhava e tudo. Aquele pessoal todo eu conheci. Não vou citar nomes aqui, são...quase tudo mundo eu conheci na época. Tive muita atividade nesses tempos. Nos anos 70, final dos anos 70 e anos 80. E depois, a partir dos anos 90 fui mais...não que eu tenha deixado de participar mas também eu acho que decaiu um pouco o interesse geral por esse tipo de música aqui no Brasil, né. Então é o seguinte: uma valsa de Mignone, por exemplo. Você tem que levar em conta: o Mignone queria ser um compositor como Carlos Gomes.

S: Inicialmente, né.

AML: De ópera. Não, não, ele queria ser isso. Ouviu falar sobre ele?

S: Claro. Mas depois ele mudou de ideia, foi ser um compositor modernista, assim, no esquema do...

AML: É, depois ele...Mignone foi do partido comunista, né, também. Naquela época muita gente era e era, por assim dizer, um humanismo, que existia junto com o comunismo na época, seduziu uma grande parte dos artistas brasileiros. Que foi ótimo para nossa criatividade. E o Mignone queria, realmente, ser um novo Carlos Gomes, uma coisa assim, né. Era de uma família italiana, inclusive.

S: Era a índole dele, né?

AML: Agora, ele tocava muito bem. Mignone tocava muito bem. Muito bem! Era um bom pianista. Um excelente pianista. Tocava bem mesmo!

S: Você ouviu a gravação dele, ele tocando as *Valsas*, as *12 Valsas de Esquina*?

AML: Ele? Sozinho?

S: Ouviu ele tocando?

AML: Ouvi ele tocando às vezes mas não ouvi a gravação não. Ele não fez, não gravou.

S: Gravou! Todas. Tem todas 12 gravadas.

AML: Em disco?

S: Hmm.

AML: Por ele ou pela Josephina?

S: Por ele também. Mas a Josephina também gravou. Mas o Mignone próprio gravou também.

AML: Sozinho ou a dois pianos.

S: Sozinho, é.

AML: Eu não conheço, não. Não conheço essa gravação.

S: É bem interessante.

AML: Ah, deve ser ótimo, claro.

S: Bem do jeito dele assim, né.

AML: Não mas o *rubato* tem que ser exagerado, sim.

S: Então você não conheceu a gravação dele, né?

AML: Não, quando eu gravei esse Mignone, eu gravei em 1980-81, por aí.

S: Então, o que te guiou foi mesmo as suas entrevistas com...era uma coisa mais geral sobre a música brasileira, né, o Mozart de Araújo, a sua experiência...

AML: Os chorões, os chorões.

S: Isso, na veia. Direto na veia.

AML: Foi a minha experiência de chorão.

S: Então não foi como eu, que sou estrangeira, ouço discos, vou ouvir aquele, para, sabe, ter uma ideia, entendeu?

AML: Não, me lembro que quando toquei as *12 Valsas* no Municipal, Mignone estava presente e disse que eu tinha dado uma grande contribuição pessoal. Foi o elogio que ele me fez quando ouviu.

S: Você tocando essas *Valsas*?

AML: É, tocando todas.

S: Todas elas. Que legal.

AML: No Teatro municipal, no palco. Isso foi um prêmio aí que a gente ganhou em 1982, é.

S: 82?

AML: É.

S: Foi na época que você gravou as *Valsas*

AML: Eu gravei em 80-81, por aí. Primeiro gravei cinco...primeiro gravei seis, depois gravei mais seis, completei. Bom, então está aí a minha interpretação, sobre tudo desse tipo de valsa, claro se for uma outra peça de Mignone vou encarar de outra maneira, mas as *Valsas de Esquina* são sobre tudo extremamente folclóricas, extremamente localizadas num determinado compartimento da cultura brasileira, da cultura urbana brasileira e também tem umas que tem uma certa cultura de cidade do interior, né, de...não é Villa-Lobos [...]. É de cidadezinha, cidade do interior. É de Santa Rita do Passa Quatro, sabe, desses lugarezinhos, o cara toca na esquina.

S: Isso tinha em todas as cidades por aí, né?

AML: Ah, tinha. Todas tinham piano.

S: Ou então violão mesmo, né?

AML: E violão. São instrumentos característicos do brasileiro. Piano era um instrumento característico.

S: Ia te perguntar aqui – é fora do roteiro -, mas quando você foi falar que você conviveu com os chorões lá naquela época, anos 70-80, tocou com tudo mundo.

AML: 70. 70 e 80.

S: Então, eu sei que é talvez um pouco assim estranho.

AML: Paulo Moura foi um outro homem que teve uma grande influência sobre mim também.

S: Mas você reparou, em questão de interpretação, reparou em alguma coisa deles interpretativo da valsa brasileira?

AML: Claro, lógico!

S: Como eles tocam, né. Tipo: sobre *rubato*. Como eles combinam *rubato* melódico com acompanhamento. Alguma coisa assim que você possa contribuir para...

AML: Esse *rubato* tem em tudo. Tem no choro. Tem na valsa, tem na polca. Tem em todos os ritmos de música instrumental para conjuntos de choro para... que é...sabe aquelas valsas [canta uma valsa demonstrando o *rubato*]. Todas as valsas, ‘Ave Maria’ de Erotides de Campos, tem uma série de...aquele pessoal que conviveu com Nazareth, embora Nazareth não fosse um chorão, né. Mas isso aí é muito importante porque isso demonstra que, se não foi que ele pegou aquela música e levou para o salão, mas de qualquer jeito é aquela música. É aquele ambiente que ele aí transcreve para o salão. Adorna com um estilo mais chopiniano etc. Era um grande pianista, que era o caso de Mignone também, que era um grande pianista.

S: Agora, dizem sobre Nazareth que ele não gostava de *rubato*, será?

AML: Eu acho que não gostava de *rubato* exagerado, né? Mas, quem disse que ele não gostava de *rubato*?

S: Tem um trabalho aí que fala sobre *rubato* estrutural, né. Que tem *rubato* que sai fora da levada, né, e tem também *rubato* melódico que você consegue administrar a melodia mas mantém o tempo, né. Entendeu?

AML: O princípio geral do *rubato* é esse. É o princípio geral. Você tem que, dentro daquele espaço, compensar que no final dê direitinho, né. Não pode ficar devendo um tempo [risos]. Isso é que eu digo. Mas pode! Muita gente deve. Isso depende, tudo limitado pelas fronteiras de um negócio chamado ‘bom gosto’. Então dizer que Nazareth não gostava...ele devia não gostar de gente tocando com ‘mau gosto’, né? Não é que ele não gostava do *rubato* em si. Ele não devia gostar do ‘mau gosto’. Porque o *rubato* está um passo do ‘mau gosto’, como a ópera está um passo do ridículo. Tudo que é sublime está um passo do ridículo. Ou é sublime ou é ridículo. No meio não fica. Então, não tem coisa mais horrível do que o *rubato* exagerado, né. Aí eu prefiro não ter nenhum, eu acho. Mas eu acho que tudo tem que ter, não digo um ritmo, mais do que um ritmo tem que ter um pulso. Não pode perder o pulso da coisa. O ritmo você varia dentro daquele pulso. No fundo é isso.

S: Está bom. Aqui tocou numa questão. Num trabalho que eu li que apresenta o seguinte sobre ritmos ternários: que os Noturnos de Chopin têm uma divisão aonde o ternário divide em longo-curto-longo.

AML: Por exemplo, qual é o Noturno?

S: [canto o *Noturno N° 2 em Mib maior*, procurando mostrar isso]. Umm - dois três -, uma coisa assim, diz esse trabalho que eu li. Sobre a valsa vienense...

AML: Ah, a valsa vienense, sim. Essa é conhecida. Mazurca.

S: Tem essas coisas, meio que leis. Convenções, né?

AML: É, agora, o *rubato* tem que ser uma coisa espontânea, né? O *rubato* estudado é que fica esquisito.

S: Acha que a valsa brasileira tem alguma coisa dessa?

AML: *Rubato*?

S: Não, esse tipo de divisão, longo-curto...isso que eu estou falando da valsa vienense, você acha que a valsa brasileira tem?

AML: Não, não, não. Não necessariamente.

S: Não tem nada assim específico?

AML: Acho que não, não. Algumas, uma que outra é capaz de ter alguns pedaços. Não digo como sistema mas pode isso acontecer em alguns trechos.

S: Espontaneamente, talvez, alguma coisa?

AML: É, por que isso fica no ouvido da gente.

S: Por convenção, né?

AML: É, tem um pouquinho[começa a contar o ternário da valsa, imaginando uma divisão dos tempos]...Um – DOIS – três [canta melodia de uma valsa, se prolonga um pouco mais no segundo tempo]. É, um pouquinho. Mas eu nunca me atentei, nunca fiz isso de caso pensado. Quando eu pego uma música, ela vem, normalmente. Todo esse tipo de música que ouvi muito na minha infância. Ouvia o rádio o tempo todo, né. Tocava muito isso.

S: Eu analisei algumas *Valsas*, a sua gravação, aliás. Mas eu detectei - no caso do Mignone e da Josephina - eles, a Josephina, ela demora muito no primeiro tempo e depois acelera, está me entendendo? E ele ao contrário. Ele sai do primeiro tempo e vai...então, tem umas coisas assim de *rubato* que vem deles dois, uma coisa, ela pegou a escola dele, né, na minha visão. Comecei a pensar sobre algum tipo de escola que rolava um pouco, né?

AML: Acho que aí também vai da individualidade do intérprete.

S: É sim. Enfim. Eu acho que é isso. Agora vem o 3ºbloco. E aí que a gente vai passando.

AML: A individualizar as *Valsas*?

S: É. Vamos tentar?

- c) **SOBRE A CATEGORIZAÇÃO DAS VALSAS DE ESQUINA:** Pode falar sobre o seu conceito de cada uma das *Valsas de Esquina*: que tipo de valsa é, qual o caráter de cada uma (p.ex valsa caipira, valsa pianeira, valsa seresteira, chopiniana, nazarethiana, apaixonada,etc.), enfim, o que você sente em relação a cada uma das *Valsas de Esquina*.

AML: A 1ª, qual é a pergunta sobre a 1ª ?

S: É sobre o seu conceito de cada uma, o caráter de cada uma.

AML: A primeira é a valorização do violão de sete cordas, do violão baixo, né. Extremamente *rubato*, aquilo é extremamente *rubato* [cantarola, demonstrando como seria o *rubato*]. O Mignone toca muita assim [se referindo ao *rubato* que acabou de demonstrar]. Depois vem a segunda parte [ele cantarola a parte B que começa em compasso 33]. Isso é tudo *rubato* e o *rubato* até escrito por ele muitas vezes, né. Numa divisão do...aquelas escalas cromáticas descendentes. Muitas vezes ele escreve já o *rubato*. O Mignone. Já escreve o *rubato*. Assim como Brahms também já escreve às vezes o *rallentando*, já é escrito. Né? Então essa é a 1ª. A 2ª também, todas elas valorizam muito o baixo, né.

S: A 2ª também é bem seresteira, né?

AML: [canta, com bastante entusiasmo, o trecho da 2ª Valsa que tem *accelerando* – com início no c. 10] Ele faz uns *accelerandos*. Mas era assim que o pessoal tocava. Isso a gente não aprende. A gente tem que ouvir. Tem que ouvir, ouvir, ouvir. Sem querer sai quando você está dentro da coisa.

S: A 3ª já é um pouco diferente.

AML: [Ele canta o início da 3ª Valsa de Esquina]

S: O que você imagina nessa aí?

AML: Essa aí é bem salão, né?

S: É, né? É mais pianística...

AML: Pianística para salão. É. Usa oitavas e tudo. Mas aí [cantarola] é como se fosse um quase que um diálogo entre uma coisa de salão brilhante e uma coisa mais de esquina, realmente [cantarola]. E existe uma certa...eu devia ter trazido as partituras aqui.

S: É. Eu nem me toquei. E a 4ª, ela começa bem tímida assim [canto a melodia dos primeiros compassos para lembrar]

AML: Isso eu acho que tem influência de rapsódia húngara, né. Não tem?

S: Ah, é. Muito semitom aí, né.

AML: É. Tem. É. A 4ª não é das melhores, quer dizer, não é das mais...a 5ª é muito bonitinha [canta a melodia inicial]. É muito simples, a simplicidade.

S: A melodia que pega você, né.

AML: Mas sempre tem o *rubato*, sempre tem o diálogo entre os instrumentos. Sempre tem uma coisa que faz lembrar o princípio do conjunto de choro. E o Mignone pegou muito do chorão, dos chorões.

S: Em São Paulo ele conviveu, né. É. Como você também, né? Do mesmo jeito.

AML: É claro. Isso demonstra o convívio dele com isto. E aí mistura com toda a cultura clássica do Mignone. Ele foi aluno do Chiafarelli.

S: É, isso mesmo. Bom, seguindo: Então é a 6ª que ele dedicou ao Mário de Andrade.

AML: Você sabe do escândalo da época, não sabe?

S: Não. Escândalo de...?

AML: Por que a Dª Liddy, que era mais velha que ele inclusive, ela era casada com um sujeito chamado Cantú, Cesare [seria Agostino] Cantú.

S: Sim, um professor lá de contraponto, ou alguma coisa assim.

AML: É. E aí ela se apaixonou pelo Mignone, tanto que eles vieram morar no Rio. São Paulo era um lugar muito pequeno.

S: Pois é. Parece que ele era um homem muito bonito, o Mignone.

AML: Era, era.

S: A 6ª *Valsa*. Dedicou ao Mário de Andrade. Começa com uma [canto o início para lembrar]...uma coisa assim, uma fantasia, né.

AML: É. Essa não me lembro. Deixa eu ver se eu tenho esse disco. Sou capaz de ter. Deixa eu ver [se levanta para procurar]. Assim é mais fácil [vai adentrando para o outro lado da sala comprida para procurar. Vou atrás. Procuramos na seleção de CDs que tem numa prateleira. A entrevista fica suspensa por alguns minutos. Ele acha o CD. Voltamos aos assentos] Deixa eu ver [Ele se senta e abre a contracapa e lê:] *Tempo de valsa movimentada* [canta o início com a indicação: *com fantasia*]. É isso né?

S: [canto também] É. Isso.

AML: [Olha de novo a contracapa]. Não...só fala...Isso é que não me lembro muito não. Mas me parece mais uma, não uma elegia, mas tem uma...também do estilo mais salão, né?

S: É. Eu sinto ela bastante seresteira, assim. Porque tem, depois dessa primeira...essa tipo introdução, enfim, a primeira parte, tem...

AML: Como que é a segunda?

S: A mão esquerda faz: [canto a parte da mão esquerda do início da segunda parte da 6ª *Valsa*, c. 21] A mão direita responde: [canto a melodia da mão direita que segue a outra, cc. 25-6]. Faz um diálogo, né. Então eu acho super-seresteira, assim, na minha concepção de serestidade.

AML: Bom, a 7ª é, essa é...

S: É, aquela é bastante seresteira

AML: [canta o início da 7ª *Valsa*] *A valsa caipira* [está lendo da contracapa], por exemplo... Vamos começar de 12 para frente.

S: [canto o início da 8ª *Valsa*]

AML: É, é [canta a próxima frase da mesma *Valsa*].

S: Essa é uma das mais populares.

AML: É. A 7ª também.

S: Não estou me lembrando como ela começa, como é que é? Ah, eu tenho aqui. Tenho tudo aqui no computador. Posso tocar o que você quiser.

AML: Ah, já está no computador.

S: Está. Que coisa, né. Mas enfim, vamos lá.

[Acho a 6ª *Valsa* na interpretação de AML. A partir desse momento, vamos tocando as restantes *Valsas* na sequência, gravação de AML, do arquivo do computador que trouxe para a entrevista. A música fica tocando enquanto a entrevista continua]

S: Essa parte é que eu acho muito seresteira [ainda a segunda parte da 6ª *Valsa*, o diálogo entre as mãos, antes citado].

AML: Essa é muito no estilo da 1ª, né?

S: É. Tem um diálogo, assim, né.

AML: Agora é a 7ª, vamos ver [ainda sobre a 6ª, que ainda está tocando, enquanto eu preparo a 7ª]. É. Essa é bastante pianística.

S: Eu gosto dessa [começa a tocar no computador o início da 7ª Valsa] A baixaria, né.

AML: Essa é muito bonita. De novo o violão. Depois tem a flauta também. Essa é muito completa. Essa é uma das mais completas.

S: A parte, no meio tem uma parte que tem uma flauta improvisadora.

AML: O mesmo sistema que a 1ª. Agora vem a segunda [quando se inicia, no compasso 28, a segunda parte da 7ª Valsa].

S: Está muito baixo [sobre o volume do computador] É que você consegue um *pianíssimo* aqui muito legal. Ele mandou tocar bem suave. É muito suave.

AML: [chegando a hora dos da mão direita arpejada, compasso 60] Isso é difícil. Esse negócio é muito difícil de realizar.

S: É uma flauta improvisadora que faz uns arpejos...ficou bonito! Ele transcreveu para flauta, o Mignone.

AML: Isso aí?

S: Hm. Bonito, né.

AML: Muito! É uma das minhas preferidas. Essa já foi. Vamos então na...caipira.

S: A caipira. Porque 'caipira', Arthur?

AML: Interior de São Paulo.

S: Valsa caipira seria...não entendia muito bem o que que era...

AML: Caipira é ...

S: Interioriano?

AML: 'Hillbilly' em inglês, 'hillbilly'. Caipira.

S: Então, em termos de valsa, o que significa isso?

AML: Que ela é mais pobre, mais simples. Vamos ouvir [toca o início da 8ª Valsa]

S: É. Aqui, a sua levada é um pouco para a vienense. Meio salão, né?

AML: *Tempo de valsa caipira* é o que está escrito.

S: Ah, isso mesmo. *Tempo de valsa caipira*.

AML: Valsa de interior. Não é 'valsa caipira', é *Tempo de valsa caipira*.

S: Isso mesmo. Há uma diferença aí.

AML: Não é isso?

S: É, é isso mesmo. Está certo. *Tempo de valsa caipira*.

AML: Eu gosto dessa *Valsa* também.

S: [quando toca a parte do meio, c. 33] Aqui volta esse diálogo, não é? A mão esquerda está meio que fazendo um...

AML: Mas sempre que ele passa pelas Valsas de Chopin. Alguns processos aí. A 8ª Valsa de Chopin, se não me engano, usa muito... Essas ideias de usar muito a mão esquerda deve ter vindo da *Valsa op.64 no.3* [canta a melodia da referida valsa]

S: É verdade!

AML: E a mão esquerda fica cantando. Lembra dessa valsa?

S: Sim, estou lembrando. Você tocou muito as de Chopin também?

AML: Eu gravei todas.

S: É verdade. Tem a ver. Tudo à brasileira, mas tem a ideia lá, influenciadora.

AML: Ideia de utilizar a mão esquerda solando. Não, o negócio é o seguinte, eu diria o seguinte: É tudo dentro das fronteiras do 'bom gosto'. Você não pode perder a noção de que é uma valsa.

S: Sim, ter essa sensação de valsar.

AML: É. Nem que seja na imaginação só, mas...o que eu digo é que...vê a outra agora.

S: A próxima, a 9ª, é bem diferente, né? Eu acho ela pouco brasileira, enfim [A 9ª Valsa toca do computador]. Muito Chopin, né? [AML ouve em silêncio] Lembra dessa? [telefone toca e alguém atende em outro lugar]

Então essa aí é bem, assim para mim, não sei se você concorda, ela não é muito brasileira, não tem muito da valsa brasileira, seria mais uma coisa assim mais Chopin, influenciada de uma coisa romântica assim.

AML: E a segunda parte disso?

S: Ela já vem [então inicia a segunda parte, c. 46]. Parece uma cantilena ou canção de ninar, assim.

AML: Não é das melhores não. Não me lembro dessa valsa quase. É, às vezes, no fundo, é a inspiração no que se pode sentir, não sei, numa esquina, pensando numa coisa...

S: É, é claro. Para mim essa tem uma citação muito forte numa *Polonaise* de Chopin.

AML: Não é das melhores não.

S: Vamos ver a 10ª?

AML: Vamos. A 10 é que tem uma história [olha a contracapa].

S: É dedicada a Liddy, né.

AML: A quem?

S: A Liddy Chiafarelli. Dá para ouvir? [o volume do computador é baixo]

AML: Essa é das minhas preferidas. Vejo uma pessoa caminhando pelas ruas, se lembrando de alguma coisa, e essa lembrança vai ficando cada vez mais forte, tanto que ela... Eu construí a música de baixo para cima, começando meio assim, terminando quase que grandioso, assim dramática. Primeira vez ela começa assim melancólica e como um souvenir, assim. Depois...

S: Vai repetindo aquela melodia, é, eu lembro do que você fez. Agora você corta a última parte, né?

AML: Hein?

S: Você não faz a última parte, né? Vou te falar...

AML: Mas é isso. E depois a coisa vai se tornando cada vez mais real, né.

S: Hm. Acho muito bonito!

AML: Eu não cortei não, cortei?

S: É, sim, você fez. Tem a última parte, tipo uns 16 compassos [cc. 102-116], tipo uma *coda* que você não faz. Você termina. Porque ele faz isso, não entendi.

AML: Não, não deve ter sido eu. Deve ter sido erro de edição.

S: É? Sei. Enfim. Mas o que você faz, faz sentido, entendeu? Mas eu não entendi, eu queria até perguntar qual era razão que você tirou...

AML: Não sei. Não me lembro de isso.

S: Você fez uma forma legal. A *coda* não está, mas faz sentido exatamente o que você faz: vai crescendo, começa suave e vai virando mais forte, mais real.

AML: Pode ser que tenha sido cortada a *coda*.

S: Será que foi questão de tempo?

AML: Não, não. Erro na edição.

S: [a gravação está agora na parte 'mais real', o tema tocado com dinâmicas mais fortes, a partir do c. 86 na 10ª Valsa] Aí, agora dá para ouvir que você está mais forte. Muito bonito isso!

AML: [cantarola junto com o tema que está bem *rubato*] Exagerado! Aí é quase um recitativo, né. Essa aí é recitativo mais do que...quase não tem ritmo. É o que eu digo: não pode haver uma regra, entende, depende do que está escrito, né? Porque finalmente a nossa...

[a gravação está nesse momento chegando ao ponto aonde AML finaliza a 10ª Valsa, c. 102].

S: Espera aí, vou ver aqui como você finaliza [a gravação toca os últimos compassos da interpretação de AML]. Aí, você termina. Mas depois de isso tem... [canto a melodia da coda]. Tem aí um prossiga. Achei curioso. E aí você não fez essa parte.

AML: Talvez tem em outra gravação, sim. Devem ter cortado aqui por..., não sei.

S: Curioso, né.

AML: Não, então, não é possível. Eu não teria feito isso, não teria cortado não.

S: Então, foi uma coisa de edição, mesmo, né. Não foi uma ideia que você teve de...

AML: Não me lembro. Não, mas eu não teria cortado não.

S: Certo. Está. Eu pensei assim: "Arthur achou, então, que seria..."

AML: Mas espera aí, eu não teria cortado. Está escrito: 'Fim', na música? Não sei, não me lembro, teria que ver na partitura. Será que me deram partitura que não tinha essa página final. Não acredito...

S: Não sei. Você usou provavelmente a Mangione, né? Editora Mangione.

AML: Odeio esse cara!

S: [risos]

AML: Tenho horror desse cara.

S: Agora, a 11ª, que é uma gracinha, né [A 11ª Valsa toca do computador] Lembra dessa?

[AML ouve em silêncio]

S: Acha que tem algum Nazareth nisso?

AML: Pode ter. É claro. Tem sempre esse elemento chorão. O elemento está sempre em todas elas.

S: Tá presente direto [quando tocam as oitavas em *acciaccaturas* na mão direita, cc. 58-82] E isso? Isso é uma parte muito diferente, né? Meio 'Alla turca', assim, né?

AML: Meio rapsódico, né. É rapsódico. Essa é interessante que vai acelerando para o fim, né.

S: É, um pouco, né.

AML: Bastante!

S: Ah, sim, quando volta aquela parte [quando toca a última parte, que acelera, cc. 132-149] Agora vem...

AML: A melhor é essa, a 12ª é muito boa. A melhor de todas. É uma peça de concerto, né. Essa é uma peça de concerto. Como tal tem que ser encarada. Tem vários elementos...

[coloco a gravação da 12ª]

S: O que há de seresteiro nela, você acha?

AML: Tudo isso! Tem muito de rapsódia de Liszt de vez em quando [quando toca o início da segunda parte, cc. 34-53]. Isso é muito!

S: Isso é muito. Também é chorístico, né?

AML: Elemento da 1ª Valsa. Ela tem muito um pouco de cada uma. Ela é uma espécie de uma colcha de retalhos das outras. Uma espécie de...

S: Uma citação das outras, uma visitação das outras.

AML: Uma compilação de elementos de música de concerto. É isso. Isso aí é bem de concerto. É palco. Isso é música de concerto. Depois, vou fazer a última, lembrando elementos de todas e transferir para o palco.

S: Tem uma historinha que a Josephina conta...

AML: Ela ainda está viva?

S: Está. Que o Mário de Andrade pediu...

AML: Que idade ela tem?

S: Ah, não sei. Vamos chutar, assim, beirando os 80, assim, 70 e alguma coisa, não?

AML: Mais...

S: Mais?

AML: Ela é mais velha que eu e eu tenho 76.

S: Ela está bem. Eu visitei ela. Está bem. Mas ela conta essa história que o Mário pediu que para o Francisco Mignone compor uma valsa que mostrasse a grandeza do Brasil. Que esse seria o resultado desse pedido [A 12ª Valsa].

AML: Essa 12ª, né?

S: É.

AML: Estrella gostava muito dessa Valsa. Uma gravação linda dele.

S: Eu conheço. Tenho. Tenho sim. Você conviveu muito com o Estrella também?

AML: Muito!

[nesse momento a gravação da 12ª Valsa termina]

S: É. É uma senhora valsa, né.

AML: Essa é muito bonita.

S: Muito bonita. Mas enfim, eu acho que estou te cansando um pouco, né?

AML: Eu acho que dá para fazer alguma coisa embora não sei, não acho que tenho nenhuma novidade mais.

- d) **SOBRE A SUA GRAVAÇÃO DAS DOZE VALSAS DE ESQUINA:** Como foi a sua gravação das *Doze Valsas de Esquina*: que ano/aonde e outros detalhes que possam interessar.

S: Eu quero te perguntar sobre a gravação, quando você gravou, né, aí acho que a gente já está legal.

AML: Eu gravei de seis em seis. Gravei seis primeiramente...

S: Na Sala [Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro]

AML: E as outras seis também. E essa última eu repeti, eu gravei numa antologia de música brasileira que eu fiz para Balkanton na Bulgária e não sei se eles ficaram com...eu não me lembro de ter essa gravação. Que foi junto com outras músicas brasileiras. Eu gravei para eles. Saiu o disco, mas eu não sei se eu tenho esse disco. Se eu tenho não sei onde está. Não sou muito pegado às coisas assim de organizar, nem nada.

S: Mas aquelas gravações aqui, você fez em 80 e 81. Seis e seis.

AML: 81 ou 82, foi em janeiro. Eu lembro que foi em época das férias. Na Sala, é.

S: Legal. Beleza. Então, eu acho que é isso, Arthur. Cansei você muito?

AML: Não, não. Está bom. Está ótimo.

S: Mais alguma coisa que você queira...

AML: Não, eu acho que sobre tudo é isso: A gente tem que tocar baseado na partitura e na vivência que a gente teve e aquela que é a vivência de música popular brasileira e de ouvir muito rádio, como eu ouvi, e de fazer também junto com outros grandes chorões do passado. Isso claro que sem querer entra por osmose.

S: Vai criando um mundo interior, né. É. Muito obrigada, viu!

AML: Obrigado a você.

APÊNDICE D – Questionário de Olinda Alessandrini

Respostas da pianista colaboradora Olinda Alessandrini ao questionário, Rio Grande do Sul, 2016.

- a) **FORMADORES DE ESTILO:** Nessa pergunta gostaria que falasse da sua escola de piano, dos formadores de seu estilo pianístico, tais como Escolas de música, Conservatórios e professores de piano – ou outros professores/personalidades -, que tenham influenciado na formação do seu estilo de tocar. Qual foi a descendência/linhagem da sua escola pianística, professores dos seus professores (um tipo de árvore genealógica de estilo, se tiver essa informação).

Minha primeira professora de piano foi Juliana Lamb, com quem estudei dos 4 aos 16 anos (1954 a 1966), na Escola de Belas Artes de Caxias do Sul, RS. Esta foi federalizada e tornou-se uma das instituições de apoio para a criação da Universidade de Caxias do Sul. Entrei muito cedo na Universidade de Caxias do Sul, já que com a federalização da Escola, naquele primeiro ano não foi obrigatória a conclusão do 2º grau para o ingresso no ensino superior. Graduei-me com láurea pela Universidade.

Juliana Lamb realizou seus estudos de piano com Guilherme Fontainha, no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. As aulas de piano que tive com ela eram bem elaboradas, e os repertórios incluíam Bach, Estudos de Bertini, Cramer, Clementi, e mais tarde, Chopin e Liszt. Obras brasileiras e obras de livre escolha. Só para constar, toquei em público sob sua orientação o primeiro piano do Concerto em lá menor de Grieg, e o primeiro piano do Concerto nº 1 de Tchaikowsky, em versões para dois pianos.

Após a graduação, com 16 anos, fui a Porto Alegre para fazer o pós-graduação mais importante da época - nem se falava em mestrado. O curso era intitulado "Virtuosidade em Piano", e passei então a estudar com o professor Milton de Lemos. Ele graduou-se no Instituto Nacional de Música com Medalha de Ouro, estudou com Barroso Netto, que foi aluno de Alfredo Bevilacqua, e que tinha sido aluno de Leschetizky em Viena e de George Mathias em Paris.

Milton de Lemos foi o diretor mais destacado do Conservatório de Música de Pelotas, veio do Rio de Janeiro em 1923, aos 25 anos de idade, para dirigir a escola fundada em 1918. Aposentou-se depois de exercer essa função por 31 anos, seguiu trabalhando em Porto Alegre, no Instituto de Artes da UFRGS mais um tempo, e finalmente foi morar em sua terra natal, onde faleceu em 1975. O auditório do Conservatório de Música da UFPel leva o seu nome: "Salão Milton de Lemos"

Ensinou-me a estudar com muita disciplina, valorizando a expressividade sem descuidar a técnica pianística, e com ele aprendi a elaborar cada detalhe de uma partitura musical.

Mais tarde, fiz algumas aulas com Jacques Klein no Rio de Janeiro, além de Masterclasses com Magdalena Tagliaferro, Fernando Laires e Jacob Lateiner.

Penso que além do estudo propriamente dito, a "bagagem de vida" nos orienta na interpretação. Frequentar concertos, ler muito, ter contato com as artes visuais, interessar-se por teatro e dança, amar a vida, tudo isto faz parte da nossa personalidade musical.

- b) **A CRIAÇÃO DE CONCEITO INTERPRETATIVO:** Nessa pergunta gostaria que falasse sobre como preparou a sua interpretação das *Doze Valsas de Esquina*. Para meu trabalho os seguintes pontos são relevantes:
- h. Nas valsas que referem a um cenário de seresta (p.ex *Valsa de Esquina Nº1*), de que forma buscou retratar esse cenário na sua interpretação: através de sonoridade específica, articulação, moldagem de tempo, rubato melódico ou estrutural? Outros?
 - i. Você ouvia gravações de outros intérpretes das *Valsas de Esquina* quando preparava as Valsas?

Não, eu sempre estudo a partitura, e já na primeira leitura vou procurando aquilo que não está escrito, o que fica nas entrelinhas. O discurso musical deve ir aos poucos tomando forma, sempre busco as relações de fraseado, o contraponto, o equilíbrio e transparência das diferentes vozes. Todo o trabalho técnico é feito sobre as dificuldades que cada obra apresenta, mas mesmo nesta etapa do estudo eu não deixo de lado a questão expressiva.

- j. Conhecia interpretações das *Valsas de Esquina*, não gravadas, de outros pianistas?

Eu conhecia a gravação do Moreira Lima, e a de Francisco Mignone. Ao vivo escutei as de número 1 e 2, mas eu era muito jovem e não lembro de detalhes.

- k. Conhecia a interpretação do Francisco Mignone?

Sim, e esta é uma grande questão, que me fez refletir muito. Mignone é o compositor, é o cérebro que criou estas joias da música brasileira. E suas interpretações são muito pessoais, muito livres em relação ao que está escrito nas partituras. Como intérprete fiquei me perguntando se poderia ter tantas liberdades. Resolvi ser coerente com o texto. Afinal, quem escutar as Valsas com as partituras verá que não houve deturpações de tempo ou mesmo de caráter, em relação ao que está escrito - e a partitura vai continuar sendo o ponto de partida para qualquer pianista...

- l. Alguma dessas interpretações tinha te chamado atenção, te influenciado de alguma forma? Você se identificou com alguma versão interpretativa?

Não.

- m. Você presenciou uma seresta ou serenata de rua em alguma hora da sua trajetória? No caso, isso influenciou seu conceito interpretativo?

Serestas sim, ocasionalmente. E procurei incorporar a liberdade dos músicos populares, dos seresteiros, a musicalidade evidente e cativante do músico que ama apaixonadamente o que faz, a naturalidade da expressão musical.

- n. Você teve algum critério na moldagem do tempo na sua interpretação das *Valsas de Esquina*? Nos noturnos de Chopin a tendência seria de distribuir os três tempos do ternário em longo-curto-longo e valsa vienense curto-longo-intermediário. No seu entender, tem algum critério para a 'levada' da valsa brasileira, e, no caso, você aplicou isso na sua interpretação das *Valsas de Esquina*?

A própria partitura, a atmosfera gerada pela obra, leva a uma distribuição no tempo quase como que improvisada, sem critérios rígidos. Pelo contrário, com muita liberdade. Mas sem exageros...

- o. Tem algum elemento coreográfico no seu conceito interpretativo?

Não exatamente coreográfico, mas usei um recurso de imaginação para deixar cada valsa com um caráter diferenciado. Imaginei que algumas características específicas de cada uma poderiam retratar algum aspecto de amigos meus, e de certo modo me dediquei a buscar elementos psicológicos conectando a valsa à pessoa. Nenhum deles sabe que está ali retratado. E claro, uma das valsas é a minha cara...

- c) **SOBRE A CATEGORIZAÇÃO DAS VALSAS DE ESQUINA:** Nessa pergunta gostaria que falasse sobre a sua percepção da tipologia das *Valsas de Esquina*: valsa caipira, valsa planeira, valsa seresteira, etc. O que poder falar sobre o tipo e o caráter, o que você sente em relação a de cada uma das valsas vai ser bem vindo!

Já tens alguma dica na resposta anterior.

- d) **SOBRE A SUA GRAVAÇÃO DAS DOZE VALSAS DE ESQUINA:** Gostaria que contasse de como foi a sua gravação das Doze Valsas de Esquina , quando foi e aonde, detalhes que possam interessar.

Gravei as Valsas de Esquina juntamente com algumas obras do argentino Carlos Guastavino em Berlim, no Studio P4, em um piano Steinway B, de sonoridade muito rica, e trabalhei com Ingo Seliger, um técnico alemão com uma excelente formação e com muito talento. Eu não tenho muita paciência com gravações. Por isto, faço um longo e exaustivo preparo de todo o repertório, e quando entro no estúdio ou no auditório de gravação sou muito rápida, em geral são dois ou três takes de cada obra. Como estes locais em Berlim onde gravo são acusticamente vedados, e a aparelhagem é de primeiríssima linha, não acontecem "acidentes de percurso", o trabalho é tranquilo e rende muito. Em geral, eu gravo um CD em um dia, das 9 às cinco, com uma hora para o almoço. E de modo geral tenho ficado satisfeita com o trabalho.

APÊNDICE E – Questionário de Marcel Worms

Respostas do pianista colaborador Marcel Worms ao questionário, Holanda, 2017.

- a) **STYLE BACKGROUND:** I would like you to talk about your piano school(s), the origins or builders of your pianistic style, such as Music Schools, Conservatories, teachers or personalities that influenced your style. If possible you might tell about your lineage: who were your teachers and their teachers and so on.

I don't belong to a particular school of piano playing. At the Conservatory of Amsterdam I had two important teachers: Hans Dercksen, who was ready to take me as a student at the age of 33. He learned me to play more consciously and much precise and faithful to the score. My other teacher was Alexander Hrisanide, a Romanian pianist and composer. He made clear to me that there is no basic difference between classical and contemporary music. And he took jazzmusic and cross-over music very seriously as well.

- b) **ABOUT HOW YOU CREATED YOUR INTERPRETIVE CONCEPT:** I would like you to tell about the preparation process of your interpretation of the *12 Corner-Waltzes*.
- a. In the waltzes that refer to a serenade scenario (f.ex *Valsa de Esquina Nº1*), how did you seek portraying this scenario in your interpretation: through sound, articulation, rubato, tempo fluctuations or other ways?

Maria Josephina Mignone made clear to me which instruments represent certain melodic lines. Also by her playing I got a better feeling for the typical rubato of these waltzes.

- b. Did you listen to recordings of other performers of the Waltzes when you were preparing them?

Yes, mainly to the recordings of Maria Josephina.

- c. Did you know the recording of the composer Francisco Mignone?

I heard him playing some of his own music on Youtube.

- d. Did you know other performances of the Waltzes that were not recorded, of pianists that influenced you and that you identified yourself with?

No, I didn't

- e. Have you ever been present at a serenade in the street? If yes, do you think that this experience influenced your interpretative concept?

Unfortunately not!

- f. Did you have any specific criteria for **tempo fluctuations** in your interpretation of the Waltzes? In the Nocturnes by Chopin there seems to be a tendency to distribute the three beats in long-short-long division and the Viennese waltz goes for the short-long-intermediate. In your opinion, is there any such criteria for playing the Corner-Waltzes, or when you play a Brazilian Waltz generally speaking, and if yes did you apply this criteria in your playing?

No, I followed my musical instinct and used my experience in playing a variety of Latin-American Music, especially the tango.

g. Is there any choreographic element in your interpretive concept?

No, I don't think so, although playing, making music causes always a clear physical sensation with me and I cannot imagine myself playing without moving by body in some way or the other.

- c) **ABOUT THE CATEGORIZATION OF THE WALTZES:** I would like you to talk about what you think of each one of the Waltzes: what kind of waltz is it, what character does each waltz possess (it might be a serenade kind of waltz, a Chopin kind of waltz etc), that is, what do you feel in relation to each one of the Waltzes.

1^a Valsa de Esquina - molto appassionato, important role for the bass.

2^a Valsa de Esquina - very free and sensual.

3^a Valsa de Esquina - powerful and maestoso mainly.

4^a Valsa de Esquina - like a storyteller, a minstrel.

5^a Valsa de Esquina - like a musicbox.

6^a Valsa de Esquina - I hear the Brazilian viola in the bassline.

7^a Valsa de Esquina - Very Chopinlike, makes me think of the Etude op.25 # 1

8^a Valsa de Esquina - according to Maria-Josephina this waltz is no urban music but more coming from a rural area.

9^a Valsa de Esquina - a dark waltz with an ethereal, magic middle section.

10^a Valsa de Esquina - one of the most melancholic waltzes.

11^a Valsa de Esquina - notwithstanding the minor key (like the rest of the waltzes) this waltz sounds very lighthearted to me.

12^a Valsa de Esquina - Extremely virtuoso, a bit 'over the top'. Elements of Italian opera more dominant here than in the other waltzes.

- d) **ABOUT YOUR RECORDING OF THE 12 CORNER-WALTZES:** How was the recording of the Waltzes, where did you record, where was it released, by which company and other interesting details.

I recorded the waltzes after having visited Maria Josephina in Rio in July 2013. The recording took place in the concert hall in Middelburg (the 'Zeeuwse Concertzaal') in the southwest of the Netherlands. It was released on the Zefir Records Label, based in Middelburg as well.

- e) **WHICH EDITION - MUSICAL SCORE - DID YOU USE?**

I used the Ongaku No Tomo Edition.

APÊNDICE F – Questionário de Shizuka Shimoyama

Respostas da pianista colaboradora Shizuka Shimoyama ao questionário, Japão, setembro, 2017.

- b) **STYLE BACKGROUND:** I would like you to talk about your piano school(s), the origins or builders of your pianistic style, such as Music Schools, Conservatories, teachers or personalities that influenced your style. If possible you might tell about your lineage: who were your teachers and their teachers and so on.

I feel that my schools or teachers don't have any important influence over my style of playing, but I hope this information will be useful for your research.

My schools: Toho Gakuen School of Music (Tokyo), Academia Franck Marshall (Barcelona). My teachers (main people only): Kazuoki Fujii (Japanese, last disciple of Oliver Messiaen and Yvonne Loriod), Pierre Pontier (French), José Francisco Alonso (Spanish, lived in Vienna), Rosa María Kucharski (Polish Spanish), Marta Zabaleta (Spanish), Alicia de Larrocha (Spanish). I studied deeply French music after graduating from the Toho Galuen, I participated in some master-classes in France every summer for eight years. Then I found Spanish music and I went to Spain to live and study hard there. There I got many repertory of Spanish music. After I came back to Japan I encounter rich music of Latin America and I started to play pieces of the countries of Ibero-America also in the concerts. In Latin America there are so many great pianists like Arthur Moreira Lima (in Japan they are not famous at all, but) or genius musicians like Yamandú Costa (I met him few months ago in Tokyo) ... I was received good impact from them, because the classic music of Latin America is very different from the European (including Spain), it is impossible to play with same style...

- c) **ABOUT HOW YOU CREATED YOUR INTERPRETIVE CONCEPT:** I would like you to tell about the preparation process of your interpretation of the *12 Corner-Waltzes*.

- a. In the waltzes that refer to a serenade scenario (f.ex *Valsa de Esquina Nº1*), how did you seek portraying this scenario in your interpretation: through sound, articulation, rubato, tempo fluctuations or other ways?

It might be simple, I played what I felt from the music.... sound, rubato etc. were naturally chose, I did not hesitate over which way to play I take. So I haven't studied especially to create the atmosphere of this piece. Of course I guess the essence of many another Brazilian music influences my interpretation unconsciously.

- b. Did you listen to recordings of other performers of the Waltzes when you were preparing them?

I listened the recording by Maria Josephina Mignone, just before my recording. I also listened some other performance in youtube, but I don't remember their name. Maria Josephina listened to my recording and sent me message and comments for each performance. Her message appears in the booklet of this CD.

- c. Did you know the recording of the composer Francisco Mignone?

Yes.

- d. Did you know other performances of the Waltzes that were not recorded, of pianists that influenced you and that you identified yourself with?

No, I am sorry.

- e. Have you ever been present at a serenade in the street? If yes, do you think that this experience influenced your interpretive concept?

I wish I have the experience but not yet

- f. Did you have any specific criteria for **tempo fluctuations** in your interpretation of the Waltzes? In the Nocturnes by Chopin there seems to be a tendency to distribute the three beats in long-short-long division and the Viennese waltz goes for the short-long-intermediate. In your opinion, is there any such criteria for playing the Corner-Waltzes, or when you play a Brazilian Waltz generally speaking, and if yes did you apply this criteria in your playing?

Saying about valsas brasileiras, I have only played Mignone, Nazareth and another small pieces. So it's quite difficult to explain well my criteria, for me it is case by case. These 12 valsas also, because there are not the same, some pieces are very improvised and some are more choreographic in triple time.... But, I can say that from the third beat to the next first beat (when just cross the bar) I usually play flowing.

- g. Is there any choreographic element in your interpretive concept?

- d) **ABOUT THE CATEGORIZATION OF THE WALTZES:** I would like you to talk about what you think of each one of the Waltzes: what kind of a waltz is it, what character does each waltz possess (it might be a serenade kind of waltz, a Chopin kind of waltz etc), that is, what do you feel in relation to each one of the Waltzes.

1^a Valsa de Esquina: serenata kind of waltz.

2^a Valsa de Esquina: serenata kind of waltz, character of popular waltz.

3^a Valsa de Esquina: Chopin kind of waltz, nearly Lecona's waltz I feel.

4^a Valsa de Esquina: serenata kind of waltz.

5^a Valsa de Esquina: simple and natural waltz, no many rubato.

6^a Valsa de Esquina: serenata kind of waltz, with rubato with the sense of popular music.

7^a Valsa de Esquina: with very vocal melody (flute).

8^a Valsa de Esquina: simple and natural waltz.

9^a Valsa de Esquina: berceuse kind of waltz.

10^a Valsa de Esquina: melancholic waltz.

11^a Valsa de Esquina: very Brazilian style, unique waltz.

12^a Valsa de Esquina: Chopin kind of grand waltz, no serenata.

- e) **ABOUT YOUR RECORDING OF THE 12 CORNER-WALTZES:** How was the recording of the Waltzes, where did you record, where was it released, by which company and other interesting details.

Recorded at the hall "Sagamiko Koryu Center" (piano is Beasendorfer).

<http://www.sagamiko-kouryu.jp/hallguide/hall.html>

Released in July of 2016 in Japan.

- f) **WHICH EDITION - MUSICAL SCORE - DID YOU USE?**

Ongaku no tomo Edition, "New Standard Piano Library", *MIGNONE 12 valsas de esquina*. Edited by Maria Josephina Mignone, Tamiko Muramatsu.

APÊNDICE G – Entrevista com Luiz Otávio Braga

Transcrição de entrevista com o violonista colaborador Luiz Otávio Braga, na sua residência no Rio de Janeiro, 15 de março 2017. Entrevistadora: Sigridur Weglinski.

S: O que faz uma valsa ser brasileira, quais são as características dessa valsa?

LOB: É, então, o que faz uma valsa ser brasileira, quais são as características, essa é uma questão muito antiga, né, que, aliás, em tudo que se refere à música brasileira: o que é que é a música brasileira. A palavra ‘brasileira’, né, ‘brasileiro’ remete logo à questão de autenticidade, de identidade, cultural e tal. E o Brasil é esse cenário assim multirracial, né, multicultural, né? A gente não pode falar de cultura brasileira, senão em culturas brasileiras ou culturas no Brasil. As contribuições são muito grandes. E na música, não poderia ser diferente. Então, a valsa, pelo que se sabe, ela vem para o Brasil no século XIX. Teria sido trazida pela família real - Dom João. Quando chegou, trouxe a valsa vienense e trouxe a valsa francesa, né. A valsa vienense é mais rápida normalmente, remete logo ao Strauss, aquela coisa mais andada, mais movimentada. E valsa francesa mais lenta, mais..., que talvez tenha caído mais no gosto. A modinha também é uma música de salão na Europa também. Então tudo isso, juntando se aqui com todas as outras contribuições, do lundu, né. Há livros que descrevem muito bem essa relação da modinha com o lundu, e um determinado momento de haver uma confusão se é um lundu, se uma modinha, e tal. O trabalho do Bruno Kiefer, que um musicólogo gaúcho já desaparecido e do Batista Siqueira, também do...violonista...lá de...cearense...Mozart de Araújo, que fizeram um trabalho exaustivo, o próprio José Ramos Tinhorão. Então, o fato é o seguinte, é que no século XX, né, no século XX, assim como você encontra uma modinha já com caráter mais, vamos dizer, popular, em que o violão é o acompanhamento primordial, é fundamental a presença do violão nessas qualificações de música brasileira, de canção brasileira, de valsa brasileira, de modinha brasileira. Sempre o violão aparece aí como elemento do acompanhamento. Então, por exemplo, no Batista Siqueira, ele falava, ele distingue a modinha do século XIX da modinha do século XX pelo acompanhamento violonístico. Então, uma modinha do Carlos Gomes, ela, já no século XX, você já tem aquela modinha em que o acompanhamento é eminentemente violonístico. E aí aparecem, claro né, todas as referências musicais em que o violão é importante, no grupo de choro por exemplo. Então, você tem já a presença de um acompanhamento específico. A valsa brasileira, como ela fica conhecida, ela já é no nosso tempo essa valsa que está ligada ao acompanhamento violonístico, aos grupos de choro que vão dar o seu toque, - até mesmo na valsa vienense e na valsa francesa -, já vão dar o seu toque. Assim, como o choro, ele [o violão] é uma manifestação que primordialmente era uma maneira de tocar ‘polcas’, ‘habaneras’, ‘schottisches’, né, e que adquirem, na face da miscigenação musical, uma outra coloratura, um outro desenvolvimento no acompanhamento, na formulação das frases e na composição musical que vem com os compositores que começaram a escrever, a compor polcas, mazurcas, valsas. O acompanhamento violonístico é muito importante porque a valsa brasileira, por exemplo, se consagrou na voz dos grandes cantores: Orlando Silva, Carlos Galhardo, que era tido como o ‘rei da valsa’, é uma valsa que tem o acompanhamento violonístico, tem o acompanhamento do grupo de choro, mesmo que ela esteja orquestrada. Aparecem essas linhas, quando não no violão mesmo o tempo todo, - que está ali presente, junto -, ela aparece nas linhas da orquestração e do arranjo. Então, você tem nessa valsa chamada de ‘valsas brasileira’, o Jair Severiano, por exemplo, ele diz que a ‘valsas americana’, - ele fala na ‘valsas americana’ mas não dá um exemplo. Ele fala que a nossa valsa é diferente da ‘valsas americana’. E é exatamente a presença do violão. Se você pensar, sei lá, o que seria uma ‘valsas americana’? Talvez...[canta a melodia de ‘Fascinação’ do italiano Fermo Dante Marchetti de 1904, letra do francês Maurice de Féraudy]. Não sei se é americana ou...francesa...? Mas,

S: Ligada aos filmes, né, à indústria de filmes...talvez?

LOB: Sim, década de '30, né, que é onde estão descontando, nos anos trinta, onde desconta essa música popular que vai ser chamada de música popular brasileira, né, a era dos grandes cantores, das grandes cantoras. E mesmo assim nessa época a música de choro estava um pouco de lado. A música vocal ela realmente toma conta. A época era dos grandes cantores, das grandes cantoras. A entrada da música americana, já no final da década de '30, pelo cinema, principalmente. As orquestrações, a *big-band*, o *swing* entrando aqui, já mudando um pouco a composição e o conjunto de choro, aquela música, ela fica mais para trás, ela fica mais, digamos assim, esquecida. Não é à toa que há programas, por exemplo, ali na década de '30, já havia programas com o título de 'Naquele tempo'. O choro do Pixinguinha 'Naquele tempo' eu acredito que é fruto desse contexto e desse programa porque o Pixinguinha tocou nessa rádio nesse tempo, e há participação dele. Eu, quando eu fiz o meu doutorado, eu li muitas revistas da década de '30. Então, tinha programação radiofônica – revista 'Vamos ver', 'Proc', então lá dava a programação radiofônica de todas ou quase todas as rádios e tem curiosamente lá um programa, ali no início da década de '30, chamado 'Naquele tempo', e tem a participação do Pixinguinha. Então, eu fiz uma ligação entre, - isso precisa ser verificado, de que ano é esse 'Naquele tempo' do Pixinguinha porque esse programa é da década de '30. Então, a música de choro estava muito deslocada. Na década de quarenta, ali por 47, o Guerra-Peixe, ele escrevia na revista 'Música Viva', ele dizia que o choro estava ultrapassado que o rumo da música brasileira, - assim como toda a crítica daquele momento, os críticos de música popular -, diziam que a música brasileira precisava ser orquestrada como era a música americana. A música americana não era superior à nossa. Ela precisava, os brasileiros, a música brasileira, precisava seguir o exemplo da música americana e daí eles fazem uma programação para que os arranjadores passem a atuar numa linha mais nessa direção. Então o Guerra-Peixe fala nisso, né, que a música brasileira deveria seguir a orientação da música americana. É a época das *big-bands*, aquelas coisas todas. Porque o samba, por exemplo, 'andava nu'. 'Andava nu' significava que ele era acompanhado simplesmente pelo violão, pelo cavaquinho, pelo conjunto de choro, que, - como disse o Guerra-Peixe -, tinha dado o que tinha que dar. Então, no início da década de '30 é a época em que vamos consagrar esses grandes cantores do rádio e a valsa, ela é marcante no repertório desses músicos. Então, se você, por exemplo, entra no *youtube* e ouve Orlando Silva cantando: ele sempre nos disco dele, e na coletânea que encontra na internet, as valsas são abundantes. E são aquelas valsas longas, com aquela letra do período na literatura, dos...como é que se chama, - que escreviam sofisticadamente, parecia que os caras estavam com o dicionário sempre do lado pra fazer a sinoninha aí das palavras mais simples, como é que é...

S: Os parnasianos?

LOB: Os parnasianos, com aquelas letras. A letra do 'Rosa' é uma letra parnasiana. O 'Rosa' é uma música bem anterior do ano que foi gravada. Foi gravada, se não me engano, em '37. E ela tinha três partes que remete à 'valsas choro'. Que a 'valsas choro', se você pegar [pega o violão], por exemplo, na 'Suíte popular' do Villa-Lobos, ali do início da década de '10, 1912, por ali, você tem a [mostra no violão o início da peça]...e o Villa-Lobos foi um, dizem, um mundano. Ele andava com os grupos de choro para cima e para baixo. A 'valsas choro' ela é escrita na forma do Rondo que era característico do choro. Rondo de cinco tempos né: uma parte A, normalmente com repetição; uma parte B com repetição; retorna ao A sem repetição; vai para o trio, a parte C, com repetição; retorna ao A e encerra. A valsa do Pixinguinha, o 'Rosa', que é talvez uma das músicas mais célebres dele [canta o início da valsa], era uma valsa instrumental, tocada em três partes, também ela tinha uma terceira parte. Tem uma gravação do Jacob do Bandolim, que ele toca essa versão em três partes. No álbum que saiu a uns quinze anos atrás ou vinte, aparece ela com as três partes. E, no entanto, foi gravada em duas

partes. A gravação do Ronaldo Silva só tem o que seria a parte em maior [cantarola a parte inicial], e a segunda parte que é no relativo menor [cantarola o início desta parte].

S: E aí volta ao A depois?

LOB: Sim, faz o corte ternário, né, ABA. E a letra, mesmo assim, é uma letra enorme. Isso está relacionado, - esse corte da terceira parte -, ao fato dos compositores cada vez mais estarem pressionados pela indústria fonográfica e pela radiofonia que está começando ali no início da década de vinte. No início da década de '30 já está um pouco mais forte. Aqui no Rio, por exemplo, no início dos anos trinta, em '32 por aí, já tinha 12 estações de rádio. Tinha antena pequena ainda, mas tinha 12 estações. Então os compositores, quer dizer, a programação radiofônica, ela era principalmente de três níveis: os programas de quarto de hora, de 15 minutos; os programas de meia hora; e raramente um programa de uma hora. Por exemplo, o Francisco Alves chegou a ter um programa de uma hora. Como a propaganda permitida era apenas de 10% do total da programação, então se a rádio fosse funcionar só cinco horas por dia, - e a rádio começava às 5 da tarde, às 11 horas já estava encerrando. E sempre durante a programação o *speaker* entrava e pedia desculpas ao ouvinte, mas eles iam sair do ar para resfriar os transmissores.

S: [risos]

LOB: Sério! Então, a propaganda, a rádio só podia vender 10% do tempo total de programação. Então, se a rádio trabalhava seis horas, - seis horas são...uma hora são 60 minutos, então são 360 minutos de programação total, seis horas, é isso mesmo? [faz a conta], então podiam vender só 36 minutos. Pra padaria, pra loja de eletrodomésticos que possivelmente pudesse existir. Então, só na década de '50 é que houve um aumento de 20%, as rádios puderam vender 20%. Hoje em dia elas vendem tudo, né, a televisão e tal. Então, para um programa de quarto de hora, programa de 15 minutos, se a música é muito longa, por exemplo, o 'Rosa', mesmo com essas duas partes, ela dura muito mais do que 3 minutos, acho que em torno de 4, porque o andamento é lento. Então, isso justifica, é uma possível explicação do porque o choro, por exemplo, perdeu as 3 partes e passou a ser composto só em duas. A 'valsa-choro' perdeu a última parte.

S: E que vira um parâmetro, né?

LOB: Vira um parâmetro e uma pressão comercial porque você quer que toque no rádio. Então você não pode fazer uma música que ela dure muito mais que 2 minutos e 30. Se os programas de quarto de hora, que era a maioria na rádio, então eles tinham 15 minutos. Em 15 minutos eles tinham que dar informação, tinha o tempo do anunciante, e música. Então, ora, se você tivesse 3 músicas de 3 minutos só, aí seriam 9 minutos da programação. Então, se você fizer uma contagem do tempo médio das composições até hoje, elas não chegam a 3 minutos. Porque ainda é o paradigma do 'tem que tocar no rádio'. Embora hoje em dia o *speaker* ele vá aí no *fade*, *fade-out* e vai diminuindo o volume e acaba com a música. Naquela época provavelmente tinha também já tinha essa prática. Então, eu me desviei um pouco para mostrar como a valsa ela vai perder também a terceira parte. Então, porque é que as letras sempre eram caudalosas, - as valsas do Cândido das Neves, que era um letrista também da mesma índole parnasiana, assim -, são longas também. Então, você pode constatar que essas músicas, embora elas sejam bonitas, de vez em quando alguma dessas é ressuscitada, elas são longas. Elas não se sustentam, por exemplo, na nossa época [canta e se acompanha no violão, mostrando um exemplo]. Essa é uma das valsas de Cândido das Neves, se não me engano 'Última inspiração', a última estrofe.

S: E você falou de fraseado específico do choro, é do violão?

LOB: É, que ela sempre tem, ela pede resposta, né, da 'baixaria'. Uma valsa, por exemplo, a 'Branca', por exemplo, que é uma valsa em três partes. [mostra cantando e tocando ao violão]. Então, essas soldaduras todas, é característica da soldadura do violão, ou seja, a 'baixaria', a

‘baixaria’ do violão que vem ainda de mais longe, da tradição das bandas, dos contracantos de bombardinos, que existem na tradição das bandas de música.

S: Então, isso já vira característica da...valsa- choro?

LOB: Exatamente, porque choro, pelo fato de ser uma forma de execução, onde você toca vários estilos de música, o que importa é a *forma* de tocar. Não *o que* tocar. Então, numa roda de choro você toca valsas, polcas, mazurcas, schottisches, né, maxixe. A forma de tocar é o que diz: ‘ah, você está tocando choro’; ‘ah, você está tocando jazz’. Então, o choro sempre teve isso. E a valsa ela está integrada ao gênero e ela então, portanto, ela tem as mesmas...e como o acompanhamento é específico, - é o conjunto de choro: dois violões, normalmente, cavaquinho, flauta, bandolim -, e o Pixinguinha que, por exemplo, o violão de ‘baixaria’ que é uma coisa que está no início dessa música urbana brasileira, quando Pixinguinha abandona o conjunto do Benedito Lacerda ele tocava o sax, - o Benedito Lacerda tocava flauta e o Pixinguinha tocava o sax tenor -, ele fazia as ‘baixarias’.

S: No sax.

LOB: É. E os violões acompanhavam. Faziam umas intervenções de ‘baixarias’, que já era da tradição do violão, mas quem chamava a baixaria mesmo, essas frases, essas soldaduras longas nos graves, era o Pixinguinha. Que ele aprendera com o professor dele lá na primeira década do século XX, em 1907, 1910. Pixinguinha começou a tocar muito cedo, om 14 anos. Com Irineu de Almeida, o professor dele que tocava oficleide. E você ouve nas gravações do Irineu de Almeida, ele fazendo as ‘baixarias’ no oficleide, você diz: ‘Ah, Pixinguinha veio daí’. Então, essas soldaduras no grave ela acompanha todo esse processo dessa música urbana. Quando passa a fase das bandas de música, - a ‘Banda da Casa Edison’, a ‘Banda do Corpo de Bombeiros’ e tal -, o regional incorpora tudo isso, conjunto de choro. A maneira de acompanhar no violão, eles trazem isso. Eles trazem as frases, aquelas frases que a gente chama de ‘obrigações’ que fizeram parte dos primeiros arranjos, daqui a pouco estão nas próprias músicas.

S: ‘Convenções’, ‘obrigações’...

LOB: Sim!

S: O que sempre se faz, né, você espera aquilo?

LOB: É. Às vezes essas ‘obrigações’ elas são ‘obrigações’ mesmo porque elas fazem parte da composição original. Então, por exemplo, Pixinguinha em ‘Ainda me recordo’ ele: [mostra no violão, e dobra cantando], o violão responde [mostra no violão], isso é uma ‘obrigação’ porque faz parte do arranjo.

S: Essa peça, qual é nome?

LOB: ‘Ainda me recordo’. O nome é bem rememorativo: ‘Ainda me recordo’. A flauta [canta a frase de novo] e o violão responde [mostra novamente], o violão [segue uma ‘baixaria’ do violão que conduz a uma levada de valsa]. Então, isso é uma ‘obrigação’. O violonista tem que fazer isso, se não a música fica parada. Então, isso é uma ‘obrigação’ *stricto sensu*, quer dizer, faz parte da coisa. E as outras ‘obrigações’ são aquelas que se incorporaram no arranjo original, mesmo que tenham sido improvisadas ali na hora da gravação ou no ensaio. E que todo mundo faz questão de fazer.

S: Viraram parte...

LOB: É. No ponto que se toca a música. Um exemplo de ‘obrigação’, - essas ‘obrigações’ *stricto sensu* elas estão escritas na parte, as outras, elas são improvisadas pelos músicos, e ficam -, por exemplo Dino, quando gravou com Cartola no primeiro disco do Cartola, lá em ’74, por ali, a frase do ‘As Rosas não falam’ [mostra a frase no violão] -,isso virou praticamente uma ‘obrigação’ porque quando se vai tocar essa música no estilo com conjunto de choro, acompanhando um cantor do samba e não sei o que, eles gostariam que essa frase estivesse lá e então o violonista faz, porque conhece a gravação original [mostra novamente a frase]. Então o violão...no livro ‘Triste fim do Policarpo Quaresma’ do Lima Barreto que é lá da primeira

década do século também, 1918, por ali, ele dizia assim: ‘a modinha é a música genuína’...o personagem diz num determinado lugar: ‘a modinha é a música genuinamente brasileira e o violão é o acompanhamento que ela pede’. Então, essa coisa do violão você encontra nos romances de costumes, do acompanhamento violonístico. Primeiro da viola, depois o acompanhamento violonístico. Então, isso, a partir do momento em que você chega, em que você já pode falar no arremedo de indústria cultural no país, ali na década de ‘30, que é o início de tudo, de toda essa coisa que virou essa porqueira toda, essas coisas já estão organizadas de ponto de vista musical. E o grupo de choro, o conjunto de choro, ele vai, ele atravessa todo o, - desde o início da gravação fono-mecânica aqui no Brasil, em 1902 -, o violão vai até meados da década de ‘80, quando acaba a linha de montagem musical da TV Globo, - a TV Globo até ‘85 ou ‘86 ela tinha grande orquestra, ela tinha conjuntos de choro. Eram músicos contratados, arranjadores, produtores musicais. Era um *staff* muito grande. E servia à toda programação musical. Tinha conjunto de jazz. Vários arranjadores e produtores musicais. Era um *staff* muito grande que com as mudanças ali que se renunciaram na...

S: Mudanças de tecnologia, provavelmente...

LOB: Também, mais de organização do trabalho, de um modo geral. Terceirização, *downsizing*, engenharia, tudo isso. Eles terceirizavam todo o serviço. Por quê? Eles tinham um *staff* muito grande, - de músicos, de profissionais, de gente de estudo, técnicos, ‘pqretá’ -, que viviam sobre um regime de salário: 13º, plano de saúde e não sei o que. Esses encargos todos, com a terceirização, são repassados para terceiros. E aí o ofício é precarizado porque as firmas contratadas pelos terceirizadores oferecem o trabalho por um valor irrisório. É o que acontece hoje com o serviço de um modo geral. São firmas terceirizadas, se você repara, na Unirio, na UFRJ, todas aquelas moças e rapazes que trabalham na limpeza, eles não são funcionários. No passado eram funcionários. Agora eles são terceirizados, então o salário deles é uma coisa miserável.

Bom, então, voltando à questão do...então, o violão ele acompanha, ele se mantém assim vivo na orquestração dessa música popular, até ali nos meados dos ‘80. Você vê que de ‘74 até ‘84 ou ‘85, o Dino conseguia fazer o pé de meia dele, conseguiu fazer uma certa independência financeira. Tudo mundo gravava e muito e se gravou muito violão em conjunto de choro. Apareceram outros violonistas de 7 cordas: Rafael Rabello, eu, tinha o Waldir Silva ou Walter Silva. Muita gente apareceu aí no torno dessa tradição de acompanhamento de música brasileira, centrada no conjunto de choro: violão, cavaquinho, pandeiro, percussão; e aparecem muitos novos conjuntos de choro nessa década. Bom, então, essa valsa brasileira é uma valsa que você não pode dissociá-la de toda essa formação em volta dela, de toda essa tradição em volta dela.

S: Sim, claro.

LOB: A música de choro é muito importante porque o lugar adequado a esse tipo de canção é a seresta e o grupo de choro, né? Então você vê todas essas valsas: são valsas que, pelo menos ali já numa época mais saudosa, ali dos anos ‘70, onde tem um ressurgimento do samba, ressurgimento do choro. É uma coisa muito conservadora e muito nostálgica, chorosa de um tempo que já passou. Então você encontra ainda, na televisão, programa de seresta. Você encontra no subúrbio, nos clubes do subúrbio programa de seresta. Sexta-feira tinha seresta no ‘América’, sexta-feira tinha seresta lá em Del Castilho. Na Penha, na Ilha do Governador. Na Rádio, toda sexta-feira no programa do Adelson Alves: ‘O amigo da madrugada’. Então, é uma época muito nostálgica. É aonde esse repertório se insere, é aquele clima seresteiro, né. É um clima seresteiro. Então, essa valsa seresteira, essa valsa brasileira, ela é...a gente pode trocar o ‘brasileira’ por eminentemente ‘seresteira’ porque ela está ligada a essa tradição de rua, de cantar na rua, enfim, de cantar, acompanhada por um violão. O termo ‘brasileira’ aí, ele é muito assim, projeta muito esse lado nacionalista. Mas esse termo traz todas essas tradições essas referências, né. Então você ainda encontra no Patápio Silva os reflexos da

valsa europeia quando ele, no ‘Primeiro amor’ do Patápio Silva, uma valsa em três partes, de andamento rápido [mostra ao violão e canta].

S: Uma mais animada, em tom maior.

LOB: Mais animada, mais rápida... é, se bem que tem uma das... [mostra outra parte em tom menor]

S: Parte B?

LOB: É. A terceira em maior: [toca e cantarola parte C]. Mas ela tem aquele caráter mais vienense, né.

S: Sim, mais animado, mais dançante...

LOB: Mais dançante.

S: Está aqui a pergunta sobre os tipos de valsa, dentro da tradição de valsa brasileira, esse é um, né?

LOB: Sim. Essa remete à valsa vienense, essa valsa mais virtuosística, por assim dizer.

S: Mas nunca se pensa isso como uma coisa para dançar, né?

LOB: Essa é tocada na roda de choro, por exemplo. Ela perdeu o caráter, se ela teve, lá atrás, um caráter dançante. Ali em 1902 ou 1903 o Brasil já estava entrando naquela, em 1906 tinha aquela reforma enorme no Rio de Janeiro, a ‘Belle époque’, né. Esse período é falado pelos historiadores como a ‘Belle époque’. A gente procurava copiar as grandes reformas urbanas que foram feitas na França pelo barão Hausmann. Então, aqui a gente já está naquela, né, mas você encontra ainda esses resquícios da valsa europeia, que chega aqui, que tem esse caráter dançante. E alguns compositores, mesmo depois, eles vão fazer referência a essa valsa mais virtuosística e em andamento rápido. Então você encontra, por exemplo, vou tocar só um pedaço porque a minha unha está quebrada, eu tenho medo de... Por exemplo, você encontra o ‘Subindo ao céu’, que eu acredito que é uma valsa da década de ’30 também [toca a valsa no violão]. É uma valsa para violão.

S: Essa é de?

LOB: Essa é de Aristides Borges, chama ‘Subindo ao céu’. O Garoto faz o ‘Desvairada’, né: [toca essa valsa].

S: Muito arpejado, né?

LOB: Sim! É como toda música de choro. A dificuldade de vocalizar a música de choro é porque ela é eminentemente ‘arpejone’, ela é arpejada. Então, o samba-choro ele procura reunir determinadas características do choro com as do samba. Do samba é a vocalização. Por isso que o samba-choro é cantado.

S: Sim.

LOB: Quando você tenta botar letra numa música eminentemente arpejada as dificuldades aparecem. O cantor no cantar a frase inventa uma maneira mais vocalizada. A música vocal é mais de graus conjuntos, né. Então, o samba-choro ele tira o arpejo. Deixa o negócio ficar mais vocal, de fato. Então, a música de choro ela é arpejone. O Patápio Silva, essa ‘Primeiro Amor’ [cantarola], e tem um jogo de oitavas. O Pixinguinha também teve com ‘Gargalhada’. O ‘Gargalhada’ também [canta]. Se bem que é um xote, mas tem essa questão do arpejo, do virtuosismo para flautista, que trabalha muito com oitava [canta], em velocidade. Isso a gente pode atribuir ao resquício ainda, à valsa vienense.

S: Mas é uma questão dos instrumentos mesmo, né? Uma coisa instrumental.

LOB: Sim! Mas você tem, por exemplo, Jacob, já nos anos ’50, ele faz o ‘Voo da mosca’, né: [mostra no violão]. Tudo arpejado e é para bandolim. Então, a valsa ela é eminentemente, a valsa instrumental ela reporta imediatamente a tradição do choro, do ponto de vista melódico, na forma, as três partes, e ela, - a partir do momento em que essa tradição ela vai se afastando do gosto mais eminentemente popular, com a chegada da música vocal de uma maneira bem arrebatadora nessa fase dos grandes cantores, do advento do rádio, do alargamento da indústria cultural -, ela perde as características melódicas da música de choro, mas não larga mão do acompanhamento. Então, você encontra valsas que são mais palatáveis do ponto de

vista da vocalização, né, e as letras ficam mais factíveis de funcionarem. O ‘Rosa’ ainda é uma valsa que remete a essa tradição do choro: [canta, mostrando bem as partes arpejadas e de difícil vocalização].

S: [risos]

LOB: O andamento ajuda, né, isso na forma do choro é praticamente impossível cantar em velocidade. E ela perde a terceira parte. Aí ela passa a ser exemplar, né, porque todo mundo começa a fazer em duas partes. As longas valsas do Cândido das Neves, elas...deixa eu me lembrar de alguma aqui, não sei se elas tem terceiras partes não...[começa a cantar e tocar uma em tom menor]. Essa é uma valsa, por exemplo, uma gravação dos anos ’30 [continua], chama-se ‘Boneca’ [continua], mas não é do Cândido não [continua]. É valsa em duas partes.

S: Nossa, que coisa linda!

LOB: Chama-se ‘Boneca’.

S: De quem?

LOB: “Eu vi numa vitrine de cristal”...ah, não sei quem é, sei que foi gravada pelo Sylvio Caldas, que era um outro desses cantores. Gravaram muitas valsas.

S: Soa muito seresteira.

LOB: Sim, sempre, por causa do acompanhamento violonístico. Essas frases todas aprendi ouvindo essas gravações. E vendo outros violonistas tocar quando eu era rapaz jovem. O ‘Chão de estrelas’ [canta se acompanhando “Minha vida...”] Orestes Barbosa e Sylvio Calda [era um palco iluminado, eu vivia vestido de doirado, palhaço das perdas ilusões. Cheio dos guizos falsos da alegria, andei cantando a minha fantasia, entre as palmas febris dos corações” – encerra com uma extensa ‘baixaria’]. Essa tem duas partes, e curiosamente é uma parte menor [continua]...repara que a vocalização é perfeita para o canto [continua e dá um acorde modulante]. E vai para Fá# menor [continua, faz arpejo em maior encerrando]. E acaba em maior.

S: Maravilha!

LOB: Então, Lá menor, Fá# menor e acaba com a cadência de *picardie*. Já é uma valsa, quer dizer, é um 3 por 4 que se insere já no rótulo de canção mas ela tem todas as demandas dessa valsa seresteira, dessa valsa que é cantada na roda do choro, dessa valsa que era cantada nas janelas, possivelmente nos subúrbios.

S: Eu estava reparando no seu jeito de tocar porque eu estava aqui com uma pergunta sobre a interpretação da valsa.

LOB: É. O acompanhamento, essa valsa brasileira, e eu acredito que o Mignone, quando ele escreve as *Valsas de Esquina*, são 12 né? as *12 Valsas de Esquina*, ele está...nos ouvidos dele, nas memórias dele, está a seresta, né, e está lá o acompanhamento violonístico. Está lá o acompanhamento violonístico. Você não encontra, na tradição da valsa instrumental, nada que não se refira ao acompanhamento violonístico, porque era o que se tinha.

S: Agora, a interpretação dele, - tem uma gravação dele tocando as 12 Valsas -, e ele toca com muita flexibilidade de tempo...

LOB: Muito rubato...

S: É, muito rubato.

LOB: Que é o que...por exemplo, aqui na ‘baixaria’ você nunca vai fazer [mostra uma maneira ‘quadrada’ de fazer a ‘baixaria’ de ‘Chão de estrelas’], você nunca faz ‘reto’, né? Tem sempre uma inflexão dentro da frase que traz os *ritardandos*, os *accelerandos* dentro da frase, né, às vezes a frase chegando na frente. É muito difícil eu cantar e me acompanhar fazendo a ‘baixaria’. Mas, normalmente o acompanhador ele espera o cantor, ele sente a inflexão para entrar...então, um bom acompanhador é aquele que coloca a frase no momento certo mas sem...

S: Vai ao encontro com...

LOB: Sem des-dignificar a frase, né.

S: Então, é um jogo entre...

LOB: Exatamente.

S: Não é como se fosse uma máquina, um metrônomo...

LOB: Não. As valsas do Nazareth...O Nazareth morre em '35, se não me engano. Então, o Nazareth, a produção dele, né, atravessa final do século XIX, acho que as primeiras décadas do século. Ele vivia toda aquela série de transformações. O professor dele era um camarada muito influente. Era um músico europeu. Esqueço o nome dele...

S: Italiano, talvez?

LOB: Não, era um francês. Então, há quem diga: 'Ah, as valsas do Nazareth são muito chopinianas', né, muito chopinianas. E elas tem aquela, um certo virtuosismo, mas em que você encontra a linha do baixo, - mais frequentemente nos tangos do que propriamente nas valsas -, então elas são diferentes da tradução que o Mignone fez dessa valsa, que é...talvez o Mignone tenha chegado mais perto, - se a gente pudesse definir assim o que é que é essa 'valsas brasileira' -, eu diria como pessoa: 'Olha, definir é uma covardia'. Mas, você com certeza vai ouvir uma valsa brasileira, se você ouvir a música tal-tal-tal cantada por tal-tal-tais cantores, se você ouvir as *Valsas de Esquina* do Francisco Mignone, e o que salta logo aos olhos, nessas escutas: a 'baixaria' dos violões no acompanhamento da valsa do choro e das músicas de Mignone: a 'baixaria', a mão esquerda, na grande maioria das valsas dele que é fundamental. Você não pode botar outra coisa ali. A mão esquerda ela é...ela não está ali só para doirar harmonia e dar o apoio para o solo que está aqui na mão direita. Não, ele canta também aqui. A mão esquerda canta.

S: E tem um que de melodia típica, assim, talvez se referindo à flauta, né?

LOB: Sim. Mas existe uma coisa que é característica que é essa 'baixaria', a mão esquerda, ela não é cega, ela não está ali só, ela anda, ela canta, ela contra-canteia. Então, a alma do acompanhamento do choro do modo geral, muito dessa alma do acompanhamento, um dos elementos, assim, cruciais, é a 'baixaria' do violão. Na modinha do século XX que o Siqueira fala, o acompanhamento violonístico já coloca a 'baixaria'. Tem determinados tipos de canção em que a gente faz acompanhamento ainda da polca, mas em ritmo lento, como é a primeira polca no Brasil. Primeira polca ela é lenta, ela não é uma polca europeia que rapidona. Ela baixa o andamento. Então, a primeira polca gravada, em 1902, é do Patápio Silva chamada [...] [canta e toca no violão]. É em andamento lento. A gente ainda faz acompanhamento de determinadas canções, você ouvindo as gravações do Francisco Alves, subindo os anos trinta [mostra]. O regional ainda acompanha assim, como se fosse uma polca.

S: Isso é que ano?

LOB: Ah, isso é década de '30. Chama-se 'A voz do violão'. Não sei se fugi muito da sua pergunta inicial

S: Não, está maravilhoso! Agora, a valsa na seresta. Você mencionou um pouco, mas eu estava querendo assim saber de você...você falou dessas características e tal. Em geral, então, se você tem experiência, se você viveu essa tradição da seresta, a tradição, - você falou da valsa brasileira ser meio valsa seresteira, né.

LOB: É. Eu digo que ela não pode ser estudada sem fazer uma articulação com a tradição do choro, por causa do acompanhamento. Por exemplo, não dá para desvincular, quem for estudar o samba dos anos trinta, por exemplo, você não pode desvincular o samba da tradição do choro por que quem faz o acompanhamento do samba nos anos trinta são os grupos de choro. Então, o samba urbano, ele vai, - na questão da 'baixaria' -, ele vai assimilar. Que o samba ele é cantado na roda e tal, né. A percussão só entra no choro e no samba nos anos trinta, e no choro também. Então, tudo era acompanhado sem percussão. Quando a percussão começa nos anos trinta todo mundo acha que o samba mudou, não, é que agora botou quem sabe fazer o acompanhamento. Então, a base do...e não era todo violonista que sabia acompanhar o samba. Então, por isso que a regional do Benedito Lacerda era que mais fazia as gravações do samba, porque os músicos sabiam acompanhar o samba. Então, eles botam, da tradição do choro, toda a tradição da 'baixaria' do choro. Então, temos samba chamado 'Amigo leal', gravação do Ronaldo Silva, isso deve ser em 1934. Então, você vê os violões trabalhando como eles trabalhavam no grupo de choro. Isso tudo vai impregnando esse novo

samba, que aparece na década de '30, que agora tem acompanhamento da percussão, que detém os que sabem tocar o samba, verdadeiramente acompanhar o samba. E o conjunto de choro se mantém como essa orquestra. Então, você não pode estudar o samba urbano da década de '30 desvinculando ele das práticas dos grupos de choro. Porque são os músicos do choro que vão fazer o acompanhamento.

S: E a prática de seresta?

LOB: A seresta, pois é, o que é que é a seresta? A seresta, se a gente traz lá aquela ideia de uma manifestação, que tem a presença das ruas, aquela ideia do cantor que vai para as noites de lua cheia com um grupo, tocando e cantando aquelas coisas, né? Na seresta, provavelmente, se cantava e tocava tudo quanto era tipo de música. Como era na tradição, como ainda é na tradição do choro. Na tradição do *jazz*. Então, a seresta, ela é mais uma figura evocativa de uma ambientação, de um ambiente lírico, onde se procura traduzir sentimentos com belas palavras, com música, claro, mais principalmente com belas palavras. Então, você evoca logo essa imagem do cantor cantando de baixo da lua, acompanhado de violões e tal. Isso empurra você também para pensar a coisa com caráter bem lírico mesmo.

S: E romântico...

LOB: Isso é romântico, né, a gente pode dizer que é romântico, também, mas não no sentido do romantismo musical. Mais lírico, talvez. Uma exaltação dos sentimentos amorosos que vem da tradição da modinha, né, do lundu, que falam de amor. O lundu fala também de bobagens, de sacanagem. Mas fala de amor também, né. O lundu de salão fala de amor, como a modinha, e por isso que eles se confundem. A modinha também faz coisas sapequinhas, letras insinuantes e tal, até políticas. Mas tudo isso remete a um certo lirismo, não diria romântico, mas um certo lirismo. Para não confundir com a época. E, quem é a orquestra? Os violões! Você não pode levar um piano para as ruas, para debaixo da janela da amada. Então, isso evoca um ambiente em que novamente a presença do violão, e agora esse violão, mais adiante, ele vai ser também uma...ele tem um sentido figurado. Nas valsas de Mignone, esse violão está ali simbolicamente, na mão esquerda, na 'baixaria', nos cantos, nos 'bordões', né?, - que os violonistas chamam de 'primas' e 'bordões'. Então, os 'bordões' do violão eles aparecem nas serestas acredito eu. Já faz tempo que eu não ouço. Mas cheguei a vê-lo tocando, ele e a Josephina, tocando.

S: Mas em seresta mesmo, você já participou?

LOB: Sim, participei. Toquei em algumas serestas, bem poucas, mas eu participei das serestas do Adelson Alves da Rádio Globo. Adelson Alves. Era 'O amigo da madrugada'. Ele tinha um programa na Rádio Globo toda sexta-feira e tinha uma no mês que era só dedicada a seresta. Lá, eu conheci o violonista de 7 cordas, Darly Louzada, que era um negro magrinho. Fumava e bebia outro tanto. Tocava muito violão e ele acompanhava o Gilberto Alves que era uma daqueles cantores dos anos '30, '40, que fizeram muito sucesso e que cantavam esse repertório, tido como de seresta: as valsas langorosas, as canções românticas, né. Quando você fala em música seresteira, você está se remetendo a essas...: ao 'Carinhoso' [canta: 'Meu coração...']. Numa seresta se canta o 'Carinhoso'. Numa seresta se canta: [mostra uma música, cantando e tocando no violão, música 2 por 4, mais animada "Juramento falso"]. O ambiente é um ambiente que se faltar o violão, faltou a seresta.

S: É claro que então entram aquelas características todas do choro...

LOB: No acompanhamento, no violão, dois violões. Então, eu participei de seresta em Del Castilho, na 'CRIAP' de Del Castilho. O repertório era esse. Os cantores chegavam e cantavam 'Chão de estrelas', 'Carinhoso', as valsas que o Orlando Silva celebrizou, alguns choros com letra já. Se cantava sambas. A seresta, ela é principalmente um ambiente evocativo, no meu entendimento. Elas evocam alguma coisa que não está mais ali. São evocativas. Então, a seresta lá da 'CRIAP' era uma assim. Uma delas, inclusive, acabou numa briga, uma confusão danada. Fui parar embaixo de uma mesa para me proteger.

S: [risos] Evocou tanto assim, né?

LOB: Seresta aqui na AABB, - que tem aqui em Ipanema: Associação Atlética Banco do Brasil -, tinha uma seresta ali toda sexta-feira também. Essa seresta pagava cachê inclusive para os acompanhadores. Era sempre dois violões, cavaquinho, flauta ou bandolim. E qual era o repertório: esse. Se cantavam valsas, se cantavam canções, sambas-canções, tipo: [mostra início do 'Último desejo' de Noel Rosa, cantando e tocando]. Estão aí todos os elementos que servem para evocar algo que...a coisa é alegórica: ela não está mais ali mas é como se ela estivesse. Então, ela precisa que determinados elementos não faltem. O acompanhamento violonístico é um deles. Então, até hoje é provável que ainda exista aí pelos subúrbios, existam lugares onde se fazem serestas. Chega lá e você vai ver que o acompanhamento é violonístico. E o violão, o violonista, tem que conhecer bem esse repertório: das valsas, das canções, dos sambas-canções, dos sambas em andamento mais lento...

S: Tudo mais no lento, assim?

LOB: Sim. Mas existem uns sambas-canções que são bem movimentados. Por exemplo, esse 'Juramento falso' não é em andamento lento, né [mostra cantando e tocando ao violão o andamento mais animado dessa música]. Você vê que a 'baixaria' está aí. Isto faz parte, vamos dizer assim, do estilo. Está fora de lugar, mas isto não pode faltar. Se você botar um violonista que só faz a harmonia não tem seresta. Ele quer ouvir aquela frase, aquela resposta [mostra as 'baixarias', as respostas do violão em 'Chão de estrelas']. Se eu for tocar isso assim: [toca e canta novamente, agora num estilo meio bossa nova, com acordes com nonas etc].

S: Isso agora é bossa nova, né?

LOB: Exato, já estou em outra coisa. Fica uma coisa fora do lugar. A tradição da coisa. Não é que fique ruim, mas fica fora do lugar. Se você vai fazer toda a programação, todo o evento com base nisso, ótimo! Aí você pode cantar assim: [mostra 'Feitiço da Vila' de Noel Rosa em levada de 'bossa nova'].

S: Fica bom também, né?

LOB: Fica. Mas você tem que levar tudo nessa. Né? Você tem que levar tudo nessa. Se depois dessa você mandar [mostra 'Chão de estrelas' no estilo de choro com 'baixarias'] já o fica o negócio despropositado. Então, se é para estilizar, estiliza tudo, para não ficar aquele 'macaco sem rabo', né...estar faltando rabo no macaco e outras coisas mais. Então, a seresta, ela é evocativa e o repertório é esse repertório eminentemente lírico que vai tratar de queixas, de amor, despedidas, de ingratidões, essas coisas mais, né. Agora, essa ambiência é fundamental, o instrumental é fundamental para essa ambiência. Para esse clima de aproximação de coisas que estão sendo evocadas. Então, o instrumental, digamos assim, é a única, - além da voz do cantor -, é a única base material para todas essas evocações, para toda essa nostalgia, para toda essa rememoração. Então, você tem ali coisas que são ainda concretamente representantes legítimos de uma experiência, de experiências, que agora, por exemplo, o urbano não permite mais. Então, a seresta, que é uma coisa que vem dessa urbanização mais, da primeira urbanização, da urbanização mais ainda incipiente, que se perde com as luzes da cidade, ela se perde com o barulho da cidade, com o trânsito nas cidades e ela passa então, ela se desloca para esses lugares onde é construída toda uma evocação, toda uma ambientação que remete a essas lembranças. Por isso, então, a seresta, ela vai sair das ruas e vai se refugiar nos clubes, nas salas de alguns..., - por exemplo, a gente fazia rodas de choro em '74 ali na casa do Afonso em Botafogo, atrás da antiga 'SEARS' que tinha em Botafogo Praia Shopping. E a gente ia para estas serestas longe: na Ilha do Governador, em Del Castilho, na Penha, na seresta do Adelson Alves, na seresta que tinha na TVE. Tinha um programa só de seresta na TVE que era com a regional do Miquinho, que era um bandolinista.

S: Você acha que ainda tem isso hoje em dia?

LOB: Ah, não sei mas é possível que você encontre ainda...

S: Tem em Conservatória, né, lá tem...

LOB: Conservatória se tornou assim um, digamos assim, você fala em seresta, você penas logo em Conservatória.

S: Um museu, na verdade.

LOB: Exatamente. A Conservatória ela é um museu, assim, ao ar livre, preservando essa coisa da rua e qual é o repertório? É esse o repertório. Talvez, agora, já...por exemplo, a última vez que eu estive em Conservatória eu já vi as pessoas cantando assim: [mostra um samba 2 por 4 em andamento mais rápido...que fala de saudade, do passado]. Você vê o caráter nostálgico desse samba-canção. Esse é um samba-canção ali dos anos '50 ou '60, chamado 'Miraí'. É do Ataulfo Alves. E é um grande sucesso nas serestas. Então, o caráter evocativo da letra, da melodia, o caráter harmônico das frases de violão que fazem respostas nas todas as paradas do canto, né. Estão dentro dessa tradição. Então, passados 50 anos, ou mais, agora depois dessa...essa é 'Miraí', 'Minha pequena Miraí' acho que é o nome dessa música, acredito que essa música tenha 50, - chegamos em 2000 -, faz 70 anos depois -, é bem possível que em Conservatória você a encontre porque eu encontrava nas serestas dos anos '70 lá na 'CRIAP', lá na Penha, nas serestas do Adelson Alves. Essas coisas já eram tidas como passadas. Mas por que elas são tidas como passadas? Porque elas, o acompanhamento, a presença do violão, da 'baixaria', da maneira de tocar, está lá, estão lá. Você canta com essa formação nas serestas [canta e toca a valsa 'A deusa da minha rua']. 'A deusa da minha rua', que é uma...enfim...

S: É de quem, essa aí?

LOB: Ah, não sei. Mas ela é uma música do repertório seresteiro. Assim como são outras canções que se integraram a esse repertório, a essa evocação. Servem para essa evocação dentro da seresta. Essa 'A deusa da minha rua' foi gravada pelo Roberto Carlos nos anos '60. Deixa eu ver, me escapou um outro tipo de manifestação que vai se inserindo no repertório...determinados sambas mais antigos passam a fazer parte do...Ela é da mesma índole do choro, quando a gente fala do choro como um gênero que denota em primeiro lugar uma forma de execução e a partir daí então você pode tocar um repertório muito variado. A seresta é o mesmo princípio. Por isso que ela não pode, ela não deve ser, no estudo dela, deslocada da tradição do choro porque ela traz para dentro dela todas essas referências: traz o acompanhamento, traz o repertório. Não tem uma seresta que não se tocasse choro. Até mesmo para os cantores descansarem um pouco a voz e tal.

S: Aí eles não cantam?

LOB: Como era no Rádio, na tradição do Rádio, né.

S: Aí vai instrumental...

LOB: O violão acompanhava os cantores e nos 'buracos' nas brechas. Acontecia alguma coisa bota aí o regional tocando. Conservatória tem esse caráter. Digamos assim: a Conservatória é um 'lugar de memória'. 'Lugar de memória' é um conceito historiográfico. 'Lugar de memória' ele serve exatamente é algo que se coloca ante de você, e ele te remete a toda uma historicidade, a toda uma contextualização. Ele te remete a contextos, às vezes variados, em que tradições estão inseridas, em que fatos marcantes aconteceram e se sucederam. Então, 'lugar de memória', - os sistemas políticos sempre se esmeraram em construir e erigir esses 'lugares de memória'. Então, por exemplo, se eu mando erigir ali uma estátua do Pixinguinha em frente à Escola de Música, aquilo ali é sujeito...o 'lugar de memória' é você preservar essa memória da maneira mais dinâmica possível. Não é a memória das bibliotecas, - embora a biblioteca seja um 'lugar de memória' -, que você precisa ir lá para tal, ver onde é que está..., não: é algo que está ali, você circula e você... esses 'lugares de memória' e como se eles... o máximo do objetivo deles seria como se eles fossem falar por eles mesmos. A história falar por eles. Então, no caso de Conservatória, é um 'lugar de memória' onde se pretende que a seresta fale por esse passado, fale por essa música brasileira de outrora, por esses grandes personagens da música brasileira de outrora: os cantores, as cantoras, os compositores, os instrumentistas. O que se quer então é essa...o

‘lugar de memória’, a ambição do ‘lugar de memória’ é ser uma memória viva. Ali dinâmica, atuante. Estar ali para não deixar nunca morrer aquela tradição, ou aquelas tradições, aquela história, enfim. Então, a Conservatória é uma iniciativa que tem esse fim.

S: Mas os pilares lá, quando eu visitei, - eu fiz umas entrevista, né -, os pilares são gente muito idosa. Estão indo embora um atrás do outro. Então, o que eles fizeram agora, uma iniciativa, foi trazer os jovens para dentro da tradição. Então, eles estão criando lá um grupo de jovens para aprender o ofício. Porque é, na verdade, a sobrevivência desse lugar agora.

LOB: Exatamente, e essa é uma memória viva, né. Dinâmica. É um ‘lugar de memória’ que tem essa propriedade de ser feita com a música que se vai tocar, a música que se vai cantar, as pessoas que vão. Já deviam ter feito isso a muito mais tempo. Esses lugares assim, esses centros de cultura, às vezes eles pecam por um certo fechamento em si próprio. Por não prestar muita atenção no que está acontecendo em volta. E às vezes é tarde demais. Ainda mais que é um lugar distante dos grandes centros, por exemplo, isso não aconteceu com o choro urbano no Rio de Janeiro. Então, eu fui uma pessoa que, modéstia à parte, eu ajudei a reconstruir essa tradição do choro, dinamiza-la, ensina-la. Eu andei pelo Brasil todo com oficinas de choro por mais de 20 anos, dando oficinas de choro, formando gente, formando violonistas, violão de 7 cordas, violão de 6 cordas. Ensinando o gênero, os aspectos harmônicos, interpretativos. Foram mais de 20 anos só fazendo oficinas de choro. Na Unirio a mesma coisa. Eu continuei. Levei a EPM, - Escola Portátil de Música -, pra lá quando eu era diretor. Aquilo tem formado muitos músicos novos, jovens, na tradição do choro e com uma cabeça muito mais ampla, muito mais aberta, entendeu? Para não tocar só o choro. Se não o choro morre nesse conservantismo. Então, é interessante você dar uma olhada nesse conceito de ‘lugar de memória’, se você for dar uma certa ênfase lá nesse papel de Conservatória que é muito interessante. Essa ideia de lugar de memória. Em francês se chama *lieu de mémoire*. Os historiadores franceses dos anos '30 eles deram uma reviravolta na história muito importante. Eles apareceram com conceitos novos, novas abordagens, novos métodos. Mas é isso. É aquela velha história: o que é que a *valsa brasileira*? A valsa brasileira, por exemplo: você ouve o Guinga, né, deixa eu ver, a Claudia gravou a muitos anos uma valsa dele [começa a cantar e procura os acordes]. Eu não me lembro da harmonia, teria que ler aqui. Então você vê uma valsa do Guinga chamada ‘Passos e assovios’ [canta a melodia]. Com a harmonia muito sofisticada que eu não seria capaz de me lembrar [tenta novamente lembrar a harmonia no violão]. Não, era em Sol [tenta nessa tonalidade]. Já começa, harmonicamente, completamente inusitada a passagem [leva a música para frente]. Está dentro dessa tradição, mas se você for fazer um acompanhamento nos termos da tradição seresteira, não dá certo. Tem que ser assim, aquela harmonia. Tem uma evocação, né, a tradição da seresta: “nos passos e assovios na rua” e tal, papapa, de noite, né,...a lua...mas, é um outro contexto. Ela é evocativa mas ela traz outros elementos. Isso é não deixar a tradição morrer. Na ‘Valsa brasileira’ do Chico Buarque e do Edu Lobo [canta o início], aí ela já traz na melodia dificuldades enormes, porque ela é toda arpejada, praticamente [canta e toca].

S: Vai do grave até lá em cima, extensão grande!

LOB: Exatamente. Também, um acompanhamento nos termos da tradição do violão, do violão de ‘baixaria’, e não sei o que, é quase que impossível, eu diria não impossível, mas inadequado e no entanto se chama ‘Valsa brasileira’. O que é que tem de brasileiro aí nela? São coisas que aparentemente ela não traz, mas ela não tem o acompanhamento ‘seresteiro’, entre aspas, ela não traz mais a presença, digamos assim, inapelável do violão, acredito que nem gravaram de violão, né. ‘Beatriz’ do Milton Nascimento é uma valsa [canta e toca] É três [continua] São outras características, mas ela traz aquela, mesmo aqui a gente tocando...

S: Aquele sentimento.

LOB: A gente tem a valsa na nossa história, então a gente traz aquela, mas é completamente impalpável um acompanhamento na forma ‘seresteira’, dos ‘bordões’, o acompanhamento violonístico mais tradicional.

S: Ainda assim continua brasileira, né?

LOB: E você podia futuramente canta-la lá em Conservatória. Porque ela evoca. Todo esse lirismo que é inerente à seresta. Todo esse simbolismo. A coisa perdida, a coisa do amor, da queixa, do arrependimento, do abandono, da rua, da luz que se foi, da lua que desapareceu: “e a lua desvairada, chorava como eu, sem ter ninguém”...

S: É. O assunto é esse.

LOB: É. Isso eu acho que não pode ser desvinculado. Então, isso remete a todo esse lirismo que é inerente à seresta e de certa maneira inerente a essa música brasileira, né, porque [toca no violão] o violão brasileiro é muito chorão. Chorão no sentido de que ele chora demais. Passa a conta, até.

S: Muito bem!

LOB: Eu não sei se isso te ajuda, mas....

APÊNDICE H – Entrevista com Maurício Carrilho

Transcrição de entrevista com o violonista, compositor e colaborador Maurício Carrilho, na Casa do Choro, Rio de Janeiro, 22 de março 2017. Entrevistadora: Sigridur Weglinski.

S: Então, a primeira pergunta é: o que faz uma valsa ser ‘brasileira’, quais são as características?

MC: Tem um livro que fala sobre choro, é um livro do ‘Animal’, do Alexandre Gonçalves Pinto. E em um determinado momento do livro ele fala assim: “A polca é a expressão da ‘brasilidade’. Não existe nada mais brasileiro do que a polca”. E na verdade a polca não é brasileira, na verdade ela ficou brasileira. Mas ela foi tão acolhida pelos músicos e pelo público que chegou a ponto desse músico, - que era um representante assim bem típico do chorão da virada do século XIX para XX -, fazer essa afirmação. Eu acho que a valsa, com a valsa aconteceu a mesma coisa. Eu confesso que eu tive pouco contato com valsas estrangeiras. E tive contato com muitas valsas brasileiras. Então, o que eu conheço de valsa que não é brasileira, e que tem uma característica bem diferente das valsas que a gente toca no ambiente do choro, são as valsas vienenses, aquelas valsas de dança. Mas tem outras. Eu lembro que eu li alguns títulos de valsa, de compositores antigos, quando eu estava pesquisando música brasileira do século XIX, e tinha um tipo de valsa que chamava ‘valsa Boston’. Você já viu isto, ‘valsa Boston’? Tinha alguns compositores brasileiros que compunham esse estilo de valsa que era uma valsa assim mais ‘concertante’. Tinha um aspecto assim mais de ‘grande valsa’, de valsa com exibição de técnica e tal. Mas na verdade eu nunca ouvi uma valsa dessa, eu só vi partitura. Eu nunca ouvi ela sendo tocada por um pianista. Então, o que eu vejo assim: o lugar da valsa, né, no ambiente do choro, onde ela é tocada, tanto instrumental como cantada nas serenatas, é sempre um lugar assim de muita expressividade, de muito romantismo também. Ela tem esse aspecto. Essas valsas, porque tem alguns tipos diferentes de valsa, mas valsa mais lenta, mais expressiva, como as valsas de Mignone, como as valsas de Nazareth, elas são músicas de grande expressividade e elas, quando são tocadas no ‘regional’, também tem *rubatos*, - não tem percussão no acompanhamento. Justamente para o acompanhamento, para o tempo ficar mais livre, para o solista poder insinuar essas *fermatas*, esses *rubatos*, as mudanças de andamento. E tem outra...mas isso é outra pergunta, né, mas podemos emendar....

S: Sim, vamos emendar [Quais são os tipos de valsa brasileira?]

MC: Então, tem essa valsa que é bem expressiva e é tocada sempre com muitos *rubatos*, em andamento lento. É um tipo de valsa, talvez o mais frequente.

S: Na roda de choro, por exemplo?

MC: É. Na roda de choro e no ambiente de serenata. Que também, na verdade, é uma extensão da roda de choro. Tem uma outra valsa que é chamada valsa-choro que é uma valsa mais virtuosística, como Jacob do Bandolim fez o ‘Voo da mosca’; Garoto fez a ‘Desvairada’. São valsas que são escritas quase sempre em colcheias, né, e em andamento vivo [canta a melodia da ‘Desvairada’] do Garoto. Tem a [canta ‘Voo da mosca’] do Jacob. Esse tipo de valsa que é chamado de valsa-choro. Tem um tipo de valsa que é chamado de ‘valsa rancheira’. Que acho que a origem desta valsa é do sul do Brasil. Mas eu conheço algumas composições nordestinas, de compositores lá de Recife, Rossini Ferreira. E ela tem uma característica curiosa, porque o acompanhamento as vezes ele fica com uma acentuação de 6 por 8. Você pode tocar com [mostra as sílabas da valsa comum dum-ta-ta, dum-ta-ta]. Ou pode ficar com [Dum-tac-tum-tum-dac-tum] e você faz um acento como se fosse ...não estou lembrando agora do início da melodia dessa valsa do Rossini, que ela é bem característica...daqui a pouco eu vou lembrar. E eu também acho que tenho a partitura dela, posso te enviar depois. A gente faz, nesse tempo de três, né [bate palma de 3 tempos], nessas valsas, às vezes a gente faz esse acento de [coloca 6 por 8 em cima das 3 palmadas, acentuando o 4 tempo dos 6]. Pensa em 6 por 8

mesmo, né? E faz uns acentos [mostra com percussão de boca em cima das palmas (6 tempos assim: dum-tá-que-dum-tác-tác (dum=uma colcheia e meia; tá=colcheia; que=semicolcheia; dum=colcheia; tác=colcheia; tac=colcheia)]. Eu acho que isso tem uma certa influência de jongo, de coisas afro-brasileiras. Que remete a tambores mesmo, né, essas divisões.

S: Mas isso acontece nas valsas mais animadas?

MC: Só nas valsas mais animadas. Nas valsas-choro, na valsa-rancheira, que elas permitem que a gente faça subdivisão em 6/8. E tem algumas valsas que são características de outros países, mas que às vezes, no Brasil, a gente toca também e compõe também com alguma influência. Como, por exemplo, a valsa francesa de ‘musette’, que é um estilo de música parisiense tocada com acordeão. Talvez seja a música típica de Paris. Essa, que é muito tocada por aqueles músicos de *jazz* ‘manush’, sabe? Influenciados pelos ciganos. Na verdade essa música foi levada para França pelos italianos acordeonistas, mas virou assim uma música típica de lá.

S: Parisiense.

MC: É. E tem uma valsa que também tem um pouco esse estilo de ‘batuque’, de 6/8, que é a valsa venezuelana. Que tem alguns compositores importantes de lá, como Antonio Lauro, que compôs muita coisa para violão e ele escreveu algumas peças que ele chama de ‘Valsa crioula’ – ‘Valsa crioula’. Tem umas valsas dele que são muito executadas pelos violonistas clássicos. E elas são muito bonitas [canta um exemplo dessas valsas, tem acentos do jogo 6/8 em cima de 3/4]. Ela fica, né, com esse acento implícito do 6/8 também. E de vez em quando a gente faz umas valsas com um pouco de influência dessas duas correntes, mas que são valsas brasileiras também mas com tempero venezuelano ou francês, no caso da ‘musette’.

S: Ou então do ‘batuque’ daqui mesmo?

MC: Ou do ‘batuque’ daqui mesmo, exatamente.

S: Tem também um 3/4 da Colômbia, talvez alguma coisa a ver...

MC: Com a da Venezuela. Com certeza. Eles tem muitos ritmos comuns. Essa valsa chama *pasillo*, né?

S: Isso!

MC: Da Colômbia. Muito legal também, né.

S: Ela tem essa ambiguidade de 3/4 e 6/8, né?

MC: Exatamente. Acho que todos os lugares onde tem influência negra tem essa brincadeira. Porque isso é um jogo de deslocamento de acento para tentar...

S: Derrubar

MC: Derrubar o companheiro, né.

S: Malandragem [risos]

MC: É jogo de capoeira musical [risos]

S: Você mencionou a coisa interpretativa, na valsa lenta. Você abordou isso, enfim, nas fermatas, os rubatos aí dentro, né. Aí não tem percussão para não...

MC: Pra não engessar o tempo. Para o tempo ficar livre. E tem uma malandragem também na hora de tocar que é não tocar o 2º tempo do acompanhamento.

S: Isso na lenta, especialmente?

MC: Especialmente. A gente evita tocar o 2º tempo. Você toca o 3º, e o 2º tempo quem dá é a melodia. Porque aí você deixa o solista, deixa a ele um espaço para ele encurtar ou aumentar o tempo, né. Acelerar ou diminuir.

S: Interessante. Porque, por exemplo, a valsa vienense, né, ela também não faz igual os três tempos. Ela antecipa o 2º então ele fica maior também. Rouba do 1º. Então tem esse jogo para dar uma graça, né? Mas isso é interessante: não fazer o 2º tempo...

MC: É. A gente deixa, em vários momentos, assim, todos os momentos onde normalmente acontecem as mudanças de andamento é um recurso que se usa de não tocar o 2º tempo. Ou tocar muito de leve para esconder para deixar espaço para o solista acelerar ou retardar o andamento. Eu acho que talvez seja dos ritmos do ambiente de choro que requer mais

maturidade dos intérpretes, tanto do solista quanto do acompanhador, pra que aconteça com graça, com efeito, e com expressão, com profundidade. Porque a tendência é que as pessoas toquem reto, fazendo os 3 tempos iguais, dum-pa-pa...Fica aquela coisa de estudante que está aí começando e tal, e fica uma música inexpressiva. Então, na medida que a pessoa tem conhecimento e capacidade interpretativa e recurso técnico para dar esta elasticidade para a melodia e para o acompanhamento e aí essa música começa a crescer muito, né. Expressivamente, e aí, sim, fica a valsa brasileira, como a gente entende.

S: Aí você está definindo a valsa brasileira! É por aí, né?

MC: É.

S: Tem uma outra pergunta aqui que é a valsa na seresta, o que é ligado, né?

MC: Ela segue o mesmo princípio da valsa instrumental. Talvez ela tenha menos, dependendo do cantor, sejam menos exagerados os *rubatos*. Sejam mais sutis. Mas não é uma música tocada a tempo, também. A menos que seja...por exemplo, tem uma música, é uma canção muito popular nas serestas que se chama 'valsa do realejo'. Foi gravada ...como é que era o nome do...Carlos Galhardo, cantor, que gravou essa música. Como o nome da valsa está dizendo, ela remete àquela valsa do realejo...sabe aquele mecanismo que ficava tocando uma música com manivela que tinha um periquitinho que pegava a sorte...Não sei se você chegou a ver isso alguma vez...?

S: Não, não vi, mas...

MC: Isso tem na Islândia?

S: Eu acho que vi isso em filme, mas eu sei qual é o lance.

MC: Sabe que uma vez eu vi, quer dizer, quando eu era jovem tinha isso ainda, lá na cidade do interior e uma vez eu, isso foi uma coisa muito louca, eu estava hospedado no 20º andar de um hotel imenso que tem lá em São Paulo. Eu tinha ido tocar lá. Maksoud Plaza. Um hotel de luxo, imenso. E comecei a ouvir aquela música. E falei: 'não estou acreditando' e fui para a janela. Tinha um cara com um realejo lá embaixo.

S: [risos]

MC: E aí eu fui lá, desci e tá lá o cara com periquito. E o periquitinho lá, pegava o cartão com o bico assim, e vinha te entregava. Foi incrível! Então, tem essa 'Valsa do realejo'[canta a melodia]. É bem a tempo porque essa valsa era uma valsa mecânica. Mas normalmente as valsas de serenata elas tem até os locais onde tem *fermata* mesmo. Como 'Chão de estrelas', por exemplo [canta: "salpicava de estreeeelas nosso chão..." - parando em *fermata* na 2ª sílaba da palavra 'estrela']. Fermatas sempre em serestas, já sabia, tocava o acorde e o cara ficava [imita cantor em vibrato na nota aguda], com vibrato, mostrando fôlego, tudo.

S: Meio na tradição do tenor de ópera.

MC: Exatamente. Então de uma certa forma ela tem também um andamento mais elástico também, mas menos do que na instrumental. Acho que os músicos, eles tem, normalmente, mais segurança para se relacionar, - os solistas com os acompanhadores -, para fazer esse jogo de tempo, né. Os cantores, normalmente, eles não tem tanta...

S: Tem que seguir a eles...

MC: Seguir eles, é. E a gente acaba fazendo mais a tempo. Mas quando o cara é bom cantor, sempre tem espaço.

S: E você tocou em serestas?

MC: Muito. Muito, toquei muito. Na verdade, quando eu comecei a tocar violão, a estudar violão, existia muito mais serestas do que rodas de choro. Seresta era muito mais frequente. Então eu tinha muito mais oportunidade de tocar valsas, canções, samba-canção, essas coisas, do que propriamente choro. Eu acho que em '70 e...eu estou falando, assim, do período...eu comecei a estudar violão em '66. Até '75, por aí, tocava muito mais seresta. Em '75 teve um movimento de retomada do choro e aí começou a ter muitas rodas de choro e tal. Foi quando eu acabei me profissionalizando, né, virando músico profissional, em '77. Tocando choro,

num conjunto de choro. Então, aí, as valsas instrumentais passaram a ser mais frequentes no meu dia-a-dia, né, do que as cantadas. Mas eu adoro as valsas de todos os jeitos. Tenho muitas composições instrumentais e algumas cantadas também. Parceria com Paulo Cesar Pinheiro. Tem algumas que foram gravadas.

S: Você tem essas partituras?

MC: Tenho tudo. Eu posso te mandar todas as valsas que eu fiz. Vão ser centenas. Eu estou fazendo quarto anuário. Em 2005, em 2009, em 2013 eu compus todos os dias do ano. Cada dia uma música. E eu estou fazendo esse ano de novo. De quatro em quatro anos. Então eu tenho muitas valsas. Eu acho que eu tenho, pelo menos, umas 300 valsas. No mínimo.

S: Maravilha! Que produtividade boa! Beleza.

MC: E tem vários estilos também. Por isso eu acho que é legal te mandar para você ver essas diferenças de andamento, de...

S: Eu agradeço! Muito bom, muito legal. No show que vocês estão fazendo, eu vi, não sei quanto tempo faz, eu vim aqui.

MC: O 'Choro Carioca', né?

S: É. Muito legal! Agora, eu reparei que não tinha valsa aí...

MC: É. Tinha xotes. Não teve valsa, né, nesse show, é verdade. A gente...é muito curto, né, o tempo desse...para falar de tantos compositores.

S: Sim, tem muita coisa para falar.

MC: Mas eu acho que é um defeito, que podia ter mesmo. Porque a valsa tem uma importância muito grande.

S: Talvez por esse ponto aí que você falou, que ela é mais expressiva, né.

MC: E é um gênero muito mais frequente na história. Se eu pegar a quantidade de valsas compostas, é muito maior do que de xotes, por exemplo. E tem xotes no show.

S: É um gênero muito amado no Brasil, a valsa.

MC: Com certeza. Tem compositores que praticamente fizeram só valsas. Tem vários compositores do final do século XIX, início do século XX que fizeram...

S: Lembra de alguém assim específico?

MC: Aurélio Cavalcanti, por exemplo. Centenas de valsas. E valsas de 3 partes.

S: Que era assim, né, no choro?

MC: É.

S: Agora fazem mais curtas.

MC: É. Normalmente são... Na quadratura mais comum do choro a gente tem 16 compassos em cada parte. E na valsa a gente quase sempre tem 32. Então são 2 partes de 32. Ela acaba sendo mais longa do que um choro de 3 partes em número de compassos. Apesar de ser separada em duas seções.

S: Ela na verdade mantém o tamanho dela...?

MC: É. Antigamente eram 3 partes de 32 compassos.

S: Bem grande.

MC: Era bem grande.

S: Bom, eu acho que é isso.

MC: Legal, eu vou ...me manda um e-mail!

APÊNDICE I – Entrevista com Guinga

Transcrição de entrevista com o compositor, violonista e colaborador Guinga, Rio de Janeiro, 1 de maio 2017. Entrevistadores: Sigridur e Paulo Malaguti Weglinski.

GUINGA: É. Eu não sei falar formalmente sobre nada porque não estudei música, eu não leio música, eu não escrevo música, eu não tenho conhecimento formal de música. Eu apenas convivi com a música, de ver, de ouvir. A seresta eu ouvi na minha casa, ouvi nas esquinas, ouvi nos clubes lá do subúrbio, onde eu frequentei. Eu tive a possibilidade de conhecer o Pixinguinha, o Dante Santoro, Jacob do Bandolim. Só de ter podido apertar a mão desses três caras, isso para mim já é um...né? Faz parte, meu currículo fica muito milionário, né. Com o Pixinguinha cheguei a conversar mais de duas horas. E o que me levou a conversar com ele foi uma valsa dele, chamada ‘Página de dor’. Que é uma coisa linda que o povo conhece menos um pouco. Eu vi ele sentado num bar, bebendo. Cheguei perto dele e falei – eu tinha 16 anos: “Eu sei quem é o senhor, você é o Pixinguinha”, falei com ele. Ele me deu atenção. Aí eu falei: “É. Meu pai gostava muito de uma valsa sua chamada ‘Página de dor’. E aí quando eu falei isso, um garoto falando, ele me deu atenção. Eu cantarolei a melodia pra ele para ele ver que eu conhecia mesmo. Eu falei para ele que eu era compositor também [ele ri]. Ele me deu atenção, conversou comigo umas duas horas. E, uma coisa que ele falou que eu acho que é legal como adendo à música de seresta foi o seguinte. Na hora que foi embora Pixinguinha tirou uma porção de papel do bolso do paletó e me mostrou assim, e eu falei: “O que é isso?”, e ele falou: “São letras que as pessoas me dão na rua e eu levo para casa para musicar. Uma certa inocência, dessa atitude dele. Quando é que um Chico Buarque vai fazer isso hoje? Quando é mesmo eu? Alguém me dar uma letra na rua e eu levar para casa para musicar, eu ia nem ler. É verdade, o ritmo da vida de hoje é outro e o mundo ficou muito profissional. Perdeu a inocência. Então, essa inocência deu ao Pixinguinha o ‘Rosa’. Que foi assim que ele fez o ‘Rosa’. Deram a letra a ele e ele musicou, levou para casa e musicou. Quer dizer, muita obra prima nasce da inocência. Daí vem “o que é a valsa brasileira?” A valsa brasileira para mim é isso: é uma música que de uma certa maneira foi importada da Europa, lógico. A ascendência da cultura francesa aqui no século passado era evidente. No século passado, o Rio queria ser Paris. Você vê na arquitetura. Vê no Nazareth: queria ser Chopin. Mas, a coisa do regional no lugar onde você vive é tão forte, o clima, as benesses, as dificuldades, que formam a cultura de um povo. Você jamais vai fazer uma valsa vienense morando em Jacarepaguá, não tem como! Entendeu? O Nazareth queria ser Chopin e acabou sendo Nazareth. Se bem que a gente percebe uma semelhança de melodia às vezes, do sentimento da melodia. O ‘Confidência’ é uma valsa que [cantarola a melodia]...isso podia ser Chopin. Estava estudando aquela [cantarola *Valsa Op.69 Nº1 em Láb maior de Chopin*], e isso podia ser Nazareth, entendeu? E o que faz para ser brasileiro, eu acho que é isso: é o clima; é a esquina; é o botequim; é o salão de festa; é o clube; é a seresta; é a música que entra de uma maneira e você entende de outra às vezes. Até por falta de um conhecimento formal. Se o cara não conhece profundamente o Chopin ou Beethoven, ou os caras que foram os pilares do piano, Schumann ou um Schubert, né, ou os russos, Scriabin e tantos outros, você ouve falar e aquilo se transforma dentro de você. Agora, eu sinto que na valsa brasileira, por exemplo, ela tem uma coisa nordestina. A valsa nordestina ela às vezes fica assim meio evidente. Pra quem nasceu no Rio de Janeiro como eu, você ouve um ‘Confidências’, ou um ‘Tristorosa’ do Villa-Lobos ou um ‘Eponina’ do Nazareth, ela tem uma coisa que ainda tá com um pé na Europa e você ouve um...por exemplo...como é aquela que eu gosto... [começa cantando: “Não sei por que razão tu tens ciúme...”]. Aqui, eu já não sinto. Até que podia ser europeia mas é uma valsa do Luiz Gonzaga. Pouca gente sabe que ele fez valsa. E é uma maravilha. Eu gravei essa valsa com a Mônica Salmaso num disco que eu fiz só com cantoras. Essa valsa é linda. Outro dia eu

estava ouvindo um disco do Augusto Carneiros, que é um cantor lá de trás do século passado, tem uma valsa dele chamada ‘Célia’, que se você disser que é do Pixinguinha, todo mundo vai aceitar que é o Pixinguinha. E é uma melodia feita de cabeça que ele não tocava nem instrumento de harmonia. Nada, fez toda a melodia na cabeça. Então, a música brasileira surpreende a gente nesse aspecto. Quando você quer dar um início meio e fim, às vezes a gente se enrola. Formalmente não saberia como destrinchar isso. O que é que é a valsa brasileira? A valsa brasileira é valsa feita por um brasileiro. Com todas as limitações que nós temos, a nossa formação, que a nossa formação não é como a do europeu, do norte-americano, mas tem inspiração e tem as coisas do ambiente. O homem é o ambiente. Então, o Nazareth foi um cara culto, como o Pixinguinha também, nesse metiê, né. Mas tem os incultos que fizeram valsas maravilhosas, como o Claudionor Cruz e o Pedro Caetano. Claudionor Cruz é que fazia as melodias. Mas as valsas do Claudionor Cruz são a coisa mais linda do mundo. Olha essa aqui: [canta: “Se deus um dia olhasse a terra...mas sim, do...”]. Isso é uma maravilha!

P: Essa frase parece que foi repetida por mil pessoas: [canta a frase do “...mas, sim...” da valsa].

GUINGA: Na seresta? Bom ...Os caras vão, né? Então, tem: [canta: “Por ti serei capaz de todas as loucuras, por de enfrentar...”].

S: É até difícil de cantar...

GUINGA: As valsas são demais... [continua cantando a mesma valsa, valsa de muitos arpejos, pouco cantável]. É um negócio que era pensado no instrumento. Outro botava letra.

S: Tem um violão aí, né?

GUINGA: Tem! Essa é do Sálvio Sarroris. Essa é uma maravilha. Tem valsa do Dante Santoro, valsa de Benedito Lacerda, valsa de tudo, valsa do Jacob.

P: Você conviveu com essa...turma, com essa...

GUINGA: Com esse repertório? Convivi.

P: Nas rodas de seresta?

GUINGA: Conheci o Dante Santoro numa roda de seresta, conheci o César Moreno.

P: Onde é que era a roda de samba?

GUINGA: Lá no subúrbio. Jacarepaguá tinha muito. No Méier, no Cachambi, no subúrbio Leopoldina.

S: Que época é essa?

GUINGA: Ah, isso foi quando a Bossa Nova decretou o fim dessa estética. Não que a Bossa Nova quisesse fazer isso. Mas a Bossa Nova decretou, por quê? Porque você não ia conseguir ver o Marcos Valle cantando dessa maneira ou o João Gilberto. João Gilberto, que era um imitador do Orlando Silva, ele percebeu que se ele fosse... - já ouviu uma gravação dele imitando Orlando Silva?

P: Já.

GUINGA: É igual. Coisa impressionante. O cara é um gênio mesmo. Igual. Ele sentiu que não era isso. Ele encontrou o jeito dele que é um jeito mais contido, comedido, sem essa coisa do bel canto.

S: Mas ainda é brasileiro, né?

GUINGA: Brasileiríssimo!

P: Mas isso é final dos anos 50, começo dos anos 60, quando você ouviu as valsas?

GUINGA: A primeira valsa que eu lembro na minha vida, eu tinha três anos de idade. Foi o ‘Se ela perguntar’ do Dilermando Reis. Meu tio tocava no violão [canta a melodia]. Essa já é uma valsa, se você for ver, a influência dela já não é francesa, é influência napolitana. Porque a melodia napolitana influenciou também. E o bel canto também influenciou.

P: As árias de ópera.

GUINGA: As árias de ópera. As orquestrações, influenciou as nossas orquestrações. O Carlos Gomes, que é um compositor nacionalista - quem faz um ‘Guarani’ é um nacionalista! -, mas ao mesmo tempo é meio italiano, faz ‘Lo Schiavo’.

P: Os orquestradores, é tudo italiano.

GUINGA: Tudo.

P: O Peracchi.

GUINGA: Radamés Gnattali, Lírio Panicali [...]

P: Alceu Bocchino.

GUINGA: Alceu Bocchino, é tudo italiano, por quê? Porque a formação tá ali. Orquestração, os caras aprenderam com Puccini, com o Verdi.

S: Formação italiana, mas já eram brasileiros, né, Gnattali...

GUINGA: É, porque não tem jeito. Os caras moram aqui, como é que tu consegue não ser brasileiro. Eu não acredito em compositor que quer ser brasileiro. Eu não acredito.

S: Ou é ou não é.

GUINGA: Ou não é, porra. O cara não é brasileiro por que quer, é brasileiro por que o ambiente impõe isso a ele. Porque não sabe fazer de outra maneira. Entendeu? Eu acho que é isso. Eu acho que o que limita a gente é o que te estende. É o que te faz ser grande. É a tua limitação. É o que te expande. E quando você briga com a limitação, você tá evoluindo. E ter consciência da limitação, é uma maneira de você crescer. Porque o cara que não se vê limitado, tá fudido, não anda mais. O Chico Buarque o que compõe? Não compõe mais nada. Edu Lobo uma vez ou outra, Milton Nascimento não compõe há 30 anos. Dos gênios da música brasileira, o que tem andado é o Gilberto Gil, né, e, de uma certa maneira, o Caetano Veloso. Esses caras tem andado. Mas os antigos, os gênios da antiga que serão gênios para sempre, eles se acomodaram muito. Quando você ouve a obra recente deles, você vê que fez isso assim [gesto diminutivo]. Se pegar o último disco do Chico Buarque, não parece Chico Buarque. Porque o cara...o cara cansa...porque tem uma coisa na vida também, viu. Eu acho que com 66 anos continuo compondo, tentando melhorar, sabe por quê? Porque eu preciso ganhar dinheiro.

S: [risos] É uma boa razão, né.

GUINGA: É. Preciso trabalhar. Para não morrer de fome, entendeu. Então, se eu tivesse a vida do Chico Buarque acho que não estaria compondo mais nada. Eu vou trocar uma existência curta pra ficar trabalhando igual a um maluco velho, ou poder estar com uma linda mulher, na...sei lá, onde ele quiser, eu prefiro estar com a linda mulher. Mesmo sem libido. Eu prefiro. Do que estar com violão na mão tentando fazer música. É muito melhor jogar futebol, dançar com uma bonita mulher. Muito melhor do que tudo isso. Ficar preso numa alcova, compondo. Porra, passar a vida inteira assim. É bom, mas tem outras coisas na vida. A gente vai ficando mais perto da morte, você vai valorizando certas coisas, entendeu? O compositor ficar até fechar a tampa do túmulo dele compondo é porque ele não tem outras coisas na vida para se ocupar.

P: Eu imagino que para compor te dá um prazer que compara com nada disso...

GUINGA: Não, estou falando isso para justificar um pouco certos caras que atingiram o Olimpo, ficaram ricos e famosos, e não querem mais ser famosos e continuam ricos, entendeu. Não querem que ninguém encha o saco deles, eles querem...E isso reflete na obra, porque você para de interagir com o mundo e passa a interagir só com o prazer e o hedonismo é o primeiro passo para a decadência artística. Não combina. Sabe por quê? Porque é a briga da carne com o espírito. São essas coisas que não combinam, um manda para cada direção. Quando você é só espírito está tudo bem, mas ninguém vai conseguir ser só espírito. É difícil. [...]

GUINGA: Sabe o que é uma seresta, o que eu acho que é: é a *serata* italiana, *una serata musicale*. Até hoje: “*Facciamo una serata*”. É a noite, a coisa vai pela noite. Acho que a seresta vem um pouco disto. Da *serata*. É essa coisa da Europa mesmo dentro do Brasil. E aqui ela tomou a forma, né. Porque aqui tinha compositor que trabalhava na Central do Brasil. Compositor que era até pedreiro, né, porque isso tem a ver com o aspecto econômico do povo, financeiro, né. Povo pobre. Na classe mais...né. A burguesia também fazia seresta. Até o

presidente da República Juscelino Kubitschek fazia seresta lá em Brasília, assim que ele fundou a Brasília. Levava alguns seresteiros que ele gostava.

P: Tem o negócio lá em Diamantina...

GUINGA: É, porque essa é uma coisa que entrou pelo Brasil todo. Também sair na rua tocando. A seresta que sai todo mundo com um violão na rua, quase uma procissão. É uma coisa reverente, reverenciar a seresta.

S: Para você seresta e serenata é a mesma coisa?

GUINGA: Para mim é a mesma coisa.

S: Porque lá em Conservatória eles fazem diferença. A serenata é aquela procissão e a seresta pode ser sentado em casa.

GUINGA: Porque a Conservatória também é careta, né. Todo mundo em Conservatória é isso. Eu era guri. O nego queria me levar à Conservatória. Eu não queria. Eu não queria. Eu nunca fui. Entendeu? Porque, porra, tinha um cara que era gay, veado, Pedro Paulo, que ele comandava aquela porra daquela cidade de seresta lá. Encheu o meu saco, doido para fazer o que não devia. Queria me levar para Conservatória para fazer seresta sem calça. É um tipo de seresta que ele inventou. E eu cismado com ele. Ele deve ter morrido há uma porrada de tempo porque ele era muito mais velho do que eu. E o outro que comandava, o fundador daquilo, era o meu professor de matemática. Professor Joubert. Ele e o irmão. Já morreram os dois. Agora, os filhos, as filhas, parece que comandam lá. E o meu professor de matemática sabia que eu era compositor. Porque eu classifiquei uma música no ‘Festival da Canção’ e ele queria me levar em Conservatória. Eu fiquei traumatizado com aquela coisa de Conservatória.

P: E você nunca foi? [risos]

GUINGA: Nunca fui. Eu queria ir lá um dia, mas fora dessas festividades. Porque eu tenho curiosidade de ver a cidade. Agora, quando formaliza demais...eu fui criado num ambiente de seresta. Entendeu?

S: Fica estagnado um pouco.

GUINGA: É. Tinha uma seresta que eu frequentava num clube, em frente à minha casa. Em Jacarepaguá tem uns clubes. E tinha um cara que era o General da seresta, seu Melchizedek. Ele adorava seresta e quando ele ouviu um barulho ele disse: “Silêncio, seresteiro cantando”. Isso encheu o saco, encheu o saco e a minha rapaziada lá um dia, a gente estava na seresta, não tinha o que fazer a gente ia pra seresta, todo mundo querendo ir para orgia, mas às vezes não tinha o que fazer e a gente enfrentava a seresta. Vamos enfrentar a seresta. Vamos para a seresta e comia lá um caldo, uma porra lá de um caldo verde. E a gente passando a noite. Até sonhei com uma música que tocava nessas serestas. Sonhei essa semana. Uma música muito pouco conhecida. E um dia uma cara lá não gostou porque eu era jovem, tinha lá os meus 17-18 anos. Os outros eram muito mais velhos do que eu. A turma era pessoal de 30 e pouco, 40 e pouco. Eu mais jovenzinho ali com eles. E tinha um, Oswaldo Chama, que era um camarada muito inteligente. Era tão inteligente que ele se suicidou. Ligou um gás e se suicidou, o Oswaldo. Figura alta, mas um cara alegre, engraçado, dramático também. No auge da ditadura, seresta rolando, o cara vem mandando: “Silêncio, seresteiro cantando”. Oswaldo não gostou muito: “Para aí, rapaz”. Mas aí vem o Coronel do Exército, que estava dentro da seresta, se levantou, veio à nossa mesa – nunca mais me esqueço disso -, e falou assim: “Ô, rapaz, tenha educação, respeite a seresta” – “Silêncio, o seresteiro está cantando”. Aí o Oswaldo falou qualquer coisa para ele que ele não gostou e ele disse assim: “É outra coisa, você sabe com quem você está falando? Sou um Coronel do Exército”. E Oswaldo: “Bem feito, quem mandou não estudar” [risos]. Nunca me esqueço disso, cara. Mandou assim no auge da ditadura. Cara, todo mundo riu pra cacete, o cara ficou desarmado. O que o cara ia fazer, dar um tiro nele, pegar a metralhadora e matar? Entendeu, então coisas assim. A seresta também não era esse mar de rosa que o nego pensa. Nada. De vez em quando o nego fazia sacanagens, jogava terra no cantor, areia e o cacete, quando não gostava do cantor. Eu uma

vez tomei revolver no pescoço porque não gostei do cantor, cantor português. Cantava mal pra cacete. Isso num botequim em Vila Isabel. Estávamos eu, Paulo César Girão, que está vivo, e Gerson Nogueira dois outros compositores. Paulo César Girão era aleijado e o Gerson Nogueira era um gordinho, parecia um tonel, baixinho e gordinho. E aí eu comecei a zoar o cantor português que estava cantando. Jovem, comecei a sacanear. E aí o pessoal ria na minha mesa coisa e tal. De repente o cantor começou a chorar. No microfone. Foi uma cena grotesca, ele chorava no microfone, ficava alto pra caramba [imita o choro]. Ficou bizarro, cara, chorando no microfone. Menina, um cara se levantou, depois sacou de uma arma. Meteu a arma aqui em mim, nunca mais esqueço. Com os meus vinte anos já. Estava na faculdade. Meteu a arma aqui e disse: “Olha, agora, ele vai cantar e você vai aplaudir”. Assim, juro por deus, Paulinho, nunca te contei isso não? E o cara [imita o choro no microfone]. “Não, você vai cantar, pode se acalmar. O senhor vai voltar a cantar e ele vai aplaudir”. O cara ficou com o revolver aqui uns cinco minutos. E o português vendo ficou com pena de mim o português. E o português foi cantar pra acabar logo com aquela situação. O português cantou e eu batia palma, e falava “bravo”, lógico que falava “bravo”, batendo palma, botei o violão no saco e fui-me embora. É história de seresta. Seresta não era essa coisa maravilhosa poética que o nego pensa.

[...]

S: Guinga, e as suas valsas?

GUINGA: Vem por causa da seresta. Minhas valsas vêm por causa da seresta. Completamente.

S: Quantas você tem já, sabe?

GUINGA: Tenho muita não, porque no início, eu muito jovem, eu compunha muita valsa. Eu tinha uma afinidade com as valsas, queria ficar fazendo valsas. E aí o pessoal da música, os profissionais, me sacaneavam. Dori Caymmi me sacaneava muito. “Ih, chegou o valseiro!”. “Porra, dentista, vem cá, dentista”, me sacaneando, me chamando de dentista e de valseiro, porra! [risos]. Então, mas as valsas que eu fiz eu gosto muito. Tem muitas inéditas. Tenho isso gravado em fita. Eu não tenho, mas Paulinho Pinheiro tem. Já distribuiu isso para Paulo Santoro [...], a Ana Paes tem. Algumas pessoas tem essa fita com as inéditas, cheia de valsas. Porque eu ouvia na minha casa minha mãe cantando valsa, meu pai. Um dos discos que a gente tinha lá em casa era ‘E as valsas voltaram’, com Gilberto Alves. Aí tem assim [canta uma das valsas]. Essa valsa é antiga de um compositor chamado Antenógenes Silva.

P: Antenógenes?

GUINGA: É. Famoso na seresta.

P: Nome mais antigo que esse não tem...[risos]

GUINGA: É, o nome é demais. Eu também conheci um seresteiro que ficou muito famoso como uma eminência na seresta. Como era o nome dele...ele imitava um pouco o Sílvio Caldas mas ele tinha uma...por causa do nome, é que é um nome estranho, ele cantava num andamento muito lento. O ‘Chão de Estrelas’ [demonstra o andamento lento cantando]. Onésimo Gomes, o nome dele. Esse cara era muito respeitado pelos cantores famosos de valsa. Pelo próprio Francisco Alves, pelo próprio Sílvio Caldas e Carlos Galhardo.

S: E como era a maneira deles de cantar?

GUINGA: Era muito dramática, né.

S: Era operístico, assim?

GUINGA: Um pouco, sim, colocando uma chorada sofrida, né.

S: Mas demonstração de voz assim, de...

GUINGA: Tinha muito. Me lembro de seresta do subúrbio, por exemplo, uma que não é valsa, uma música linda, que fala: “Jangada, quem foi...” [canta o início]-, até essa menina gravou agora. A irmã do Guto Wirtti, a Nina Wirtti gravou isso agora. Uma música que pouca

gente conhece. Acho que é do Hervê Cordovil. Não sei agora quem é esse. E o nego [demonstra a imitação de voz da maneira dos seresteiros cantar essa música]. O cara...

S: Com vibrato...

GUINGA: Tem umas histórias de seresta engraçadas pra caramba. Uma vez a gente foi lá numa seresta em Xerém, foi uma comitiva da Penha lá em Xerém, lá numa seresta na década de 80 já. Foi eu, Zé Bode – Zé Bode era o fundador do ‘Sovaco de Cobra’ lá da Penha, onde o choro renasceu -, Joel do Bandolim, o Aroldo, meu amigo da Penha que tocava seresta que era músico amador mas era um gênio, o Washington que era um seresteiro lá da Penha, uma porrada de gente da Penha. Fomos a Xerém numa seresta. E no meio da seresta um apresentador – porra, aquela formalidade de Xerém muito antes de Zeca Pagodinho -, o cara manda essa: “E agora, chegou a vez da prata da casa. Vamos ouvir aqui um crássico, crássico da música brasileira que é ‘Chão de Estrelas’ com o nosso seresteiro Bocão”. Quando ele falou e o cara levantou, era um negão com a boca que era tipo ‘todos os prazeres’, sabe. Aquele quadro naïf. Aquele bocão e o nego riu, né cara. Seresteiro Bocão com aquela boca. E aí o cara foi lá no microfone: “E muito que bem mesmo, ‘Chão de Estrelas’ é um crássico, realmente é um crássico da música brasileira, mas Bocão é a puta que te pariu” [risos]. Muito boa essa história: “...mas Bocão é a puta que te pariu”. Isso é muito seresta, cara, isto é seresta da Penha. Tinha um seresteiro lá chamado Zé Bode, que cantava pra caramba. Conhecia o repertório. Maurício Carrilho conheceu ele. Era amigo do pai do Maurício, seu Álvaro. Zé Bode cantava aquela música do Wilson Batista: “Hoje não tem ensaio não, na Escola de Samba...”, conhece isso?

P: Não.

GUINGA: “O morro tá triste, o pandeiro calado, Maria da Penha, a porta-bandeira, ateou fogo às vestes, por causa de um namorado”, isso é bonito, “o seu desespero, foi por causa de um véu, dizem que essas Marias não tem entrada no céu, parecia uma tocha humana, rolando pela ribanceira, a pobre infeliz tinha vergonha de ser mãe solteira”. A música é isso. O Zé Gomes cantava assim: “Parecia uma tocha humana, rolando pela birranceira” [risos]. “Birranceira”, mandava essa” [risos], “rolando pela birranceira”. E o moleque cantou também aquela do: “Não quero mais amar a ninguém”, conhece essa história?

P: Não...

GUINGA: “Não fui feliz e o destino não quis o meu prêmio... deixando espinho Benedito Lacerda do meu coração” [risos]...“deixando espinhos Benedito Lacerda”...“que mediu a cera”...não é de mais essa história? Coisas do subúrbio, né. A seresta ela existiu e resistiu no subúrbio. Zona Sul era Bossa Nova. Se falasse em seresta te davam até porrada, entendeu? Tinha essa divisão.

P: Esse disco que tu fez agora, e que estou ouvindo muito, tem a coisa de fazer só o violão, né. E isso implica num *timing*, num tempo [...], uma das coisas que pesca é esse *timing* do...

GUINGA: Da seresta?

P: Que anda, vai...

GUINGA: Que estende e contrai. Isso é uma coisa que às vezes o arranjo faz perder um pouco porque pra tocar assim – [aponta para Paulo] Você é arranjador você sabe.

P: Muito difícil. Para um conjunto tocar assim, né. Tem umas orquestras de tango, já ouvi umas coisas, os caras fazem isso.

GUINGA: Paulinho, ontem estava ouvindo: estou louca pelas orquestras de tango. E ontem estava ouvindo sabe quem? Julio Sosa. Manja? Mas orquestra de tango é um absurdo. Eles são demais. Só de falar já fiquei arrepiado.

P: Mas não é um tipo de coisa assim? Tem lá o sentimento portenho.

GUINGA: Não pode ter metrônomo.

[...]

GUINGA: Ah, essas duas são famosas, né. ‘Se queres saber’ e essa valsa. Quer ver uma valsa linda que ninguém percebe que é uma valsa? A do Dorival: “Rosas formosas...”

P: Tem introdução em samba...

GUINGA: Em samba: “Todos querem muito bem...”

S: Essa eu conheço.

GUINGA: É uma beleza. Não é lindo isso? Aquela do...uma que não é valsa que por causa do Dorival eu sempre percebi como valsa...é aquela...não, é valsa, sim [canta]: “Perder...”. Não, não é valsa não. É valsa. Não é em quatro [continua puxando a música da memória]. Essa sempre soou pra mim como se fosse uma valsa. E aquele disco daquele Roger, daquele musical, está em ‘Noviça Rebelde’, porra, ali tem uma valsa que é uma coisa.

P: ‘Favorite Things’?

GUINGA: [cantarola em estilo seresteiro]. Tem uma valsa que não é dele que é de um outro compositor[cantarola]. Nunca ouviu isso não?

P: Não. Cinema, né?

GUINGA: As valsas americanas! Tem um compositor americano erudito chamado Samuel Barber. Conhece Samuel Barber?

S: Sim.

Guinga: Tem umas peças chamadas ‘Souvenirs’. Tem uma chamada ‘Souvenir op.28’ que começa com uma valsa, uma valsa, uma valsa torta. Acho que é uma maravilha. No outro dia eu estava ouvindo essa valsa no rádio. Eu estava sentado numa padaria, tomando café, e o povo andando. Foi uma coisa impressionante, assim com o povo andando, aquela valsa estava sendo uma trilha sonora daquela cena. Ela combinou com aquelas pessoas andando de uma maneira que não via mais as pessoas. Eu via o movimento das pessoas e a valsa por baixo. E aquilo foi me emocionando e de repente um ônibus freou e deu uma nota dentro da valsa, como se fosse a maior coincidência.

S: Que isso!

Guinga: Isso não é a toa, isso é um sinal! E agora entendi a tradução dessa valsa, entendeu? Porra, tem uma hora que você...você ouvir a música num contexto diferente às vezes muda a tua visão da música. Tem música que você não percebe...o ‘Stoneflower’ de Tom Jobim, lá no disco, o ‘Ave Maria’ demorou a cair a minha ficha. Na época. Eu achava muita informação. É muita harmonia, né?

P: É.

GUINGA: Sabe, com estética na cabeça, aquela música é meio divisor de águas na estética da música popular brasileira.

P: É, o ‘Ave Maria’, né?

GUINGA: Eu acho.

P: Sei.

GUINGA: E é uma valsa

P: [canta a música ‘Ave Maria’ de Tom Jobim]

S: Ah, do Tom, né? É uma valsa, é?

GUINGA: Não, é um quatro.

S: Mas bem que podia ser, né.

GUINGA: Pra ser em três tinha que ser [canta do jeito valsa em três].

P: É, dá pra brincar de valsa.

GUINGA: Sabe que tem uma valsa linda, que me emociona. Não sei se é valsa não. O Claudio Nucci, aquela [canta]: “Velho companheiro...”. É que eu gravei em valsa, “...que saudade de você...”. Eu fiz isso em valsa.

S: Isso podia ser valsa.

P: Outra é a do Paulinho Jobim.

GUINGA: Ahhhh....

P: Quer saber: essa música.

GUINGA: Valsa, valsa?

S: É, valsa.

P: Eu era rock'n'roll e era parente do Tom Jobim. Então, uma hora eu comecei a ser músico. Gostava de tocar 'Beatles', não sei o que, tá lá o meu tio casado com a Helena e não sei o que. E eu falei: "Tenho que conhecer esse filho da puta, tenho que entender esse lance, todo mundo adora".

GUINGA: Você moleque?

P: É, já querendo...

GUINGA: Não ouvia Tom Jobim?

P: Não.

GUINGA: Mesmo o seu tio sendo casado com a Helena?

P: Isso. Eu ouvia umas coisas, sim e tal, mas não era o que eu queria ouvir. Aí, a primeira música que me pegou, do...que não é do Tom...foi essa valsa do Paulinho. Que eu ouvi e falei: "Caralho, que coisa linda, puta que te pariu". E não é do...

GUINGA: É dramático, hein?

P: É!

GUINGA: Sabe outra valsa maravilhosa, que mata do coração? A valsa para uma cidade [canta, todos cantam]. Isso é lindo. A valsa do Rio de Janeiro. Fala do Rio, né? É uma maravilha, isso é muito bonito.

P: Uma valsa que fala do Rio, né?

GUINGA: Não é lindo isso?

P/S: É.

[...]

S: Guinga, vou te agradecer muito. Foi muito valioso.

GUINGA: Podemos nós encontrar mais. Quantas vezes que quiser encontrar. Eu como todo o Rio de Janeiro, normalmente estou estudando lá, não faço nada. Aqui eu vivo uma vida de aposentado. Então, pra mim, é até uma maneira de preencher a minha vida. Entendeu?

S: Tá ótimo!

GUINGA: Faço com prazer. Falar das valsas faz parte da minha vida.

S: Maravilha! Tem umas histórias muito bacanas.

GUINGA: Não, tem muita coisa.

APÊNDICE J – Entrevista com Miriam Ramos

Transcrição de entrevista com a pianista colaboradora Miriam Ramos, na sua residência no Rio de Janeiro, 19 de agosto 2017. Entrevistadora: Sigridur Weglinski.

S: Vamos lá, agora tá gravando, então, depois eu faço uns cortes, se precisar.

M: Não, é claro e outra coisa: a minha voz e a maneira e a maneira eu falar nem é a correta porque eu tive problemas do AVC e tudo ficou, vamos dizer assim, com sequelas. Então, fiquei com sequela na movimentação do lado direito, tanto é que não toco mais piano.

S: Está estudando alguma coisa?

M: É, estudo só música lenta, e aí consigo tocar ainda alguma coisa.

S: A primeira pergunta é sobre o lugar e data de nascimento.

M: Nasci em Cachoeiro de Itapemirim, Espírito Santo, 20 de setembro de 1938. Quer dizer, fiquei na minha cidade até mais ou menos 15 anos, depois vim pro Rio de Janeiro, entrei na Escola de Musica como aluna.

S: Você estudou com que professores lá?

M: Dentro da escola com Yolanda Ferreira. Agora, o meu currículo você tem por aí, até mesmo na internet. Na internet você pode pegar o que você quiser dali.

S: Isso é verdade. Agora, eu sei que você estudou na França, né?

M: É, exatamente, eu fiz um concurso nacional que me deu uma bolsa de estudos na França. Lá, eu estudei com Dominique Merlet e Nadia Boulanger e toquei também para nossa pianista, a Magdalena Tagliaferro. Ela fazia aquelas aulas públicas, então eu toquei também para ela. E em Londres eu estudei, quer dizer, não estudei, eu tive algumas aulas com a Ilhona Cabus. Ela era, vamos dizer, a grande professora do momento em Londres.

S: Depois você teve uma vida ativa de concertos aqui no Brasil, né?

M: Ah, eu tive, bastante. Eu tenho álbuns aí com uma quantidade de recitais, não somente no Rio de Janeiro e em todo Brasil, como voltei à Europa várias vezes para tocar e Estados Unidos também.

S: Então, internacional e nacional, né...e gravou muita coisa também?

M: É, agora com essa gravação que saiu e mais o quinteto que gravei, gravei dois quintetos com quarteto de São Paulo, isso antes de eu ter o AVC, foram no total...acho que foram 25 CDs.

S: Muita coisa. Eu te conheci na Escola de Música, entrei no mestrado lá. E você foi importante na minha vida, pois me apresentou à música brasileira. Estou grata por isso. Mas vamos, então, pensar nas Valsas de Esquina. Você gravou duas dessas valsas, a N^o 2 e N^o 12, certo?

M: Não, N^o 2 e N^o 12 junto com a Josephina, a dois pianos. E num CD-zinho próprio meu de música brasileira eu gravei a 2^a e 3^a.

S: Eu queria te pedir para relatar qual foi o seu imaginário quando criou a sua concepção das valsas, qual era o imaginário, era relativo aos instrumentos, era relativo a um cenário de choro ou de seresta, você pode contar alguma coisa em relação a isso?

M: Mas, as valsas foram compostas na época em que Mignone integrava com a música popular brasileira. Então, ele fez as valsas no sentido de serestas mesmo, e como se ele tocasse violão nas esquinas das ruas do Rio de Janeiro, do Brasil, tanto é que você sente o violão sempre na mão esquerda, como se fossem cordas do violão. Então, existe aquela característica da gente interpretar pensando nisso, pensando nas esquinas, pensando na seresta, fazendo isso pras moças na janela, entendeu, é nesse sentido bem bucólico brasileiro, do interior brasileiro, também.

S: Também em relação à articulação, staccato, legato etc. Mignone marcou algumas coisas. Nessa articulação marcada, ele se refere também aos instrumentos. Você pensou nisso também?

M: Eu acredito que sim, porque toda vida você sente isso nas valsas de Mignone, entendeu? Quer dizer, é como se o violão participasse sempre das valsas e Mignone não somente fez as

valsas assim para piano, quer dizer, o piano representa vários instrumentos como também a *12ª Valsa*, ele fez uma valsa grandiosa, chamada, vamos dizer assim, a máxima das valsas do Mignone, a *12ª*, que inclusive eu gravei com a Maria Josephina a dois pianos e realmente, não era fácil até tocar com a Josephina por que Josephina tem aquela interpretação um pouco exagerada, mas é séria, é exagerada mas séria, entendeu? Por que naturalmente como esposa do Mignone pegou muito mais a característica dele que qualquer pianista poderia pegar, então respeito a interpretação dela como também tem um pouco da minha interpretação de pianista clássica. Tanto é que a *2ª* e *3ª* que eu gravei, você pode fazer uma comparação com Josephina e até uma comparação com o pianista que também gravou, o Arthur Moreira Lima, pra ver que eu e Arthur seríamos mais clássicos e a Josephina um pouco mais livre na interpretação.

S: Quando você preparou as Valsas, você lembra quando?

M: Na minha infância eu toquei as *Valsas* de Mignone. Parece incrível, mas lá em Cachoeiro, tanto é que essa gravação que você está levando hoje de músicas brasileiras, a maioria delas eu fiz até antes de vir para Rio de Janeiro. Já tocava antes de vir para o Rio de Janeiro. Quer dizer, coisas que professores do interior faziam a gente estudar.

S: Então você é bem jovem quando conhece as Valsas de Esquina?

M: Ah, eu era menina mesmo.

S: Fico curiosa, você tinha ouvido outros pianistas tocarem as valsas, seus professores, seus colegas?

M: Não, vamos dizer que eu aprendi com as professoras de lá que naturalmente tinham uma carreira cá fora. As minhas professoras de Cachoeiro, elas tinham se formado aqui na Escola de Música. Então elas tinham levado daqui o conhecimento de autores brasileiros. Por isso que faziam a gente estudar também os autores brasileiros mesmo estando tão distanciado de centros maiores.

S: Elas se interessavam mesmo por esse repertório. Agora, você tinha ouvido Mignone tocar as valsas? Você conheceu Mignone no Rio?

M: Eu conheci, e olha, era uma figura fantástica. Uma figura maravilhosa. Eu posso te contar uma coisa que se passou comigo esta noite. Eu fiquei preocupada em selecionar os CDs que tinham Mignone, que eu tinha com peças de Mignone, inclusive aquelas Sonatas e Sonatinas, que para mim é um CD que nós fizemos pelos 100 anos do Mignone, maravilhosas, a reunião de vários pianistas que pegaram todas as Sonatinas e todas as Sonatas do Mignone e fizemos um CD em homenagem aos 100 anos de Mignone. Mas enfim, o que eu estava contando, e que eu fiquei preocupada em selecionar esses CDs para te mostrar hoje. E não é que sonho com Mignone essa noite! Mas, menina, eu o vi tão maravilhoso que eu virei assim, quando eu vi era Mignone eu dei um abraço nele tão forte!

S: Que coisa boa!

M: É. Aquilo foi assim quase que uma indicação do amor que eu tive pelas peças dele, pelo fato de eu ter feito com Maria Josephina um duo depois da morte dele, nem é bem eu falar isso, depois que ele foi embora, nós fizemos um duo praticamente com peças do Mignone. E aquilo para mim foi muito gratificante, por que a Josephina me fez ter um conhecimento profundo das obras do Mignone, sabe, principalmente das valsas.

S: Agora voltando à questão dos pianistas que tocavam as valsas. Eu queria perguntar que pianistas te influenciaram no que tem a ver com criação de concepção interpretativa das valsas? Foi o próprio Mignone, a interpretação dele, ou foram outros pianistas?

M: Lógico, tudo aquilo que ele deixou no piano, por que você sabe que o Mignone era um grande pianista! Ele era um grande pianista porque, o que eu admirava mais, porque eu para ser uma boa pianista tinha que estudar muito e o Mignone não estudava! Mignone era um compositor. Então, quando chegava na hora de tocar as obras dele, ele tocava como se o piano fosse a coisa mais fácil para ele, entendeu? Então, é lógico, as gravações que ele deixou, principalmente junto com a Maria Josephina.

S: Ele também gravou todas as Valsas de Esquina solo, ele também deixou isso aí, também. Então, uma pergunta mais pontual relativa ao Duo Francisco Mignone. Você já relatou algumas coisas, mas gostaria de saber sobre o encontro de concepção interpretativa de vocês duas.

M: É, de concepções diferentes porque, vamos dizer, eu fui muito mais clássica para tocar Mignone, e a Josephina foi muito mais, se deu para tocar o Mignone por que viveu com ele e conviveu com a música dele o tempo todo. Mas a gente se coordenava. De vez em quando dizia para ela: “Josephina, calma, espera um pouquinho para eu poder chegar lá.” E era difícil, vamos dizer, entrar na música do Mignone com a liberdade que a Josephina se dava para tocar, né.

S: Então, a característica dela é uma liberdade que na sua tradição de pianista não se dá?

M: Exatamente, por que a gente quando pensa em música clássica, pensa naquilo que tá na música. Lógico, com as observações do autor que, nesse caso das valsas, são serestas, entendeu? São valsas realmente do interior brasileiro, em que você sente o violão, em que você sente o seresteiro fazendo uma seresta para uma moça, e assim, quer dizer, você tem que também entrar na obra, assim como você entra com as polonaises de Chopin, assim como você entra com outros autores, da música tradicional da sua terra, né? Você faz isso com todos os autores. Agora, de qualquer maneira, o classicismo de tocar uma música clássica permanece dentro da gente.

S: Tem lá uma bagagem que...

M: Uma bagagem que, vamos dizer, você contorna para chegar a um Mignone.

S: Para buscar um estilo coerente, né?

M: Coerente com ele.

S: Na sua visão, qual é o lugar das *12 Valsas de Esquina* na obra do Mignone?

M: Eu acho que tudo que Mignone fez, seja as grandes últimas obras como, por exemplo, as *Sonatas* modernas dele, como também, por exemplo, a orquestração do Mignone, sempre foi magnífica, quer dizer, você ouve essas obras com orquestra, você fica pensando como Mignone se deu a música brasileira! E é uma pessoa que veio de estrangeiros, mas ele te propôs a virar brasileiro através da sua música. Ele tem uma bagagem muito mais de pai e mãe estrangeiros do que alguém brasileiro. Então eu sinto nas valsas que o Mignone se desdobrou com a música brasileira porque valsa é uma coisa que você vê essas antigas compositoras brasileiras ou compositores, sempre fizeram valsas também, entendeu? Nós temos exemplo de Ernesto Nazareth, Zequinha de Abreu, a própria Chiquinha Gonzaga também. É uma bagagem muito grande de valsas. Então, o Mignone, mais do que nunca, continuou com essa tradição brasileira.

S: A valsa para piano, no caso?

M: Para piano.

S: Tem alguma estória do convívio com Mignone que gostaria de acrescentar?

M: Eu lembro bem do Mignone, primeiro uma vez ele escreveu, fez uma música pequenininha, escreveu assim: “Miriam é uma grande pianista”. Mas isso em forma de música. Eu tenho aí. Tentei procurar para ver se eu achava entre os anos que tive contato com Mignone, mas não achei. Mas ele se dava. Uma vez, por exemplo, eu dei um recital na Sala Cecília Meirelles e quem estava na plateia? Mignone. Quer dizer, aquilo me encheu de orgulho por que só a presença dele enchia uma sala, entendeu? E eu vinha fazer depois, substituir - não vou dizer substituir - ficar no lugar dele, por que acho que ninguém ficaria, mas fazer o papel que o Mignone fazia com a Josephina, que é um segundo piano, ou às vezes o primeiro, Josephina ficava com o segundo piano. Quer dizer, isso para mim foi uma época muito gratificante, muito bonita. Eu lembro que uma vez eu tive um ano assim com uma estafa muito grande de dar recitais e tudo mais, mas que eu não larguei de dar recitais com a Maria Josephina por que eu não compreenderia passar um ano sem tocar o Mignone com ela. Era, era uma necessidade pessoal. E ele, todos os anos fazíamos o aniversário dele, que é em setembro, reunia num restaurante, se convidava todas as pessoas que queriam comparecer e

brindávamos o Mignone no aniversário dele com churrasco, seja com que fosse, com coração aberto, com muito amor, sabe. E foi uma figura que eu digo assim: eu tenho orgulho de ter participado, nem que seja de algumas vezes de estar com ele.

APÊNDICE K – As gravações usadas nas apreciações (mp3).

01. *Valsa de Esquina Nº 1*, c.1-4 - Francisco Mignone
02. *Valsa de Esquina Nº 1*, c.1-4 – Arnaldo Estrella
03. *Valsa de Esquina Nº 1*, c.1-4 – Estelinha Epstein
04. *Valsa de Esquina Nº 1*, c.33-64 - Francisco Mignone
05. *Valsa de Esquina Nº 1*, c.33-64 – Arnaldo Estrella
06. *Valsa de Esquina Nº 1*, c.33-64 – Estelinha Epstein
07. *Valsa de Esquina Nº 1*, completa - Francisco Mignone
08. *Valsa de Esquina Nº 1*, completa - Maria Josephina Mignone
09. *Valsa de Esquina Nº 1*, completa - Arthur Moreira Lima
10. *Valsa de Esquina Nº 1*, completa - Olinda Allessandrini
11. *Valsa de Esquina Nº 1*, completa - Marcel Worms
12. *Valsa de Esquina Nº 1*, completa - Shizuka Shimoyama
13. *Valsa de Esquina Nº 1*, completa - Arnaldo Estrella
14. *Valsa de Esquina Nº 1*, completa - Estelinha Epstein
15. *Valsa de Esquina Nº 1*, completa - Arnaldo Cohen
16. *Valsa de Esquina Nº 1*, completa - Luiz de Moura Castro
17. *Valsa de Esquina Nº 1*, completa - Clélia Iruzun
18. *Valsa de Esquina Nº 1*, completa - Márcia Dipold
19. *Valsa de Esquina Nº 1*, completa - Irma Armetrano
20. *Valsa de Esquina Nº 2*, c.1-4 - Francisco Mignone
21. *Valsa de Esquina Nº 2*, c.1-4 - Maria Josephina Mignone
22. *Valsa de Esquina Nº 2*, c.1-4 - Arthur Moreira Lima
23. *Confidências*, c.1-16 - Jacob do Bandolim/Regional do Canhoto
24. *Valsa de Esquina Nº 2*, completa - Francisco Mignone
25. *Valsa de Esquina Nº 2*, completa – Maria Josephina Mignone
26. *Valsa de Esquina Nº 2*, completa – Arthur Moreira Lima
27. *Valsa de Esquina Nº 2*, completa – Olinda Allessandrini
28. *Valsa de Esquina Nº 2*, completa – Arnaldo Estrella
29. *Valsa de Esquina Nº 2*, completa – Miriam Ramos
30. *Valsa de Esquina Nº 2*, completa – Alberto Cruzprieto
31. *Valsa de Esquina Nº 3*, c.1-20 - Francisco Mignone
32. *Valsa de Esquina Nº 3*, c.1-20 - Maria Josephin Mignone
33. *Valsa de Esquina Nº 3*, c.1-20 - Arthur Moreira Lima
34. *Valsa de Esquina Nº 3*, c.1-20 - Olinda Allessandrini
35. *Valsa de Esquina Nº 3*, c.1-20 - Arnaldo Estrella
36. *Valsa de Esquina Nº 3*, c.1-20 - Miriam Ramos
37. *Valsa de Esquina Nº 3*, c.71-77 - Francisco Mignone
38. *Valsa de Esquina Nº 3*, c. 71-77 - Maria Josephin Mignone
39. *Valsa de Esquina Nº 3*, c. 71-77 - Arthur Moreira Lima
40. *Valsa de Esquina Nº 3*, c. 71-77 - Olinda Allessandrini
41. *Valsa de Esquina Nº 3*, c. 71-77 - Arnaldo Estrella
42. *Valsa de Esquina Nº 3*, c. 71-77 - Miriam Ramos
43. *Valsa de Esquina Nº 4*, c.1-16 - Francisco Mignone
44. *Valsa de Esquina Nº 4* completa - Arnaldo Estrella
45. *Valsa de Esquina Nº 5*, c.1-16 - Francisco Mignone

46. *Valsa de Esquina Nº 5*, c.1-16 - Olinda Allessandrini
47. *Valsa de Esquina Nº 5*, c.70-74 - Francisco Mignone
48. *La Serenade Interrompue*, c.1-12 – Arturo Benedetti Michelangeli
49. *Valsa de Esquina Nº 6*, c.21-37 - Francisco Mignone
50. *Valsa de Esquina Nº 6*, c.21-37 - Maria Josephina Mignone
51. *Valsa de Esquina Nº 6*, c.21-37 - Arthur Moreira Lima
52. *Valsa de Esquina Nº 6*, c.21-37 - Olinda Allessandrini
53. *Valsa de Esquina Nº 7*, c.1-16 - Francisco Mignone
54. *Valsa de Esquina Nº 7*, c.1-16 - Maria Josephina Mignone
55. *Valsa de Esquina Nº 7*, c.1-16 - Arthur Moreira Lima
56. *Valsa de Esquina Nº 7*, c.1-16 - Duo Barrenechea
57. *Valsa de Esquina Nº 7 completa* - Francisco Mignone
58. *Valsa de Esquina Nº 7 completa* - Maria Josephina Mignone
59. *Valsa de Esquina Nº 7 completa* - Arthur Moreira Lima
60. *Valsa de Esquina Nº 7 completa* – Olinda Allessandrini
61. *Valsa de Esquina Nº 8*, c.31-40 - Francisco Mignone
62. *Valsa de Esquina Nº 8*, c.31-40 - Maria Josephina Mignone
63. *Valsa de Esquina Nº 8*, c.31-40 - Arthur Moreira Lima
64. *Valsa de Esquina Nº 8*, c.31-40 - Olinda Allessandrini
65. *Valsa de Esquina Nº 8*, c.31-40 - Clélia Iruzun
66. *Valsa de Esquina Nº 8*, c.31-40 - Barbosa-Lima/Almeida/Byrd
67. *Valsa de Esquina Nº 8*, c.31-40 - Tavares/Faria
68. *Valsa de Esquina Nº 9 completa* - Francisco Mignone
69. *Valsa de Esquina Nº 9 completa* - Maria Josephina Mignone
70. *Valsa de Esquina Nº 9 completa* - Arthur Moreira Lima
71. *Valsa de Esquina Nº 9 completa* - Olinda Allessandrini
72. *Valsa de Esquina Nº 9*, c.63-67 - Francisco Mignone
73. *Valsa de Esquina Nº 10*, c.98-116 - Francisco Mignone
74. *Valsa de Esquina Nº 10*, c.98-103 - Arthur Moreira Lima
75. *Valsa de Esquina Nº 10 completa* - Francisco Mignone
76. *Valsa de Esquina Nº 10 completa* - Maria Josephina Mignone
77. *Valsa de Esquina Nº 10 completa* - Arthur Moreira Lima
78. *Valsa de Esquina Nº 10 completa* - Olinda Allessandrini
79. *Valsa de Esquina Nº 11 completa* - Francisco Mignone
80. *Valsa de Esquina Nº 11 completa* - Maria Josephina Mignone
81. *Valsa de Esquina Nº 11 completa* - Arthur Moreira Lima
82. *Valsa de Esquina Nº 11 completa* - Olinda Allessandrini
83. *Valsa de Esquina Nº 12*, c.119-125 - Murilo Santos
84. *Valsa de Esquina Nº 12*, c.119-125 - Francisco Mignone
85. *Valsa de Esquina Nº 12*, c.119-125 - Arnaldo Estrella
86. *Valsa de Esquina Nº 12*, c.119-125 - Arthur Moreira Lima
87. *Valsa de Esquina Nº 12*, c.119-125 - Maria Josephina Mignone
88. *Valsa de Esquina Nº 12*, c.119-125 - Clélia Iruzun
89. *Valsa de Esquina Nº 12*, c.119-125 - Olinda Allessandrini

APÊNDICE L – Sigridur Malaguti Weglinski: 12 Valsas de Esquina para piano de Francisco Mignone. Gravação em Rio de Janeiro: Casa Estúdio, 2015. Editado e masterizado em BRand-estúdio, 2017.

01. *Valsa de Esquina Nº 1* em Dó menor – Soturno e seresteiro
02. *Valsa de Esquina Nº 2* em Mi bemol menor – Lento e mavioso
03. *Valsa de Esquina Nº 3* em Lá menor – Com entusiasmo
04. *Valsa de Esquina Nº 4* em Si bemol menor – Vagaroso e seresteiro
05. *Valsa de Esquina Nº 5* em Mi menor – Cantando, e com naturalidade
06. *Valsa de Esquina Nº 6* em Fá sustenido menor – Tempo de valsa movimentada
07. *Valsa de Esquina Nº 7* em Sol menor - Moderato
08. *Valsa de Esquina Nº 8* em Dó sustenido menor – Tempo de valsa caipira
09. *Valsa de Esquina Nº 9* em Lá bemol menor – Andantino mosso, Tempo de valsa lenta
10. *Valsa de Esquina Nº 10* em Si menor – Lento, romantico e contemplativo
11. *Valsa de Esquina Nº 11* em Ré menor - Moderato
12. *Valsa de Esquina Nº 12* em Fá menor – Moderato, Moderato grazioso, Più Vivo

ANEXO A - Partitura das Valsas de Esquina Nº 1-12. Edição Ongaku No Tomo.

1ª Valsa de Esquina

Ao Arnaldo Estrella



1ª VALSA DE ESQUINA

em Dó menor

FRANCISCO MIGNONE
(1938)

Soturno e seresteiro (寂しげに、セレナータ風に)

p *tocar o baixo destacado, bem macio, afundando pouco as teclas.

* 低音部はキーを浅く打鍵した、やわらかなスタッカートで演奏する。

© by MANGIONE, FILHOS & CIA LTDA
Rights for Japan controlled by Little Star Copyright Management
Authorized for sale in Japan only

19

Musical score for measures 19-23. The system consists of two staves. The upper staff contains chords and rests, with some notes beamed together. The lower staff contains a continuous eighth-note bass line. Fingering numbers (1-5) are placed below the notes in the lower staff.

24

Musical score for measures 24-28. The system consists of two staves. The upper staff contains chords and rests. The lower staff contains a continuous eighth-note bass line. Fingering numbers (1-5) are placed below the notes in the lower staff.

29

f *dim.* *p* *ritard.* *p* *mais lento*

Musical score for measures 29-33. The system consists of two staves. The upper staff contains chords and rests. The lower staff contains a continuous eighth-note bass line. Dynamics include *f*, *dim.*, *p*, and *ritard.*. The tempo marking *mais lento* is placed above the upper staff. Fingering numbers (1-5) are placed below the notes in the lower staff.

34

Musical score for measures 34-36. The system consists of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with many beamed notes. The lower staff contains chords and rests. Fingering numbers (1-5) are placed below the notes in the upper staff.

37

Musical score for measures 37-41. The system consists of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with many beamed notes. The lower staff contains chords and rests. Fingering numbers (1-5) are placed below the notes in the upper staff.

41 *mf* *p*

44 *dim.* *p* u.c. t.c.

47 **sem correr* *p*

50 *p*

53 *p*

* はしらないように

56

2

1

cresc.

59

1 cresc.

4

3

2

1

4

3

2

1

6

1

4

1

5

Calma

p

sff

62

pp

1

4

1

rit.

1

5

ff

pp

Tempo I

u.c. 15

t.c. 5

7

65

70

75

80

pp

**comodamente*

mf

84

88

sempre pp

f

92

131313

7

2

1

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4

* 好きな表現で

96

100 *desaparecendo porem sempre em tempo

104

108 **perfeitamente em tempo ritmadissimo até o fim

112

* 消えいくように、しかし常にインテンポで ** 最後まで完全にインテンポでリズムをはっきりと

2ª Valsa de Esquina

Ao Andrade Muricy



2ª VALSA DE ESQUINA

em Mi Bemol menor

FRANCISCO MIGNONE
(1938)

Lento e mavioso (ゆっくりと、そして優しく)

The musical score is written for piano and consists of 10 measures. It is in the key of E-flat minor (three flats) and 3/4 time. The tempo and mood are indicated as 'Lento e mavioso (ゆっくりと、そして優しく)'. The score includes several dynamic and performance markings: *p* (piano) at the beginning, *rubato* in measure 4, *a tempo* in measure 5, *crescendo poco* in measure 7, and *affrettando* in measure 10. The right hand plays a melodic line with various ornaments and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Fingerings and articulations are clearly marked throughout the piece.

13 *poco ritard.*

*até o *ff* *ff*

17 *a tempo*

p *rubato*

21 *a tempo*

p

25 *crescendo poco a poco*

crescendo poco a poco

29 *f**com entusiasmo e brilhantismo*

*f**com entusiasmo e brilhantismo* *dim. molto*

* ここまで ** 熱狂的に、そして華やかに

2. Poco mais vivo

33 *P molto leggero e poco legato* *appressando*

37 *poco ritard.* *a tempo*

40 *appressando* *poco ritard.*

43 *quasi ri - tar - dan - do*

46 *più poco ri - tar - dan - do*

49
*com hesitação
pp a tempo
mf
sempre poco legato

53
poco ritard.
a tempo

57
poco ritard.
a tempo

61
quasi ritard.
dim. e ritard. poco a poco -

63
ritard. e sostenuto

* ためらいがちに

66 **Tempo I**
p

69 *rubato* *a tempo*

72 *cres - - cen - - do poco*

75 *a poco* *affrettando*

78 *até o* *ff* *ff* *poco ritard.*

82 *a tempo*
p

85 *a tempo*
rubato *p*

88 *crescendo*

91 *poco a poco* *f com entusiasmo e brilhantismo*

95 *dim. e rit.* *molto ritardando*

3ª Valsa de Esquina

À Nayde Alencar Jaguaribe



3ª VALSA DE ESQUINA

em Lá menor

FRANCISCO MIGNONE
(1939)

Com entusiasmo (情熱的に)

5
8
9
13

f *accel.* *poco ritard.* *a tempo*

ff *p e legato*

© by MANCIONE, FILHOS & CIA LTDA
Rights for Japan controlled by Little Star Copyright Management
Authorized for sale in Japan only

Musical score system 1 (measures 17-21). The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 17 starts with a treble clef key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The right hand plays a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and D5, with fingerings 5, 1, 2, 1, and 4. The left hand plays a bass line with notes G2, F#2, and E2. Measure 18 continues the melodic line with notes D5, C5, B4, and A4, with a fingering of 5. The left hand has a whole note chord G2-F#2-E2. Measure 19 has a dynamic marking of *mf*. The right hand has a whole note chord G4-A4-B4. The left hand has a whole note chord G2-F#2-E2. Measure 20 has a dynamic marking of *p*. The right hand has a whole note chord G4-A4-B4. The left hand has a whole note chord G2-F#2-E2. Measure 21 continues the melodic line with notes G4, A4, B4, and C5, with fingerings 1, 4, 1, and 3. The left hand has a whole note chord G2-F#2-E2.

Musical score system 2 (measures 22-25). The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 22 starts with a treble clef key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The right hand plays a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5, with fingerings 1, 2, 1, and 4. The left hand plays a bass line with notes G2, F#2, and E2. Measure 23 continues the melodic line with notes D5, C5, B4, and A4, with a fingering of 5. The left hand has a whole note chord G2-F#2-E2. Measure 24 has a dynamic marking of *mf*. The right hand has a whole note chord G4-A4-B4. The left hand has a whole note chord G2-F#2-E2. Measure 25 continues the melodic line with notes G4, A4, B4, and C5, with fingerings 1, 4, 1, and 3. The left hand has a whole note chord G2-F#2-E2.

Musical score system 3 (measures 26-29). The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 26 starts with a treble clef key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The right hand plays a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5, with fingerings 1, 2, 1, and 4. The left hand plays a bass line with notes G2, F#2, and E2. Measure 27 continues the melodic line with notes D5, C5, B4, and A4, with a fingering of 5. The left hand has a whole note chord G2-F#2-E2. Measure 28 has a dynamic marking of *mf*. The right hand has a whole note chord G4-A4-B4. The left hand has a whole note chord G2-F#2-E2. Measure 29 continues the melodic line with notes G4, A4, B4, and C5, with fingerings 1, 4, 1, and 3. The left hand has a whole note chord G2-F#2-E2.

Musical score system 4 (measures 30-33). The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 30 starts with a treble clef key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The right hand plays a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5, with fingerings 1, 2, 1, and 4. The left hand plays a bass line with notes G2, F#2, and E2. Measure 31 has a dynamic marking of *mf*. The right hand has a whole note chord G4-A4-B4. The left hand has a whole note chord G2-F#2-E2. Measure 32 continues the melodic line with notes D5, C5, B4, and A4, with a fingering of 5. The left hand has a whole note chord G2-F#2-E2. Measure 33 continues the melodic line with notes G4, A4, B4, and C5, with fingerings 1, 2, 1, and 4. The left hand has a whole note chord G2-F#2-E2.

Musical score system 5 (measures 34-37). The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 34 starts with a treble clef key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The right hand plays a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5, with fingerings 1, 2, 1, and 4. The left hand plays a bass line with notes G2, F#2, and E2. Measure 35 continues the melodic line with notes D5, C5, B4, and A4, with a fingering of 5. The left hand has a whole note chord G2-F#2-E2. Measure 36 has a dynamic marking of *mf*. The right hand has a whole note chord G4-A4-B4. The left hand has a whole note chord G2-F#2-E2. Measure 37 continues the melodic line with notes G4, A4, B4, and C5, with fingerings 1, 4, 1, and 3. The left hand has a whole note chord G2-F#2-E2.

Musical score system 1 (measures 38-41). The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with various ornaments and slurs. The left staff (bass clef) contains a bass line with some fingerings indicated (1, 2, 3, 4, 5).

Musical score system 2 (measures 42-45). The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with fingerings (5, 3, 2, 1) and dynamic markings: *P affrettando cresc.*, *poco a poco*, and *f allargando*. The left staff (bass clef) contains a bass line with slurs.

Musical score system 3 (measures 46-49). The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with dynamic markings: *(f)*, *sf*, *p*, *cresc.*, *poco ritard.*, and *f*. The left staff (bass clef) contains a bass line with slurs and fingerings (1, 7, 5, 7, 5). A tempo marking **Tempo I** is placed above the right staff.

Musical score system 4 (measures 50-52). The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with dynamic markings: *accel.*, *poco ritard.*, and *a tempo*. The left staff (bass clef) contains a bass line with slurs.

Musical score system 5 (measures 53-56). The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and ornaments. The left staff (bass clef) contains a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 1, 4, 1, 4).

un poco mas movido

p *ligando o possibile

Più lento

**** f e ampio**

ri - tar - dan - do

* できる限りレガートで ** 強く、そして幅広く豊かに

4ª Valsa de Esquina

Ao Arnaldo Rebello



4ª VALSA DE ESQUINA

em Sí Bemol menor

FRANCISCO MIGNONE
(1938)

Vagaroso e seresteiro (ゆったりとセレナーデ風に)

1
mf

p

(pp)

3

3

4

2

1

2

3

1

2

3

1

3

3

7

cresc.

e

poco

animando

2

4

3

4

10

f poco ritard.

3

3

1

1

2

1

Musical score system 14-16. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Measure 14 starts with a *loco* marking. Fingerings: 1 2 (trill), 1 2 3 5, 1 5. Pedal markings are present.

Musical score system 17-20. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Measure 17 starts with **Tempo I**, *f*, and *pp* markings. Fingerings: 1, 3, 5, 1, 2. Pedal markings are present.

Musical score system 21-24. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Measure 21 starts with *cresc.* and *e poco* markings. Fingerings: 1, 3, 1 2 3 1, 2, 3, 4, 3. Pedal markings are present.

Musical score system 25-28. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Measure 25 starts with *animando* and *f* markings. Fingerings: 4, 2 5, 4, 2 1, 5, 3, 4. Pedal markings are present.

Musical score system 29-32. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Measure 29 starts with a *f* marking. Fingerings: 1 1 2 1, 2, 3, 5 3 2, 1. Pedal markings are present.

Poco mais vivo

*meio destacado

33 *p* 3 5 3 2 1 2 (1 3) 5 2 1 2 1 5 3 4 3 2 1 5 3 (1) 4

37 (3) 2 4 3 2 1 5 4 3 2 1 4 3 2 1 5 4 3 2 1

41 (4 5 3 2) 4 (2 3) 1 4 (2) 1 2 3 4 1 8 5 1

45 3 1 3 1 4 1 3 2 4 1 2 1 4 3 1 5

* 少しスタッカートで

49 *a tempo*
p con delicatezza

53 *poco ritard.*

57 **logo a tempo*
***movendo porem pouco*
****a mesma sonoridade da mão direita*

61 *affrettando*

65 *pp poco ritard.* *mf* *p*

* すぐa tempoで ** 少し動きをもって *** 右手と同じ響きで

5ª Valsa de Esquina

A Wilma Graça



5ª VALSA DE ESQUINA

em Mi menor

FRANCISCO MIGNONE
(1938)

Cantando, e com naturalidade (自然に歌うように)

13

p

f poco ritard.

2.

21

**bem apagado*

pp

cresc.

25

mf

f

29

quasi ritard.

(a tempo)

32

f

* 消え入るように

35

(poco rit.) (a tempo)

pp

dim.

39

cresc.

43

mf

47

f

51

Tempo I

mf (rall.) *p*

Musical notation for measures 54-57. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with slurs and a fermata over the final measure. The lower staff is in bass clef, providing harmonic support with chords and moving bass lines. Measure numbers 54, 55, 56, and 57 are indicated at the beginning of their respective measures.

Musical notation for measures 58-61. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the previous system. The lower staff includes fingerings (1, 3, 2, 2) and dynamic markings. Measure numbers 58, 59, 60, and 61 are indicated.

Musical notation for measures 62-65. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a first ending bracket labeled '1.' at the end. The lower staff provides harmonic accompaniment. Measure numbers 62, 63, 64, and 65 are indicated.

Musical notation for measures 66-69. The system consists of two staves. The upper staff includes fingerings (5, 1, 3, 3, 2) and dynamic markings: *f poco ritard.* and *p a tempo*. The lower staff continues the accompaniment. Measure numbers 66, 67, 68, and 69 are indicated.

Musical notation for measures 70-73. The system consists of two staves. The upper staff includes fingerings (1, 3, 2, 1-5) and dynamic markings: *f poco ritard.*, *(poco rit.)*, *p ritard.*, and *pp*. The lower staff includes fingerings (1, 1, 2) and a final cadence. Measure numbers 70, 71, 72, and 73 are indicated.

6ª Valsa de Esquina

Ao Mario de Andrade



6ª VALSA DE ESQUINA

em Fá Sustenido menor

FRANCISCO MIGNONE
(1940)

Tempo de valsa movimentada (動きのあるワルツのテンポで)

Musical score for "6ª Valsa de Esquina" by Francisco Mignone. The score is in F# minor, 3/4 time, and consists of four systems of piano accompaniment. The first system starts with a forte (*f*) dynamic and "com fantasia" instruction. The second system includes "affrett." and "a tempo" markings. The third system includes "mp", "poco rit.", and "a tempo" markings. The fourth system includes "poco rit.", "dim.", and "rit." markings. The score ends with a repeat sign and a fermata.

(*) A execução dos harpejos deve ser bem clara e sem precipitação.

(*) アルペジオはあわてず明確に

© by MANGIONE, FILHOS & CIA LTDA
Rights for Japan controlled by Little Star Copyright Management
Authorized for sale in Japan only

21 *movimentando*

secco e sem pedal

poco rit.

25

a tempo

29

a tempo

33

molto espressivo

f quasi rit.

37

movimentando

affrett.

41 *f* *a tempo* *quasi rit.*

46 *a tempo* (*mf*)

51

56 *molto cresc.* *a tempo* *f com entusiasmo* *poco rit.*

61 *sostenuto* *dim. e poco rall.* *a tempo*

66 *poco rit.* *movimentando e cantando* *pp* *poco rit.*

71 *movimentando* *pp* *poco rit.*

76 *p* *(rall.)* *a tempo* *f con brillantismo*

81 *p* *dim.* *e* *rall.* *poco* *a*

86 *poco* *pp molto rit.* *pp*

7ª Valsa de Esquina

Para o Sá Pereira



7ª VALSA DE ESQUINA

em Sol menor

FRANCISCO MIGNONE
(1940)

Moderato

p
**com sonoridade apagada*

cresc. *poco* *a* *poco*

5 7 4 3 4

5 4 1 (5 3 1) 5 3 1 (3 2 1) 4 2

mf poco affrett.

9 *a tempo e dim.* *poco affrett.* *a tempo*

3-4 2 1 1 4-5 3 2 1 1 1

13 *affrett.* *a tempo* *poco ritard.* *affrett.* *rit.*

2 1 2 3 1 2 3 3 4 5

* 消え入るような音で

© by MANGIONE, FILHOS & CIA LTDA
Rights for Japan controlled by Little Star Copyright Management
Authorized for sale in Japan only

17. *a tempo* *poco affrett.* *rit.* *affrett.* *a tempo*

21. *a tempo* *poco affrett.* *rit.* *affrett.* *a tempo*

25. *poco affrett.* *poco ritard.* **vagaroso e muito espressivo* *** (o canto com luminosidade)*

30. *a tempo* *poco affrett.* *rit.* *affrett.* *a tempo*

35. *a tempo* *poco affrett.* *rit.* *affrett.* *a tempo*

(※) Homenagem ao Villa-Lobos.

(※) ヴィラ=ロボスに敬意を込めて。

* ゆったりと、感情豊かに ** 輝きをもって歌う

40 *mf*

45 *mf*

50 *mf*

55 *poco rall.* *rit.*

60 *pp* ** imitando a flauta seresteira a tempo*
***os harpejos leves e sem rigor de tempo*
pedal simile

* セレナータのフルートのように ** アルペジオは軽く、自由なテンポで

64

5-5 3 5 1

3 4

68

cresc. e animando poco a poco

3 1 1 2 4

72

cresc. sempre

76

appassionata

senza pedal

5 3 3 3 1 4

80

(mp)

**(intenso)*

3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3

(u.c.) (t.c.)

* 熱烈に

84

2 1 4 1 2 1 4 1 2-1

88

dim. rall. vivo

4 5 3

92

Tempo I

poco ritard. poco rit. p cresc.

1 1 3 1 2 1 5

96

poco a poco

4 3

101

1.

mf poco affrett. a tempo e dim. poco affrett. a tempo mf

2 1 4-5 2 1 1 3

106

affrett. *a tempo* *affrett.* *rit.*

110

2.

114

3

118

Lento *molto rit. e dim.* *pp* (u.c.)

123

molto rit.

8ª Valsa de Esquina

Ao Mario de Azevedo



8ª VALSA DE ESQUINA

em Dó Sustenido menor

FRANCISCO MIGNONE
(1940)

Tempo de valsa caipira (田舎風ワルツのテンポで)

4

7

13

18

p

mf

poco rit.

p

quasi rit.

a tempo

* 左手ははっきりとしたアルペジオで

Musical score system 1, measures 75-80. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a melody in the treble clef with slurs and a bass line with chords and some single notes. Measure 75 has a fingering '1-3' in the bass line. Measure 76 has a fingering '2' in the bass line. Measure 77 has a fingering '5' in the bass line. Measure 78 has a fingering '5' in the bass line. Measure 79 has a fingering '5' in the bass line. Measure 80 has a fingering '5' in the bass line.

Musical score system 2, measures 81-85. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a melody in the treble clef with slurs and a bass line with chords and some single notes. Measure 81 has a fingering '1-3' in the bass line. Measure 82 has a fingering '2' in the bass line. Measure 83 has a fingering '5' in the bass line. Measure 84 has a fingering '5' in the bass line. Measure 85 has a fingering '5' in the bass line. Performance markings include *poco rit.*, *p*, *quasi rit.*, and *a tempo*.

Musical score system 3, measures 86-90. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a melody in the treble clef with slurs and a bass line with chords and some single notes. Measure 86 has a fingering '5' in the bass line. Measure 87 has a fingering '5' in the bass line. Measure 88 has a fingering '5' in the bass line. Measure 89 has a fingering '5' in the bass line. Measure 90 has a fingering '5' in the bass line. Performance marking includes *Red. simile*.

Musical score system 4, measures 91-95. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a melody in the treble clef with slurs and a bass line with chords and some single notes. Measure 91 has a fingering '5' in the bass line. Measure 92 has a fingering '5' in the bass line. Measure 93 has a fingering '5' in the bass line. Measure 94 has a fingering '5' in the bass line. Measure 95 has a fingering '5' in the bass line. Performance markings include *(f intenso)* and *poco*.

Musical score system 5, measures 96-100. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a melody in the treble clef with slurs and a bass line with chords and some single notes. Measure 96 has a fingering '5' in the bass line. Measure 97 has a fingering '5' in the bass line. Measure 98 has a fingering '5' in the bass line. Measure 99 has a fingering '5' in the bass line. Measure 100 has a fingering '5' in the bass line. Performance markings include *rit.*, *até o fim.*, and *f*. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 are visible in the bass line.

9ª Valsa de Esquina

a Violeta do Luiz Heitor



9ª VALSA DE ESQUINA

em Lá Bemol menor

FRANCISCO MIGNONE
(1943)

Andantino mosso (♩=112) *affrettando*

mf *quasi prelu diando *allargando*

rit. *forte e sonoro* *mf rit.* *mp*

Tempo de valsa lenta (♩=120) *poco rit.* - - - - *a tempo*

p *p*

poco rit. *mp espressivo e cantabile*

* 前奏のように

© by MANGIONE, FILHOS & CIA LTDA
Rights for Japan controlled by Little Star Copyright Management
Authorized for sale in Japan only

42 *poco rit.* *a tempo* *dim. assai*

p sempre *p* *pp* **e declamando*

(sempre u.c.)

47

51 *cresc.*

55 *mf*

59 *mf* *poco rit.*

* 語りかけるように

63 *a tempo*
sempre sottovoce

67 *Red. simile*

71 *cresc. molto* *f* *f* *mf* *poco allargando*

75 *affrettando e diminuendo*
più vivo subito
mf (t.c.)

79 *poco rit.*

83 **Più calmo** *mf* *cresc. e animando* *un poco ritard.*

87 **Tempo I** *p* *poco rit.* - - - *a tempo* *p*

93 *poco rit.* *mp espressivo e cantabile* *calando*

99 *molto dim.* *poco rit.* - - - *a tempo* *p*

104 *poco rit.* - - - *a tempo*

109 *poco rit.* *a tempo*

114

118 *sf* *sf* *affrettando e diminuendo*

122

127 *poco rit.* *Più lento* *Tempo I* *secco* *mp*

10ª Valsa de Esquina

A Liddy



10ª VALSA DE ESQUINA

em Sí menor

FRANCISCO MIGNONE
(1943)Lento, romantico e contemplativo (♩=88)
(レント、ロマンティックにそして瞑想的に)

4

p

molto rit.

ten.

5

5

a tempo

p

molto rit.

a tempo

(3 2) (2) (1-4)

3 1 3 (2) (1-4)

10

molto rit.

cresc. e. affrettando

15

a tempo

poco rit.

1 3 5 1-3

20 *ten.*
molto rit.
ten.

25 *a tempo*
poco rit.

30 *mf* *a tempo* *mf*
molto cantando
(poco mas vivo)
**leve e com toda a delicadeza*

35

41 *f*

* 軽く、とてもデリケートに

47 *cresc. subito* *f *amplo e cantando*

53 *cedendo*

59 *cresc.* *f* *sf* *p* *dim.* **Poco più mosso** (♩ = 126)

65 *p* *poco rit.* *allargando* *calma*

69 *rit. e dim.* *p* **Tempo I**

* おおらかに歌って

73 *ten.* *a tempo*

77 *ten.* *a tempo*
molto rit.

81 *ten.* *a tempo*
molto rit.

p *cresc.* *e affrettando* - - - *poco rit.*

85 *a tempo*
pp *mf*

89 *ten.* *molto rit.* *ten.*

11ª Valsa de Esquina

Ao João de Sousa Lima



11ª VALSA DE ESQUINA

em Ré menor

FRANCISCO MIGNONE
(1943)

Moderato (♩ = 66)

mp e con spirito

f

16 *cedendo*

21 *poco rit.* *P e molto legato*
Più mosso
(♩ = 76)

26 * (2a volta tutto staccato)

30 *cresc. (sf)*

34 *sf*

* 2 回目はすべてスタッカートで

38 *p* 2 1 2 4 1 2 1 4 1 2 1 3 5 1 **1.** Più vivo (♩=88) *pp* *poco rit.* *u.c.*

42 **2.** Tempo I (♩=66) *sempre ppp* *u.c.*

46 *u.c.*

50 *dim. (rubato)*

54 *poco rit.*

Tempo I (♩ = 76)

58 *f e brillante*

t.c.

*secco (*imitando violão)
(senza pedale)*

63

68 *sf*

sf

73 *sf*

sf

sf

78 *sf*

sf poco rit.

2 1

* ギターのように

83

pp

5 3 1 3 2
u.c.

89

dim.

94

99

(pp)

1 5 2 3 2 4 1 4
t.c.

104

p *f* *p e subito cresc. poco a poco*

4 5 3 1 3 4 5 3 1 3 5 1 2 5 4 1 5 3 1 3 5 1

108 *affrettando sempre*

a tempo (Vivo)
*(curta)

quasi rit.

**bem ritmado

(f)

112

sempre Vivo
(♩ = 76)

poco rit.

f

f tutto legato
a tempo

117

121

125

* 短く ** リズムをはっきりと

*Ancora Più vivo
(♩.=84~88)

* 再び Più vivo で

12ª Valsa de Esquina

Ao Mario Neves



12ª VALSA DE ESQUINA

em Fá menor

FRANCISCO MIGNONE
(1943)

Moderato (♩=112)
* em 3 movimentos

Vivo *** (em 1 mov.)

**** molto sonore** **sf**

cresc.

* 3つの動きで ** 豊かな音量で ***

© by MANCIONE, FILHOS & CIA LTDA
Rights for Japan controlled by Little Star Copyright Management
Authorized for sale in Japan only

Musical score system 1 (measures 16-19). The system is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It features a treble and bass clef. Measure 16 starts with a piano introduction marked *pp*. Measure 17 has a dynamic marking of *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A trill is marked with a star symbol in measure 19.

Musical score system 2 (measures 20-23). The system continues in the same key signature and time signature. Measure 20 has a dynamic marking of *p*. Fingerings and articulation marks are present throughout the system.

Musical score system 3 (measures 24-27). The system continues in the same key signature and time signature. Measure 25 has a dynamic marking of *poco rit.*. Fingerings and articulation marks are present throughout the system.

Musical score system 4 (measures 28-30). The system continues in the same key signature and time signature. Measure 28 has a dynamic marking of *allargando*. Measure 29 has a dynamic marking of *dim.* and *e*. Measure 30 has a dynamic marking of *molto* and *dim.*. Fingerings and articulation marks are present throughout the system.

Musical score system 5 (measures 31-34). The system continues in the same key signature and time signature. Measure 31 has a dynamic marking of *pp*. Measure 32 has a dynamic marking of *pp*. Measure 33 has a dynamic marking of *molto rit.*. Fingerings and articulation marks are present throughout the system.

Moderato grazioso

34 *p*

38 *p*

42 *p*

46 *p* *sattellante *mf* poco rit.

50 *p* *cresc.* *sf* poco rit.

* 跳躍

54 **Più vivo**

p subito

sf

58

p subito

sf

62

cresc.

poco affrettando

sf

66

f

affrettando molto

sf

70 **Presto**

ff

93

Musical score for measures 93-96. The right hand features a complex texture with triplets and slurs. The left hand has a melodic line with fingerings 1, 3, 1, 2, 5 and 2, 1, 3, 3, 1, 2, 4. A *rit.* marking is present below the first measure, and an asterisk is at the end of the system.

97

Musical score for measures 97-100. The right hand continues with triplets and slurs. The left hand has a melodic line with fingerings 3, 3, 1, 4, 2, 5 and 3, 1, 3, 1, 3, 2, 1, 4. A *(a tempo)* marking is present above the second measure, and an asterisk is at the end of the system.

101

Musical score for measures 101-104. The right hand features triplets and slurs. The left hand has a melodic line with fingerings 3, 1, 3, 2, 5 and 1, 3, 1, 3, 1, 4. A *(a tempo)* marking is present above the second measure, and a *f (a tempo)* marking is present above the fourth measure. An asterisk is at the end of the system.

105

Musical score for measures 105-107. The right hand has a melodic line with a triplet and a slur. The left hand has a melodic line with fingerings 2, 1, 3, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4. A *poco allargando* marking is present above the second measure, and an asterisk is at the end of the system.

108

Musical score for measures 108-111. The right hand has a melodic line with a slur and fingerings 5, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4. The left hand has a melodic line with fingerings 5, 3, 2, 1, 2, 5, 4, 4, 4, 4, 4, 4. An asterisk is at the end of the system.

110 *poco allargando* *a tempo*

113 *mf calmato* *poco allargando*

117 *f assai* *ff* *fff e molto allargando*

120 *Più calma* *poco ritard.* *pp** *poco rit.*

124 *a tempo* *poco rit.* *a tempo* *poco rit.* *a tempo*

* ポエティックに

129 *poco rit.* *a tempo* *accelerando e crescendo*

mp *p*

134 **aumentando e affrettando* *sempre*

138 *ff* *stridente* *allargando*

141 *Lento* *cresc. e rit.*

145 *ff*

* 音量、速度を増す ** 一種のカアンツァ (弾くのは演奏者の自由)