

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campus São Paulo

NEIL IZUO YONAMINE

**AS 5 VALSAS-CHORO DO PERÍODO 1955-1960, PARA
VIOLÃO SOLO, DE THEODORO NOGUEIRA**

SÃO PAULO

2021

NEIL IZUO YONAMINE

**AS 5 VALSAS-CHORO DO PERÍODO 1955-1960, PARA
VIOLÃO SOLO, DE THEODORO NOGUEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, com área de concentração em Processos, Práticas e Teorizações em Diálogos do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Música, Epistemologia, Cultura
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Yara Borges Caznok

SÃO PAULO

2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

Y55c	Yonamine, Neil Izuo, 1993- As 5 valsas-choro do período 1955-1960, para violão solo, de Theodoro Nogueira / Neil Izuo Yonamine. - São Paulo, 2021. 149 f. : il. + anexos Orientadora: Prof.^a Dr.^a Yara Borges Caznok Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Composição (Música). 2. Musica - Análise, apreciação. 3. Compositores. 4. Música para violão. I. Caznok, Yara Borges. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 787.87
------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de São Paulo



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: As 5 Valsas-Choro do período 1955-1960, para violão solo, de Theodoro Nogueira

AUTOR: NEIL IZUO YONAMINE

ORIENTADORA: YARA BORGES CAZNOK

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em MÚSICA, área: Música: Processos, Práticas e Teorizações em Diálogos pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. YARA BORGES CAZNOK (Participação Virtual)
Departamento de Música / UNESP/IA-São Paulo

Prof. Dr. GILSON UEHARA GIMENES ANTUNES (Participação Virtual)
Instituto de Artes / Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. PAULO CESAR MARTELLI (Participação Virtual)
Pesquisador Independente

São Paulo, 10 de agosto de 2021

AGRADECIMENTOS

Sou muito grato à minha orientadora, Prof^ª. Dr^a Yara Borges Caznok, que acolheu esse trabalho, compartilhando muitos ensinamentos e inspirações. Admiro-a pela sua dedicação à música e ao ensino, bem como pelo cuidado com os alunos.

Aos membros da banca, Prof. Dr. Gilson Antunes e Prof. Dr. Paulo Martelli, que realizaram contribuições importantes para o desenvolvimento e conclusão desse trabalho, além de serem fontes inesgotáveis de inspiração no fazer musical.

Aos meus pais, Sr. Nelson e Sr^a. Milene, pelo apoio, incentivo e o fornecimento de uma vida muito confortável, além do companheirismo diário. Agradeço também o meu irmão Caio, que sempre foi uma estrela-guia, um exemplo de conduta profissional e acadêmica.

Aos professores do Instituto de Artes da Unesp, pelos ensinamentos, tanto na graduação quanto na pós-graduação, e aos funcionários pelo suporte e esclarecimentos de diversas dúvidas.

Aos amigos presentes nessa fase, que foram pacientes e souberam me incentivar a ir sempre adiante. Preciso mencionar alguns nomes especiais, Gabriel, Nicolas, Paulo, Isabel, Heloisa, Gabriele, Victor e Felipe.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

RESUMO

Este trabalho tem como objeto de estudo a coleção *5 Valsas-Choro* do compositor paulista Ascendino Theodoro Nogueira (1913-2002). Propomos que este estudo revele elementos característicos da obra do compositor, por meio de uma análise musical que integre discussões estético-históricas, contexto social e biográfico do compositor, e questões que envolvem o repertório e a maleabilidade de uso do violão nos âmbitos: erudito e popular. Espera-se que este trabalho colabore com a absorção desse repertório pelo meio acadêmico, com a intenção de fomentar a curiosidade por parte da comunidade violonística. Para tanto, a análise está centrada sob o prisma da análise motivica, e nossos principais interlocutores são: Arnold Schoenberg (1967) e Rudolph Reti (1978). Depois da análise de cada uma das *5 Valsas-Choro*, um olhar sobre o conjunto almeja a compreensão global do ciclo, unificando as peças em uma unidade, com vistas a um realce da ideia de ciclo. Como aspectos importantes, que incidem sobre nosso olhar analítico, procuramos apresentar uma abordagem histórica que observe as principais influências entre os meios erudito e popular, com enfoque na compreensão do gênero valsa-choro.

Palavras-chave: Theodoro Nogueira. Valsas-Choro. Análise Musical. Violão.

ABSTRACT

This work aims to study the collection of 5 *Valsas-Choro* written by the composer Ascendino Theodoro Nogueira (1913-2002), from São Paulo. We propose that this study reveals characteristic elements of the composer's work using music analysis that integrates aesthetic-historical discussions, social and biographical context of the composer, and items involving repertoire and malleability when using the guitar in popular and classical scopes. It is expected that this work cooperates inserting this repertoire to the academia, with the objective of instigating curiosity from the guitar community. Therefore, the analysis is centered under the prism of motivic analysis, and the main interlocutors are Arnold Schoenberg (1967) and Rudolph Reti (1978). After the analysis of each *Valsa-Choro*, we look to the whole set, focusing on the general comprehension of the cycle, unifying the pieces in a unit, viewing the highlights on the idea of a cycle. On the point of important aspects that focus the analytic vision, we seek to present a historical approach that contemplates the principal influences between classical and popular spheres, focusing on comprehending the *valsa-choro* genre.

Keywords: Theodoro Nogueira. Valsas-Choro. Musical Analysis. Guitar.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Anotação de Santórsola sobre o termo valsa-choro.....	50
Figura 2: Ascendino Theodoro Nogueira (1913-2002).....	55
Figura 3: Brasileira n.º 2 – Influência do baião – c. 29 a 44.....	60
Figura 4: Cabeçalho da Seresta n.º 10 (1987).....	64
Figura 5: Capa do manuscrito – 5 Valsas-Choro (1987).....	66
Figura 6: Cabeçalhos da obra A Música da Fala para violão (1979).....	67
Figura 7: Capa do manuscrito – A Música da Fala para violão (1979).....	68
Figura 8: O Remédio que Cura Tudo – c. 1 a 5.....	69
Figura 9: Padrão rítmico da embolada. Fonte: Marinho (2016, p. 95).....	69
Figura 10: Estória de Assombração – c. 1 a 6.....	70
Figura 11: Quarteto de Cordas n.º 16, op. 135 (Beethoven) – c. 1 a 15.....	75
Figura 12: Motivo principal.....	79
Figura 13: Ritmo iâmbico.....	79
Figura 14: Frase Aa – c. 1 a 4.....	79
Figura 15: Frase Ab – c. 5 a 11.....	80
Figura 16: Frase Ac – c. 12 a 18.....	81
Figura 17: Motivo secundário – Parte B.....	81
Figura 18: Parte B – Compassos iniciais – c. 19 a 23.....	82
Figura 19: Semifrase Ba – c. 24 a 27.....	82
Figura 20: Semifrase Bb – c. 28 a 30.....	83
Figura 21: Semifrase Bc – c. 32 a 35.....	83
Figura 22: Semifrase Bd – c. 36 a 38.....	84
Figura 23: Semifrase Be – c. 39 a 43.....	84
Figura 24: Parte A' – c. 44 a 55.....	85
Figura 25: Compassos finais – Parte A' – c. 55 a 58.....	85
Figura 26: Motivo básico.....	86
Figura 27: Frase Aa – Início da sentença – c. 1 a 4.....	87
Figura 28: Frase Aa – Continuação da sentença – c. 4 a 6.....	87
Figura 29: Frase Aa – Conclusão da sentença – c. 6 e 7.....	88
Figura 30: Frase Aa – c. 1 a 7.....	88
Figura 31: Frase Ab – c. 8 a 16.....	89

Figura 32: Codeta – c. 24 a 28.....	90
Figura 33: Frase Ba – c. 29 a 36.....	90
Figura 34: Frase Bb – c. 37 a 46.....	91
Figura 35: Subseção A' com resolução – c. 55 a 67.....	92
Figura 36: Motivo principal.....	94
Figura 37: Semifrase Aa – c. 1 a 3.....	95
Figura 38: Semifrase Ab – c. 4 a 6.....	95
Figura 39: Ritmo anapéstico.....	95
Figura 40: Semifrase Ac – c. 7 a 11.....	96
Figura 41: Excerto da Seresta n.º 1 de Theodoro Nogueira – c. 4 a 7.....	96
Figura 42: Semifrase Ad – c. 12 a 15.....	97
Figura 43: Semifrase Ba – c. 16 a 20.....	97
Figura 44: Semifrase Bb – c. 24 a 27.....	97
Figura 45: Transição entre as semifrases – c. 21 a 23.....	98
Figura 46: Motivo secundário – Parte A'.....	98
Figura 47: Parte A' – Aparições do motivo principal e secundário – c. 28 a 48.....	99
Figura 48: Motivos extraídos da frase Aa.....	100
Figura 49: Frase Aa – Início da sentença – c. 1 a 3.....	101
Figura 50: Frase Aa – Continuação da sentença – c. 4 e 5.....	101
Figura 51: Frase Aa – Conclusão da sentença – c. 6 a 8.....	102
Figura 52: Frase Ab – Primeira seção – c. 9 a 12.....	102
Figura 53: Frase Ab – Segunda seção – c. 13 a 16.....	103
Figura 54: Frase Ba – c. 17 a 23.....	104
Figura 55: Semifrase Bb – c. 24 a 27.....	104
Figura 56: Comparações motivicas – Frases Aa e Bb.....	105
Figura 57: Frase Bc – Primeira semifrase – c. 28 a 31.....	106
Figura 58: Comparação motivica – Frase Bc com material inicial.....	106
Figura 59: Frase Bc – Segunda semifrase – c. 31 a 33.....	106
Figura 60: Frase Bc – c. 28 a 33.....	107
Figura 61: Comparação entre os compassos 6 e 34.....	107
Figura 62: Comparação entre os compassos 9 e 37.....	107
Figura 63: Coda – c. 44 a 47.....	108

Figura 64: Motivos iniciais.....	109
Figura 65: Frase Aa – c. 1 a 6.....	110
Figura 66: Procedimentos realizados para construção do motivo 'c'.....	111
Figura 67: Frase Ab – c. 7 a 12.....	111
Figura 68: Presença do motivo 'c' na conclusão da frase Aa.....	111
Figura 69: Frase Ac – c. 13 a 19.....	112
Figura 70: Frase Ba – c. 20 a 27.....	113
Figura 71: Frase Bb – c. 28 a 35.....	114
Figura 72: Procedimento realizado para construção do motivo 'd'.....	115
Figura 73: Resolução sobre o acorde de Mi.....	115
Figura 74: ‘Pp’ apresentado na <i>Valsa-Choro n.º 5</i>	118
Figura 75: ‘Pp’ transformado na <i>Valsa-Choro n.º 1</i>	118
Figura 76: ‘Pp’ transformado na <i>Valsa-Choro n.º 3</i>	119

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Obras originais para violão (publicadas) - data final de composição.....	57
Tabela 2: Síntese Formal – <i>Valsa-Choro n.º 1</i>	78
Tabela 3: Síntese Formal – <i>Valsa-Choro n.º 2</i>	86
Tabela 4: Síntese Formal – <i>Valsa-Choro n.º 3</i>	94
Tabela 5: Síntese Formal – <i>Valsa-Choro n.º 4</i>	100
Tabela 6: Síntese Formal – <i>Valsa-Choro n.º 5</i>	109
Tabela 7: Data de composição dos Movimentos do ciclo <i>5 Valsas-Choro</i>	117

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1: O GÊNERO VALSA-CHORO.....	16
1.1 Valsa – Contextualização.....	16
1.2 A valsa no repertório violonístico.....	19
1.2.1 Repertório europeu para guitarra do séc. XIX – Compositores-intérpretes.....	20
1.2.2 Repertório europeu do violão moderno da transição dos séculos XIX e XX – Compositores-intérpretes.....	22
1.2.3 Repertório internacional do séc. XX – Compositores não violonistas.....	23
1.2.4 Repertório internacional do séc. XX – Compositores-intérpretes.....	24
1.2.5 Repertório brasileiro da época do disco e da rádio – Compositores-intérpretes.....	26
1.2.6 Repertório brasileiro do séc. XX – Compositores não violonistas.....	28
1.2.7 Repertório brasileiro dos séculos XX e XXI – Compositores-intérpretes.....	30
1.2.8 Considerações sobre a produção de valsas no repertório violonístico.....	33
1.3 Choro – os diversos significados.....	34
1.4 A modinha.....	38
1.5 As valsas brasileiras – nacionalização da dança.....	42
1.6 A valsa-choro no repertório violonístico.....	48
1.7 A valsa-choro para Theodoro Nogueira.....	51
CAPÍTULO 2: THEODORO NOGUEIRA E A OBRA PARA VIOLÃO SOLO.....	53
2.1 Dados biográficos do compositor.....	53
2.2 A obra para violão solo de Theodoro Nogueira.....	56
2.2.1 As Brazilianas.....	59
2.2.2 Os Improvisos.....	61
2.2.3 As Serestas.....	63
2.2.4 As Valsas-Choro.....	65
2.2.5 A Música da Fala para violão.....	67

CAPÍTULO 3: ANÁLISE DAS 5 <i>VALSAS-CHORO</i> DE THEODORO NOGUEIRA.....	71
3.1 <i>Valsa-Choro n.º 1</i>	78
3.2 <i>Valsa-Choro n.º 2</i>	86
3.3 <i>Valsa-Choro n.º 3</i>	94
3.4 <i>Valsa-Choro n.º 4</i>	100
3.5 <i>Valsa-Choro n.º 5</i>	109
3.6 O ciclo 5 <i>Valsas-Choro</i> como uma unidade.....	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	127
APÊNDICE A – ENTREVISTA COM O PROFESSOR GERALDO RIBEIRO.....	132
ANEXO A – PARTITURA DO CICLO 5 <i>VALSAS-CHORO</i> DE THEODORO NOGUEIRA.....	137

INTRODUÇÃO

Este trabalho estuda o ciclo *5 Valsas-Choro* (1955-60) para violão solo, de Ascendino Theodoro Nogueira (1913-2002), sob a perspectiva da análise musical. Propomos que esta dissertação revele elementos característicos da obra do compositor, visando uma compreensão de sua poética, bem como um entendimento do gênero valsa-choro.

Esperamos que este estudo colabore com a integração desse repertório com o meio acadêmico, assim como uma presença maior em recitais, fomentando a curiosidade da comunidade violonística sobre uma obra ainda pouco explorada.

Em um plano pessoal, o ingresso na Universidade Estadual Paulista (UNESP), para realização do Bacharelado em Música (2013), determinou uma questão fundamental para a minha formação: a ideia de que a música e a sua performance dialogam com uma abordagem científica. A proximidade com o pensamento acadêmico aponta para a importância de enriquecer os pontos de vista interpretativos e as escolhas, em performance, com contribuições de estudos variados, tais como: história da música, teoria musical, percepção, harmonia, análise musical, sociologia, linguística, entre outros. Este estudo aborda uma dessas contribuições, justamente aquela a que o trabalho está inserido como especialidade no Programa de Pós-Graduação: a análise musical.

O objeto escolhido para o trabalho surgiu de uma percepção obtida ao longo dos anos de estudante, nas instituições EMESP (2011/12) e UNESP (2013/17), na qual pude observar dois aspectos principais, citados a seguir. O primeiro trata sobre a falta de um conhecimento mais amplo, por parte dos estudantes, sobre o repertório nacional para violão, no qual os discentes, geralmente, retornam para a figura de Heitor Villa-Lobos. O segundo é referente à escolha do repertório: os estudantes de violão, em seus primeiros anos de estudo, quando precisam executar um repertório brasileiro, caso não sigam a primeira observação, tendem para obras usualmente inseridas no meio popular, e realizam peças de compositores, tais como: Aníbal Augusto Sardinha “Garoto”, Ernesto Nazareth, João Pernambuco, entre outros.

No entanto, o ingresso ao programa de Pós-Graduação da UNESP (2019) e a participação em atividades voltadas à pesquisa colaboraram para uma ampliação da minha percepção, que se mostrou como um reflexo de apenas uma parcela da realidade, sendo o ambiente da pesquisa possuidor de estudos direcionados para os mais diversos compositores, métodos analíticos, repertórios, recortes históricos, entre outros.

Ascendino Theodoro Nogueira, nascido em Santa Rita do Passo Quatro (SP), foi compositor, arranjador e violinista. Seu principal mentor, na área da composição, foi Camargo

Guarnieri (1907-1993). Uma realização, pela qual é reconhecido até os dias atuais, é a sua contribuição para a inserção da viola de 10 cordas, que denominava como *Viola Brasileira*, no cenário erudito.

As obras para violão de Theodoro Nogueira foram gravadas e executadas, em seus anos iniciais, por quatro nomes principais: Geraldo Ribeiro (1939-), Carlos Barbosa-Lima (1944-), Maria Livia São Marcos (1942-) e Milton Nunes (1925-2006). Apenas em 1997, após essas primeiras gravações, o violonista Paulo Porto Alegre (1953-) realizou a gravação de uma de suas peças, a *Brasiliana n.º 7*. Na última década, alguns nomes contribuíram com gravações e apresentações das obras de Nogueira, tais como: Fabio Zanon (1966-), Paulo Martelli (1966-), Gilson Antunes (1972-) e Laís Fujiyama (1988-).

Segundo levantamento do Prof. Fabio Scardueli, em trabalho que observa os principais repertórios e métodos utilizados por docentes universitários, o repertório brasileiro para violão solo é abordado em raras situações, com a exceção de Heitor Villa-Lobos e Radamés Gnattali (SCARDUELLI, 2015, p. 225), e complementa declarando que:

[...] alguns compositores brasileiros de vulto e grande produção ainda aparecem pouco ou sequer são citados. As ausências de Marlos Nobre, Almeida Prado, Edino Krieger, Arthur Kampela, Theodoro Nogueira e Carlos Alberto Pinto Fonseca são notáveis. Paulo Porto Alegre, Jaime Zenamon, Isaías Sávio, Camargo Guarnieri, e Guerra-Peixe talvez precisem ser melhor conhecidos, em face de suas produções, já que aparecem com apenas uma única citação (SCARDUELLI, 2015, p. 225 – 226).

No meio acadêmico, a obra de Nogueira foi objeto principal de estudo nos seguintes trabalhos:

- *A obra para violão de Theodoro Nogueira* (TCC, IA/UNESP, Orientadora: Profª. Drª. Gisela Gomes Pupo Nogueira, 2015) – Daniel Cardellini Barbosa de Oliveira (obra focalizada: *Concertino para violão e orquestra*);
- *A Viola Brasileira na Sala de Concerto: Os Sete Prelúdios de Theodoro Nogueira* (TCC, Cantareira, Orientador: Prof. Dr. Alexandre Francischini, 2017) – César Augusto Petená;
- *12 Improvisos para violão de Theodoro Nogueira: aspectos composicionais e idiomatismo técnico violonístico* (Dissertação, Escola de Música e Artes Cênicas/UFG, Orientador: Prof. Dr. Eduardo Meirinhos, 2018) – Laís Domingues Fujiyama.

Os seguintes trabalhos mencionam a obra de Theodoro Nogueira, mesmo não sendo o seu objeto principal de estudo:

- *O Violão na cidade de São Paulo no período de 1900 a 1950* (Dissertação, IA/UNESP, Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria de Lourdes Sekeff, 1995) – Giacomo Bartoloni;
- *As 12 Valsas Brasileiras em Forma de Estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado* (Tese, ECA/USP, Orientador: Prof. Dr. José Eduardo Martins, 2002) – Edelton Gloeden;
- *A contribuição de Camargo Guarnieri para o repertório violonístico brasileiro* (Tese, ECA/USP, Orientador: Prof. Dr. Edelton Gloeden, 2011) – Marcelo Fernandes Pereira;
- *Viola Caipira: das práticas populares à escritura da arte* (Tese, ECA/USP, Orientador: Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi, 2014) – Roberto Nunes Corrêa.

Como mencionado anteriormente, esta dissertação tem como principal objetivo a análise do ciclo *5 Valsas-Choro*. Em nossas primeiras abordagens analíticas, observamos que essa obra pode ser compreendida através de um pensamento composicional derivado de um trabalho motivico, e, dentre os principais teóricos dessa vertente, nossos interlocutores são Arnold Schoenberg (1874-1951) e Rudolph Reti (1885-1957).

A análise motivica, segundo o pensamento de Reti, em seu livro *The Thematic Process in Music* (1978), é compreendida como o cerne da composição musical. Através dessa ótica, o desenvolvimento da peça ocorre através das variações/transformações das unidades menores, os motivos. Após a percepção obtida com as variações, as estruturas formais das obras podem ser identificadas. Schoenberg, em seu livro *Fundamentos da Composição Musical* (1967), identifica que uma subdivisão apropriada colabora para o entendimento e compreensão da forma, e desse modo, “a organização de uma peça em sua integridade, assim como em unidades menores, estará regulada pela repetição, pelo controle da variação, pela delimitação e pela articulação” (SCHOENBERG, 2015, p. 59).

Esta dissertação se divide em três capítulos. O primeiro procura uma compreensão do gênero valsa-choro e, para tanto, expõe uma contextualização dos gêneros que contribuem para uma possível formação de uma valsa brasileira.

A biografia que fundamenta o primeiro capítulo tem como principais autores Almeida (1942), Andrade (1930, 1999 e 2015), Barbeitas (1995), Castagna (2003), Kiefer (1986 e 1990), Lima (2010), Manfrinato (2019), Nogueira (1970), Palopoli (2018), Reis (2010), Taborda (2011) e Tinhorão (1991).

O segundo capítulo é dedicado à contextualização do compositor e da sua obra para violão. Realizada através de uma breve biografia do compositor, bem como uma abordagem das obras para violão solo, na qual descrevemos algumas de suas características. Além disso, realizamos uma investigação preliminar de duas obras inéditas no meio acadêmico de Nogueira, *A Música da Fala para violão* (1979) e *5 Valsas-Choro* (1987). Nossas principais referências, para esse capítulo, são Freitag (1980), Fujiyama (2018), Nogueira (1980), Oliveira (2015) e Petená (2017).

No terceiro capítulo, faremos a análise do ciclo *5 Valsas-Choro* (1955-60), realizada através de duas etapas: análise de cada peça e a integração do ciclo em uma unidade. Nossos principais interlocutores, para esse capítulo, são Reti (1978) e Schoenberg (1950 e 2015).

Ao final, são apresentadas as conclusões, com foco em uma compreensão da poética de Nogueira nesse ciclo. Como apontamentos centrais desse entendimento, destacamos as seguintes características: preferência pelo procedimento de variação/transformação motivica; presença de sonoridades que remetem à viola caipira; apreço por possibilidades harmônicas tonais e/ou modais mais abertas e ambíguas; e uso intenso de texturas contrapontísticas.

CAPÍTULO 1: O GÊNERO VALSA-CHORO

1.1 Valsa – Contextualização

A origem da valsa é tema discutido até hoje, não existindo um consenso sobre isso. A maior parte das hipóteses aponta para a procedência em danças populares, oscilando sobre sua proveniência, se germânica ou francesa.

A presença de aspectos populares no repertório erudito é abordada pelo musicólogo Leonard Ratner (1980, p. 9), que declara que o estilo de dança utilizado era reflexo do protocolo e da formalidade vigentes na sociedade do séc. XVIII. Danças como sarabanda, minueto e gavota representavam a alta sociedade; a *bourrée* e a giga representavam as classes intermediárias e, por fim, danças como contradança (dança campestre inglesa) e o *Ländler* representavam as camadas baixas. O caso da valsa é especial, pois ela circula entre diferentes estratos sociais.

Além da questão sobre a origem geográfica, existe também a seguinte interrogação: qual das danças camponesas teria se transformado até chegar a um conjunto de atributos que caracteriza a valsa? Para os germânicos, a valsa teria origem na *Drehtanz*¹ e/ou *Ländler*², e, para os franceses, a origem está na Volta Provençal³.

Ainda que essa questão tenha permanecido em aberto, a valsa alcançou imensa popularidade, especialmente em Viena, durante o séc. XIX. Os principais nomes da composição da valsa vienense são Joseph Lanner (1801-1843) e os membros da família Strauss, Johann Strauss I (1804-1849), Johann Strauss II (1825-1899), Josef Strauss (1827-1870) e Eduard Strauss (1835-1916).

O primeiro aspecto que contribuiu para a popularização da valsa foi seu caráter de entretenimento social. Durante o séc. XVIII, a dança mais estimada pela aristocracia era o minueto, que apresentava uma grande dificuldade técnica e exigia anos de instrução para o seu domínio. Com a aproximação do séc. XIX, a burguesia passou a integrar os salões de baile, mas seus integrantes não possuíam treinamento para dançar o minueto. Por isso, as danças que apresentavam uma dificuldade técnica menor passaram a ser incluídas nos eventos sociais e, dentre elas, a valsa, que se tornou a dança de salão mais popular na primeira década do séc. XIX (MANFRINATO, 2019, p. 43).

1 Forma de dança cuja coreografia está baseada no giro.

2 Dança popular germânica em compasso ternário.

3 Dança de origem Provençal em compasso ternário e coreografia baseada no giro.

Um outro aspecto está relacionado aos costumes sociais vinculados à proximidade corporal e ao contato físico, pois a valsa foi o primeiro estilo de dança que permitia que os dançarinos ficassem abraçados por um longo período. Com isso, os giros da dança, somados à união corporal, provocavam um prazer físico e afetivo para os participantes. Por essa razão, a valsa sofreu muitas críticas e gerou escândalo na sociedade da época (MANFRINATO, 2019, p. 44).

Por fim, havia um prazer visual para aqueles que assistiam à valsa. O padrão da valsa, denominada *Valse à trois temps* no início do séc. XIX, era realizado com todos os casais executando os mesmos passos simultaneamente, o que criava um efeito visual que chamava a atenção dos espectadores. Outros componentes também contribuíam para a variedade visual dos bailes, e eram apreciados por aqueles que assistiam, tais como: vestimentas, acessórios, características físicas dos dançarinos e cheiros (MANFRINATO, 2019, p. 44).

O gênero da valsa vienense também pode ser abordado através das suas características musicais. Lanner e a família Strauss são os principais responsáveis pela construção formal utilizada nas valsas vienenses, constituída por uma introdução em tempo lento, seguida por cinco ou seis valsas, com encerramento através de uma *coda* que recapitula alguns dos temas presentes durante a obra (MAITLAND, 1910, p. 433). Em cada uma dessas valsas, o compositor pode apresentar temas distintos, sendo que, em algumas obras, encontramos doze ou mais temas (MANFRINATO, 2019, p. 50).

No aspecto formal, as valsas vienenses, em suas individualidades, priorizam a forma binária simples (A-B), com frases de oito compassos, organizadas em segmentos de dois compassos (MANFRINATO, 2019, p. 50). Como outras características desse repertório, podemos evidenciar a preferência pelo modo maior; o uso frequente do padrão de acompanhamento, com o primeiro tempo forte e os demais leves, conhecido coloquialmente como “um-pa-pa”; e, recorrentemente, o ritmo melódico em semínima, duas colcheias e semínima (MANFRINATO, 2019, p. 51).

Os reflexos da popularidade da valsa ultrapassam os limites da dança e ecoam no repertório instrumental. Um ponto que devemos notar é a diferença funcional presente nesse gênero. As valsas vienenses, de Lanner e da família Strauss, são peças com uma função social, idealizadas para serem dançadas. Do outro lado, temos as peças concebidas de forma estilizada, ou seja, como peças de concerto.

O repertório de valsas, em sua abordagem estilizada, apresenta diversas possibilidades instrumentais, realizadas através de instrumento solístico, música de câmara e música orquestral. Como alguns exemplos, que percorrem o séc. XIX e início do séc. XX,

destacamos: as *34 Valses Sentimentales D.779* e as *12 Valses Nobles D.969*, de F. Schubert; a *Grande Valsa Brilhante op. 18*, de F. Chopin; o *Albumblätter op. 124*, de R. Schumann; as *Mephisto Waltzes n.º 1-4*, de F. Liszt; as *Valses Romantiques op. 4*, de C. Schumann; as *16 Waltzes op. 39*, de J. Brahms; as *6 Morceaux (i. Valse de Salon, iv. Natha-Valse, vi. Valse Sentimentale)* e a *Nutcracker Suite op. 71a*, de P. I. Tchaikovsky; e as *Valses nobles et sentimentales*, de M. Ravel.

A valsa estilizada também se desenvolveu com grande ímpeto entre os compositores brasileiros, especialmente no repertório solístico para piano e violão. Como representantes do repertório pianístico do séc. XIX, destacamos: a *Grande Valsa de Bravura*, de Carlos Gomes (1836-1896); *Pourquoi? (Valse expressive) op. 38* e *Souvenirs*, de Henrique Braga (1845-1917); *Eco dos salões (Valsa de Bravura) op. 3* e a *Valsa acadêmica aos estudantes de S. Paulo op. 9*, de Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913); e, por fim, a valsa *A Faceira op. 28*, de Leopoldo Miguez (1850-1902). Abrindo o leque de obras exclusivas para piano, temos a *Valsa para orquestra de cordas*, de Henrique Oswald (1852-1931) e as *Valsas Humorísticas op. 22*, para piano e orquestra de Alberto Nepomuceno (1864-1920).

No repertório do séc. XX, importantes compositores brasileiros continuaram a tradição do séc. XIX e prestaram suas contribuições para a valsa. Francisco Mignone (1897-1986), provavelmente, foi o mais assíduo entre todos, sendo apelidado de ‘rei da valsa’ por Manuel Bandeira. Para o repertório pianístico, destacamos os seguintes ciclos desse compositor, *12 Valsas de Esquina*, *12 Valsas Choro* e *24 Valsas Brasileiras*. Camargo Guarnieri, por sua vez, dedicou sua primeira composição ao gênero valsa com a peça *Sonho de Artista* (1918), e, em seu futuro, como um dos compositores brasileiros de maior relevo, contribuiu com as *10 Valsas para piano*, bem como a valsa presente na *Suíte Vila Rica* para orquestra. Heitor Villa-Lobos também contribuiu com algumas valsas para o repertório pianístico, como a *Valsa da Dor* e a *Valsa Romântica*; além disso, apresenta uma valsa em sua ópera *A menina nas nuvens*.

Outros compositores também colaboraram com a ampliação do repertório de valsas, tais como: Radamés Gnattali (1906-1988) com as *10 Valsas*; César Guerra-Peixe (1914-1993) com as *Valsas n.ºs 1-3*, e com a valsa presente na *Suíte Infantil n.º 1*; e Edino Krieger (1928-) com *Valsa Nina* e *Valsa Antiga*.

Como podemos observar, a presença da valsa no repertório pianístico é acentuada, e com o violão não será diferente. Os dois instrumentos representam, possivelmente, a maior atividade solística em território brasileiro, e o repertório de valsas também estará presente no segundo.

Por meio dessa aproximação, percebe-se que o repertório brasileiro para violão solo, entre o final do séc. XIX e o início do séc. XX, apresenta uma grande quantidade de valsas, especialmente nas obras usualmente associadas ao gosto popular. Destacamos as valsas *Dores d'Alma* e *Valsa para violão*, de Quincas Laranjeiras (1873-1935); a famosa *Sonho de Magia*, de João Pernambuco (1883-1947); Mozart Bicalho (1901-1986), com a valsa *Gotas de Lágrimas*, que se tornou um dos grandes sucessos editoriais dos anos 1960; Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928), compôs diversas valsas⁴, com destaque para *Abismo de Rosas*; e, por fim, Dilermando Reis (1916-1977), autor das conhecidas *Uma Valsa e Dois Amores*, *Se Ela Perguntar*, *Dois Destinos*, *Eterna Saudade*, entre outras.

No repertório brasileiro para violão solo de concerto, destacam-se: Heitor Villa-Lobos, com a *Valsa-Choro* (1912), presente na *Suíte Popular Brasileira*; Camargo Guarnieri compôs duas valsas, a *Valsa-Choro n.º 1* (1954) e a *Valsa-Choro n.º 2* (1986); Osvaldo Lacerda (1927-2011), em 1961, compôs a sua *Valsa* dedicada à Maria Livia São Marcos; Eunice Katunda (1915-1990), em 1963, escreveu a *Suíte Nazaré*, que contava com uma valsa como segundo Movimento; e Radamés Gnattali, em 1983, apresenta, como última peça do seu ciclo *Brasilianas*, uma obra para violão solo, a *Brasiliiana n.º 13*, sendo o seu segundo Movimento uma valsa. Vale a pena citarmos a existência da *Valsa de Concerto n.º 2* (1904), de Villa-Lobos, descoberta em 1995, e ainda pouco explorada em recitais. Ainda nesse repertório, temos a presença do ciclo *12 Valsas Brasileiras em Formas de Estudos para violão* (1970), de Francisco Mignone, todas em tonalidade menor e com predominância da forma ternária.

1.2 A valsa no repertório violonístico

Colocaremos em evidência a participação do gênero valsa no repertório violonístico. O recorte histórico tem como início o séc. XIX, através do repertório para guitarra romântica, e o término será com obras do séc. XXI, por meio de compositores-intérpretes.

Como poderemos observar, a valsa está presente desde o início do repertório da guitarra de cordas simples⁵ presente no séc. XIX, e percorre todo o século XX, sendo incluída em suítes, sonatas, materiais didáticos, entre outros.

Para facilitar a identificação e a compreensão desse repertório, optamos por dividir o material abordado em categorias, cuja divisão foi realizada em subtópicos que observaram as seguintes características: período, gênero, compositor-intérprete e compositor não violonista.

4 Segundo Antunes (2002, p. 110), a valsa foi o gênero musical preferido de Canhoto.

5 Instrumento precursor do violão moderno, também conhecido como guitarra romântica ou viola francesa

1.2.1 Repertório europeu para guitarra do séc. XIX – Compositores-intérpretes

Como fontes de pesquisa para esse subtópico, utilizamos o IMSLP⁶ (*International Music Score Library Project*) e a Coleção Boije⁷, criada por Carl Oscar Boije af Gennäs (1849-1923) e disponível para consulta através da *The Music and Theatre Library of Sweden*.

Como primeiro nome importante a ser mencionado, trazemos o espanhol Miguel García (c.1740-1800), conhecido como Padre Basílio, que foi organista, compositor e professor de violão. Segundo Henrique Pinto (1941-2010), “com Padre Basílio, inicia-se uma nova etapa, que podemos chamar de período de ouro do violão, momento em que se concretiza sua escola, repertório e formação de concertistas” (PINTO, 2007, p. 6). No âmbito da docência, Basílio teve alunos como: Fernando Ferandière (1740-1816), Federico Moretti (1769-1839), Dionisio Aguado (1784-1849), e ainda diversos membros da corte espanhola. Além da importância pedagógica, na segunda metade do séc. XVIII, ele foi um dos precursores no uso da guitarra de cordas simples (DUDEQUE, 1994, p. 54).

Nesse período de ouro do violão na Europa, temos importantes músicos: Dionisio Aguado, Fernando Sor (1778-1839), Francesco Molino (1768-1847), Ferdinando Carulli (1770-1841), Mauro Giuliani (1781-1829), Luigi Legnani (1790-1877), Matteo Carcassi (1792-1853), Niccolò Paganini (1782-1840), Anton Diabelli (1781-1858), Johann Kaspar Mertz (1806-1856) e Napoléon Coste (1806-1883).

Como representantes espanhóis, Dionisio Aguado e Fernando Sor contribuíram, amplamente, com a produção de valsas para o repertório, a partir de ciclos exclusivos para o gênero, além de coletâneas de danças e material didático. Sor costuma ser lembrado pela sua vasta produção para guitarra, mas, no entanto, compôs 3 sinfonias, 8 balés, 3 quartetos de cordas, além de uma expressiva quantidade de peças para piano, que incluem 28 valsas para fortepiano solo e 36 valsas para fortepiano a 4 mãos. A relação de peças escritas para guitarra de Aguado e de Sor é a seguinte:

Dionisio Aguado: *12 Valsas, op. 1*; *8 Pequenas Peças* (Valsas e Minuetos), *op. 3*; *6 Pequenas Peças* (Valsas, Minuetos e Allegro), *op. 4*; *4 Andantes e 4 Valsas, op. 5*; *4 Valsas fáceis, op. 7*; *Contradanças e valsas fáceis, op. 8*; *6 Minuetos e 6 Valsas, op. 12*; *Repertoire de l'amateur de guitare* (Andantes e Valsas), *op. 13*; *10 Peças não difíceis* (Valsas, Allegretto, Andantes e Contradanças), *op. 14*; *6 Valsas de Guitarra*, sem número de op.

6 Link para o IMSLP: https://imslp.org/wiki/Main_Page

7 Link para a coleção Boije: <https://musikverket.se/musikochteaterbiblioteket/ladda-ner-noter/boijes-samling/?lang=en>

Fernando Sor: *6 Valsas, op. 17*; *6 Valsas, op. 18*; *Divertimentos* (7 peças – Valsas, Allegrettos, Andante e Minueto), *op. 23*; *Trois Pièces de Société* (Valsa – segundo Movimento), *op. 33*; *6 Valsas para dois violões, op. 39*; *6 Pequenas peças* (Valsas, Andantino, Moderato e Cantabile), *op. 42*; *Mes Ennuis: 6 Bagatelas* (Andantino, Allegretto, Cantabile, Mazurka, Andante e Valsa), *op. 43*; *6 Valsas fáceis para dois violões, op. 44b*; *6 Pequenas peças fáceis* (Andantino, Allegretto, Andante – Tema e Variações, Valsa, Andante), *op. 45*; *Est-ce bien ça: 6 Peças* (Marcha, Valsas, Minueto – tema com variações, Rondó), *op. 48*; *6 Valsas op. 51*; *Souvenirs d'une soirée à Berlin* (Andante e Valsa), *op. 56*; *6 Valsas e 1 Galope, op. 57*.

Os compositores italianos se impuseram como virtuosos do violão, muitos deles tendo construído a carreira nos grandes centros musicais, como Viena e Paris (DUDEQUE, 1994, p. 66). Assim como observamos nos violonistas espanhóis, a geração italiana escreveu diversas valsas, tanto para o repertório de concerto quanto como material de interesse didático. As obras pedagógicas, em muitas ocasiões, eram dedicadas a alunos dos próprios compositores. Dentre os violonistas, destacam-se:

Francesco Molino: *12 Valsas op. 9*.

Ferdinando Carulli: *3 Valsas, op. 9*; *3 Valsas para violão e piano, op. 32*; *6 Contradanças e 3 Valsas para violão solo (ou duo de violões), op. 49*; *3 Minuetos e 3 Valsas, op. 84*; *6 Valsas, op. 101*; *6 Valsas, op. 105*; *24 Peças (8 Valsas), op. 121*; *24 Valsas, op. 122*.

Mauro Giuliani: *12 Valsas, op. 21*; *12 Valsas, op. 57*; *6 Ländler, 6 Valsas e 6 Escocesas, op. 58*; *12 Valsas, op. 90*; *10 Valsas características para duo de violões, op. 116*; *La Semiramide em 12 Valsas com Introdução e Final, sem número de op.*

Luigi Legnani: *36 Valsas de dificuldade progressiva, op. 63*.

Matteo Carcassi: *12 Pequenas Peças (5 Valsas), op. 3*; *6 Valsas, op. 4*; *Etrennes aux amateurs* (Contradanças, Valsas e Temas com variações), *op. 8*; *12 Peças fáceis (6 Valsas), op. 10*; *22 Peças fáceis e cuidadosamente dedilhadas (9 Valsas), op. 14*; *12 Valsas, op. 23*; *12 Galopes e 6 Valsas, op. 39*; *Valsa favorita do Duque de Reichstadt com variações, op. 52*; *2 Quadrilhas de Contradanças, op. 53*; *Valsas espanholas brilhantes, op. 55*; *Método completo para guitarra, op. 59* (3ª parte: 11 Valsas em 50 Peças).

Niccolò Paganini: 43 *Ghiribizzi* (5 Valsas), MS. 43; 37 *Sonatas* (10 Valsas), MS. 84; *Valsa em Dó Maior*, MS. 92; *Valsa em Mi Maior*, MS. 96; *Valsa em Sol Maior*, MS. 100.

Ao lado desses autores espanhóis e italianos, outros nomes importantes desenvolveram parte da carreira em Viena e Paris. O austríaco Anton Diabelli compôs as *Valsas melodiosas para piano e violão* (12 Valsas), op. 141, e o húngaro Johann Kaspar Mertz escreveu a *Walzer*, op. posth. (Introdução, 5 Valsas e Coda). Napoleón Coste, francês, contribuiu para o repertório com as seguintes valsas: 16 *Valsas favoritas de J. Strauss*, arranjos, op. 7; *Valsa favorita*, op. 46; *Récréation du guitariste* (14 peças, 2 Valsas), op. 51; *Valse des roses*; *Valsa em Ré Maior*; e *Valsa em Lá Maior*.

Paralelamente ao desenvolvimento de valsas no repertório europeu da guitarra romântica, podemos abordar dois nomes dentro do cenário latino-americano. No Brasil tivemos uma das primeiras referências diretas ao instrumento através do periódico *O Spectador brasileiro: diario politico, literario e commercial* que, em 1826, publicou um anúncio de aulas de viola francesa com o italiano Bartolomeo Bortolazzi (1772-1846) (TABORDA, 2011, p. 72). Além do trabalho como professor, Bortolazzi também escreveu obras para a guitarra romântica, dentre elas, uma valsa. Recentemente, o professor e violonista Nicolas de Souza Barros, em seu livro *O Violão Brasileiro no Século XIX e a Belle Époque* (2021), editou e publicou essa peça.

Na Argentina, contemplamos o caso particular do médico, docente universitário e violonista Nicanor Albarellos (1810-1891). Suas principais atividades profissionais eram relacionadas à medicina, tanto no âmbito prático quanto teórico. No ambiente musical, apresentou-se em alguns eventos beneficentes, no entanto, nunca exerceu profissionalmente esse ofício. Para o repertório violonístico, contribuiu com uma valsa, publicada originalmente no *Boletín Musical* de Buenos Aires, em 1837.

1.2.2 Repertório europeu do violão moderno da transição dos séculos XIX e XX – Compositores-intérpretes

O formato do violão que conhecemos, nos dias atuais, é fruto do trabalho do luthier Antonio de Torres (1817-1892), a partir do design das guitarras românticas. Esse novo modelo de instrumento, desenvolvido durante a metade do séc. XIX, serviu de referência direta para diversos construtores do séc. XX.

Um dos influenciadores e colaboradores do trabalho de Torres foi o violonista e compositor Julián Arcas (1832-1882). Através do contato travado entre os dois, em 1856, o luthier alcançou o que considerava ideal para a construção do violão. No mesmo ano, Torres construiu o violão *La Leona*, dedicado a Julián Arcas (GONÇALVES, 2015, p. 22).

No contexto desse novo instrumento, além de Arcas, Francisco Tárrega (1852-1909) e seus discípulos, Miguel Llobet (1878-1938) e Emilio Pujol (1886-1980), são nomes muito importantes e que contribuíram para o repertório de valsas. Outra relevante figura desse momento é Eduardo Sainz de la Maza (1903-1982), compositor da valsa *Homenaje a Toulouse-Lautrec*, dedicada ao seu irmão Regino Sainz de la Maza (1896-1981). A relação de obras de cada um desses compositores é a seguinte:

Julián Arcas: *Tanda de Valses* (Introdução, 5 Valsas e Coda); *Manuelito*; *El Fagot*; *El Beso*.

Francisco Tárrega: *Gran Vals*; *Paquito*; *Vals em Ré*; *Las dos Hermanitas*; *Isabel (sobre um tema de Strauss II)*.

Miguel Llobet: *Scherzo-Vals*.

Emilio Pujol: *Vals Íntimo*; *Vals Romantique*.

1.2.3 Repertório internacional do séc. XX – Compositores não violonistas

O desenvolvimento do repertório para violão, através de compositores não violonistas, tem ligação direta com a figura de Andrés Segovia (1893-1987). O músico espanhol possuía diversos objetivos artísticos e pedagógicos, e os mencionava em diferentes entrevistas e solenidades. Uma dessas metas estava relacionada com a construção de um repertório original para o instrumento e, para tanto, comissionava, editava e divulgava obras de diversos compositores (MOLINA JÚNIOR, 2006, p. 56).

Entre os principais compositores pertencentes ao repertório segoviano, constam os nomes de Federico Moreno Torroba (1891-1982), Joaquín Turina (1882-1949), Manuel María Ponce (1882-1948), Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), Federico Mompou (1893-1987), Joaquín Rodrigo (1901-1999), Albert Roussel (1869-1937), Alexander Tansman (1897-1986), entre outros.

O repertório de valsas foi ampliado com cinco obras: *Segovia, op. 29*, de Roussel; *Valse (4 Piezas)*, de Ponce; *Vals (Suite Miniatura)*, de Torroba; *Waltz I-II (Variações através dos séculos, op. 71)*, de Tedesco; e, por fim, a *Valse Romantique (Hommage à Chopin)*, de Tansman. Além dessas obras associadas ao repertório segoviano, o próprio violonista espanhol colaborou com a valsa *Estudio-Vals*.

O compositor, pianista e maestro espanhol Gerardo Gombau (1906-1971) também dedicou-se ao repertório violonístico, com a obra *Trois Morceaux de la Belle Époque*, e que contém uma valsa como primeiro movimento. Essa peça foi gravada pelo violonista Narciso Yepes (1927-1997), em 1981.

O uruguaio Guido Santórsola (1904-1996) se aproxima da história do violão brasileiro. Nos anos 1970, Santórsola ministrou aulas de harmonia e interpretação nos Seminários de Música da Faculdade Palestrina, em Porto Alegre. Importantes nomes do violão brasileiro, que participaram ativamente nesses cursos, reconhecem a importância de Santórsola para o desenvolvimento musical da sua geração, dentre eles: Henrique Pinto, Paulo Porto Alegre (1953-), Edelson Gloeden (1955-), Everton Gloeden (1957-) e Giacomo Bartoloni (1957-) (BARTOLONI, F. 2004, p. 33-38). Santórsola escreve duas valsas, a *Vals Romantico* e a *Valsa-Choro*.

A partir de uma aproximação entre músicos estrangeiros e o Brasil, podemos mencionar o argentino José Alberto Kaplan (1935-2009), radicado no Brasil, compositor, pianista e regente. Para o repertório violonístico, contribuiu com a *Sonatina* (1980), que contém uma valsa seresteira como segundo Movimento.

O compositor e violoncelista português José Guerra Vicente (1907-1976), representante europeu radicado no Brasil, colaborou com cinco peças para violão solo, sendo uma delas a *Valsa Seresteira*.

1.2.4 Repertório internacional do séc. XX – Compositores-intérpretes

O repertório de valsas, no contexto latino-americano, possui dois representantes de grande relevo, o paraguaio Agustín Barrios (1885-1944) e o venezuelano Antonio Lauro (1917-1986).

Em 1916 e 1917, Barrios passou pelo Rio de Janeiro e São Paulo. Nesta última cidade, realizou três recitais: um, exclusivo, para a imprensa e dois, abertos ao público, no Teatro Municipal de São Paulo, sendo que esses foram os primeiros recitais de violão nesse palco. Através das críticas jornalísticas, podemos observar que o primeiro recital do Teatro

Municipal teve um público abaixo do esperado, mas, independentemente disso, Barrios recebeu críticas efusivas sobre sua performance. O artista retornou, em 1929, para uma série de três recitais, novamente no Teatro Municipal (ANTUNES, 2002, p. 30-36).

Lauro teve seus primeiros estudos formais através de aulas de piano e composição, e tinha o violão como instrumento paralelo. No entanto, em 1932, teve a oportunidade de assistir a um concerto de Barrios; após essa experiência, decidiu assumir o violão como instrumento principal. Desses dois compositores, a lista de valsas é a seguinte:

Agustín Barrios: *Vals Pepita*; *Vals de Primavera*; *Vals Junto a Tu Corazón*; *Estudio Vals*; *Vals Tu Imagem*; *Vals Tropical*; *Vals op. 8, n.º 3*; *Vals op. 8, n.º 4, brillante*.

Antonio Lauro: *4 Valsas Venezuelanas (Tatiana, Andreina, Natalia, Yacambu)*; *El Marabino*; *Angostura*; *Carora*; *Maria Carolina*; *Maria Luisa*; *Joropo*; *El Negrito*; iii. *La Negra (Tríptico)*; *La Gatica*; iv. *Vals (Suite Venezuelana)*.

O repertório do último quartel do séc. XX e início do séc. XXI apresenta dois compositores que contribuíram para o repertório das valsas, o franco-tunisiano Roland Dyens (1955-2016) e o russo Nikita Koshkin (1956-).

Dyens, curiosamente, dedicou parte da sua discografia para a música brasileira: *Villa-Lobos: Concerto pour guitare et petit orchestre et Suite Populaire Brésilienne* (1987), *Les Preludes: Villa-Lobos/Trois Saudades – Capricornes: Dyens* (1990) e *Naquele Tempo* (2009). Nos discos com a obra de Villa-Lobos, apresenta composições autorais dedicadas à Arminda Villa-Lobos e para o próprio Villa-Lobos, além de uma peça com o subtítulo *Lembrança do Senhor do Bonfim da Bahia*. Por fim, no disco *Naquele Tempo*, Dyens apresenta, exclusivamente, arranjos de peças de Pixinguinha (1897-1973) para violão solo. Para o repertório de valsas, Dyens contribuiu com as *Valse em Skai*, *Valse des Loges* e *Valse des Anges*.

Koshkin, por sua vez, teve carreira como concertista nos anos 1980 e 1990, após isso, dedicou-se exclusivamente à atividade como compositor e professor de violão. Sua primeira obra de relevo foi a *The Prince's Toys Suite* (1980) e a sua peça de maior destaque, no cenário atual, é a *Usher Waltz, op. 29*. Ao lado dessa valsa, Koshkin deixou mais duas valsas: *Prelude and Waltz, Hommage to Andrés Segovia* e a *Tempo di Valse*, presente na *Les Elfes Suite*.

À guisa de confirmação da popularidade da valsa, citamos uma composição de Frank Zappa (1940-1993). Normalmente, esse compositor é lembrado pelos seus trabalhos no

universo do rock; no entanto, compôs a *Waltz for Guitar* (1958), uma das primeiras peças dodecafônicas para o instrumento.

1.2.5 Repertório brasileiro da época do disco e da rádio – Compositores-intérpretes

Paralelamente ao desenvolvimento do repertório internacional, especialmente o situado nas primeiras décadas do séc. XX, um dos primeiros nomes importantes da formação do violão brasileiro a ser mencionado é Joaquim Francisco dos Santos (1873-1935), conhecido como Quincas Laranjeiras, que foi um dos pioneiros no ensino através de partituras e utilizava, principalmente, o método de Dionisio Aguado (PEREIRA, 2011, p. 251) e, além disso, “foi precursor do ensino de violão para senhoras, movimento que tomou corpo em fins dos anos 1920, contribuindo com transcrições de canções para as quais provia o acompanhamento” (TABORDA, 2011, p. 93-94). Entre seus discípulos, destacamos Levino Albano da Conceição (1895-1955) e Antonio Rebello (1902-1965).

Quincas Laranjeiras foi autor das valsas *Dores d’Alma* e *Valsa para violão*; seu aluno Levino Albano contribuiu com a valsa *Saudades do Rio Grande*; e Antonio Rebello contribuiu com as 3 *Valsas*.

Os primeiros nomes referenciais, da primeira metade do séc. XX, obtiveram destaque através dos principais meios de difusão da época, sendo o primeiro deles a gravação em disco, seguido da veiculação pela rádio. “Todos eles se valeram da divulgação e alcance proporcionados por esses meios, aproveitando o fato para difundirem sua arte em concertos por localidades distintas” (MOTTA, 2020, p. 20). Nessa plêiade de violonistas, temos os nomes de João Pernambuco; Américo Jacomino, o Canhoto; Mozart Bicalho; Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto (1915-1955); Dilermando Reis; e Armando Neves, o Armandinho (1902-1974). A partir de uma conexão através da relação de docência, trazemos o violonista e compositor Atílio Bernardini (1888-1975), professor de nomes como: Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto; Alfredo Scupinari (1912-1974); Milton Nunes; entre outros.

Desses compositores-intérpretes, a lista de valsas é a seguinte:

João Pernambuco: *Sonho de Magia*; *Suspiro Apaixonado*; *Cecy*.

Atílio Bernardini: *Amizade*; *Beira-Mar*; *Ilusão*; *Irma*; *Mágoas*; *Na Praia*; *Rosinha*; *Violeta*.

Américo Jacomino, o Canhoto: *Belo Horizonte; Beijos e Lágrimas; Acordes do Violão (Abismo de Rosas); Abismo de Rosas; Reminiscências; Rosas Desfolhadas; Luizinha; Uma Noite em Ipanema; Em Pleno Mar; Saudades de Minha Aurora.*

Mozart Bicalho: *Alma de Artista; Divagações; Gotas de Lágrimas; Reminiscências de Santa Alda; Meditação; Evocação; Coração de Mãe; Tulipa; Gritos d'Alma; Três Prantos; Sonhando ao Luar; Lágrimas Cadentes; Gaivota da Saudade; Sempre Você; Noites Que Não Voltam Mais; Corações Sensíveis; Nostalgias de um Coração; Cascata de Ilusões; Valsa da Amizade.*

Armando Neves, o Armandinho: *23 Valsas.*

Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto: *Apenas um Sonho; Cidade de São Sebastião; Cidade dos Morros; Desvairada; Doce Lembrança; Dona Brasília; Dias Felizes; Dugenir; Esperança; Estrela D'Alva; Glorinha da Montanha; Luar de Vila Mazzei; Naqueles Velhos Tempos; Nossa Valsa; Recanto Feliz; Sapateando; Sobre o Mar; Suspirando.*

Dilermundo Reis: *Dois Destinos; Promessa; Se Ela Perguntar; Súplica; Ternura; Uma Valsa e Dois Amores; Eterna Saudade; Fim de Festa; Rosas de Outono; Sandrinha; Noite de Lua; Saudade de um dia; Minha Saudade; Noite de Estrelas; Flor de Aguapé; Alma Nortista; Mágoas de um Violão; Lembro-me ainda; Sob o céu de Brasília; Nossa Ternura; Velha Seresta; Romântica; Valsa das Hortências; Ana Cristina; Recordações; Nuvens que passam; Bugrinha; Primavera; Yá; Celeste; Alma Apaixonada; Pituchinha; Luar de Maio.*

Importante realçar que Dilermundo Reis também atuou como professor de violão, e entre seus alunos, teve nomes como: Juscelino Kubitschek (1902-1976); Darcy Villa Verde (1934-2019); Djalma de Andrade, conhecido como Bola Sete (1923-1987); Nicanor Teixeira (1928-); entre outros.

Nicanor Teixeira é um dos poucos representantes vivos dessa geração de violonistas, e sua obra permanece viva até hoje, especialmente, nas mãos da violonista uruguaia Maria Haro. Em 1977, Teixeira gravou seu único disco, intitulado *O Violão Brasileiro de Nicanor Teixeira*, com obras autorais e peças de Dilermundo Reis, João Pernambuco, Eduardo Ramos e Othon Salleiro. Para o repertório de valsas, Teixeira contribuiu com as valsas *Olhos Que Choram*, *Valsinha Romântica n.º 1* e *Valsinha Romântica n.º 2*.

1.2.6 Repertório brasileiro do séc. XX – Compositores não violonistas

Consideramos compositores não violonistas aqueles cujas carreiras, como intérpretes ou criadores, não tiveram o violão como instrumento principal.

O primeiro importante nome a ser mencionado é Heitor Villa-Lobos, compositor de uma das obras mais executadas no repertório violonístico até hoje. As suas peças *Suíte Popular Brasileira*, *12 Estudos*, *5 Prelúdios* e *Choros n.º 1* estão inseridas nas grades curriculares de universidades e conservatórios, bem como nos programas de concertistas por todo o mundo. Além disso, o seu *Concerto Para Violão e Pequena Orquestra* é, provavelmente, a única obra brasileira, nesse gênero, com espaço internacional (ZANON, 2006a).

No repertório de concerto, após Villa-Lobos, temos a figura central de Camargo Guarnieri e toda a geração nacionalista, formada especialmente por seus alunos: Theodoro Nogueira, Eunice Katunda, Osvaldo Lacerda e Sérgio de Vasconcellos Corrêa (1934-).

Eunice Katunda também estudou com Hans-Joachim Koellreuter (1915-2005) e participou ativamente do Grupo Música Viva, afastando-se da tendência nacionalista. Sua *Suíte Nazaré*, que contém uma valsa, é, contudo, “de ideário puramente nacionalista [...] que é mais evidente no segundo Movimento, a *Valsa*” (ZANON, 2008).

A relação de obras de cada um desses compositores é a seguinte:

Heitor Villa-Lobos: *Valsa de Concerto n.º 2*; *Valsa-Choro (Suíte Popular Brasileira)*; *Valse-Chôro*.

Camargo Guarnieri: *Valsa-Choro n.º 1*; *Valsa-Choro n.º 2*.

Ascendino Theodoro Nogueira: *5 Valsas-Choro* (1955-1960); *5 Valsas-Choro* (1987).

Osvaldo Lacerda: *Valsa*.

Sérgio de Vasconcellos Corrêa: *Valsa-Choro n.º 1*; *Valsa de Antigamente*.

Através de uma aproximação com Villa-Lobos, podemos observar a obra do compositor, pianista e regente José Vieira Brandão (1911-2002), um dos mais notáveis intérpretes da música de Villa-Lobos, e responsável por diversas estreias, tais como:

Bachianas Brasileiras n.º 3, *Choros n.º 11*, *As Três Marias*, *Valsa da Dor*, entre outras. Além disso, Brandão realizou a transcrição para piano dos 5 *Prelúdios para violão*. Para o repertório violonístico, Brandão colaborou com duas valsas: *Valsa* e *Valsa de Antigamente*.

Curioso é que Radamés Gnattali, que trabalhou na Rádio Nacional, ao lado de Garoto e Dilermando Reis (PEREIRA, 2011, p. 266), escreveu, em 1944, a sua primeira peça para violão, mesmo ano da composição do *Ponteio* de Guarnieri. Trata-se de uma peça para formação camerística, para violão, flauta e quarteto de cordas, intitulada *Serestas n.º 1*, e apresenta uma valsa como segundo Movimento. Sua série *Brasilianas*, para diversas formações, contém um total de 13 peças, sendo a última para violão solo e que apresenta uma valsa como segundo Movimento. Além dessa, o ciclo *10 Estudos* conta com uma valsa seresteira como segundo Estudo.

Outro compositor de grande relevo foi Francisco Mignone. Segundo o violonista e professor Edelson Gloeden (2002, p. 37), “Mignone deu uma importante contribuição à literatura violonística brasileira. [...] pudemos constatar que o compositor paulista foi, entre nós, um dos que mais escreveu obras originais para violão”. Para o repertório solístico, Mignone compôs algumas miniaturas e dois ciclos de grande relevância para o violão: *12 Estudos* (1970) e *12 Valsas Brasileiras em Forma de Estudos* (1970), frutos do incentivo do violonista Carlos Barbosa-Lima (PEREIRA, 2011, p. 268). Além do ciclo de valsas, Mignone compôs mais uma valsa para violão, *Valsa de Esquina*, homônima do seu ciclo *12 Valsas de Esquina* para piano.

O trombonista, compositor e regente Abdon Lyra (1887-1962), presente nas gravações para a rádio, com obras interpretadas pelos cantores e violonistas Eduardo das Neves (1874-1919) e Mário Pinheiro (1883-1923), também colaborou com algumas peças para o repertório violonístico, dentre elas, a valsa *Carinhosa op. 11*.

Contemporaneamente, destacamos a obra de Ricardo Tacuchian (1939-), cuja produção para violão solo contém 29 peças. No documentário *Ricardo Tacuchian e o Violão*, realizado pelo violonista e pesquisador Humberto Amorim, em 2015, o compositor declara:

A partitura para violão, em um único pentagrama, é de uma singeleza desconcertante se comparada com a sua riqueza sonora quando interpretada por um músico. Um instrumento por suas características acústicas é quase que uma orquestra, e transforma aquela escrita singela do pentagrama numa expressão de dimensões inesperadas (TACUCHIAN, 2015).

As valsas de Tacuchian são as seguintes: *iv. Largo do Boticário, Série Rio de Janeiro; Alô Jodacil; e Valsa Brasileira*. Nas peças *Largo do Boticário* e *Alô Jodacil*, as valsas inserem-se na seção central dos Movimentos.

1.2.7 Repertório brasileiro dos séculos XX e XXI – Compositores-intérpretes

Concentramo-nos aqui em nomes de diversas vertentes, e o primeiro deles, um dos pilares do ensino violonístico no Brasil, é o uruguaio Isaías Sávio (1900-1977).

A atuação de Sávio é ampla e ocorreu em três dimensões: docência, composição e performance, com destaque para a atividade didática. Nesse âmbito, Sávio é responsável pela criação do curso de violão no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Em 1945, “escreve e envia [...] o ofício com o qual fez o pedido de implantação da cadeira de violão nessa mesma instituição, obtendo resposta afirmativa em 1947” (OROSCO, 2001, p. 47). Além disso, teve entre seus discípulos nomes como: Antonio Rebello, Manoel São Marcos (1909-2004), Luiz Bonfá (1922-2001), Antônio Guedes (1937-), Henrique Pinto, Maria Livia São Marcos, Carlos Barbosa-Lima, Marco Pereira (1950-), Paulo Bellinati (1950-), Paulo Porto Alegre, Gisela Nogueira, entre outros. Graças a seus esforços e seu trabalho visionário, o ensino do instrumento adquiriu outro patamar, possibilitando a institucionalização da cadeira de violão, e como reflexo, temos nas Universidades e Conservatórios do eixo Rio-São Paulo uma linhagem de importantes professores e intérpretes que começou com ele.

A relação de obras de Sávio e de seus discípulos que entraram para a área da composição é a seguinte:

Isaías Sávio: *Estudo n.º 21, 25 Estudos Melódicos; Muñeca: Duerme...; Carícia; Valsa Lenta; Hesitação; Palmeiras do Brasil; Dança da Boneca; Flores Murchas; Vals-Scherzo; Vals; Vals Estudios*.

Marco Pereira: *Flor das Águas; Marta; Plainte; iv. Valsa, Suíte Perequetés; iv. Iara, o Canto da Sedução, Lendas Amazônicas* (duo de violões e orquestra).

Paulo Bellinati: *Valsa Brilhante; Um Amor de Valsa; Primorosa; Valsa Brasileira*.

Paulo Porto Alegre: iii. *Valsinha, Pequena Suíte em Sol*; iv. *Valsa-Choro, 6 Pequenas Peças Politonais*; *Estudo n.º 9, Valsa Luisa, 12 Estudos Populares*; *Estudo n.º 11, Valsa Antiga, 12 Estudos Populares*; ii. *Strassbourg, Sonata n.º 2*; iii. *Valsa, Suíte Brasileira*.

Na esfera de figuras pioneiras no ensino de violão, citamos o violonista, compositor e professor Geraldo Ribeiro, responsável pelo resgate das obras de Garoto e Armando Neves, através da transcrição de peças desses compositores, e da gravação de discos dedicados a eles.

Além da importante carreira solística, Ribeiro foi um dos primeiros a lecionar violão em uma universidade, durante o período de 1966 a 1968, na Universidade de Brasília (UnB). Como compositor, apresenta um catálogo com mais de 280 obras, sendo a maioria dedicada ao violão, tanto solo como em diversas formações camerísticas. Como colaboração para o repertório de valsas, listamos: *As Borboletas Coloridas*; *Branca Flor*; *Odília*; *Perdida*; *Sozinha*; iii. *Saudoso (Suíte Popular n.º 2)*.

A partir de uma aproximação de coincidências de suas carreiras, podemos unir dois nomes: Waltel Branco (1929-2018) e Geraldo Vespar (1937-). A primeira delas é a atuação em trabalhos para a Rede Globo de Televisão; Branco foi orchestrador nas trilhas sonoras de diversas novelas, tais como: *Irmãos Coragem*, *Selva de Pedra*, *Escrava Isaura*, entre outras. Vespar, por sua vez, além da produção de arranjos e composições para novelas, foi supervisor musical de novelas da Rede Globo.

Tanto Branco quanto Vespar são nomes que fizeram parte da construção da música brasileira, através de parcerias com importantes representantes da MPB, como: Tom Jobim, Elza Soares, João Gilberto, Clara Nunes, João Nogueira, Wilson Simonal, Beth Carvalho, entre outros.

Vale a pena ressaltarmos que as duas valsas de Vespar, *Estudo n.º 2 (Valsa Brasileira)* e *Estudo n.º 4 (Valsa-Canção)*, integram o ciclo *20 Estudos Populares Brasileiros para violão*, gravado integralmente pelo violonista e professor Paulo Martelli, em 2019.

A lista de valsas de Waltel Branco é a seguinte: *Valsa n.º 2 (Valsa Ballet)*; *Valsa n.º 4; Kyoko*, *Valsa-Choro n.º 2*; *Valsa XV de Novembro*; *Valsa Seresteira*; e *Valsa Amoroso*.

Focalizando o gênero de ciclo de Estudos, baseados em ritmos populares, apontamos o violonista Emanuel de Carvalho Nunes, compositor da obra *25 Pequenos Estudos Populares para violão* (2015). Esse ciclo, em oposição aos Estudos de Vespar, é endereçado a alunos iniciantes em seus primeiros anos de formação, e tem como objetivo desenvolver elementos da fundamentação técnica a partir da rítmica brasileira. Os *Estudos n.ºs 8 e 9* apresentam-se como valsas.

Prosseguindo através de músicos, geralmente, associados ao meio popular, podemos abordar o violonista e compositor Antônio Madureira (1949-), sendo este, normalmente, lembrado por sua participação no Movimento Armorial e pelas orientações recebidas de Ariano Suassuna (1927-2014). Em termos musicais, a principal realização foi o Quinteto Armorial (1970-1980), que contou com Madureira como um dos compositores atuantes. Durante a década de 1980, Madureira retomou sua carreira como solista, e gravou dois discos; o primeiro deles apresenta duas valsas, *Valsa de Fim de Tarde* e *Valsa para Atahualpa*, e o segundo disco contém a *Valsa de Salão*. O violonista Stephen Bolis (1987-) tem se dedicado à divulgação da obra de Madureira.

Do mesmo ano de nascimento de Madureira, contemplamos a obra do compositor e violonista Francisco Araújo (1949-). Apesar da sua formação clássica, Araújo transita entre os meios popular e erudito, e como compositor, apresenta um catálogo com mais de 450 obras para violão. Para o repertório de valsas, listamos: *Valsa Sem Título*; *Valsa Romântica*; *Valsas Virtuosas n.º 1-7*; *Apenas uma Valsa*; *Seresta de Saudade (Valsa)*; *Quase Nada (Valsa Jazzística)*; *Singela Homenagem*; *Dama Elegante*; *Recado de Amor*; *Valsa Estilizada*; *Sol de Primavera*; *Triste Murmúrio*; *Um Amor e uma Seresta (Valsa)*; *Valsa para uma Amiga*; *Juliana*; *Sonho de Valsa*; *A Vida Quis Assim*; *Ao Nascer do Dia*; *Desencantos*; *Renascer*; *Valsa Celeste*; *Canto Saudoso*; *Menina Manhosa*; *Refúgio Romântico*; *Valsa Alegre*; *Quando o Sol Brilhar*; *Deslumbramento*; *Divagações Seresteiras (Valsa)*; *Valseando*; *Promessas de Amor*; *Tema Saudoso*; *Verso e Prosa*; *Valsa do Amanhecer*; *Não Foi Acaso*.

Na década de 1980, temos as 8 *Valsas* de Fred Schneiter (1959-2001), membro do Duo Barbieri-Schneiter, compostas entre os anos de 1984 e 1985. Apesar da morte prematura, compôs uma obra para violão que permanece viva até hoje, sendo divulgada através da *Mostra e Concurso Nacional de Violão Fred Schneiter* (2002-).

Para finalizar, trazemos o violonista, compositor e arranjador Sérgio Assad (1952-), uma das figuras centrais do violão mundial. Como intérprete, o duo de violões, com o seu irmão Odair Assad (1956-), é, provavelmente, o mais influente das últimas décadas, contribuindo para a ampliação do repertório, através de peças e arranjos do próprio Sérgio, bem como obras de diversos outros compositores, tais como: Astor Piazzolla (1921-1992), Radamés Gnattali, Marlos Nobre (1939-), Edino Krieger, Francisco Mignone, entre outros. Como compositor para o repertório solístico, S. Assad contribuiu com duas valsas: *Valseana (Aquarelle)* e a *Valsa de Outono*.

Nos anos 1980, Sérgio Assad também foi responsável pela gravação do disco *Música Nova do Brasil*, que contou com as obras premiadas no *I Concurso Brasileiro de Composição*

Erudita para Violão ou Piano (1979), atividade organizada pelo Instituto Nacional de Música (INM). Na categoria violão, a obra que recebeu a segunda colocação foi a *Suíte Quadrada*, de Nestor de Hollanda Cavalcanti (1949-), que contém uma valsa como terceiro Movimento.

1.2.8 Considerações sobre a produção de valsas no repertório violonístico

O gênero da valsa, em suas diversas facetas, está presente no repertório violonístico em todas as suas fases. Em cada momento, período, compositor e veículo em que era abordada, a valsa foi comprometida, poética e musicalmente, com o estilo vigente, sendo assim, adaptável para as diversas realidades, transitando entre as instâncias erudita e popular. Em diversos momentos, essa divisão é vaga ou, até mesmo, inexistente.

A valsa tornou-se um fenômeno, apresentando-se como um veículo para as mais diversas expressões artísticas. Na comunidade violonística, esse gênero está presente em todos os níveis do desenvolvimento musical; assim sendo, observamos a sua presença como uma ferramenta pedagógica constante. Essa percepção, do uso da valsa como instrumento de ensino, já estava presente entre os compositores do séc. XIX, tais como: Carcassi, Carulli, Sor, Legnani, entre outros.

No séc. XX, os dois nomes referenciais do ensino de violão clássico no Brasil, Isaías Sávio e Henrique Pinto, utilizaram a valsa em seus métodos. Sávio, ao longo dos livros *Coleção de Peças Clássicas Para xº Ano de Violão*, empregou esse gênero, especialmente, dos compositores do séc. XIX, sendo que o primeiro livro dessa coleção inicia com uma valsa de Joseph Küffner (1776-1856).

Henrique Pinto, por sua vez, seguiu o legado de Sávio, e através dos seus métodos *Ciranda das Seis Cordas; Iniciação ao Violão vol. 1 e 2*; e *Curso Progressivo de Violão*, também abordou algumas valsas, sendo que no livro *Ciranda das Seis Cordas*, desenvolvido como método de iniciação infantil ao violão, Pinto compôs três pequenas valsas, *Valseando*, *Valsa para Simone* e *Valsa em Lá*.

Através de uma visão em perspectiva após a listagem das valsas, podemos compreender que esse gênero é provocador de uma grande dedicação dos compositores e de interesse revigorado. Um caso que colabora para a percepção de um gênero presente até hoje se encontra nas duas valsas de Sérgio Assad. A primeira delas, *Valseana*, integra a obra *Aquarelle* (1988), sendo escolhida como peça de confronto do prestigiado concurso realizado pela *Guitar Foundation of America* (GFA), em 2002. Após seis anos, outra obra de Assad

ocuparia novamente a posição de peça de confronto; no entanto, uma peça comissionada pelo GFA, a virtuosística *Valsa de Outono*.

Outro momento que devemos destacar ocorre com a geração da rádio e do disco, que empregou esse gênero constantemente e por toda a carreira. O caso de Mozart Bicalho representa exemplarmente essa continuidade; sua valsa *Alma de Artista* foi gravada em 1929, e no final dos anos 1960, ele gravou mais nove valsas. Com base em nossa listagem, observamos que essa geração foi responsável pela maior quantidade de valsas no repertório brasileiro.

Por fim, concluímos que a valsa se apresenta como uma manifestação artística com múltiplas possibilidades expressivas. A sua fama no séc. XIX, provavelmente, é responsável para a sua introdução no repertório violonístico; no entanto, esse gênero consolidou-se como integrante das obras para violão. No Brasil, a valsa está no imaginário criativo de diversas gerações de compositores, sendo prestigiada por músicos tanto de formação erudita quanto popular. Dessa forma, as Valsas-Choro de Theodoro Nogueira se inserem nessa tradição composicional, e, além disso, como elemento de destaque, observamos que na geração de alunos de Guarneri, Nogueira foi o único compositor que se dedicou à escrita de um ciclo de valsas, tendo como único paralelo, no repertório brasileiro, o ciclo composto por Mignone, *12 Valsas Brasileiras em Forma de Estudos*.

1.3 Choro – os diversos significados

O termo *choro* possui uma variada gama de significados e utilizações. Mário de Andrade, em seu livro *Pequena História da Música* (1942), já compreendia o caráter generalizador dessa nomenclatura:

Choros, Serestas, são nomes genéricos aplicados a tudo quanto é música noturna de caráter popular, especialmente quando realizada ao relento. O Choro implica, no geral, a participação de pequena orquestra com um instrumento mais ou menos solista, predominando sobre o conjunto (ANDRADE, 2015, p. 168).

Para compreendermos melhor essas múltiplas facetas do termo, utilizaremos como referencial a tese de doutorado da pesquisadora Cibele Palopoli – *Violão velho, Choro novo: processos composicionais de Zé Barbeiro* (2018). Ao longo do capítulo *Em outros tempos, era assim: Choro no sentido lato e estrito*, em que procura compreender os diversos usos do termo, a autora apresenta a compreensão de muitos musicólogos, historiadores e críticos.

O folclorista e historiador Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), em seu livro *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1954), apresenta diversos significados para o termo *choro* e uma possível origem gramatical:

Choro é um nome genérico com várias aplicações. Pode designar um conjunto instrumental [...] Por extensão, chama-se *choros* também as músicas executadas por esses grupos de instrumentos [...] 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, chamada *xolo*. [...] passou a dizer-se *choro*, e chegando à cidade foi grafada *choro*, com *ch*. [...] Os *choros* tocavam músicas populares comuns, a que depois deram um traço próprio e uma expressão típica. [...] A modulação do *choro* 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 (CASCUDO, 2001, p. 275).

A partir das pesquisas de Cascudo, podemos apreender seis compreensões diferentes para o termo *choro*: 1) agrupamentos musicais; 2) peças do repertório; 3) eventos sociais; 4) músicos ou instrumentistas; 5) forma de interpretação; e 6) gênero musical.

O verbete *choro* do *Dicionário Grove de Música e Músicos*, de autoria de Gerard Béhague, traz as seguintes especificações: 1) agrupamento musical; 2) práticas interpretativas com uso de improviso; 3) gênero musical; e 4) prática musical responsável pela nacionalização de danças europeias (polca e valsa), resultando no uso de termos como *polca-choro* e *valsa-choro* (BÉHAGUE, 2001, apud PALOPOLI, 2018, p. 33-34).

O jornalista e crítico musical José Ramos Tinhorão (1928-), em seu livro *Pequena História da Música Popular* (1974), afirma que o surgimento do choro “como forma de tocar, pode ser situado por volta de 1870, e tem sua origem no estilo de interpretação que os músicos populares do Rio de Janeiro imprimiam à execução das polcas” (TINHORÃO, 1991, p. 103). O autor também acredita que a origem do nome choro estava relacionada com a sonoridade do baixo dos violões:

... partindo do bordão para descaírem quase sempre rolando pelos sons graves, em tom plangente, os responsáveis pela impressão de melancolia que acabaria conferindo o nome de *choro* a tal maneira de tocar, e a designação de *chorões* aos músicos de tais conjuntos, por extensão (TINHORÃO, 1991, p. 103).

O musicólogo e folclorista Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992), em sua publicação de 1956, *150 Anos de Música no Brasil*, também concordou com o surgimento da terminologia choro, a partir de uma forma de interpretação, “maneira sentida, dir-se-ia

soluçante, de conceber o desenho melódico e, sobretudo, de executá-lo” (AZEVEDO, 1956, p. 144, apud PALOPOLI, 2018, p. 35).

Segundo Palopoli, além de Corrêa de Azevedo, diversos são os autores que compreendem a origem do termo choro como representante de uma forma melancólica de execução, dentre eles: Renato Almeida (1895-1981), Mozart de Araújo (1904-1988) e Vasco Mariz (1921-2017).

No vocabulário do choro, o termo chorão ou chorona designa:

(...) tanto os músicos que fazem Choro quanto, em menor escala, os membros da comunidade, não necessariamente instrumentistas, mas dotados de características particulares, como o respeito à música, apreço aos grandes compositores e um apoio quase que militante (PALOPOLI, 2018, p. 49).

Inicialmente, o grupo instrumental dos chorões era formado por trios de flauta, cavaquinho e violão, também conhecidos como *trio de pau e corda* (a flauta era de madeira). Com o passar do tempo, outros instrumentos foram introduzidos, chegando à seguinte formação: instrumento solista (flauta, clarinete, saxofone, bandolim, entre outros), cavaquinho, violão de 6 cordas, violão de 7 cordas e pandeiro, conhecida como conjunto regional (PALOPOLI, 2018, p. 50).

Com base em suas observações, a autora chegou a oito possíveis significados para o termo choro: 1) conjunto instrumental; 2) peça de repertório; 3) evento social; 4) sinônimo de músico ou instrumentista; 5) gênero musical; 6) prática musical; 7) estilo interpretativo; e 8) manifestação cultural.

Para introduzir outros importantes nomes e as suas concepções sobre a interpretação do termo choro, acrescentamos referências do meio violonístico, tais como: Jodacil Damaceno (1929-2010), Marco Pereira e Zé Paulo Becker (1968-).

O luthier Ricardo Dias, amigo próximo de Jodacil Damaceno, declara que o violonista contava que “choro seria um jeito de tocar, ‘chorando no pinho’” (DAMACENO apud DIAS, 2008).

Marco Pereira, em seu livro *Ritmos Brasileiros* (2007), também abordou o choro e declarou:

O choro, como grupo instrumental, tocava os ritmos europeus, como a *polca*, a *schottish*, a *mazurka*, a *valsa*, e não tinha ligações com a cultura afro-brasileira. Depois de Pixinguinha, o choro passou a assimilar elementos do maxixe e do samba, dando abertura para novas possibilidades (PEREIRA, 2007, p. 40-41).

Pereira também apresenta o processo evolutivo da formação instrumental dos grupos de choro, e acredita que, até a presença da figura de Jacob do Bandolim, a base era formada por flauta, violão e cavaquinho.

Com ele [Jacob do Bandolim], a prática do choro, como expressão musical e artística, foi elevada ao seu mais alto nível. O formato do regional, desenvolvido e aprimorado por Jacob e o Grupo Época de Ouro, tornou-se referência para a prática do choro até os dias de hoje. A formação instrumental do regional de Jacob do Bandolim era a seguinte: bandolim (lead melódico do grupo), violão de sete cordas (encarregado dos contrapontos com o bandolim, na região grave, sempre no intuito de completar os espaços vazios entre as frases do tema principal), violão de seis cordas (encarregado do centro harmônico e também dos desenhos melódicos em naipe com o violão de sete cordas, geralmente terça acima), violão tenor (instrumento de quatro cordas que também contraponteava com o instrumento solista na região média), cavaquinho (instrumento basicamente de centro harmônico que raramente se ocupava de passagens melódicas) e pandeiro (responsável pela firmeza na condução rítmica, assim como pela ênfase na dinâmica do grupo) (PEREIRA, 2007, p. 41).

O violonista Zé Paulo Becker, em seu livro *Levadas Brasileiras para Violão* (2013), apresenta sua visão sobre o termo choro e identifica exemplos de peças com ritmos distintos que ocorrem em uma roda de choro, e são, comumente, conhecidas como choros.

O *choro* nasceu como gênero a partir da maneira como os músicos cariocas interpretam as danças europeias no final do século XIX. Até hoje, numa roda de choro tocam-se *valsa*, *polca*, *maxixe*. Músicas como *Cheguei* (Pixinguinha) ou *Apanhei-te Cavaquinho* (Nazareth) são consideradas choros, mas o ritmo é de *maxixe* (BECKER, 2013, p. 19).

Uma última característica que podemos observar está relacionada com uma habilidade musical dos instrumentistas, especialmente dos que faziam o acompanhamento (violão e cavaquinho). Trata-se da percepção musical, aptidão consagrada na expressão ‘tocar de ouvido’. O acompanhamento era, geralmente, improvisado; os acompanhadores precisavam ser capazes de escutar o instrumento solista e entender o que ele estava executando, e improvisar o acompanhamento, automaticamente. Alguns instrumentistas, seguros em relação às suas habilidades, pediam para não ser informados da tonalidade da música que seria tocada (TABORDA, 2011, p. 130).

Percebe-se, assim, que o choro, desde sua origem, possuía diversas facetas e concepções distintas. Desse modo, observamos que ele é portador de uma grande riqueza dinâmica em suas práticas, diversidade essa que percorre toda a sua história, até os dias atuais. Todos esses possíveis significados apontam para um “universo do choro”, distanciando-se de uma possível compreensão que o diminuísse por conta da sua pluralidade de definições.

Atualmente, a Roda de Choro está em processo para ser reconhecida como Patrimônio Cultural do Brasil, título que será conferido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Com isso, percebemos a existência de uma trajetória de transformações do choro, iniciando como uma forma de interpretar danças de salão europeias, e culminando em uma manifestação cultural tipicamente brasileira.

1.4 A modinha

Uma compreensão sobre a modinha se faz necessária, pois, para autores como Almeida (1942), Andrade (1989), Kiefer (1990), Barbeitas (1995) e Reis (2010), esse gênero musical seria um dos responsáveis pelo ‘abrasileiramento’ da valsa. Utilizaremos para desenvolver as nossas reflexões as contribuições de Andrade (1930), Kiefer (1986), Tinhorão (1991), Castagna (2003) e Lima (2010).

Assim como ocorre com a valsa, a origem da modinha também é incerta, não havendo consenso, se brasileira ou portuguesa. De qualquer forma, sua popularidade e difusão são notáveis na história, tanto da música no Brasil quanto em Portugal.

Mário de Andrade, em seu livro *Modinhas Imperiais* (1930), aponta a grande aceitação desse gênero nas camadas mais abastadas.

As Modinhas de salão tiveram, desde a segunda metade do séc. XVIII, aceitação tamanha que dominaram a musicalidade burguesa de Brasil e Portugal. Em nossa terra o vagalhão foi imenso, inundando tudo, compositores, festas e impressores, só vindo o maremoto morrer aos nossos pés republicanos com os últimos dias do Segundo Império (ANDRADE, 1930, p. 5).

O autor atesta que, naquele momento, uma origem não poderia ser designada por conta da escassez de documentação. No entanto, verifica-se uma predominância da modalidade brasileira, até mesmo em território português, sendo essa constatação baseada em relatos de viajantes estrangeiros e de portugueses “despreocupados de fazer História” (ANDRADE, 1930, p. 5). Contudo, declara o seguinte:

A proveniência erudita europeia das Modinhas é incontestável. [...] A Modinha de que falam é sempre a de salão, de forma e fundo eruditos, vivendo nas cortes e na burguesia. Que eu saiba, só no séc. XIX a Modinha é referida na boca do povo do Brasil. Ora dar-se-á o caso absolutamente raríssimo duma forma erudita haver passado a popular? O contrário é que sempre se dá (ANDRADE, 1930, p. 8).

Podemos observar que, para Andrade, a modinha era um gênero estritamente ligado às camadas mais altas e de origem erudita europeia; ele estranha, porém, a transição desse gênero para o gosto popular.

Nesse mesmo texto, Andrade (1930, p. 8-10) descreve algumas características das modinhas:

- Formas variadas: binárias, ternárias, com estrofe e refrão, Aria da Capo, entre outras
- Fórmula de compasso: 2/4, 4/4, 3/4 e compasso composto
- Características melódicas: arpejos e saltos
- Modulações: raramente para dominante, mudança de modo sem sair da tonalidade, e para subdominante
- Preferência pelo modo menor

É importante realçar que Andrade, ao discorrer sobre a fórmula de compasso, já apontava para a influência da valsa exercida sobre a modinha.

Na divisão rítmica as Modinhas variam também bastante, as mais antigas no geral preferindo os cortes binários do C ou do 2/4; as já influenciadas pelo Cantabile italiano e pela Valsa [...] indo frequentemente dos compassos compostos ao pleno 3/4 em que mais elas se vulgarisariam no povo. [...] Em todo caso o binário da Schottisch, que o gosto romântico pelo exótico pôs em moda justamente um século faz, entra em boa concorrência com as Modinhas – valsas. E isto já parece de pura adaptação popular (ANDRADE, 1930, p. 9).

O musicólogo Bruno Kiefer (1923-1987), em seu livro *A Modinha e o Lundu* (1977), afirma que a origem da modinha é brasileira. Como referência para essa posição, utiliza os trabalhos de Mozart de Araújo (1963) e José Ramos Tinhorão (1974). Além disso, Kiefer especifica a figura de Domingos Caldas Barbosa (1740-1800) como possível criador do gênero (KIEFER, 1986, p. 9).

Por outro lado, o pesquisador e professor Paulo Castagna (2003, p. 127) indica que Barbosa seria o introdutor da modinha brasileira em Lisboa e não o criador. A capital portuguesa seria o centro geográfico onde teriam surgido as modinhas, cujo desenvolvimento recebeu contribuições de diversos países, como Brasil, Itália e França (CASTAGNA, 2003, p. 129).

Apesar dessas duas posturas não serem totalmente concordantes, Barbosa é, inegavelmente, uma das personalidades mais mencionadas para o desenvolvimento e a

consolidação da modinha, gênero que nasce da multiplicidade cultural da sociedade luso-brasileira (LIMA, 2010, p. 95).

Castagna (2003, p. 126-127) caracteriza o gênero da modinha como um fenômeno europeu, da segunda metade do séc. XVIII.

Com a progressiva ascensão da burguesia e, conseqüentemente, com a mudança de hábitos da nobreza, surgiu uma prática musical doméstica ou de salão destinada a um entretenimento mais leve e menos erudito que aquele proporcionado pela ópera e pela música religiosa. Assim, a música doméstica urbana, praticada por amigos e familiares em festas ou momentos de lazer, privilegiou formas de pequeno número de intérpretes, de fácil execução técnica e de restrito apelo intelectual (CASTAGNA, 2003, p. 126).

Nesse contexto, a modinha portuguesa estaria ao lado de outras formas de canto doméstico; “na Itália apareceu a *canzonetta*, na Espanha a *seguidilla*, na França a *ariette*, na Áustria e Alemanha o *lied* e em Portugal a *modinha*” (CASTAGNA, 2003, p. 127).

Essa compreensão também é confirmada por Edilson Lima, em sua tese de doutorado *A Modinha e o Lundu: dois clássicos nos trópicos* (2010).

Além das óperas, dos *intermezzi* e da música religiosa, uma produção de canções visando a um público não profissional e para uso doméstico, ou seja, para os salões privados, foi sendo produzida nos vários países do continente europeu. A maioria dessas canções deveria ser simples, silábica, diatônica e estrófica, com acompanhamento que pudesse ser realizado pelo próprio cantor ou cantora. É este tipo de canção que na Alemanha será consagrado como *lied*, na França como *romance*, na Inglaterra como *ballad*, na Itália como *arietta* e na Espanha como *seguidilla*. E no mundo luso-brasileiro, foi denominado modinha, ou seja, canção amorosa, singela, estrófica, formalmente construída por frases ao gosto clássico (articulada e periódica) para uma ou duas vozes e com acompanhamento simples efetuado para teclado ou guitarra (LIMA, 2010, p. 129).

As coleções *Modinhas* e *Modinhas do Brasil*, descobertas por Gerard Béhague (1937-2005), são uma importante contribuição para a compreensão desse gênero. Inicialmente, foram consideradas como anônimas, e mais tarde, algumas peças foram identificadas como sendo de Barbosa. Kiefer (1986, p. 16-18) analisando esse material, aponta algumas características, mais especificamente da coleção *Modinhas do Brasil*.

- “Modinhas a duo”, com linhas melódicas em terças ou sextas paralelas
- Acompanhamento de guitarra
- Predominância do compasso 2/4
- Presença do agrupamento rítmico: semicolcheia-colcheia-semicolcheia

- Presença constante de ornamentos

Assim como Kiefer, Castagna pesquisa as modinhas desse mesmo período, e enfatiza a influência operística, observada em três aspectos principais: duos em terças e sextas paralelas, ornamentação das linhas vocais e melodias ricas em notas diminuídas ou passagens ágeis (CASTAGNA, 2003, p. 127).

Até o momento, as modinhas abordadas por Kiefer e Castagna situam-se na transição entre os séculos XVIII e XIX. Após essa primeira abordagem, Kiefer desenvolve o repertório do séc. XIX, mais especificamente aquele praticado após a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, ou seja, aproxima-se do material pesquisado por Andrade.

As principais características da modinha brasileira urbana do séc. XIX, segundo Kiefer (1986, p. 24) são:

- Canto solista
- Tonalidade – equilíbrio entre tonalidades maiores e menores
- Forma: AABB, com ou sem refrão; com introdução e poslúdio
- Modulações:
 - Modo menor para o relativo e para a subdominante
 - Modo maior para a dominante, a subdominante e para o relativo
- Compassos: quaternários, binários e, em menor quantidade, ternários
- Cadências femininas com apojatura superior
- Estruturas melódicas curtas, como fragmentos
- Predominância do movimento descendente, alcançado por salto ou arpejos

O clima modinheiro, na visão de Kiefer (1986, p. 24), é conferido pela singeleza, intimismo, doçura e saudade, que são alcançados através dos aspectos musicais acima listados.

Lima (2010, p. 15) compreende a modinha “como canção lírica, que tematiza o amor ideal, poética e musicalmente comprometida com o estilo vigente na segunda metade do século XVIII”. Nesse sentido, o autor aponta que as modinhas se comportam conforme as tendências formais desse período e buscam por um equilíbrio simétrico, apresentado através de “formas binárias ou ternárias, com ou sem refrão; opção por frases musicais que, em sua

grande maioria, obedecem aos preceitos desenvolvidos no assim chamado estilo clássico, vigente na época em questão, ou seja, articuladas e periódicas” (LIMA, 2010, p. 28-29).

O acompanhamento instrumental também não era fixo. Com base em publicações, manuscritos e relatos de viajantes, podemos encontrar duas instrumentações principais, instrumento de teclas, como cravo ou piano, e instrumento de cordas dedilhadas, como a viola de arame, guitarra inglesa ou guitarra francesa (LIMA, 2010, p. 224). No entanto, o autor frisa que essas seriam as instrumentações ideais, sujeitas a alterações, “pois a escolha dos instrumentos deveria obedecer à lógica das possibilidades reais, utilizando-se instrumentos que nem imaginamos” (LIMA, 2010, p. 228).

Por fim, observamos que a modinha, assim como a valsa, esteve presente em diversos meios sociais, tanto nas ruas quanto nos salões. Erudita ou popular em sua origem, a modinha transitou nas duas vertentes, e assim como ocorreu com diversas danças europeias, esteve presente no repertório dos seresteiros e chorões do final do séc. XIX. Tinhorão (1991) aponta justamente para a circularidade desse gênero entre esses ambientes, bem como identifica o retorno da modinha para os salões, no séc. XX, com o nome de canção:

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 do 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).

O fato é que, renovada por músicos populares a serviço da inspiração de toda uma geração de poetas românticos, [...] a modinha adaptou-se ao violão, que substituiu a viola desde meados do século XIX. E ganhando as ruas com os conjuntos de músicos de choro, que se encarregariam de estilizá-la definitivamente, dentro do estilo derramado do ultra-romantismo popular, acabaria no início do século XX voltando ainda uma vez aos salões sob o nome de *canção* (TINHORÃO, 1991, p. 22-23).

1.5 As valsas brasileiras – nacionalização da dança

Para a nossa discussão, é importante observar alguns aspectos do processo de nacionalização da valsa. Diversas pesquisas, em planos gerais, indicam sua chegada através da transferência da Família Real para o Brasil, em 1808. A primeira notícia sobre uma valsa composta no Brasil está ligada aos nomes do príncipe D. Pedro I (1798-1834) e do compositor austríaco Sigismund von Neukomm (1778-1858), que viveu no Rio de Janeiro entre 1816 a 1821. No catálogo de obras de Neukomm, encontra-se a seguinte obra: *Fantasie à grand*

orchestre sur une petite valse de S. A. R. le Prince Royal Don Pedro I (1816); além de constar o arranjo orquestral de seis valsas (1816), também compostas pelo príncipe (KIEFER, 1990, p. 7).

O musicólogo Renato Almeida, em sua *História da Música Brasileira* (1942), discorre sobre a difusão da valsa. O autor aponta que a vida social, no período regencial, apresentava uma grande variedade de danças de salão; porém, apenas no segundo reinado esse movimento adquiriu maior relevo e significado (ALMEIDA, 1942, p. 153). Nesse contexto, a valsa estava presente nas recepções e bailes dos salões da aristocracia, que reuniam “nobres, políticos e magnatas da época. E ajunta: *dansava-se, dansava-se* sempre... Era a quadrilha que dominava e Sua Majestade *dansava* doze por noite, afora as valsas em que rodopiava” (ALMEIDA, 1942, p. 154). Além disso, complementa declarando que os compositores de quadrilhas, valsas e polcas possuíam uma grande fama, visto que essas eram as danças favoritas nesse ambiente.

Em um plano geral, Almeida manifesta que diversas danças, em território brasileiro, foram se adaptando e gerando formas próprias. “As valsas, as quadrilhas, os schottisches e as polcas, principalmente as polcas, se abrigaram, ainda que a coreografia não sofresse maiores variantes” (ALMEIDA, 1942, p. 154).

Ao tratar especificamente do processo de nacionalização da valsa, o autor declara que:

A Valsa amaneirou-se, no Brasil, onde entrou por volta de 1837, ficou sestrosa, sofreu a influência das modinhas e adaptou-se ao choro nacional. Se guardou as suas características fundamentais, de dansa rodada, em $\frac{3}{4}$, abrigou a sua melodia e se tornou uma forma de canção sentimental, que é hoje a mais comum nos compositores do gênero (ALMEIDA, 1942, p. 184).

Confirmando as informações de Almeida, Luís da Câmara Cascudo reitera a popularidade que a valsa conquistou em território brasileiro; além disso, podemos depreender que, pouco depois de sua chegada, a valsa já estaria inserida no ambiente popular:

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. Ainda continua viva e atual nas festas do interior. Inútil informar do seu prestígio urbano (CASCUDO, 2001, p. 899).

Mário de Andrade transcreve, em seu *Dicionário Musical Brasileiro* (1989), informações já publicadas por Renato Almeida e Francisco Augusto Pereira da Costa (1851-1923).

Dança em compasso ternário e andamento variado (rápido, moderado ou lento) de ritmo característico: 3/4. Renato Almeida admitiu a origem francesa da dança no séc. XVI, “e só se tornou citadina no séc. XVIII, na Áustria, a ponto de muitos a dizerem germânica [segue a citação de Almeida que realizamos acima]. Talvez aparecida no Brasil no 1º quarto do séc. XIX, como dança de Salão. Diz Pereira da Costa (*Folclore Pernambucano*, 1908, p. 224) que por 1837 inda era muito pouco usada em Pernambuco, mas que já por 1842 era muito apreciada e geral. Entre as variantes da valsa dá a valsa americana de importação dos ianques (ANDRADE, 1999, p. 548).

O musicólogo Mozart de Araújo pontua a presença da valsa no ambiente aristocrático, bem como descreve a existência de um diálogo entre a prática dos chorões e a nacionalização das danças de salão, e caracteriza a valsa brasileira como sendo uma peça estilizada, com a intenção de ser apenas ouvida.

Voltemos porém a nossa década de 1870, para recordar que as músicas dançantes dessa fase eram músicas de importação – a polca da Boêmia, a valsa alemã, a xóti escocesa, o tango espanhol, a habanera cubana. 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, tangos e choros de sua própria criação. A palavra Choro assume, então, a característica de gênero musical (ARAÚJO, 1994, p. 186, apud BARBEITAS, 1995, p. 54-55).

O violonista e compositor João Luiz Rezende (1979-), em uma entrevista⁸ concedida ao trompetista Brandon Ridenour (1985-) em 2020, acredita que a transformação da valsa europeia em algo propriamente brasileiro está relacionada com a apropriação realizada pela classe trabalhadora, que possuía violões e instrumentos de metais e que, ao tentar emular, de ouvido, a sonoridade da valsa, passou a modificá-la em uma concepção própria, mais livre e “sentida”, com características nostálgicas (REZENDE, 2020).

Segundo Kiefer (1990, p. 15), o termo *valsa brasileira* possui diversas ramificações e, em obras de compositores vinculados ao nacionalismo, encontramos títulos tais como: *Valsa de Esquina* e *Valsas Brasileiras* (Francisco Mignone), *Valsa-Choro* (Osvaldo Lacerda), *Valsa Suburbana* (Lorenzo Fernández), *Valsa da Dor* (Villa-Lobos), entre outros. O autor, durante a discussão sobre esse repertório, aponta dois aspectos presentes nessa prática composicional:

⁸ Link para entrevista com João Luiz: <https://www.youtube.com/watch?v=0lqmfmaZM2c>

Na análise estética ressaltam dois aspectos: a presença quase essencial do clima modinheiro, ora mais, ora menos disfarçado, em versões mais brilhantes ou mais enfáticas, mais dolentes ou mais brincalhonas; a presença praticamente constante do baixo cantante (o baixo dos violões seresteiros de saudosos tempos). Claro, há exceções, mas estas só confirmam a regra (KIEFER, 1990, p. 15).

O autor apresenta algumas peças que contém essas características; os exemplos percorrem as obras de Mignone, Fernández, Villa-Lobos, entre outros. Por fim, Kiefer realiza uma breve consideração sobre as valsas-choro para piano de Theodoro Nogueira, e declara que nelas “está presente o baixo cantante; [enquanto que] o clima modinheiro é mais raro e diluído” (KIEFER, 1990, p. 15).

Ao observar as diferentes nomeações que as valsas citadas por Kiefer receberam, percebemos a utilização da combinação de termos que qualificam distintas possibilidades poéticas. Lima (2010) compreende que a reunião desses vocábulos era uma tentativa de síntese desses novos materiais; “a combinação de substantivos, para tentar definir um gênero síntese, já constitui uma tentativa de dar conta de gêneros que estavam por nascer, ou já não correspondiam, *ipsis literis*, ao gênero em questão” (LIMA, 2010, p. 82).

Podemos identificar, portanto, que a valsa apresentava uma flexibilidade, com abertura para ser influenciada por outros gêneros, práticas e culturas. Essa maleabilidade de limites presente na valsa, já era citada por Julio Bas, em seu livro *Tratado de la Forma Musical* (1947):

Com frequência, a valsa é estilizada como uma peça expressiva ou de virtuosismo técnico. Nesse caso, como nas demais danças, a forma típica tradicional se adapta, mais ou menos profundamente, à intenção estética dos compositores. Também nesse gênero, Chopin foi um importante mestre (BAS, 1947, p. 227, tradução nossa).⁹

Com base nos apontamentos desses musicólogos e pesquisadores, podemos depreender duas influências principais para a concepção da valsa brasileira: 1) contato com os grupos de choro e 2) influência da modinha.

Para aprofundar essas discussões traremos dois conceitos complementares, o primeiro deles é o de circularidade cultural e o segundo, o de mediador cultural. Segundo Barbeitas (1995, p. 15-16), a migração da valsa para o repertório de músicos populares, como os chorões, e seu encontro com a modinha contribuíram para a sua popularização. Esse autor define o conceito de circularidade cultural como uma determinada manifestação cultural que não se desenvolve através de uma continuidade linear; o que ocorre são movimentos culturais

⁹ Original: “Con frecuencia, el Vals es estilizado como trozo expresivo o de virtuosismo técnico. En este caso, como para las demás danzas, la forma típica tradicional se adapta, más o menos profundamente, a la intención estética de los compositores. También en este género, Chopin ha sido Maestro sumo”.

que percorrem os diversos segmentos sociais, de forma simultânea, criando assim uma trajetória circular. Considerando a valsa a partir desse ponto de vista, o tráfego entre camadas sociais populares e compositores eruditos resulta num intercâmbio de influências múltiplas, com grande produção em ambas as vertentes.

Assim como ocorre no conceito da circularidade cultural, o historiador Peter Burke (1937-), no livro *Cultura popular na Idade Moderna* (1989), “diagnostica a existência de um tráfego de mão dupla entre cultura popular e cultura erudita, modelo que sensivelmente altera a concepção de ‘rebaixamento social’ até então vigente” (TABORDA, 2011, p. 182). Nesse pensamento, Burke introduz uma figura fundamental para a compreensão dessa movimentação, o mediador. Essa personalidade teria capacidade de transitar entre as culturas, utilizando recursos dos dois lados para criar/reproduzir.

A figura do mediador é identificada, como exemplo, em Villa-Lobos:

Foi acompanhado de um violão que Heitor se embrenhou nos recantos culturais cariocas, frequentando não apenas as grandes rodas de choro, onde conviveu com Quincas Laranjeiras, João Pernambuco, Sátiro Bilhar, Pixinguinha [...] Eclético em tudo, Villa-Lobos não se limitava a conviver com os chorões das rodas boêmias. Frequentava a roda de famosos intelectuais, como Rocha Pombo, Coelho Neto, Olavo Bilac, Luiz Edmundo, Irineu Marinho, onde era conhecido como ‘o menino do violão’. (TABORDA, 2011, p. 103-104).

Além do contato com as rodas de choro, Villa-Lobos conhecia os Métodos de Carulli, Sor, Aguado e Carcassi (TABORDA, 2011, p. 104). Como resultado da soma de todas as movimentações entre as diferentes esferas culturais, o compositor escreveu, para violão, a *Suite Popular Brasileira* (1908-12/1923), que conta com os Movimentos: *Mazurka-Chôro*; *Schottisch-Chôro*; *Valsa-Chôro*; *Gavotta-Chôro* e *Chorinho*. Essa suíte representa, exemplarmente, o repertório que abriga os conceitos de circularidade cultural e de artista mediador.

Assim como Villa-Lobos, Theodoro Nogueira também pode ser compreendido como um compositor-mediador. Suas raízes estão ligadas ao ambiente rural, onde aprendeu serestas e choros ao violino; no início de sua vida adulta, mudou-se para a cidade, à procura de melhores condições de vida e de aprendizado, tendo contato com diversas figuras, tais como Souza Lima e Camargo Guarnieri. Dessa forma, Nogueira teve contato intenso com diversas manifestações culturais, possibilitando uma movimentação entre elas, na qual pode traduzir as suas aspirações da forma que lhe interessasse.

Tendo como referência os pesquisadores abordados, compreendemos que a valsa brasileira não se constitui em um gênero singular com limites poéticos de fácil percepção.

“Precisamos, antes de mais nada, aceitar a pluralidade. Afinal, o que se convencionou chamar de ‘valsa brasileira’ na verdade é um grande conjunto de características variadas, resultado das inúmeras influências recebidas” (BARBEITAS, 1995, p. 57).

Apesar dessa variedade poética, Barbeitas (1995) procurou levantar os aspectos presentes nas valsas brasileiras e, para tanto, realizou uma análise auditiva de uma seleção de fonogramas do arquivo de gravações de música brasileira do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da UFRJ, do período entre 1907 e 1917. Para realizar o seu trabalho, selecionou entre 20% a 25% do total de 200 gravações de valsas, com base nos seguintes critérios: não repetição de autores, busca da maior variedade de gravadoras, gravações de bandas ou pequenos grupos instrumentais e solistas. Os aspectos abordados foram: forma, tonalidades e modos, e caráter e construção melódica.

A respeito da estrutura formal, esse autor aponta que a forma rondó é majoritária, sendo essa sem introdução e coda, diferenciando-se das valsas vienenses (BARBEITAS, 1995, p. 58-59). Acrescentamos que, na análise das peças de Nogueira, a forma ternária (A-B-A) é a mais presente.

Referente às tonalidades e aos modos, relacionou-os com a instrumentação utilizada. No repertório de bandas e conjuntos de sopro, o autor observou uma predominância da tonalidade maior; já a tonalidade menor esteve mais presente nas valsas tocadas pelo trio tradicional do choro (flauta, cavaquinho e violão) (BARBEITAS, 1995, p. 59-60).

Sobre as modulações encontradas nas valsas, ele comenta:

Vale dizer também que em todas as valsas menores havia, ao menos, uma seção em tom maior, geralmente o tom relativo, podendo ocorrer também, em menor número, o homônimo maior ou tom da subdominante. O mesmo, porém não se verificava com as valsas maiores: poucos exemplos apresentavam alguma seção em tonalidade menor; a regra eram modulações para subdominante ou dominante (BARBEITAS, 1995, p. 60).

Como último aspecto relacionado às valsas brasileiras, ao abordar o caráter e a construção melódica, declara que as valsas de feição sentimental utilizam, majoritariamente, melodias em graus conjuntos descendentes combinadas com arpejos ascendentes. Por outro lado, identifica que as valsas com caráter brincalhão apresentam grandes saltos ascendentes e descendentes. Além disso, observa que as valsas virtuosísticas misturam os elementos mencionados anteriormente (BARBEITAS, 1995, p. 60).

Fernando Reis, em sua tese *O idiomático de Francisco Mignone nas 12 Valsas de Esquina e 12 Valsas-Choro* (2010), aborda as mesmas características mencionadas por

Barbeitas, e complementa ao declarar que “ocorre a presença do pulso ternário regular em algumas valsas e perda do pulso regular em outras, através de acentuações, diluições do acompanhamento padrão e uso de rubatos” (REIS, 2010, p. 44).

Reis (2010), ao realizar as considerações finais, aponta para a mesma percepção do termo valsa brasileira descrito por Barbeitas e reitera que:

A Valsa é caracterizada como uma dança com gênero musical de fácil adaptação a diferentes culturas e países. No Brasil, a Valsa adquiriu característica musical própria dentro da variedade de estilo das valsas brasileiras existentes, identificando-se a influência da modinha, dos planeiros e do choro. Entretanto, as valsas brasileiras são formadas por vários estilos e caracteres, não sendo possível classificá-las num bloco único e homogêneo (REIS, 2010, p. 260).

A valsa-choro, objeto de estudo desse trabalho, teve como principal influência a prática dos chorões, com destaque para a prevalência da estrutura formal tripartida (A-B-A), do virtuosismo instrumental com arpejos, saltos e movimentos por graus conjuntos, e do acompanhamento característico com baixo melódico, conhecido como ‘baixaria’ (BARBEITAS, 1995, p. 55).

1.6 A valsa-choro no repertório violonístico

Em planos gerais, pensando no repertório violonístico, podemos compreender a valsa-choro como uma obra que mantém o compasso da valsa europeia, que privilegia a forma ternária (A-B-A) ou a forma Rondó (A-B-A-C-A), e que tenta emular as sonoridades dos grupos dos chorões, desenvolvendo o baixo movimentado e as passagens virtuosísticas da flauta.

A importância da valsa-choro no repertório brasileiro, chamou a atenção de dois grandes compositores, que se dedicaram à composição desse gênero para o violão, Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri.

Villa-Lobos, em 1912, compôs a *Valsa-Choro*, que integra a *Suíte Popular Brasileira*, como seu terceiro Movimento. Como estrutura formal, essa peça mantém-se de acordo com a tradição, constituindo-se como um rondó (A-B-A-C-A). Apresenta diversos cromatismos nos aspectos harmônicos e melódicos, com uma estrutura muito semelhante ao acompanhamento tradicional da valsa, e apresenta um diálogo que alterna uma maior movimentação entre os baixos e a voz superior.

Essa obra, a *Suíte Popular Brasileira*, teve sua primeira publicação em 1955, e é fruto de um longo processo que sofreu mudanças estruturais e revisões. A primeira versão, concebida como um ciclo, é da década de 1920, e contava com os seguintes Movimentos: *Mazurka-Chôro* (1906), *Schottisch-Chôro* (1907), *Chôrinho* (sem data) e *Valse-Chôro* (sem data e grafado em francês *Valse*). A edição final, de 1955, mantém os Movimentos: *Mazurka-Chôro* (1908), *Schottisch-Chôro* (1908) e *Chôrinho* (1923), e acrescenta dois novos Movimentos: *Gavotta-Chôro* (1912) e *Valsa-Chôro* (1912), sendo essa grafada em português e distinta da *Valse-Chôro*.

A *Valse-Chôro*, presente na versão inicial, era desconhecida até o ano de 2005, quando foi encontrada nos arquivos da editora francesa Max Eschig. Foi publicada, em 2006, com revisão do violonista franco italiano Frédéric Zigante (1961-).

Camargo Guarnieri, por sua vez, foi autor de duas valsas-choro. Diferentemente de Villa-Lobos, a intimidade de Guarnieri com o violão não foi tão intensa, deixando uma pequena obra para o instrumento, que totaliza seis peças: *Ponteio* (1944), *Estudo n.º 1* (1958), *Estudos n.ºs 2 e 3* (1982), além das *Valsa-Choro n.º 1* (1954) e *Valsa-Choro n.º 2* (1986), sendo esta a última peça do compositor para o repertório violonístico. Apesar dessa pequena produção para violão, Guarnieri alcançou uma escrita que, ainda que desafiante para o instrumentista, é muito violonística. Em seu programa para Rádio Cultura FM, o violonista Fabio Zanon comenta sobre as *Valsas-Choro n.º 1* e *n.º 2*:

Parece que Guarnieri, ao abordar o violão, o faz com certo pudor, ele não cria nenhum gesto gritantemente nacionalista e explora cores escuras e intimistas [...] A *Valsa Choro n.º 1*, marcada pela nostalgia, pelo pranto contido, que só encontra vazão em um clímax de desenvolvimento harmônico, cuidadosamente construído (ZANON, 2007a).

Trinta e dois anos depois de sua *Valsa n.º 1*, Guarnieri escreveu sua *Valsa n.º 2*, dedicada a Jodacil Damaceno. Se a primeira é uma obra de saudade, essa é uma obra de frustração e dor. (...) Ela alcança todas as funções harmônicas pelas vias mais inesperadas e cromáticas, e cria uma textura de calma e obsessão em seu fluxo constante de colcheias (ZANON, 2007a).

A *Valsa-Choro n.º 1* possui algumas gravações comerciais, sendo a primeira delas de Carlos Barbosa-Lima, em 1959, para o selo Chantecler, e a *Valsa-Choro n.º 2* nunca editada, no entanto, recebeu duas gravações. A primeira delas foi realizada para o programa *Violão com Fabio Zanon* da Rádio Cultura FM, pelo violonista Flávio Apro, e a segunda foi gravada por João Luiz Rezende, em seu CD *Central Guitar: 20th and 21st-Century Brazilian Guitar Music* (2021), com obras autorais e de Gnattali, Guarnieri e Gismonti (1947-).

As duas valsas-choro de Guarnieri possuem características semelhantes: forma ternária (A-B-A), tonalidade menor, uso de cromatismo, e movimentos ativos no baixo (baixaria). Em uma rápida comparação, percebemos que, em relação ao acompanhamento, Villa-Lobos mantém-se mais próximo à tradição e Guarnieri encaminha-se para sua diluição. Na *Valsa-Choro n.º 1*, encontramos resquícios do acompanhamento tradicional, com alguns momentos em que o suporte harmônico é realizado pela repetição dos tempos 2 e 3, na região médio-grave. Na *Valsa Chôro n.º 2*, essa característica de acompanhamento está quase eliminada, com poucos momentos que sugerem sua presença naquela região médio-grave.

Outros compositores também contribuíram com a escrita de valsas-choro para o repertório do violão, como Sérgio de Vasconcellos Corrêa (1934-) e Guido Santórsola (1904-1994). Corrêa compôs a sua *Valsa-Choro n.º 1* em 1959, e Santórsola escreveu a sua *Valsa-Choro* em 1960; ambas as peças confirmam a tradição, escritas em tonalidade menor e forma ternária (A-B-A) ou forma rondó (A-B-A-C-A), respectivamente.

Santórsola deixou uma pequena anotação sobre o termo valsa-choro na publicação da sua peça. Nela, declara que o título Valsa-Choro está relacionado ao caráter emotivo da peça, representando lamento, tristeza ou nostalgia. Também compreende que o termo choro possui outro significado, o de um grupo de músicos reunidos para realizar uma serenata para a amada. Além disso, declara que a valsa-choro não é para ser dançada, é uma canção que mora nos sentimentos de tristeza e nostalgia (SANTÓRSOLA, 1978).

The title suggests the emotional character of the piece.

The word 'choro' has various meanings in Portuguese. It can mean lament, sadness, bittersweet nostalgia; or it can represent a group of musicians who have gathered to play or sing a serenade to a loved one.

The first and second parts of this Valsa have this quality of sweet sadness. It is a dialogue of two people expressing their love against a background of gentle nostalgia.

While keeping its three-four time, the waltz takes on the characteristics of each country. It is descended from the German Laendler and, with modifications from the minuet of the 18th-century salon, has become incorporated in the music of each people and takes on their qualities.

Unlike a waltz which is to be danced, whether slowly or fast, the Valsa-Choro is a song in three-four time which dwells on feelings of sadness and nostalgia. The only part of this little offering to be danced is the third part, the Trio, whose rapid movement suggests the true Viennese waltz.

Guido Santorsola
March, 1978

Figura 1: Anotação de Santórsola sobre o termo valsa-choro

1.7 A valsa-choro para Theodoro Nogueira

Nogueira deixou diversos artigos jornalísticos sobre música, que incluem títulos como: *Anotações para um estudo sobre a viola: origem do instrumento e sua difusão no Brasil* (*A Gazeta* – 1963), *O Longo Caminho da Valsa do Choro* (*A Gazeta* – 1970), *Danças Brasileiras de Origem Africana* (*A Gazeta* – 1972), *A Mais Bela e a Mais Importante das Artes* (*A Gazeta* – 1975), *Considerações Sobre o Folclore* (*Folha da Tarde* – 1977) e *Decadência do Ensino Musical* (*O Santarritense* – 1984).

Em busca de uma compreensão mais profunda sobre a valsa-choro para Nogueira, trazemos para a discussão o artigo jornalístico intitulado *O Longo Caminho da Valsa do Choro*, escrito para o jornal *A Gazeta*, da cidade de São Paulo, em 1970.

Nogueira inicia descrevendo um suposto processo histórico a respeito do surgimento da valsa, declarando-a uma dança de origem alemã com diversos andamentos e sempre em compasso ternário simples. Seu surgimento tem relação com duas outras formas musicais, a primeira delas sendo o minueto e a segunda, a dança campestre alemã *Ländler*.

Apresenta alguns compositores que se dedicaram à composição de valsas, dando destaque para Johann Strauss II, conhecido como “O Rei da Valsa, o mais famoso de todos os compositores de valsa, autor das mais belas melodias...” (NOGUEIRA, 1970).

Valsas integrantes em outros gêneros, tais como óperas e sinfonias, também são citadas por Nogueira. Além disso, ele aponta para o surgimento de diferentes tipos de valsas, de acordo com suas localidades, sendo elas de origens europeias ou americanas, cada uma com as suas próprias características.

Finalizada a parte que trata especificamente da valsa, Nogueira começa a abordar o choro, e apresenta os três significados que esse termo possuía, para ele, no contexto da música brasileira: o primeiro define uma reunião de vários músicos executando danças populares; o segundo é considerado sinônimo de valsa e, por último, o choro, que se aproxima do maxixe, nos moldes de Ernesto Nazareth (1863-1934).

O ponto de maior interesse para nossa pesquisa é a caracterização que Nogueira faz de dois tipos de valsa-choro, a Cabocla e a Urbana.

A Cabocla é simples, pesadona e rústica, o instrumental em geral é sanfona, violão e clarineta. O acompanhamento sem notas de passagem como diz o chorista (na base do quem-quê-pão¹⁰), era a orquestra de dança da roça, quase sempre o sanfoneiro ou o clarinetista eram italianos. A Urbana é romântica, cheia de rubatos a maneira de Chopin, a baixaria movimentada, a melodia é contrapontada pela flauta com

10 Essa pequena frase reproduz o motivo rítmico anapéstico: duas breves e uma longa.

trinados, arpejos, escalas cromáticas, etc. O instrumental varia muito, em geral é composto de flauta, violino, violão e cavaquinho, é uma valsa para ser ouvida (NOGUEIRA, 1970).

CAPÍTULO 2: THEODORO NOGUEIRA E A OBRA PARA VIOLÃO SOLO

2.1 Dados biográficos do compositor¹¹

Ascendino Theodoro Nogueira, filho de José Theodoro Nogueira e Vitalina Marques Figueiredo, nasceu no dia 9 de outubro de 1913, na Fazenda Santa Cecília, em Santa Rita do Passa Quatro, interior do estado de São Paulo.

Aos 7 anos, iniciou seus estudos musicais através do violino com o maestro da banda local, João Belon. Dois anos após esse começo, a família Nogueira mudou-se para a cidade de Limeira/SP. Nessa nova fase, ajudava nos afazeres da roça; com isso, seu laço com as atividades rurais se estreitou. Esse acontecimento reverberará nas suas escolhas composicionais, que retratam a sonoridade da música rural.

Por motivos financeiros, a família precisou mudar-se mais uma vez, agora para a cidade de Araraquara/SP. Nogueira prosseguiu seus estudos musicais, recebeu aulas de teoria e solfejo com o maestro José Tescari (1882-1954), com quem também aprendeu alguns choros e serestas ao violino.

O interesse pela composição surgiu nessa época, aos 15 anos, em uma viagem para a capital, São Paulo, na qual teve a oportunidade de assistir a um concerto sinfônico, no Teatro Municipal. Inspirado por essa experiência, começou a compor de forma relativamente autodidata.

Muitos anos depois, em 1939, teve seu primeiro importante concerto com composições autorais, realizado no Teatro Municipal de Araraquara. No programa, foram executadas obras para orquestra e coro (sem identificação das peças).

Em 1945, mudou-se para a cidade de São Paulo, à procura de melhores condições de trabalho como músico. Nessa fase, continuou suas atividades de composição e conseguiu com que algumas de suas obras fossem executadas por diversos intérpretes e até mesmo por João de Souza Lima (1898-1982), que também o ajudou em questões de orquestração. O maestro teve um papel importante na sua vida, indicando-o para estudar composição com Camargo Guarnieri.

O ano de 1953 trouxe mudanças importantes na vida de Nogueira. Seu *Quarteto de Cordas n.º 1* foi classificado entre as 18 melhores obras no “Concurso Internacional do Ministério de Instrução de Belas Artes” da Bélgica, e foi gravado pelo Quarteto Municipal de Liège. Como violinista, foi admitido na Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo e, além

¹¹Utilizamos três trabalhos para elaboração desse tópico: Fujiyama (2018), Petená (2017) e Oliveira (2015).

disso, através de um convite de Souza Lima, foi contratado pela Rádio Gazeta para os cargos de copista, arranjador e violinista, posições que manteve até sua aposentadoria.

Nos anos 1970, Nogueira assumiu outras ocupações. Foi membro da Comissão Municipal e Estadual de Música de São Paulo (1971-73) e coordenador do Simpósio sobre Pesquisa de Folclore em São Paulo (1977).

Ao longo da sua carreira, colecionou diversas premiações e homenagens. Fujiyama (2017, p. 30) cita as seguintes distinções: Diploma de Honra da Associação Paulista de Críticos (1960); melhor compositor de música de câmara, pela crítica paulista, com seu *Concertino para Piano e Coro* (1968); melhor compositor de música sinfônica com a *Suíte Sertaneja* (1970); primeiro lugar no Concurso de Composição da Semana Carlos Gomes (Campinas/SP) com a *Sinfonia n.º 3* (1977); Medalha “Martin A. Souza” pelo Instituto Histórico e Geográfico de Guarujá - Bertioga, pelo serviço prestado à cultura e patrimônio artístico nacional; homenageado nas cidades de Araraquara (1984) e Santa Rita do Passa Quatro (1991); homenagem na X Bienal de Música Contemporânea Brasileira/RJ (1993); homenagem da Fundação Cásper Líbero (1993); e Grande Prêmio de Música Erudita da Associação Paulista de Críticos de Arte (1998-1999).

Nogueira possuía obras para diversas formações, incluindo: cinco sinfonias, uma missa, nove quartetos de cordas, canções e peças para instrumento solo – dentre elas, uma produção significativa para violão.

Além da obra para violão, teve papel importante para a consolidação da viola caipira como instrumento de concerto, e a denominava como *Viola Brasileira*. Foi o primeiro compositor a escrever em partitura para o instrumento, deixando duas obras originais: *7 Prelúdios nos modos da viola brasileira* e o *Concertino para viola brasileira e orquestra de câmara*, escritas entre 1962/63. A sua notação, para esse instrumento, ocorria através de duas claves, fá e sol. Essa escrita apresentava uma clareza para a leitura, a clave de fá comportaria as notas realizadas pelos pares oitavados, e a clave de sol conteria as notas executadas pelos pares em uníssono. Atualmente, essa escrita não é a mais utilizada, os compositores que optam pelo uso da notação em partitura, geralmente, aproximam-se da escrita na clave de sol, assim como utilizamos no repertório violonístico. Além das peças originais, foi responsável por algumas transcrições da obra de J. S. Bach.

No âmbito dos trabalhos que apresenta seu pensamento musical, escreveu um livro que aborda uma experiência com procedimentos composicionais, intitulado *Música da Fala*, porém, nunca publicado. Como fundamento básico dessa abordagem, acreditava que toda música tem origem na fala das pessoas, e que isso está no subconsciente dos compositores.

Antes de iniciar a composição de uma obra, Nogueira gravava a sonoridade de diferentes encontros de pessoas em variadas ocasiões, como por exemplo: conversas de bar; conversas entre crianças; pessoas contando histórias; entre outras, e utilizava esse material para extrair melodias, ritmos e harmonias, por fim, abordava esses fragmentos como pontos de partida para as suas composições (FREITAG, 1980).

Há um esvaziamento de informações sobre sua vida após a década de 1980, e essa observação pode ser vinculada com o isolamento social que ocorreu com o compositor. Segundo João Nogueira, filho de Theodoro, após a morte do maestro Souza Lima, em 1982, e de outros amigos próximos, Nogueira não renovou as suas amizades. Além disso, ele possuía uma personalidade introspectiva e, mesmo no ambiente musical, não costumava procurar as pessoas e, com isso, naturalmente, foi se distanciando da vida social. João Nogueira declarou que, mesmo recluso, Theodoro sempre manteve a composição como um ofício diário, preservado até o final de sua vida (NOGUEIRA, J., 2017).

Nogueira faleceu na cidade de São Paulo, no dia 04 de outubro de 2002.



Figura 2: Ascendino Theodoro Nogueira (1913-2002)

2.2 A obra para violão solo de Theodoro Nogueira

O principal instrumento de Nogueira, em sua carreira como intérprete, foi o violino, mas ele tinha o piano como ferramenta de apoio para o seu processo composicional. Curiosamente, não possuía conhecimento profundo sobre a arte de tocar violão. Segundo Ribeiro (2017, 2021), ele, provavelmente, não saberia nem mesmo afinar um violão e o seu instrumento preferido era a viola caipira de dez cordas.

Segundo levantamento realizado por Edelson Gloeden (2002), Nogueira foi o compositor brasileiro que escreveu a maior quantidade de ciclos para violão solo, no período de 1944-1975, contendo um total de cinco obras editadas e publicadas: *5 Valsas-Choro* (1955-60), *6 Brasileiras* (1957-59), *12 Improvisos* (1958-59), *4 Serestas* (1959) e o *Concertino para violão e orquestra* (1969).

Além das obras disponíveis comercialmente, o compositor deixou duas transcrições para violão de obras autorais para piano, *Ponteio* (1949) e *Canto Caipira n.º 5* (1954); três miniaturas originais para violão, *Caçada de Tatu* (1979), *Estória de Assombração* (1979) e *O Remédio que Cura Tudo* (1979); e, por fim, nas décadas de 1980 e 1990, compôs mais obras para os gêneros Brasileira, Seresta e Valsa-Choro.

Nogueira indica, nas suas partituras para violão editadas, a data correspondente ao término da composição. Na tabela, organizamos cronologicamente esse material.

Ano	Obra	Data
1955	<i>Valsa-Choro n.º 2</i>	06/08
	<i>Brasileana n.º 1</i>	Jan/Fev
1957	<i>Brasileana n.º 2</i>	03/03
	<i>Brasileana n.º 3</i>	12/04
	<i>Valsa-Choro n.º 4</i>	26/09
	<i>Valsa-Choro n.º 5</i>	27/09
1958	<i>Brasileana n.º 4</i>	03/10
	<i>Brasileana n.º 5</i>	09/10
	<i>Improviso n.º 1</i>	31/12
	<i>Improviso n.º 2</i>	01/01
	<i>Valsa-Choro n.º 1</i>	03/06
	<i>Improviso n.º 3</i>	02/08
	<i>Improviso n.º 4</i>	03/08
	<i>Improviso n.º 5</i>	04/08
	<i>Improviso n.º 7</i>	05/08
	<i>Improviso n.º 9</i>	06/08
	<i>Improviso n.º 6</i>	09/08
1959	<i>Improviso n.º 8</i>	10/08
	<i>Improviso n.º 10</i>	11/08
	<i>Improviso n.º 11</i>	14/08
	<i>Improviso n.º 12</i>	15/08
	<i>Brasileana n.º 6</i>	06/12
	<i>Seresta n.º 1</i>	13/12
	<i>Seresta n.º 3</i>	14/12
	<i>Seresta n.º 4</i>	19/12
	<i>Seresta n.º 2</i>	20/12
1960	<i>Valsa-Choro n.º 3</i>	04/06

Tabela 1: Obras originais para violão (publicadas) - data final de composição

Alguns pontos podem ser observados a partir dessa relação cronológica: o ciclo das Valsas-Choro possui a distribuição mais dispersa, percorrendo os anos 1955 até 1960. Como oposto, temos o ciclo das Serestas, realizado em poucos dias, no final de 1959. Seguindo esse caminho, o ciclo dos Improvisos teve seu início na transição de 1958 para 1959, e conclusão em alguns dias, em agosto de 1959. Por fim, as Brazilianas tiveram um começo rápido, com metade do ciclo sendo escrito no começo de 1957, mais duas peças em outubro de 1958 e conclusão em dezembro de 1959.

Segundo João Nogueira, filho de Theodoro, a majoritária produção para violão era fruto das suas amizades. Ele tinha como alguns de seus amigos próximos os violonistas Geraldo Ribeiro, Carlos Barbosa-Lima e Ronoel Simões (1919-2010), que o incentivavam a escrever para o instrumento (NOGUEIRA, J., 2017).

Em relação às transcrições para o violão de obras autorais para piano, temos o *Ponteio*, com data de 1949, sem indicação de mês ou dia. O *Canto Caipira n.º 5*, originalmente escrito em 1954, recebeu sua transcrição em 15 de dezembro de 1956, pouco mais de um ano após sua primeira obra original para violão.

O *Concertino para violão e orquestra* foi escrito em 1969 e dedicado ao violonista Geraldo Ribeiro. Foi gravado, em 1971, pelo selo Fermata com o próprio Geraldo Ribeiro, com regência de Hector Lagna Fietta (1913-1994), no mesmo LP que contava com o ciclo *12 Improvisos*.

Em uma visão geral, observamos que a obra para violão de Nogueira pode ser compreendida em três fases. A primeira delas, entre os anos de 1955 e 1960, abarca a publicação dos quatro ciclos (Brazilianas, Improvisos, Serestas e Valsas-Choro). Consideramos esse repertório como integrante de uma mesma fase por apresentar características composicionais semelhantes e, dentre elas, podemos destacar como principais: representação da música caipira, textura contrapontística, predominância de movimentos descendentes por graus conjuntos e, como elemento fundamental, as variações/transformações motivicas, sendo o desenvolvimento composicional guiado pelo motivo.

A segunda fase compreende as peças compostas a partir de seus experimentos realizados com base na *Música da Fala*¹², escritas entre os anos de 1963 e 1980. Para violão, ele compôs a coleção *A Música da Fala para Violão* (1979), constituída por três miniaturas: *Caçada de Tatu*, *Estória de Assombração* e *O Remédio que Cura Tudo*.

¹² Procedimento composicional que consistia, essencialmente, no uso de sons produzidos pela voz humana como material inicial para escrita musical.

A última e terceira fase, compreendida entre as décadas de 1980 e 1990, revisita os gêneros das obras escritas na primeira fase; para tanto, compõe mais quatro *Brasilianas*, seis *Serestas* e cinco *Valsas-Choro*. Desse material, tivemos contato apenas com o manuscrito das *5 Valsas-Choro* (1987) e da *Seresta n.º 10* (1987), além da gravação da *Brasiliana n.º 7* realizada pelo violonista Paulo Porto Alegre. Sobre essa peça, Zanon (2007b) comenta:

É um prazer, portanto, ouvir o interesse renovado por sua obra através de Paulo Porto Alegre, que gravou esta *Brasiliana n.º 7*, é uma obra tardia de [19]95 em dois movimentos, que exploram ainda mais os elementos que já detectamos nas outras *Brasilianas* (ZANON, 2007b).

Do ponto de vista do intérprete, acreditamos que os ciclos para violão de Nogueira também podem ser compreendidos de acordo com as demandas técnico-musicais. Os dois ciclos que contém o menor número de Movimentos – *4 Serestas* e *5 Valsas-Choro* – apresentam um nível intermediário, no qual o andamento lento requisita um refinamento preciso da mão esquerda, além de uma sonoridade clara produzida pela mão direita. Essas exigências, além da influência do andamento, são fruto da presença de poucas notas, em que qualquer perda de controle é evidenciada.

O ciclo *12 Improvisos* pode ser inserido no repertório avançado, o instrumentista é demandado em diversos aspectos técnicos distintos, tais como: grandes saltos de mão esquerda, escalas rápidas, notas repetidas em vozes distintas, contraponto cerrado, além de solicitar uma compreensão mais apurada para a leitura do texto.

O ciclo *6 Brazilianas* apresenta o ápice técnico requerido pela produção de Nogueira. Aqui, tanto os elementos composicionais quanto técnico-instrumentais impõem a presença de um violonista maduro, com sua base técnico-musical em desenvolvimento pleno.

Percebe-se, assim, que a obra para violão de Nogueira apresenta camadas de necessidades técnico-musicais distintas, por isso, se faz necessário o comparecimento de um intérprete refinado em diversos sentidos.

2.2.1 As *Brasilianas*

O musicólogo Sylvio Lago (1939-), em seu livro *Música Erudita Brasileira: Gêneros e Formas* (2020), apresenta uma possível compreensão para o termo *brasiliana*:

É de se concluir pela literatura musical brasileira que quando adota o nome *Brasiliana*, pode-se considerar que se trata de uma forma que incorpora estilos diversos, tópicos da música popular e folclórica, podendo trabalhar também

materiais laboriosamente assimilados da linguagem erudita. A *Brasiliiana* é, assim, uma forma que em suas partes reveste-se de caráter nacional e com ampla liberdade formal cuja arquitetura varia de compositor a compositor (LAGO, 2020, p. 108).

Quando aborda o repertório pianístico, o autor identifica a possibilidade de uma construção em forma suíte. Essa abordagem foi explorada por Nogueira em suas *Brasilianas* para violão, e foi também empregada por outros compositores, como Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali, Edino Krieger, Osvaldo Lacerda, entre outros.

É uma forma típica da nossa cultura musical, podendo ter feição instrumental, orquestral ou mesmo pianística. [...] A *Brasiliiana* apresenta forma livre, com atmosfera própria da música brasileira, composta de forma concisa, como se fosse uma suíte cujos motivos são evidentemente nacionais nos aspectos e modalidades, com temas seresteiros, regionais, infantis, etc (LAGO, 2020, p. 168).

Em seus estudos inseridos no *Ensaio sobre Música Brasileira* (1928), Mário de Andrade aponta que “a forma de Suíte (série de danças) não é patrimônio de povo nenhum. Entre nós ela aparece bem” (ANDRADE, 2020, p. 110). Além disso, o autor sugere danças tipicamente brasileiras, que formariam uma suíte com seis Movimentos: Ponteio, Cateretê, Coco, Moda ou Modinha, Cururu e Dobrado. Seguindo essa diretriz, Osvaldo Lacerda compôs o seu ciclo de *Brasilianas* para piano, a *Brasiliiana n.º 3* (1967), por exemplo, conta com os Movimentos: Cururu, Rancheira, Acalanto e Quadrilha.

Nogueira não usa em suas *Brasilianas* essa sugestão de Andrade, e nomeia os Movimentos com termos expressivos que apontam o andamento e/ou o caráter das peças: Prelúdio, Tocata, Festivo, Moderado, Bem Ritmato, Improvisando, Ligeiro, Tranquilo, Gracioso, Lento e Expressivo. Apesar disso, na *Brasiliiana n.º 2*, o compositor utiliza o ritmo característico do baião, realizado através de um baixo pedal. Dessa forma, aproxima-se do pensamento de Andrade ao utilizar elementos típicos da rítmica brasileira em sua criação.



Figura 3: *Brasiliiana n.º 2* – Influência do baião – c. 29 a 44

O ciclo *6 Brazilianas* foi composto entre 1957/59, com edição da Ricordi Brasileira, em 1969. Em 1966, foi gravado integralmente pelo violonista Geraldo Ribeiro pela gravadora Chantecler, em um LP que ainda conta com as duas transcrições, do próprio compositor, *Ponteio* e *Canto Caipira n.º 5*. Em nota crítica do LP, Ronoel Simões comenta: “é oportuno esclarecer que as *Brasilianas* focalizadas neste LP são extremamente difíceis e representam para o violão o mesmo que representam para o violino os *Caprichos* de Paganini” (SIMÕES, 1966). Além de realizar a gravação do ciclo, Ribeiro foi responsável pela estreia de três de suas peças: *Brasiliana n.º 1* em 1957, *Brasiliana n.º 2* em 1959 e *Brasiliana n.º 6* em 1966 (OLIVEIRA, 2015, p. 8).

O violonista Carlos Barbosa-Lima realizou a estreia da *Brasiliana n.º 4* em 1960 (OLIVEIRA, 2015, p. 8), e gravou a mesma peça para o selo Chantecler, em seu LP *Concêrto de Violão*, em 1959.

Posteriormente, nos anos 1990, Nogueira compôs mais quatro *Brasilianas*, sendo que nenhuma delas está disponível comercialmente. Apenas a *Brasiliana n.º 10* foi publicada, na primeira edição do livro *Curso de Violão – Obras de Grandes Mestres* (2003), de Nilo Sérgio, pela editora Irmãos Vitale, porém, nas edições seguintes do livro, a peça foi retirada por questões de direitos autorais.

Entre as *Brasilianas* compostas nos anos 1990, a única que possui registro é a *Brasiliana n.º 7*, dedicada a Paulo Porto Alegre (1953-) e gravada por ele no CD *Estreias Brasileiras*, de 1997.

2.2.2 Os Improvisos

O gênero improviso, como peça de concerto do séc. XIX, foi cultivado por diversos compositores, como F. Schubert, R. Schumann, F. Chopin, F. Liszt, J. Sibelius e A. Scriabin. Sua característica marcante ocorre através da emulação de uma sonoridade espontânea, como uma criação realizada em tempo real (GROVE, 1879, p. 768).

Este atributo aponta para um virtuosismo por parte do intérprete, sendo este requisitado em um amplo controle técnico e expressivo, com a intenção de demonstrar a sua liberdade com o instrumento, possibilitando um resultado sonoro que se aproxime de um caráter improvisado.

Lago aproxima-se da ideia de um virtuosismo presente nesse gênero, e aponta que o repertório brasileiro, especialmente o pianístico, contempla diversos exemplos, e os

caracteriza como “formas de improvisação e virtuosismo instrumental, como uma expressão espontânea de realização” (LAGO, 2020, p. 189).

A partir do verbete *Impromptu* do *Dicionário Grove de Música e Músicos*, de autoria do musicólogo Maurice Brown (1906-1975), podemos compreender que, geralmente, essa forma musical se manifesta em uma estrutura ternária (A-B-A), com predominância no repertório solístico (BROWN, 2001). Julio Bas também aponta a reincidência da forma ternária nessa forma musical (BAS, 1947, p. 175-176). Além disso, ressaltamos que essa é a estrutura formal mais presente nos Improvisos de Nogueira (FUJIYAMA, 2018, p. 92).

O ciclo *12 Improvisos* foi composto em 1958/59, com edição da Ricordi Brasileira, em 1970. Em 1971, foi gravado integralmente pelo violonista Geraldo Ribeiro no selo Fermata Produções, Ribeiro também foi responsável pela estreia de três deles: *Improvisos n.º 1* e *n.º 2* em 1959 e *Improviso n.º 11* em 1970 (OLIVEIRA, 2015, p. 8).

A violonista Maria Lívia São Marcos gravou os *Improvisos n.º 9* e *n.º 10*, em 1961, no LP *Violão dos Mestres*, pela Ricordi.

Em seu programa para Rádio Cultura FM, o violonista Fabio Zanon faz um comentário geral para o ciclo de 12 Improvisos:

É um dos ciclos mais bem realizados em toda a música brasileira para violão, onde ele encontra a medida certa entre variedade e homogeneidade; entre cenas saudosas e momentos de graça e bom humor. Em muitos pontos, ouvimos sugestões da técnica peculiar de Theodoro Nogueira, chamada *Música da Fala*, onde a conversa preguiçosa do caipira serve como base rítmica e melódica na criação de temas (ZANON, 2006b).

O violonista e professor Gilson Antunes, em entrevista¹³ concedida à violonista Laís Fujiyama em 2017, comenta algumas das características presentes nesse ciclo, bem como uma hipótese que justifique a ausência dessas peças no cenário violonístico:

São obras de dificuldades variadas, mas que quase sempre demandam um apuro técnico avançadíssimo do intérprete, especialmente também para a compreensão das questões musicais intrínsecas às músicas. Há de tudo nesse ciclo: contrapontos (em praticamente todos eles), mudanças rápidas de posições (Improviso n.º 6), ligados, escalas rápidas (Improviso n.º 4) etc. São quase todas elas músicas para violonistas profissionais, em termos de ferramentas técnico-musicais – e aí reside o problema de estes não quererem gastar suas energias para uma demanda tão grande, em detrimento de obras mais estabelecidas do repertório (ANTUNES, 2017).

¹³ Disponível na dissertação da pesquisadora Laís Fujiyama: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8389?mode=full>

2.2.3 As Serestas

Mário de Andrade identifica o termo seresta como sinônimo de serenata, designando-a como “execução de trechos musicais depois do anoitecer. Termo derivado de sereno, foi empregado também como serenada” (ANDRADE, 1999, p. 471).

Barbeitas (1995) se aproxima da compreensão de Andrade, e acrescenta importantes informações ao descrever o ambiente e o repertório executado, bem como retoma as ideias do conceito de circularidade cultural:

Quanto à seresta, ela não representa um gênero musical em si, mas sim o ambiente no qual um determinado tipo de repertório era executado: músicos de rua, boêmios que tocavam ao luar, que faziam serenatas. As músicas de serestas eram basicamente canções (modinhas, lundus, valsas etc.), em geral lentas e nostálgicas, tocadas por um conjunto caracterizado, segundo José Maria Neves (1977), pelo emprego quase exclusivo de instrumento de cordas. É claro que o ambiente seresteiro, tal como o choro, proporcionava uma interação entre os diversos gêneros que compunham o repertório, acarretando o aparecimento de características comuns (BARBEITAS, 1995, p. 55).

Em sua tese *As Serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação* (2010), o professor e compositor Achille Picchi (1952-) aponta para o uso desse gênero como uma peça estilizada e, além disso, apresenta algumas características da sua prática como canção no ambiente seresteiro:

Seresta é um termo brasileiro que pode designar o que o europeu cognomina de serenata, inclusive como gênero musical, surgida, como peça característica independentemente, a partir do romantismo. Como peça de execução isolada, foi desde o princípio organizada instrumentalmente e de maneira variada, para cordas, para poucos instrumentos e, inclusive já em pleno romantismo, para piano solo. Nesse caso, a serenata é apenas evocativa – como, aliás, qualquer peça característica do romantismo. Mas no Brasil tem um formato e, na maioria das vezes, instrumentação definidos: peça para voz masculina, quase sempre, com texto amoroso (dirigido ao ser amado) em forma canção, em geral com acompanhamento de violão e, às vezes, também uma flauta (PICCHI, 2010, p. 30-31).

Embora Picchi caracterize a seresta como majoritariamente vocal, alguns compositores utilizaram esse gênero como peça instrumental. José Vieira Brandão, Camargo Guarnieri, Theodoro Nogueira, Edino Krieger emularam o *cantabile* da voz em suas serestas instrumentais.

No mencionado artigo jornalístico escrito por Nogueira (1970), o compositor também apresenta a sua concepção a respeito do gênero seresta, e declara que “mesmo com

características seresteiras e à maneira bem nossa, nota-se na linha melódica a influência italiana” (NOGUEIRA, 1970).

Chama atenção a assertividade com que Nogueira descreve a forma das serestas, não apontando, mas afirmando que são compostas por três Partes. A primeira, em tonalidade menor e composta por dois períodos de 16 compassos; a segunda, geralmente, formada por dois períodos de 8 compassos, andamento rápido e com variações; e a última Parte em tonalidade maior, com dois períodos de 16 compassos. Além disso, declara que a harmonia é simples, com “acordes do I, V e IV grau que o chorista denomina 1a, 2A e 3a, o gênero é diatônico e cromático” (NOGUEIRA, 1970). No entanto, Nogueira, em suas próprias serestas para violão, não as compõe com essa estrutura formal descrita.

O ciclo *4 Serestas* foi composto em 1959, com edição da Ricordi Brasileira, em 1971. Em 2015, o ciclo foi gravado por Gilson Antunes, em gravação sem fins comerciais, no Estúdio Faria & Friends, e está disponível para audição na plataforma audiovisual Youtube¹⁴.

A estreia foi realizada por dois violonistas, Geraldo Ribeiro e Barbosa-Lima. Ribeiro foi responsável pelas *Serestas n.º 3* e *n.º 4*, em 1960, e Barbosa-Lima fez a estreia das duas primeiras, em 1963 (OLIVEIRA, 2015, p. 8).

Segundo o professor e violonista Giacomo Bartoloni, Nogueira compôs mais seis serestas (BARTOLONI, 1995, p. 105), sendo que apenas a *Seresta n.º 10* possui data de composição escrita na partitura, março de 1987.



Figura 4: Cabeçalho da *Seresta n.º 10* (1987)

¹⁴Gravação das *4 Serestas* com o Prof. Gilson Antunes – <https://www.youtube.com/watch?v=QjU4e96NUHE>

2.2.4 As Valsas-Choro

O ciclo 5 *Valsas-Choro* foi composto entre 1955/60, com edição da Ricordi Brasileira, em 1971. Apenas duas Valsas receberam uma gravação oficial: a *Valsa-Choro n.º 4*, realizada pelo violonista Milton Nunes, em seu LP *Recital*, para o selo Chantecler, em 1961, e a *Valsa-Choro n.º 5* através do registro do violonista Carlos Barbosa-Lima, também para o selo Chantecler, em 1959.

Em seu programa para a Rádio Cultura FM, Zanon comenta que as 5 *Valsas-Choro* para violão são:

Possivelmente suas obras mais introspectivas e de linguagem mais hermética. São uma verdadeira antítese das extrovertidas e expansivas Valsas homônimas de Mignone. Parece aqui que o autor está mais tocando uma valsa para si, que escrevendo algo para ser ouvido por alguém (ZANON, 2007b).

As valsas-choro não foram idealizadas para serem dançadas, tratam-se de valsas estilizadas, com objetivo de fruição puramente sonora. Nossa compreensão está de acordo com a visão de Zanon (2007b), que as percebe como “algo para ser ouvido por alguém”, e conforme a descrição apresentada pelo compositor, aproximamos essas peças com o tipo Valsa-Choro Urbana. Do ponto de vista do intérprete, esta constatação abre espaço para um uso maior de rubatos, com a presença de elementos que remetem à flauta e ao baixo movimentado.

Assim como Guarnieri, Nogueira ambienta essas peças por meio de títulos expressivos, que deixam pistas para os intérpretes trilharem suas leituras. A *Valsa-Choro n.º 1* tem como indicação *Vagaroso*; a *n.º 2*, *Expressivo*; a *n.º 3*, *Animado* – como contraste –, e as duas últimas retomam um caráter que tende para o melancólico, com as indicações *Lentamente* e *Saudoso*.

Posteriormente, em 1987, Nogueira compôs uma segunda série de cinco valsas-choro. Apesar de se tratar de um novo ciclo, como podemos observar através do manuscrito, o compositor numera a coleção como *Valsa-Choro n.º 6 a 10*. Curiosamente, são as únicas composições de Nogueira para violão que não possuem uma dedicatória. Segundo Ribeiro (2021), as peças do primeiro ciclo de valsas foram dedicadas para amigos próximos e músicos amadores, com a exceção de Milton Nunes.

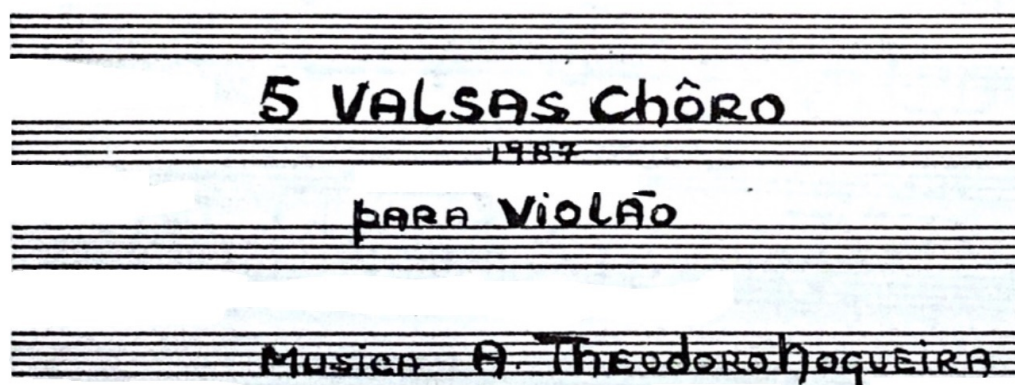


Figura 5: Capa do manuscrito – *5 Valsas-Choro* (1987)

O segundo ciclo, *5 Valsas-Choro* (1987), nunca foi editado ou publicado. O manuscrito dessas peças foi cedido pelo violonista Geraldo Ribeiro. Com a observação desse material, levantamos a hipótese de que essas cinco valsas nunca foram estreadas; essa suspeita ocorre pela união de duas informações. Em entrevista concedida para a nossa pesquisa, Ribeiro (2021) declarou que “parece que tive contato com outras valsas dele”, indicando uma vaga lembrança dessas peças. Em paralelo, notamos uma ausência de qualquer digitação ou anotação de caráter prático nas partituras, sendo que, de acordo com a violonista e professora Márcia Braga¹⁵, Ribeiro escrevia as digitações nas peças que estudava, mesmo que acabasse não as tocando em público.

Do ponto de vista do intérprete, abordaremos as suas dificuldades sobre duas óticas, técnico-musical e leitura. No primeiro aspecto, observamos que essas peças permanecem no mesmo patamar de dificuldade dos ciclos *5 Valsas-Choro* (1955-60) e *4 Serestas* (1959); portanto, as exigências abordadas anteriormente são conservadas. No entanto, o trabalho motivico é abordado com um grau maior de complexidade e liberdade; dessa forma, essas peças requerem um intérprete com uma habilidade mais apurada de compreensão do texto.

O primeiro contato com uma obra apresenta exigências naturais da prática de leitura, sendo que essas são guiadas, em um primeiro estágio, pelas armaduras de clave. Como poderemos observar na análise das *5 Valsas-Choro* (1955-60), Nogueira se afasta, em alguns momentos, das armaduras mais frequentes e tradicionais do repertório violonístico. Por outro

¹⁵ Informação fornecida pela Profa. Márcia Braga em momento após a entrevista com Geraldo Ribeiro, em 24 de abril de 2021

lado, as 5 *Valsas-Choro* (1987) utilizam as armaduras mais convencionais do repertório; no entanto, podemos observar um grande uso de acidentes ocorrentes.

Por fim, com base nessa primeira observação das 5 *Valsas-Choro* (1987) de Nogueira, podemos perceber que ainda se mantém de acordo com a poética presente no ciclo anterior, através das seguintes características: linguagem contrapontística; movimento ativo do baixo; predominância de movimentos descendentes; intervalos paralelos, sendo o intervalo de 3.^a paralela menos frequente; e representação da música caipira. Como principal diferença, temos o trabalho motivico realizado de forma mais elaborada, possibilitando uma gama maior de possibilidades. No entanto, observamos que essas diferenças e semelhanças são naturais, devido à distância temporal de três décadas.

2.2.5 A Música da Fala para violão

Assim como ocorre em outras obras, como os *Choros* de Villa-Lobos ou as *Brasileiras* de Gnattali, *a Música da Fala* (1963-80) abrange diversas formações, tais como orquestra de cordas; duo de flauta e clarinete; duo de violoncelo e piano; piano solo, entre outras, e é constituída por 16 peças, sendo que três delas são para violão solo. No cabeçalho das partituras para violão, o compositor indica o posicionamento dessas peças no total de 16 e, além disso, indica quais registros fonográficos foram utilizados como base.

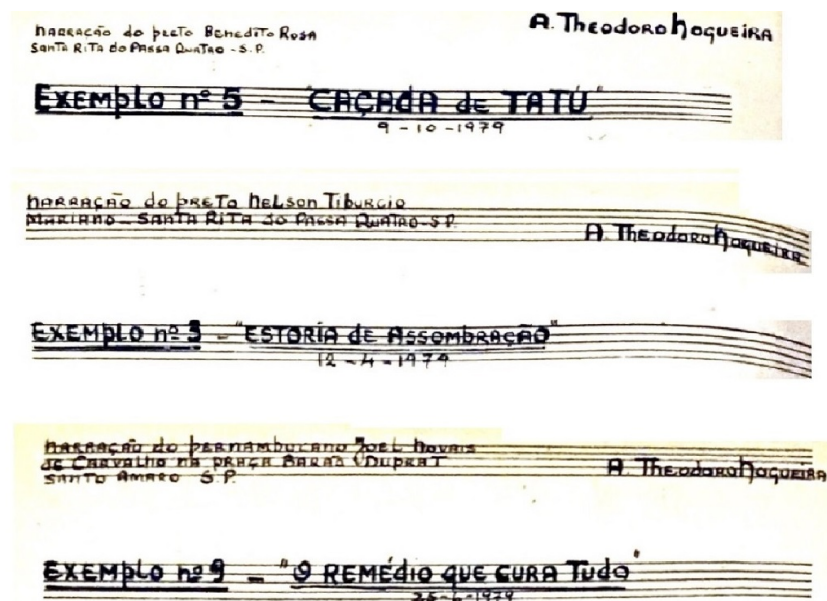


Figura 6: Cabeçalhos da obra *A Música da Fala para violão* (1979)

A coleção *A Música da Fala para violão* (1979) insere-se no mesmo patamar de dificuldade técnica que as *Brasilianas*. Essas peças foram dedicadas a Geraldo Ribeiro, sendo que a partitura que tivemos acesso foi disponibilizada pelo próprio dedicatário e contém as suas digitações.

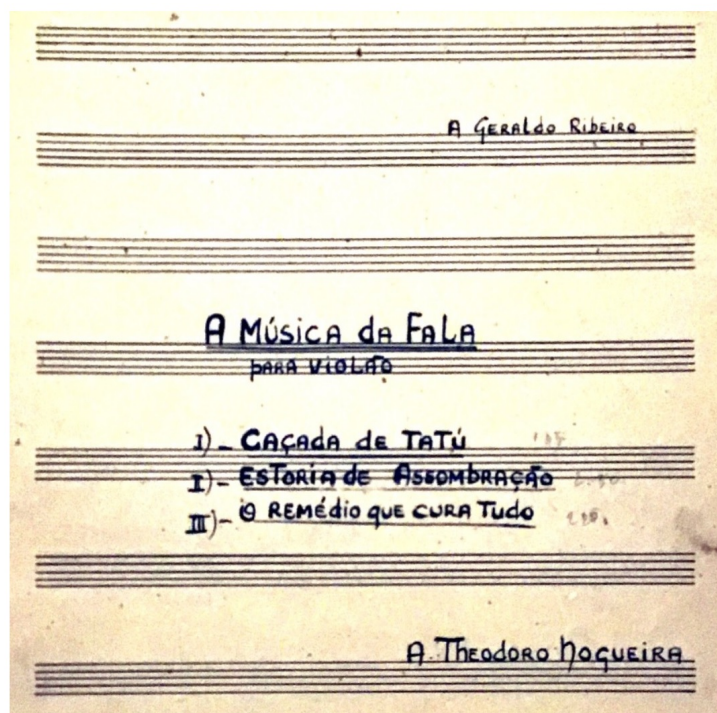


Figura 7: Capa do manuscrito – *A Música da Fala para violão* (1979)

Como aspectos musicais, observamos alguns elementos predominantes: textura contrapontística; mudança constante da fórmula de compasso; 3.^{as} e 4.^{as} paralelas; uso recorrente de quiálteras; motivos com notas repetidas e/ou escalares descendentes; movimentos por graus conjuntos; e a figuração rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia. Em uma primeira observação, o leitor pode depreender que essas peças se conectam com a primeira fase e, de fato, essa afinidade é existente.

Através desse procedimento composicional, Nogueira se aproxima de ritmos preexistentes que podem ser encontrados na oralidade. Em declaração para o jornal *Folha de São Paulo*, em 1980, Nogueira exemplifica essa aproximação, “a conversa de um pernambucano, em Santo Amaro, anunciando ervas medicinais, de acordo com o professor Nogueira, ‘é uma embolada’” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1980).

A partir da observação das três miniaturas, constatamos que Nogueira se referia à peça *O Remédio que Cura Tudo*, baseada na fala do pernambucano Joel Novais de Carvalho, gravada na Praça Barão Duprat, em Santo Amaro/SP.

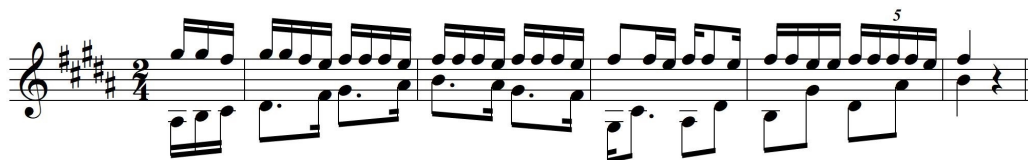


Figura 8: *O Remédio que Cura Tudo* – c. 1 a 5

O ritmo da embolada é estruturado sobre um compasso binário, em que cada tempo é subdividido em quatro partes, ou seja, podemos encontrar exemplos em 2/4 com a presença de oito semicolcheias, assim como observamos na peça de Nogueira. “Esta estrutura rítmica básica está presente caracteristicamente no toque dos pandeiros (ou ganzás), que configuram o acompanhamento da embolada, e também no canto dos emboladores” (MARINHO, 2016, p. 94). O acompanhamento de pandeiro apresenta uma estrutura de acentos característica e que é utilizada por grande parte dos emboladores:

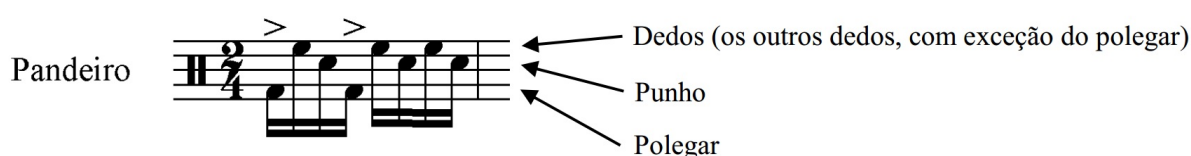


Figura 9: Padrão rítmico da embolada. Fonte: Marinho (2016, p. 95)

Nogueira, nesta peça, enfatiza a acentuação característica do pandeiro na voz inferior, sendo essa responsável pela melodia do excerto (fig. 7). Além disso, podemos observar, nesses compassos iniciais, a presença, quase integral, dos aspectos musicais que identificamos anteriormente.

Ainda em sua entrevista para a *Folha de São Paulo*, o compositor comentou que “cada pessoa tem a sua própria música – a música da fala [...] Ninguém percebe, porque a fala é muito rápida e grave” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1980). A partir dessa declaração, podemos fazer uma aproximação com as três miniaturas, especialmente com a *Estória de Assombração*. No aspecto da velocidade rápida da fala, em sua transcrição para a pauta, há a predominância

da semicolcheia, bem como a presença da fusa, e, além disso, todas são construídas em um andamento moderado, entre 80-88 bpm. O aspecto da tessitura grave da fala, por sua vez, é representado exemplarmente na peça *Estória de Assombração*, construída, majoritariamente, através do uso das cordas mais graves do instrumento, associado a uma afinação alterada (scordatura), possibilitando um registro mais grave, com a quinta e a sexta cordas afinadas um tom abaixo do convencional.



Figura 10: *Estória de Assombração* – c. 1 a 6

Embora realizadas através de fontes de inspiração distintas, as peças da primeira fase e as presentes em *A Música da Fala* são conectadas através da atividade de Nogueira como compositor-mediador; assim, encontram-se como representantes de um diálogo entre as instâncias erudita e popular, sendo a última representada pela fala do povo.

CAPÍTULO 3: ANÁLISE DAS 5 *VALSAS-CHORO* DE THEODORO NOGUEIRA

Segundo Ian Bent (2001), a análise musical pode ser compreendida, em sentido amplo, como:

A parte do estudo da música que toma como ponto de partida a própria música, em vez de fatores externos. Mais formalmente, pode-se dizer que a análise inclui a interpretação das estruturas na música, junto com sua resolução em elementos constituintes relativamente mais simples, e a investigação das funções relevantes desses elementos (BENT, 2001, p. 341, tradução nossa).¹⁶

A partir dessa perspectiva, depreendemos que a análise musical é uma forma de desvendar o funcionamento de uma obra e, para tanto, procura os seus elementos formadores, que operam para a construção do todo. São diversos métodos e abordagens distintas, todos eles com as suas procuras e preocupações, e, por mais que a investigação seja consistente, o resultado ainda será parcial. Ainda segundo Bent (2001), o trabalho do analista é um reflexo das suas experiências, em nível cultural, de idade e personalidade, portanto, “a própria existência de um observador [...] impede a possibilidade de uma total objetividade” (BENT, 2001, p. 343, tradução nossa).¹⁷

O trabalho analítico, para a realização desse estudo, faz-se necessário, pois a história e as reflexões sobre o repertório violonístico, no âmbito acadêmico, ainda estão em fase de construção e, dessa forma, nossa pesquisa procura contemplar uma figura específica, somando perspectivas aos trabalhos anteriores que compartilham da temática que envolve Nogueira. Essa dissertação se insere na investigação desenvolvida através do paralelo entre um panorama histórico-social e a análise musical, com a intenção de aprofundar a discussão e divulgar as obras de Nogueira, contribuindo com o conhecimento acadêmico e violonístico, enquanto performance.

O ciclo *5 Valsas-Choro* (1955-60) de Theodoro Nogueira pode ser compreendido através de um pensamento composicional derivado de um trabalho motivico. Dentre os principais teóricos que trabalharam nessa vertente, nossos interlocutores são Arnold Schoenberg (1874-1951) e Rudolph Reti (1885-1957).

16 Original: “*That part of the study of music which takes as its starting-point the music itself, rather than external factors. More formally, analysis may be said to include the interpretation of structures in music, together with their resolution into relatively simple constituent elements, and the investigation of the relevant functions of those elements*”.

17 Original: “*The very existence of an observer – the scientist, the analyst – pre-empts the possibility of total objectivity*”.

O livro *Fundamentos da Composição Musical* (1967), de Arnold Schoenberg, está dividido em três Partes: *Construção de Temas*, *Pequenas Formas* e *Grandes Formas*. Após a observação dos pensamentos e apontamentos realizados nesse livro, fica evidente que Schoenberg possuía uma grande preocupação com a lógica e a coerência na construção de uma peça.

Em um sentido estético, o termo *forma* significa que a peça é ‘organizada’, isto é, que ela é constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo. Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro (SCHOENBERG, 2015, p. 27).

Em seu livro *Style and Idea* (1950), o autor aborda alguns parâmetros que podem ser utilizados para alcançar uma construção inteligível:

Uniformidade, regularidade, simetria, subdivisão, repetição, unidade, relação entre ritmo e harmonia, e mesmo lógica – nenhum desses elementos produz ou mesmo contribui para a beleza. Mas todos eles contribuem para uma organização que torna inteligível a apresentação da ideia musical (SCHOENBERG, 1950, p. 53, tradução nossa).¹⁸

Para contribuir com o entendimento musical, no capítulo *Construção de Temas*, discorre sobre diversas questões, dentre elas: elaboração de motivos; formas-motivo (variações do motivo); conexão das formas-motivo para construção de frases; construção de temas através de períodos ou sentenças; e a importância do acompanhamento.

No tópico que explora a elaboração e o tratamento sobre um motivo, o autor declara que a utilização de um motivo precisa de repetição, seja ela literal ou variada. A forma literal pode ocorrer através dos seguintes procedimentos: transposição, inversão, retrogradação, diminuição e aumento. O uso de variações que criam uma nova estrutura se enquadra nas repetições modificadas; essas novas formações são denominadas como formas-motivo, e para alcançar essas construções podem ser utilizados os mais diversos procedimentos (SCHOENBERG, 2015, p. 37). Além disso, julga que são necessários três pontos para a união dos motivos, quais sejam: conteúdo comum, similaridade rítmica e coerência harmônica.

O conteúdo comum é gerado pela utilização de formas-motivo derivadas do mesmo motivo básico; as similaridades rítmicas atuam como elementos unificadores e a coerência harmônica reforça as conexões internas (SCHOENBERG, 2015, p. 43).

18 Original: “Evenness, regularity, symmetry, subdivision, repetition, unity, relationship in rhythm and harmony and even logic – none of these elements produces or even contributes to beauty. But all of them contribute to an organization which makes the presentation of the musical idea intelligible”.

A respeito dos tipos de acompanhamento, o autor declara que esses não devem ser uma mera adição à melodia, devem funcionar como um complemento da essência da peça nos aspectos da tonalidade, ritmo, fraseio, perfil melódico, caráter e clima expressivo (SCHOENBERG, 2015, p. 107).

A partir do pensamento de Schoenberg, podemos compreender possíveis maneiras nas quais os motivos são construídos, conectados e como podem ser utilizados na construção de frases, sendo que, a partir da análise desses materiais, a estrutura formal se torna observável. A divisão formal é analisada com base em princípios de recorrência literal ou variada e de contraste. Como observaremos nas análises, a estrutura tripartida é majoritária, portanto, nossa nomenclatura circula os seguintes padrões, A-B-A e A-B-A’.

Rudolph Reti, por sua vez, acreditava que o processo de elaboração temática era o cerne da composição musical. Em seu livro *The Thematic Process in Music* (1951), apresenta seu pensamento através, essencialmente, de exemplos. O autor compreendia que a partir do entendimento mais profundo dos processos temáticos, o conteúdo formal e estético-dramático se torna mais transparente (RETI, 1978, p. 3).

Para ele, uma obra apresenta uma frase inicial da qual podemos extrair fragmentos que são utilizados para o desenvolvimento composicional; estas estruturas são os motivos.

Nós chamamos de *motivo* qualquer elemento musical, seja ele uma frase melódica ou fragmento, ou até mesmo somente um aspecto rítmico ou dinâmico, que por ser constantemente repetido ou variado ao longo de uma obra ou seção, assume um papel no design composicional, de alguma forma semelhante ao *motivo* dentro das artes plásticas (RETI, 1978, p. 11-12, tradução nossa).¹⁹

Sobre o conceito de Tema, o teórico o compreende com dois papéis. O primeiro é voltado para o desenvolvimento temático – o tema seria o pensamento primário (abreviado, neste trabalho, por Pp) que, através de constante transformação e evolução, geraria os próximos desenhos musicais, e possivelmente levaria para a resolução da peça. O segundo ocorre quando o autor procura entender as divisões formais de uma peça – o tema seria o desenho no qual uma Parte da peça estaria centrada, dessa forma, aproxima-se do pensamento da Análise Formal (RETI, 1978, p. 205).

Um dos pontos centrais do seu pensamento, aponta para a ideia de que uma obra multimovimentos é possuidora de um vínculo temático entre os seus Movimentos, fruto do uso/manipulação dos motivos iniciais; com isso, a construção da peça possuiria um

19 Original: “We call *motif* any musical element, be it a melodic phrase or fragment or even only a rhythmical or dynamic feature which, by being constantly repeated and varied throughout a work or a section, assumes a role in the compositional design somewhat similar to that of a *motif* in the fine arts”.

pensamento primário. Isso não implica na reaparição dos temas de forma direta: o tratamento dos motivos, pertencentes ao tema, deveria ocorrer na sua essência; repetições literais criariam monotonia. O autor acredita que o compositor deve procurar uma homogeneidade entre os Movimentos através do uso dos motivos na sua essência interna e, ao mesmo tempo, procurar diferenciações na camada superficial (RETI, 1978, p. 13).

Assim sendo, pode-se supor que, em geral, quando um compositor de consciência estrutural inclui duas ou mais peças em um mesmo número de *opus* deveria significar, e frequentemente significa, que estes itens constituem uma unidade artística, que representam um todo arquitetônico mais elevado formado por material temático comum (RETI, 1978, p. 70, tradução nossa).²⁰

A partir disso, podemos abordar o conceito da *Retomada Temática*. Isso ocorre quando uma Parte ou seção reaparece, literalmente ou variada, em outros momentos da obra, ativando no ouvinte a percepção de unidade (RETI, 1978, p. 111). Esse procedimento se assemelha ao da Recapitulação quando tratamos de questões formais, como a Forma Sonata.

A retomada temática, isto é, a retomada de grupos anteriores, constitui princípios fundamentais a partir dos quais foram desenvolvidos os padrões teóricos da forma musical, cuja terminologia é familiar a todo músico. Eles abrangem algumas concepções gerais, como a forma binária, a forma ternária e outras, que representam os esquemas básicos da ‘forma musical por agrupamento’ (RETI, 1978, p. 111, tradução nossa).²¹

No capítulo *Various Categories of Transformation*, os mais diversos procedimentos utilizados para variar um tema ou motivo são apresentados, tais como: *inversão*; *reversão*; *interversão*; *mudança de tempo, ritmo e acento*; *rarefação*; *preenchimento*; *supressão de partes temáticas*; *compressão*; *mudança de harmonia*; *conservação de alturas com mudança de acidentes*; entre outros. Para o autor, esses são apenas alguns exemplos de variação, pois acredita que um compositor deveria utilizar a combinação desses procedimentos, tendo a liberdade expressiva para conceber novas formas de tratamento, de acordo com o que a necessidade e a criatividade permitir (RETI, 1978, p. 67-68).

Outro conceito abordado, caro especialmente para o nosso objeto de trabalho, é o da *partícula temático-motívica*. Para ele, o compositor possui a liberdade composicional para

20 Original: “Now it can in general be assumed that whenever a composer of structural consciousness includes two or more pieces under one opus number, this should, and frequently does, mean that these items constitute an artistic unit, that they represent a higher architectural whole formed from a common thematic material”.

21 Original: “Thematic resumption, that is, resumption of previous groups, constitute the fundamental principles from which were developed the theoretical patterns of musical form, the terminology of which is familiar to every musician. They comprise a few over-all, central conceptions such as the binary form, the ternary form, and other, which represent the basic schemes of such ‘musical form through grouping’”.

construir temas de diversos tamanhos, podendo reduzi-los conforme as suas necessidades (RETI, 1978, p. 193). Assim, aproxima-se da *partícula temático-motívica*, inserida ao discutir o primeiro Movimento do último quarteto de Beethoven, o *Quarteto de Cordas n.º 16, op. 135* (1826):

O compositor escolheu, neste primeiro Movimento, um pensamento temático tão curto e conciso que é difícil diferenciar esta pequena frase de um motivo. A partir dessa partícula temático-motívica, no entanto, ele desenvolveu o intrincado design de todo o movimento com total consistência (RETI, 1978, p. 206, tradução nossa).²²



Figura 11: *Quarteto de Cordas n.º 16, op. 135* (Beethoven) – c. 1 a 15

A *partícula temático-motívica* é caracterizada por ser um pensamento musical curto e conciso, desenvolvido de tal forma que sua função se aproxima de um tema. “Essas frases motívicas aparecem com a peculiar função de substituir temas. Elas são usadas e tratadas de maneira ‘temática’” (RETI, 1978, p. 212, tradução nossa).²³

Para estabelecer um diálogo entre os dois teóricos, respeitando as suas particularidades e diferentes objetivos analíticos, apresentaremos duas citações que apontam para uma convergência no pensamento dos mesmos. No ensaio *The Relationship to the Text*, presente no livro *Style and Idea*, Schoenberg declara:

22 Original: “The composer chose in this first movement a thematic thought which is so short and concise that it is difficult to differentiate this small phrase from a motif. From this thematic-motivic particle, however, he developed the intricate design of the whole movement in utter consistency”.

23 Original: “These motivic phrases appear rather with the peculiar function of substituting themes. They are used and treated in a ‘thematical’ manner”.

Ficou claro para mim que uma obra de arte é como qualquer outro organismo completo. É tão homogênea em sua composição, que em cada pequeno detalhe revela sua verdade, sua essência íntima. Quando alguém corta qualquer parte do corpo humano, a mesma coisa sempre sai: sangue. Quando alguém escuta um verso de um poema, um compasso de uma composição, esse está em posição de compreender o todo (SCHOENBERG, 1950, p. 4, tradução nossa).²⁴

Os dois teóricos enxergavam que os elementos de uma obra eram conectados, possuidores de uma essência em comum. Reti, no final do seu livro, declarou:

Podemos ter nos tornado cada vez mais conscientes do fato fascinante de que a música é criada a partir do som, assim como, a vida é criada a partir da matéria [...] De uma forma surpreendentemente análoga a um motivo musical, um tema libera outro como uma expressão de sua própria ideia mais íntima, embora este último seja um ser totalmente diferente do primeiro. O tema vive pelos motivos com que se forma; a obra, por meio de seus temas; ainda assim, o tema e a unidade mais elevada, a obra, são, cada um deles, entidades por seu próprio direito, anunciando sua própria mensagem. E o ato de criação está centrado nesse mesmo processo, pelo qual uma ideia musical emerge como consequência de outra (RETI, 1978, p. 359, tradução nossa).²⁵

O entendimento dos processos composicionais em suas pequenas estruturas, como os motivos, auxiliará a observação das Partes formais das *5 Valsas-Choro*, possibilitando uma visão ampla e clara, colaborando com o trabalho do intérprete.

Acreditamos que um trabalho analítico contribui para uma performance mais estruturada; o objetivo final de uma análise, para o intérprete, deveria ser a prática musical, “projetar a música é o que mais importa, e todo o resto é apenas um meio para este fim” (RINK, 2002, p.56, tradução nossa).²⁶ Além dos intérpretes, os compositores, musicólogos e historiadores também se beneficiam da análise, sendo que cada um terá as suas próprias procuras e preocupações específicas. Uma análise fundamentada contribui para o uso de um vocabulário mais sofisticado e uma compreensão dos meios pelos quais a música é organizada. O conhecimento obtido através da análise pode ser libertador para o intérprete, possibilitando a criação de ideias mais conscientes e uma exposição verbal mais poderosa (RINK, 2002, p. 41).

24 Original: “Thence it became clear to me that the work of art is like every other complete organism. It is so homogeneous in its composition that in every little detail it reveals its truest, inmost essence. When one cuts into any part of the human body, the same thing always comes out – blood. When one hears a verse of a poem, a measure of a composition, one is in a position to comprehend the whole”.

25 Original: “We may have become increasingly aware of the fascinating fact that music is created from sound as life is created from matter [...] In an astoundingly analogous way one music motif, one theme releases another as an expression of its own innermost idea, yet the latter is a being entirely different from the first. The theme lives through the motifs from which it is formed, the work through its themes; yet the theme and the highest unit, the work, are each entities in their own right, announcing their own message. And the act of creation is centered in this very process by which a musical idea emerges as a consequence of another”.

26 Original: “Projecting ‘the music’ is what matters most, and all the rest is but a means to that end”.

A partir do pensamento de Schoenberg e Reti, pretendemos nos aproximar da compreensão da poética composicional de Theodoro Nogueira; em especial, do ciclo 5 *Valsas-Choro*. Nossa análise busca: um entendimento do trabalho motivico presente em cada uma das peças; um desvelamento de sua estrutura formal, de sua textura contrapontística e de seu tratamento harmônico; um entendimento das 5 valsas como uma unidade; e a identificação dos principais elementos característicos da poética de Nogueira nesta obra.

3.1 Valsa-Choro n.º 1

A *Valsa-Choro n.º 1*, composta em 1959, possui 58 compassos, indicação de caráter *Vagaroso* e marcação metronômica de 88 bpm para semínima.

Formalmente, podemos dividir a peça em três Partes, configurando uma estrutura A-B-A', confirmando a tradição da estrutura tripartida, recorrente nas valsas-choro. No entanto, observamos que a Parte B não apresenta um grande contraste com a primeira Parte e, com isso, pode ser entendida como um A', resultando na estrutura A-A'-A'', mantendo a tripartição. Apesar dessa ressalva, nossa análise manterá a nomenclatura A-B-A', pois o desenvolvimento diferenciado dos motivos na segunda Parte a torna suficientemente contrastante, e justifica sua nomeação como B.

Nos aspectos harmônicos, as duas primeiras Partes sugerem que estamos em Sol# menor, e a última Parte aproxima-se da relativa maior, Si Maior. Contudo, ao longo das Partes A e B, Nogueira articula uma ambivalência entre Sol# menor e Si Maior.

Parte	A	B	A'
Compassos	1-18 (18 c.)	19-43 (25 c.)	44-58 (15 c.)
Tonalidade	Sol# menor	Sol# menor	Si Maior

Tabela 2: Síntese Formal – *Valsa-Choro n.º 1*

Em um plano geral, essa peça apresenta um fluxo constante da figuração em colcheias, com alternância entre as vozes, apenas se encerrando com o acorde final. Na esfera fraseológica, observaremos frases com variadas extensões, não cabendo aqui uma procura pela quadratura ou uma uniformidade no número de compassos.

No primeiro compasso, Nogueira apresenta o motivo principal, gerador das variações que acontecerão durante a peça, formado por uma linha em graus conjuntos em semínimas, dentro de um âmbito intervalar de 3.^a, com predominância do movimento descendente para resolução.

c.1

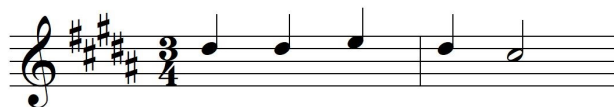


Figura 12: Motivo principal

A Parte A (c. 1-18) pode ser dividida em três frases (Aa, Ab e Ac). A frase Aa (c. 1-4) possui apenas quatro compassos, justificados talvez pela sua função expositiva, que apresenta a ideia motívica em seu estado original. Nos compassos 3 e 4, o movimento de colcheias, com alternância entre as vozes, já pode ser identificado. Além disso, a partir do motivo inicial, Nogueira retirará um fragmento rítmico que será utilizado, recorrentemente, nas Partes A e B. Trata-se da estrutura presente no segundo compasso, identificada como ritmo iâmbico²⁷.



Figura 13: Ritmo iâmbico

c.1

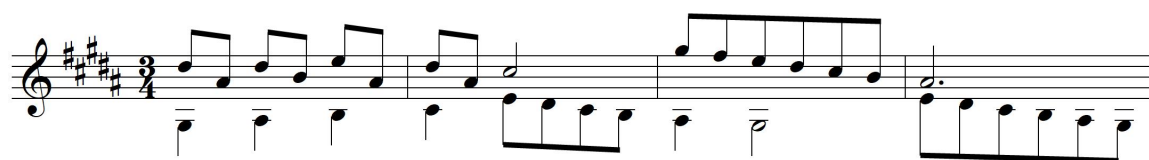


Figura 14: Frase Aa – c. 1 a 4

Na frase Ab (c. 5-11), temos o motivo principal variado três vezes, por meio da concatenação dos procedimentos: interversão, supressão motívica e mudança métrica. A interversão, termo cunhado por Reti (1978, p. 72), consiste em mudar a ordem das notas de uma estrutura temática/motívica de forma a produzir uma permuta entre as notas.

Nos compassos 5, 8 e 10, o procedimento de interversão ocorre pelo reordenamento das notas dentro do âmbito de uma 3.^a; a supressão motívica incide na eliminação de uma das semínimas, e isso acarreta a mudança métrica. No motivo original, a resolução ocorria em um tempo fraco, e, com essa variação, temos o repouso sobre o tempo forte. Todas essas

²⁷ Esse ritmo é formado por uma breve seguida de uma longa.

variações ocorrem da mesma forma para as três aparições. Como resultado dessa frase, temos uma sequência melódica, procedimento característico tanto do repertório erudito quanto do popular.

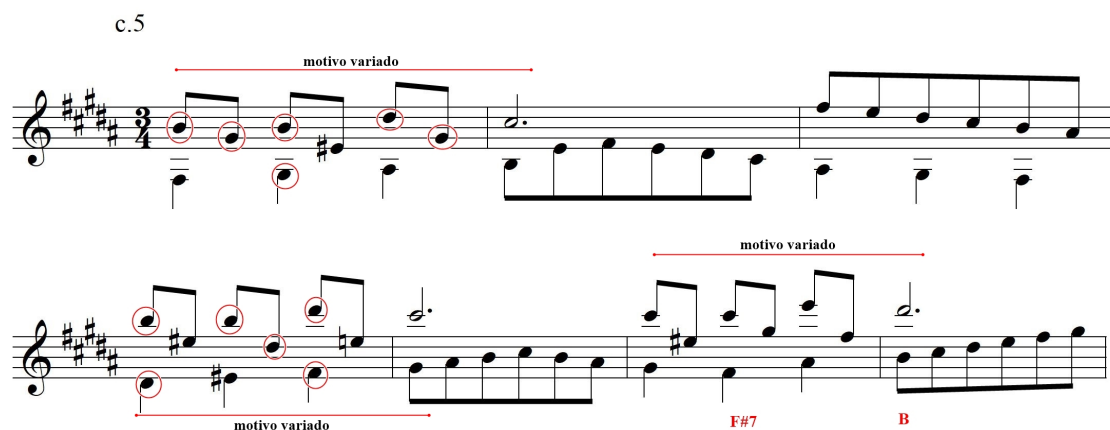


Figura 15: Frase Ab – c. 5 a 11

A primeira abordagem do motivo (c. 5) aponta uma predominância de Sol# menor, enfatizada pelas notas Sol#, Si e Ré da voz superior e o baixo do segundo tempo. O mesmo motivo ocorre, novamente, no compasso 8, transposto uma oitava acima. No entanto, a voz inferior, com as notas Ré# e Fá# associadas à voz superior, podem conduzir a escuta para uma sonoridade de Si Maior. Por fim, a última aparição do motivo, nessa frase, mantém a sugestão de um possível Si Maior e, para tanto, Nogueira apresenta uma cadência – os tempos 2 e 3 (c. 10) realizam um acorde de dominante com sétima, Fá#⁷, e resolução em Si no compasso 11.

A frase Ac (c. 12-18) pode ser observada em duas semifrases. Nesse momento, o movimento em colcheias é enfatizado, e ocorre através de uma linha melódica, constituída por seis notas e desenho ondular por graus conjuntos. A primeira semifrase (c. 12-14) apresenta, em seu compasso inicial, o elemento melódico com alternância entre as vozes. O ritmo iâmbico se faz presente na voz inferior.

A segunda semifrase (c. 15-18) se manifesta através de uma variação da ideia melódica da semifrase anterior. O movimento ascendente por graus conjuntos é substituído por um salto com a mesma distância intervalar, e ocorre na mesma voz por três vezes consecutivas, resultando em uma nova sequência melódica. O ritmo iâmbico ocorre na voz inferior, e relaciona-se com a voz superior através de um movimento em 7.^{as}. O compasso 18 encerra a Parte A, realizado através de um adensamento horizontal do contraponto, com terças paralelas e movimento contrário.



Figura 16: Frase Ac – c. 12 a 18

A Parte B (c. 19-43) é construída com a exploração de dois elementos principais, o ritmo iâmbico e um motivo derivado do elemento melódico da frase Ac, constituído por uma bordadura inferior, seguida por movimento descendente – nós o nomearemos como motivo secundário.

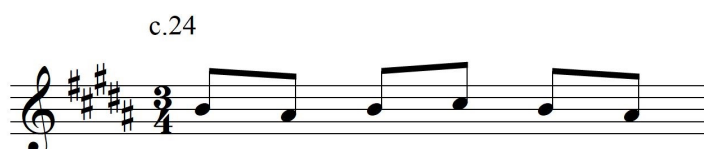


Figura 17: Motivo secundário – Parte B

Os compassos 19 a 23 introduzem a Parte B. Na voz superior, temos um movimento descendente por notas longas, e a voz inferior é responsável pela movimentação em colcheias. Aqui, temos novamente a ambivalência tonal, se menor ou no relativo Maior. O compasso 19 manifesta um Sol# menor, e o compasso 21 apresenta o acorde de Si Maior na segunda inversão; essa posição será recorrente na Parte A'.

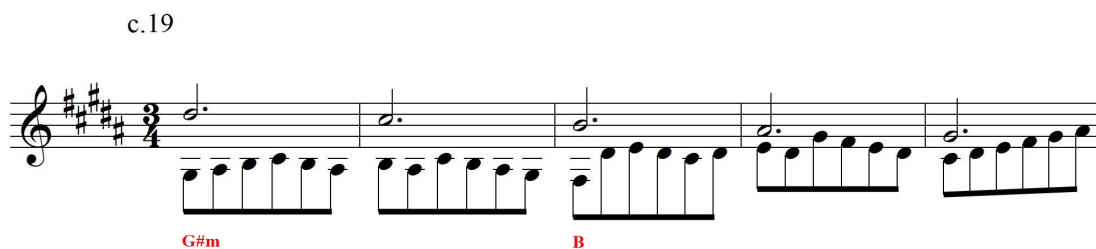


Figura 18: Parte B – Compassos iniciais – c. 19 a 23

A construção fraseológica da Parte B, pode ser observada através da divisão proporcionada pelas repetições estruturais, criadas através da manipulação do ritmo iâmbico, do motivo secundário e de um movimento escalar descendente. Essa segmentação ocorre em 5 semifrases (Ba, Bb, Bc, Bd e Be). A semifrase Ba (c. 24-27) apresenta uma estrutura que se repete a cada dois compassos: o compasso inicial realiza, simultaneamente, o motivo secundário e o ritmo iâmbico, e o segundo apresenta apenas o motivo secundário.

O uso do ritmo iâmbico em sua nota longa conduz para duas diferentes direções. O compasso 24 realiza uma resolução harmônica em Si Maior, e o compasso 26, por sua vez, encaminha-se para Sol# menor.

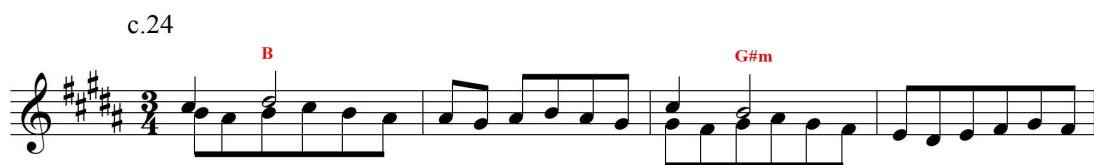


Figura 19: Semifrase Ba – c. 24 a 27

A semifrase Bb (c. 28-30) é construída pela sobreposição do motivo secundário e o ritmo iâmbico. Na voz superior, temos, novamente, o procedimento da sequência melódica. Em um processo semelhante à semifrase anterior, a nota longa, do ritmo iâmbico, sugere tanto Si Maior (c. 28) quanto Sol# menor (c. 29).



Figura 20: Semifrase Bb – c. 28 a 30

A semifrase Bc (c. 32-35) se diferencia, utilizando uma gama maior de procedimentos de variação. A repetição estrutural, assim como ocorreu na semifrase Ba, é conservada. Os compassos 32 e 34 empregam o motivo secundário; no entanto, apenas no compasso 34, temos o ritmo iâmbico. Os compassos 33 e 35 apresentam um movimento escalar descendente.

A voz superior (c. 32) sofre um aumento textural em terças paralelas, o que traz à lembrança o idiomatismo da viola caipira. As terças paralelas, em Nogueira, tornaram-se uma de suas marcas registradas, resultando em “um universo sonoro voltado praticamente ao folclore paulista, em particular, a chamada música caipira” (GLOEDEN, 2002, p. 22).

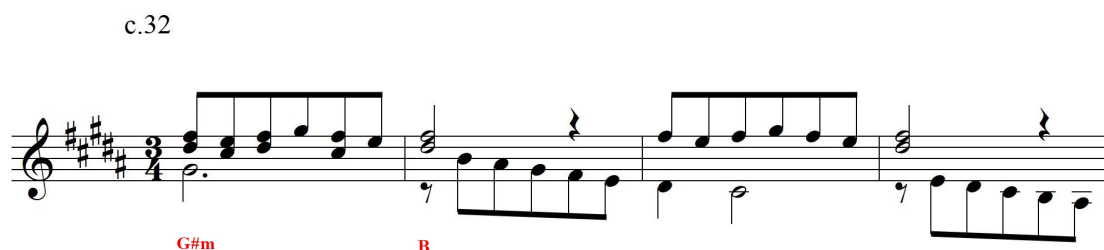


Figura 21: Semifrase Bc – c. 32 a 35

A semifrase Bd (c. 36-38) apresenta o motivo secundário na voz superior, sendo esse variado através do uso de saltos que precedem o movimento descendente. A voz inferior opera através de saltos e graus conjuntos.

O compasso 36 apresenta uma síntese da ambivalência tonal; podemos observar a presença tanto do acorde de Si Maior quando de Sol# menor, sendo esses apresentados simultaneamente.

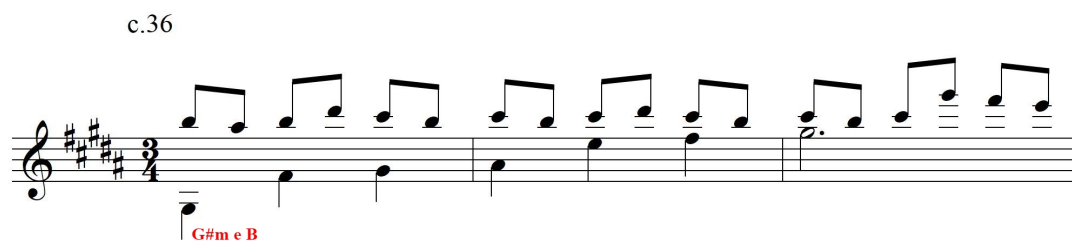


Figura 22: Semifrase Bd – c. 36 a 38

A semifrase Be (c. 39-42) utiliza, novamente, o motivo secundário construído como uma sequência melódica. Paralelamente, o ritmo iâmbico também é utilizado como uma sequência, sendo que a partir do movimento realizado por ele, Nogueira cria a expectativa para a chegada do Si Maior, que ocorrerá no compasso 44, afastando-se da ambiguidade. O compasso 43 encerra a Parte B e, para tanto, o compositor realizou um adensamento horizontal, assim como ocorreu na finalização da Parte A.

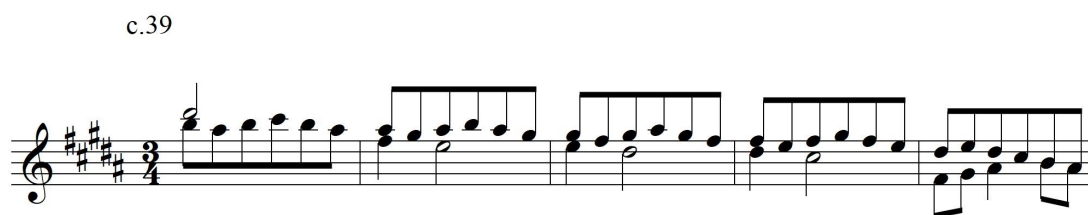


Figura 23: Semifrase Be – c. 39 a 43

Na Parte A' (c. 44-58), Nogueira retoma as variações mais próximas do motivo original e utiliza os procedimentos de interversão, transposição e ampliação do âmbito intervalar. O motivo inicial variado aparece quatro vezes. As duas primeiras variações trabalham com a interversão, mantendo as notas dentro de uma terça, e realçamos o fato de que na segunda variação temos o uso apenas do movimento descendente. A terceira variação apresenta o motivo em sua estrutura original, transposta uma terça acima, e a última variação ocorre através da ampliação do âmbito intervalar, no qual o movimento descendente alcança uma 4.^a.

Importante destacar que o movimento realizado pela voz inferior – um baixo ativo, elemento característico – é fruto da influência dos chorões. Salientamos que as semifrases dessa Parte operam com três compassos cada: os dois primeiros apresentam as variações

motívicas e o terceiro manifesta-se por movimento isolado da voz inferior, em movimentos ondulares ou escalares.

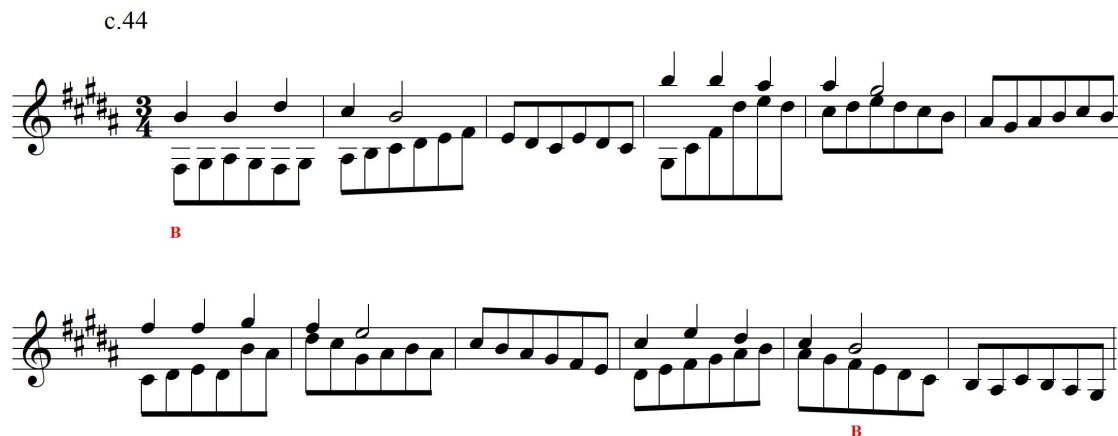


Figura 24: Parte A' – c. 44 a 55

A semifrase A'a (c. 44-46) enfatiza o Si Maior, inicia e finaliza nesse acorde, sendo que o acorde inicial ocorre na segunda inversão. Na semifrase A'd (c. 53-55), a resolução em Si Maior na segunda inversão também se faz presente.

Para finalizar a peça, Nogueira utiliza movimento escalar descendente, quebrado por saltos, destacando os intervalos de 3.^a e 4.^a. A 4.^a é realizada através de uma 11.^a, e a 3.^a é utilizada tanto como salto intervalar quanto como movimento harmônico paralelo. Como acorde final, presente no compasso 58, temos, novamente, Si Maior na segunda inversão.

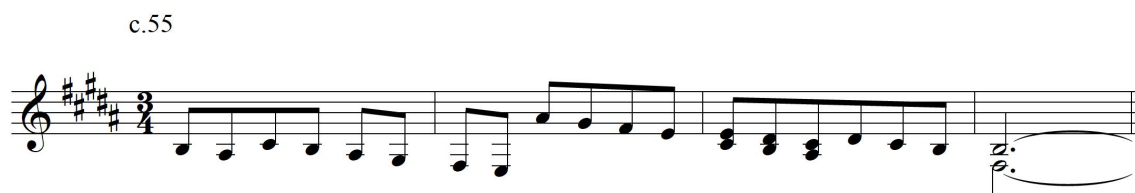


Figura 25: Compassos finais – Parte A' – c. 55 a 58

O caráter Vagaroso, indicado no início da peça, pode ser compreendido através da expressividade resultante dos movimentos em colcheias, especialmente os com desenho ondular, sendo esses representantes de uma sensibilidade que tende para o dolente e choroso, ou seja, um conjunto de atributos que se inclina para uma peça com sonoridade melancólica.

3.2 Valsa-Choro n.º 2

A *Valsa-Choro n.º 2*, composta em 1955, possui 67 compassos, indicação de caráter *Expressivo* e marcação metronômica de 100 bpm para semínima.

Formalmente, podemos compreender esta peça como binária composta A-B, com a retomada da Parte A como subseção da Parte B. As indicações de andamento confirmam essa estrutura: *Expressivo*, *Animado* e *Expressivo*.

Parte	A (<i>Expressivo</i>)	B (<i>Animado e Expressivo</i>)
Compassos	1-28 (28 c.)	29-67 (39 c.)
//	//	B 29-54 (26 c.) + A' 55-67 (13 c.)

Tabela 3: Síntese Formal – *Valsa-Choro n.º 2*

Na *Valsa-Choro n.º 2*, podemos observar que as Partes são construídas com centros gravitacionais distintos, que se desenvolvem com diversos modos. A Parte A possui o centro em Fá e a Parte B está sobre Láb, ou seja, temos uma relação de 3ª menor, sugerindo uma relação intervalar padrão entre uma tônica e a sua relativa.

A Parte A (c. 1-28) é dividida em três frases. A frase Aa (c. 1-7) é construída sobre uma elaboração em sentença, com a presença de três membros, desenvolvidos a partir do mesmo motivo básico, construído sobre as três últimas colcheias do compasso e com encerramento na primeira nota do compasso seguinte; portanto, temos a presença de um motivo rítmico anacrúsico. Na construção intervalar, opera com a seguinte distribuição, 2.^a ascendente, 6.^a ascendente e 2.^a descendente.

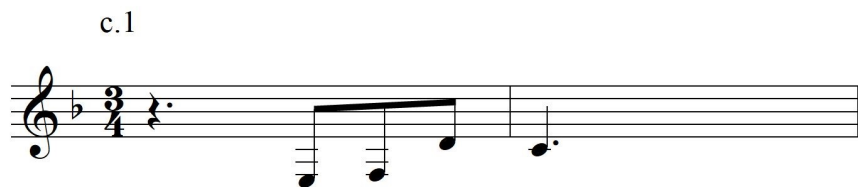


Figura 26: Motivo básico

O início da sentença (c. 1-4), primeiro membro, apresenta o motivo básico nas três últimas colcheias do compasso 1; sua percepção é facilitada ao observar a mudança de direção

efetuada para introduzi-lo, realizada após o movimento descendente das três notas iniciais por graus conjuntos. Nesse fragmento inicial da sentença, temos duas variações desse motivo. A primeira ocorre no segundo compasso, realizada pela mudança intervalar no movimento descendente, de 2.^a Maior para 2.^a menor. A segunda variação incide no terceiro compasso, manifesta-se pelo aumento intervalar do salto ascendente, de 6.^a Maior para 7.^a menor, e por um acréscimo textural em terças.

Harmonicamente, compreendemos que o movimento de sensível, realizado pelo motivo, conduz para a percepção de um acorde de Fá menor, induzindo uma primeira escuta sobre um possível modo eólio.



Figura 27: Frase Aa – Início da sentença – c. 1 a 4

A continuação da sentença (c. 4-5), segundo membro, inicia-se com um movimento descendente em 4.^{as} paralelas e apresenta a próxima variação do motivo, realizada na voz superior, com mudança de direção e alteração intervalar; contudo, seu perfil rítmico comprova a conexão com o motivo básico.



Figura 28: Frase Aa – Continuação da sentença – c. 4 a 6

A conclusão da sentença (c. 6-7), terceiro membro, apresenta as duas últimas variações, sendo essas as mais distantes em relação ao motivo básico. Como procedimentos de variação, temos o prolongamento do movimento descendente e a mudança métrica, realizada com o motivo iniciando no primeiro tempo do compasso. Para manter a unidade na frase, Nogueira preserva o movimento ascendente com três notas.

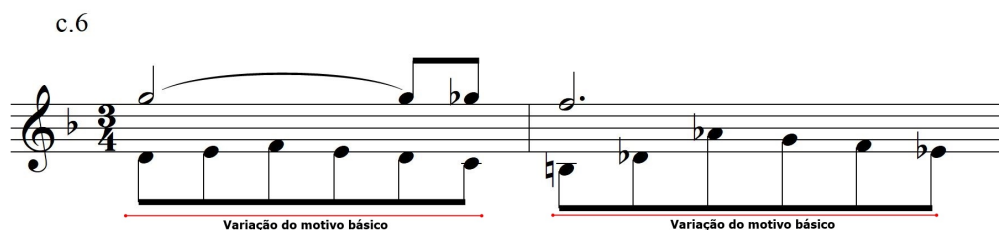


Figura 29: Frase Aa – Conclusão da sentença – c. 6 e 7

Com isso, podemos observar uma intensificação progressiva nas variações do motivo básico, distanciando-se do material original, gradualmente, em cada membro da frase Aa.

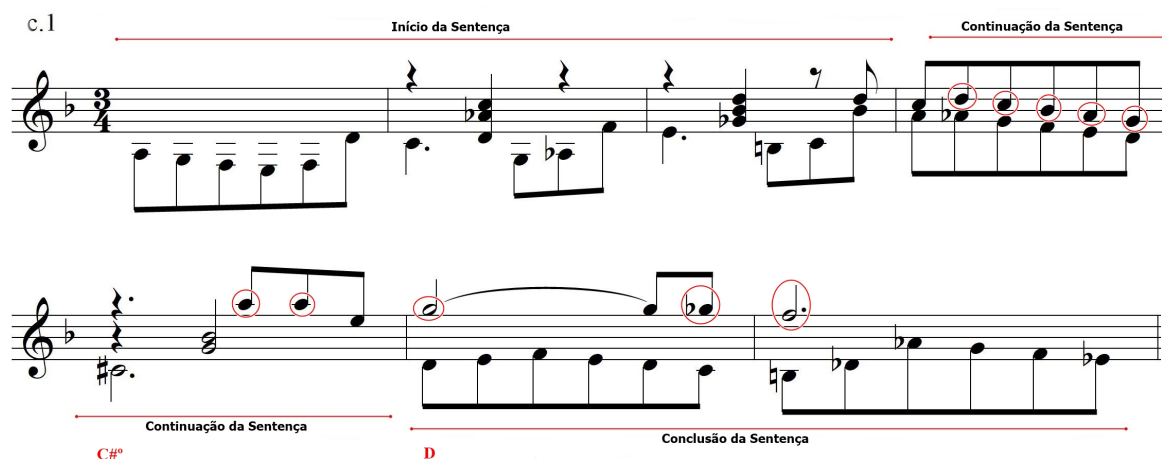


Figura 30: Frase Aa – c. 1 a 7

Como assinalado na figura, a voz superior assume uma predominância melódica após o compasso 4, sendo que o movimento realizado por ela conduzirá para a primeira nota Fá com duração longa. O caminho percorrido apresenta uma transposição de oitava entre os compassos 4 e 5.

A frase Ab (c. 8-16) apresenta um momento único no ciclo das Valsas-Choro. Entre os compassos 8-12, passamos pelo total cromático. Através do movimento realizado pela voz inferior, observamos uma condução para o acorde de Fá menor. Além disso, o compasso 16 opera como um acorde de dominante (Dó⁷), que, porém, não é resolvido.

Alguns elementos estabelecem a unidade dessa frase: voz inferior realizando uma linha cromática, sendo esse elemento importante para a construção das Partes A e B, e o uso recorrente do movimento descendente nas últimas três notas de cada compasso. Podemos notar a presença do recurso forma-motivo (variação do mesmo motivo), apresentado por

Schoenberg (2015), sendo que a sua utilização sucessiva cria a ideia de uma variação progressiva. No caso de Nogueira, o caráter progressivo é intensificado através do aumento intervalar do salto que antecede as três notas descendentes.

Ainda sobre a construção melódica, nessa frase, devemos observar uma divisão implícita de três em três notas. Como paralelo comparativo, utilizaremos o primeiro compasso da peça, sendo esse dividido em três notas iniciais por graus conjuntos seguidas do motivo anacrúsico. No compasso 8, Nogueira inicia com três notas descendentes por graus conjuntos, sendo uma alusão ao movimento do primeiro compasso. Após isso, finaliza com o motivo anacrúsico precedido de um salto de 4.^a; porém, aqui, ele é realizado exclusivamente por graus conjuntos.

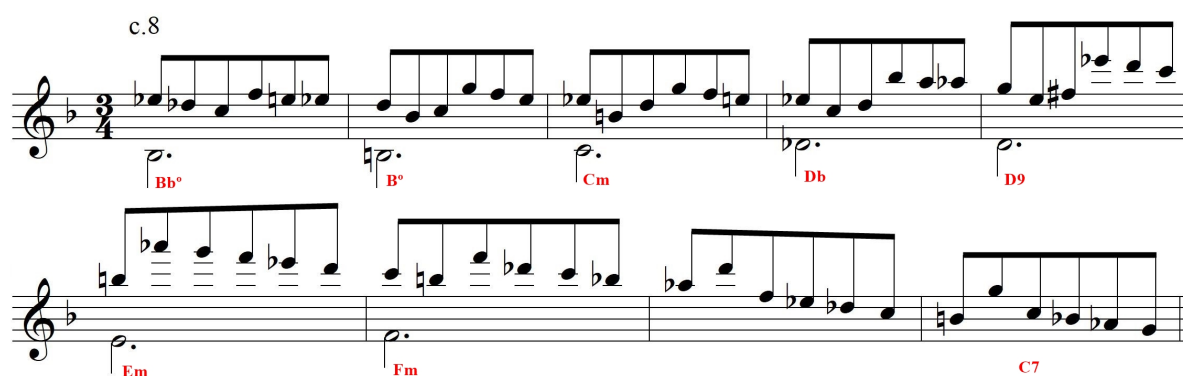


Figura 31: Frase Ab – c. 8 a 16

Entre os compassos 17-23, temos uma repetição literal da frase Aa. Para finalizar a Parte A, Nogueira realiza uma *codeta* (c. 24-28), na qual o compositor utiliza uma estrutura rítmica semelhante com a frase Aa, bem como o motivo rítmico anacrúsico. Aqui, apenas o ritmo é similar; ocorrem alterações dos elementos melódicos e harmônicos. Segundo Schoenberg (2015, p. 57), “a conservação do ritmo permite profundas mudanças no perfil melódico”.

Devemos ressaltar duas possibilidades que ocorrem aqui, as notas realizadas pela voz superior (c. 24 e 28) apontam para um Fá frígio. Paralelamente, o movimento da voz inferior apresenta uma escala de Lá menor natural, aproximando-se do centro gravitacional da Parte B.



Figura 32: *Codeta* – c. 24 a 28

A Parte B (c. 29-54), assim como a Parte A, é construída sobre três frases. Além da mudança de armadura, já mencionada, outras indicações corroboram para a criação do contraste entre as Partes: mudança de caráter, através da indicação de *animado*, e a alteração, em um plano geral, da dinâmica, agora, na região do *mezzo forte*.

Apesar do contraste estabelecido, a Parte B ainda se mantém similar à Parte A. Os elementos criadores de unidade são: construção, essencialmente, em colcheias; voz superior em movimentos descendentes; figurações rítmicas idênticas; voz inferior com movimento ascendente cromático ou por graus conjuntos; recorrência do motivo de três notas ao final de cada compasso. Além disso, devemos observar que esse motivo, em alguns momentos, é incorporado ao movimento integral do compasso, portanto, observamos uma prolongação; e a própria forma da Parte em três frases, sendo que, assim como na Parte A, a terceira frase é uma repetição da primeira.

A frase Ba (c. 29-36) e a frase Bb (c. 37-46) compartilham os dois primeiros compassos idênticos, e como elementos de unidade com a Parte A, temos todos os aspectos mencionados acima. São diversos os elementos criadores de unidade entre as Partes, mantendo assim a compreensibilidade da peça.

c.29

Figura 33: Frase Ba – c. 29 a 36

Ao observarmos a verticalidade, Nogueira apresenta seu centro como Láb Maior; porém, a partir da análise da voz inferior, com notas enarmonizadas, verificamos a presença da escala de Láb menor natural, aproximando-se da ambivalência, se Maior ou menor. Além disso, temos o Sol natural (c. 36), sendo esse uma alteração proveniente da escala menor harmônica. Outro ponto que podemos destacar é a presença tanto do modo jônio quanto do lídio (c. 29), manifestada através das alterações Ré bequadro/bemol.

Na frase Bb (c. 37-46), como evento único, temos a presença de uma figuração rítmica diferente, construída em tercinas (c. 41), sendo um momento particular com essa característica na peça inteira. Essa figuração realiza uma quebra do diálogo das colcheias presente entre as vozes; até o final dessa frase, as colcheias ocorrem, exclusivamente, na voz superior. Além disso, observamos que esse é o ponto culminante da peça, ocorrendo em uma posição central da Parte B.

Nesse momento, temos outro elemento de unidade utilizado de forma mais evidente. Nos compassos 37 e 39, podemos observar, na voz inferior, a presença da variação do motivo básico, presente no terceiro membro da frase Aa; motivo também utilizado na frase anterior, no compasso 29.



Figura 34: Frase Bb – c. 37 a 46

Após isso, temos a repetição literal da frase Ba, que leva diretamente para a reiteração dos compassos 17-28, ou seja, a frase Aa e a *codeta* da Parte A, com resolução sobre Fá Maior, por meio de uma terça de picardia.

O compasso 54 apresenta uma repetição literal do compasso 36, e com isso podemos observar que o Sol natural, proveniente da escala de Láb menor harmônica, resolverá tanto em

Láb (c. 37) quanto em Lá natural (c. 55), manifestando-se como um dos responsáveis pela articulação das Partes.



Figura 35: Subseção A' com resolução – c. 55 a 67

Curiosamente, essa é a primeira peça original para violão do compositor, como observamos no capítulo 2, o que pode explicar algumas explorações do instrumento em termos de tessitura. Em alguns momentos, o violonista precisa tocar a nota Ab, presente na 16ª casa do instrumento. No repertório violonístico, são poucos os casos em que precisamos tocar uma nota em um registro tão agudo e, quando ocorre, o deslocamento ou o salto são preparados e realizados isoladamente. Aqui, esse salto para o agudo é realizado sem preparação, o que pode causar uma dificuldade na passagem; porém, com uma digitação planejada em ambas as mãos, esse obstáculo pode ser superado.

Ainda fruto das primeiras experiências da escrita para violão, podemos notar que as variações, presentes nessa valsa-choro, ocorrem de forma linear, e temos uma grande quantidade de repetições literais. Outra hipótese, para essas características, pode ser atribuída ao andamento mais acelerado. Segundo Schoenberg (2015, p. 47), “a rapidez é um obstáculo à percepção de uma ideia e, desse modo, as peças em tempo rápido exibem um grau menor de variedade”. Essa frase de Schoenberg pode ser complementada através de uma citação do Maestro Sergiu Celibidache (1912-1996) que, em entrevista televisiva²⁸, declarou: “quanto mais complexa for, mais lenta a peça deve ser” (CELIBIDACHE, 1983). Essa concepção

28 Entrevista com Sergiu Celibidache – https://www.youtube.com/watch?v=NyDQAi_hjMM

também será encontrada na próxima valsa-choro, peça essa que apresenta o maior andamento no ciclo.

Por fim, podemos observar que Nogueira utiliza de forma pronunciada o trabalho motivico para estabelecer a unidade entre as Partes, gerando uma lógica para o entendimento dessa peça.

3.3 Valsa-Choro n.º 3

A *Valsa-Choro n.º 3*, composta em 1960, possui 48 compassos, indicação de caráter *Animado* e marcação metronômica de 108 bpm para semínima; portanto, declaramos que se trata de uma valsa rápida. Como mencionado, ao final da análise da *Valsa-Choro n.º 2*, peças em andamento rápido tendem, naturalmente, para um uso menos intenso de variações, aproximando-se das estruturas originais. Essa característica também será observada nessa valsa.

Formalmente, podemos dividir a peça em três Partes, resultando em uma forma A-B-A'. A Parte A apresenta a tonalidade de Ré Maior e a Parte B está em Si menor; portanto, temos uma modulação para a relativa menor. A Parte A', por sua vez, retoma a tonalidade de Ré Maior.

Parte	A	B	A'
Compassos	1-15 (15 c.)	16-27 (12 c.)	28-48 (21 c.)
Tonalidade	Ré Maior	Si menor	Ré Maior

Tabela 4: Síntese Formal – *Valsa-Choro n.º 3*

Em um plano geral, essa peça apresenta um fluxo constante em colcheias com algumas pequenas inserções de semicolcheias. Além disso, o contraponto realizado por duas vozes é majoritário.

No primeiro compasso, Nogueira apresenta o motivo principal, gerador das variações que acontecerão durante a peça. Formado por uma bordadura inferior, seguida de um movimento descendente por graus conjuntos, totalizando um âmbito intervalar de 5.^a que confirma a tonalidade de Ré Maior.

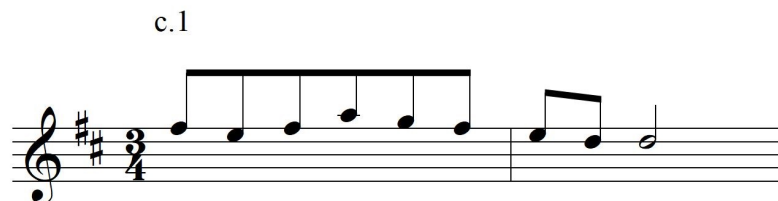


Figura 36: Motivo principal

A Parte A (1-15) pode ser dividida em 4 segmentos de frase. As semifrases Aa (c. 1-3) e Ab (c. 4-6) compartilham a mesma estrutura: os dois compassos iniciais apresentam o motivo com um contraponto com a voz inferior, e o terceiro compasso manifesta um movimento isolado da voz inferior, realizado através de movimentos ondulares.

A semifrase Ab trata o motivo a partir de uma transposição, em sua totalidade, para uma 6.^a menor acima. Esse tratamento motivico é, segundo Schoenberg, uma forma literal de variação, na qual a estrutura original é preservada (2015, p. 37).

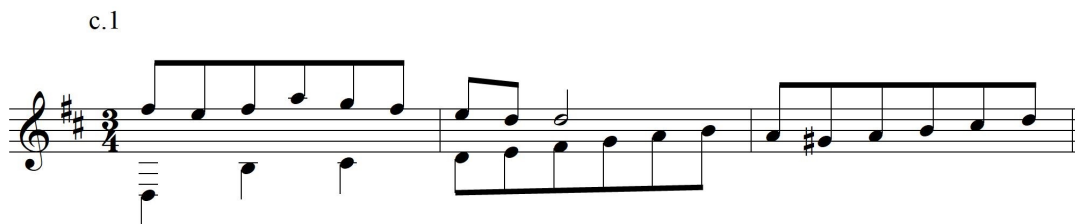


Figura 37: Semifrase Aa – c. 1 a 3

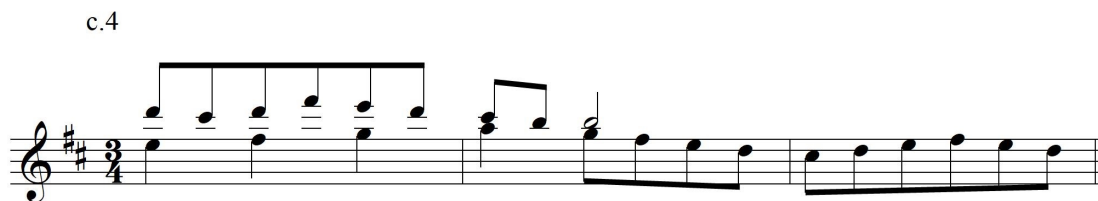


Figura 38: Semifrase Ab – c. 4 a 6

A semifrase Ac (c. 7-11) engendra variações a partir de um fragmento do motivo inicial. Nogueira elimina as notas do primeiro compasso e, com isso, resulta na figuração de duas colcheias e uma mínima, caracterizando o ritmo anapéstico²⁹ variado, com o valor longo quadruplicado em relação à nota mais breve.



Figura 39: Ritmo anapéstico

²⁹ Esse ritmo é formado por duas breves seguidas de uma longa.

Essa forma motivo, na semifrase Ac, é apresentada por três vezes consecutivas. Algo que devemos notar é a movimentação da voz inferior, que realiza um salto ascendente seguido de movimento descendente, figuração semelhante com um excerto da *Seresta n.º 1*, presente nos compassos 4-7, peça esta composta alguns meses antes da *Valsa-Choro n.º 3*.

Como conexão com a próxima semifrase, Nogueira utiliza movimento descendente com terças paralelas; portanto, trata-se de um procedimento que já foi utilizado nas valsas anteriores.



Figura 40: Semifrase Ac – c. 7 a 11

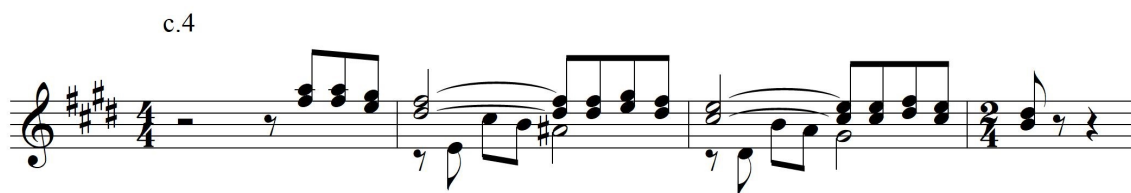


Figura 41: Excerto da Seresta n.º 1 de Theodoro Nogueira – c. 4 a 7

A semifrase Ad (c. 12-15) apresenta um contraponto imitativo. Na voz superior do compasso 12, Nogueira apresenta a seguinte figura: bordadura superior, seguida de movimento descendente. No compasso 14, a mesma figura ocorre em uma transposição oitava acima. Na voz inferior, temos uma figuração ondular (c. 12-13) com sete notas, sendo essa variada por aumento nos compassos 13 e 14.

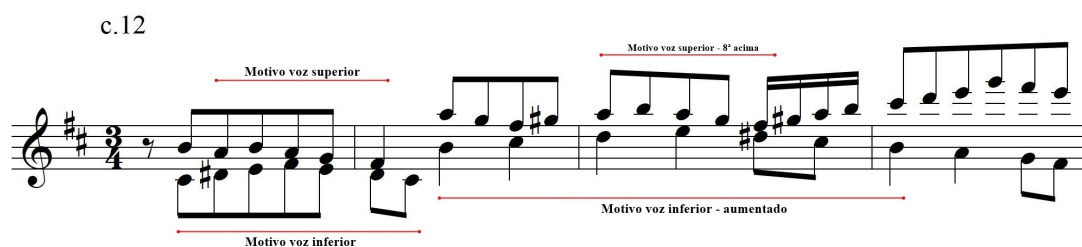


Figura 42: Semifrase Ad – c. 12 a 15

A Parte B (c. 16-28), formada por duas semifrases, manifesta-se pela utilização do fragmento final do motivo principal, ou seja, sofre uma supressão motívica de todo o primeiro compasso e, além disso, também apresenta uma mudança rítmica – a figura em colcheia é substituída por uma semínima, caracterizando o ritmo iâmbico. A segunda semifrase apresenta o mesmo procedimento de variação; porém, metricamente, temos a troca da posição das duas notas, resultando no ritmo trocaico³⁰.

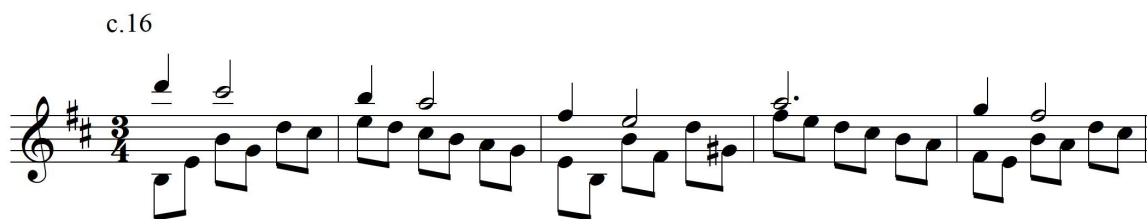


Figura 43: Semifrase Ba – c. 16 a 20

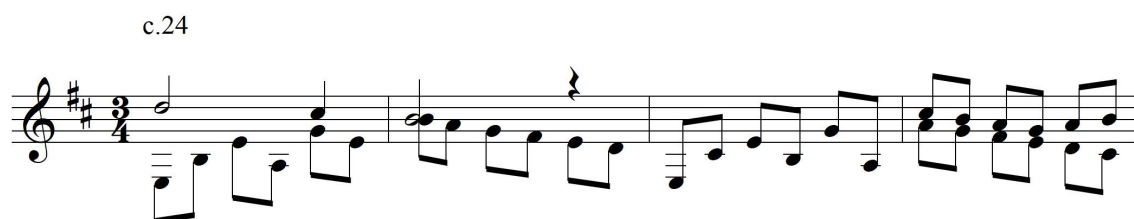


Figura 44: Semifrase Bb – c. 24 a 27

Entre as duas semifrases, temos uma pequena transição, construída com elementos característicos da poética de Nogueira, o uso de intervalos paralelos. O uso das 3.ªs paralelas, como podemos observar na figura acima, também ocorre antes da entrada da Parte A'.

³⁰ Esse ritmo é formado por uma longa seguida de uma breve.

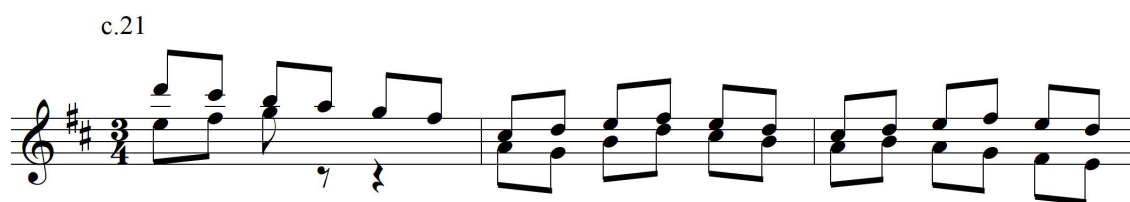


Figura 45: Transição entre as semifrases – c. 21 a 23

Na Parte A' (c. 28-48), Nogueira retoma as variações mais diretas do motivo principal e acrescenta um motivo secundário, que possui sete notas e realiza um movimento ondular, que pode variar em seu sentido – pode começar ascendente/descendente e terminar em uma de suas possibilidades.



Figura 46: Motivo secundário – Parte A'

O motivo principal é reiterado por seis vezes, todas conservando a bordadura inferior inicial. Os procedimentos utilizados para variação, nessa Parte, são: redução do âmbito intervalar; supressão motívica; mudança do contorno melódico; mudança de sentido: e mudança métrica. A redução do âmbito intervalar ocorre pela eliminação do salto que precede o movimento descendente; a supressão motívica incide na redução da quantidade de notas; a mudança do contorno melódico transcorre pela substituição do movimento descendente por uma bordadura superior; a mudança de sentido realiza-se através do movimento ascendente; e a mudança métrica acontece com o motivo sendo iniciado na última semínima do compasso.

O motivo secundário é reapresentado por onze vezes. Como procedimentos de variação, temos: mudança de sentido, mudança do contorno melódico e mudança métrica.

Para facilitar a localização desses motivos, durante essa Parte, apresentaremos uma figura com a indicação de todas as entradas dos motivos principais e secundários.

A alternância entre os dois motivos é evidente, com uma predominância do motivo secundário, sendo esse muito próximo nos aspectos construtivos em relação ao motivo principal. Essa alternância ocorre de maneira semelhante às Invenções a duas vozes de J. S. Bach, confirmando o apreço de Nogueira pelas texturas polifônicas.

c.28

Motivo principal variado

Motivo secundário variado

Motivo principal variado

Motivo principal variado

Motivo secundário

Motivo secundário variado

Motivo secundário variado

Motivo secundário variado

Motivo secundário variado

Motivo secundário variado

Motivo principal variado

Motivo secundário variado

Motivo secundário variado

Motivo secundário variado

Motivo principal variado

Motivo secundário variado

Motivo secundário variado

Motivo secundário variado

Bm E Bm G D

Figura 47: Parte A' – Aparições do motivo principal e secundário – c. 28 a 48

Nos compassos 35-36, temos a entrada de uma terceira voz para a realização de apenas uma aparição do motivo secundário. Entre os compassos 35-39, ocorre uma longa sequência com a presença, exclusiva, do motivo secundário, que é interrompida por um movimento em 3.^{as} paralelas descendentes. No ciclo das Valsas-Choro, o uso de 3.^{as} paralelas, além do uso motivico recorrente, é usado, com frequência, como conexão entre Partes ou seções.

Para finalizar a peça, Nogueira retorna para o motivo principal, em uma variação mais próxima do original, com acréscimo textural de uma voz inferior realizando o motivo secundário. Esses dois motivos, que aparecem simultaneamente, podem ser compreendidos como um resumo motivico da peça, no qual Nogueira deixa explícito que essas foram as estruturas principais utilizadas.

Do ponto de vista harmônico, o compasso 46 opera como uma recordação da Parte B, aproximando-se de Si menor, e os compassos 47 e 48 apresentam uma cadência plagal sobre Ré Maior, sendo que os dois acordes são constituídos por fundamental, quinta justa e segunda maior.

A compreensão da divisão dos motivos, nessa Parte, ocorre de forma mais natural devido ao cuidado do compositor em utilizar a continuidade das hastes, mesmo quando se necessita conectá-las entre os compassos.

3.4 Valsa-Choro n.º 4

A *Valsa-Choro n.º 4*, composta em 1958, possui 47 compassos, indicação de caráter *Lentamente* e marcação metronômica de 63 bpm para semínima.

Formalmente, podemos dividir a peça em três Partes, resultando em um A-B-A'. Do ponto de vista harmônico, notamos que essa peça possui o centro gravitacional em Mi, e o seu desenvolvimento usa modos distintos.

Parte	A	B	A'
Compassos	1-16 (16 c.)	17-33 (17 c.)	34-47 (14 c.)

Tabela 5: Síntese Formal – *Valsa-Choro n.º 4*

Nos três compassos iniciais, Nogueira apresenta dois motivos, geradores das variações que acontecerão durante a peça. O motivo ‘a’ manifesta-se pela fusão rítmica das vozes, resultando na figuração semínima pontuada e três colcheias. O motivo ‘b’, presente nos compassos 2 e 3, é construído a partir de um movimento ascendente de três notas (b1), seguido por um movimento ascendente em 4.^{as} melódicas (b2).

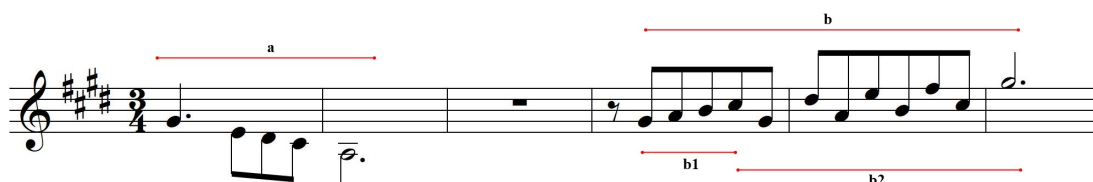


Figura 48: Motivos extraídos da frase Aa

A Parte A (c. 1-16) pode ser dividida em duas frases. A frase Aa (c. 1-8) é construída sobre uma elaboração em sentença, com a presença de três membros. O início da sentença (c. 1-3), primeiro membro, apresenta um contraponto entre duas vozes que contém os dois motivos iniciais, e a voz inferior é constituída, quase integralmente, por graus conjuntos, realizando, essencialmente, movimento contrário com a voz superior.

Devemos notar que a escala, presente nos compassos 2 e 3, manifesta-se como um Sol# frígio e, paralelamente, a voz inferior apresenta a escala de Mi menor com 6.^aM e 7.^aM, mesmo na descendente ³¹.

31 Essa escala também é conhecida como Bachiana.



Figura 49: Frase Aa – Início da sentença – c. 1 a 3

A continuação da sentença (c. 4 e 5), segundo membro, apresenta a primeira variação do motivo 'b'. O elemento 'b1' é conservado, e o 'b2' é modificado através de dois procedimentos, supressão motívica e mudança intervalar. A supressão motívica incide na redução dessa construção. A mudança intervalar, por sua vez, ocorre através do uso do intervalo de 2.^a. No entanto, por conta da supressão motívica, o uso desse intervalo se torna uma alusão ao elemento presente na figura original, sendo que o movimento escalar descendente, realizado pela voz inferior, contribui para essa percepção. Além disso, Nogueira aborda uma nova possibilidade do uso dos modos. No compasso 4, há uma dualidade entre os modos jônio e mixolídio, fruto da alteração sobre a nota Ré.

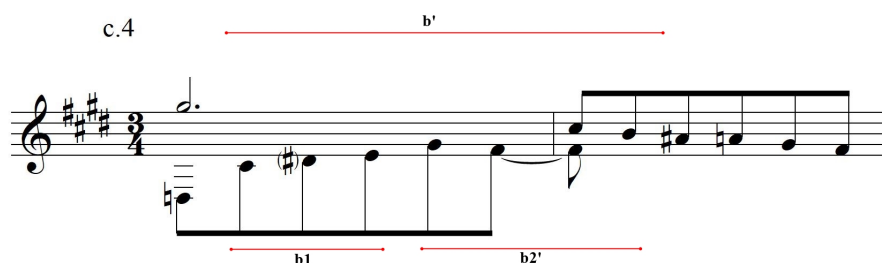


Figura 50: Frase Aa – Continuação da sentença – c. 4 e 5

A conclusão da sentença (c. 6-8), terceiro membro, aborda uma variação advinda do motivo 'a'. No aspecto melódico, utiliza como principais elementos: bordadura inferior e notas repetidas, e é realizado por duas vezes consecutivas. Além disso, Nogueira aponta para uma ideia que será desenvolvida na frase seguinte, realizada pela alternância de uma maior movimentação entre o grave e o agudo. Como conexão com a próxima frase, o compasso 8 apresenta 4.^as paralelas. Além disso, a voz inferior sugere um Mi mixolídio.

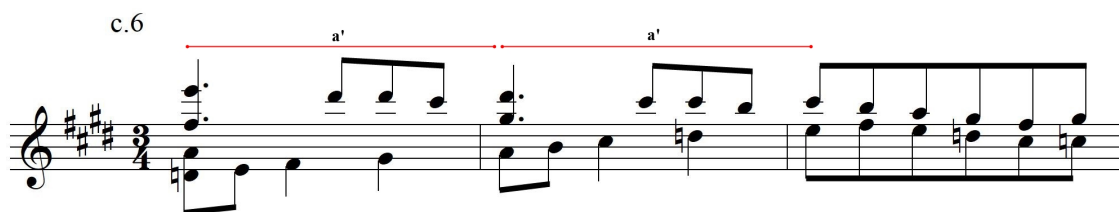


Figura 51: Frase Aa – Conclusão da sentença – c. 6 a 8

A frase Ab (c. 9-16) pode ser compreendida em duas seções. A primeira (c. 9-12) opera com um novo motivo, ‘c’, e as suas formas variadas. Esse motivo inicia-se com dois saltos, 5.^aJ ascendente e 4.^aJ descendente, seguidos por movimento descendente. A primeira variação (c. 10) manifesta-se pela inversão dos saltos. A segunda (c. 11 e 12) elimina a nota inicial, e conserva apenas o salto ascendente, seguido por movimento descendente por graus conjuntos.

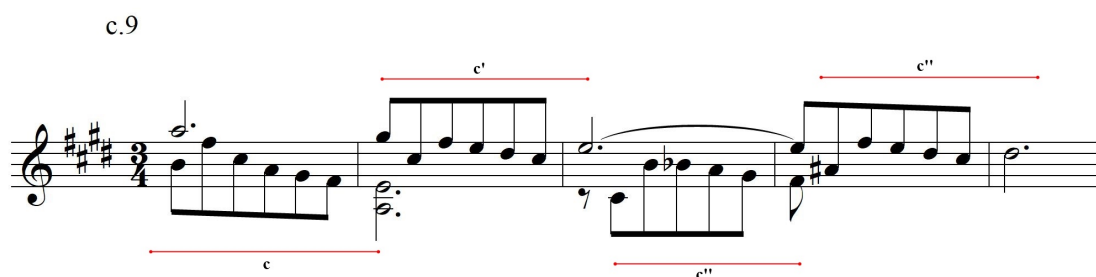


Figura 52: Frase Ab – Primeira seção – c. 9 a 12

A segunda seção (c. 13-16) apresenta-se como encerramento da Parte A; nela, encontramos elementos já utilizados, como: movimento escalar partindo da segunda colcheia; intervalos paralelos (4.^{as}); variação do motivo ‘a’ (c. 15); alternância de uma maior movimentação entre grave e agudo; e movimento escalar descendente, que conectará com a Parte B.

No compasso 16, o movimento descendente, assim como em diversos momentos nas valsas-choro de Nogueira, é utilizado como conector para a próxima Parte. No entanto, podemos apreender uma segunda abordagem para esse trecho. O movimento descendente inicia nas últimas colcheias do compasso 15; porém, o Sol sustenido é realizado uma oitava abaixo. Com isso, temos a presença de mais uma variação do motivo ‘c’; portanto, esse momento tem um papel tanto estrutural quanto motivico.

c.13

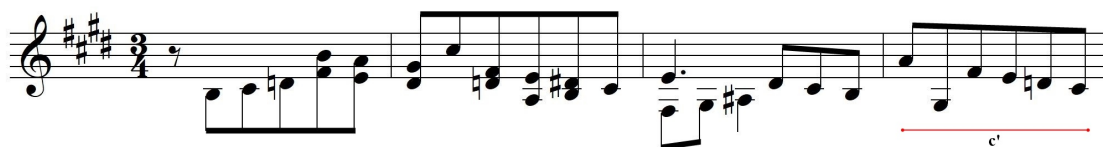


Figura 53: Frase Ab – Segunda seção – c. 13 a 16

A Parte B (c. 17-33), construída com três frases, inicia com a repetição literal dos três compassos iniciais, o que causa a sensação de estarmos diante de uma reprise da primeira Parte. Porém, após isso, entramos em um momento de desenvolvimento, com novas abordagens do material exposto até aqui.

A frase Ba (c. 17-23), após a repetição literal dos compassos 1 a 3, apresenta uma divisão estrutural a cada dois compassos. Os compassos 20 e 22 apresentam um contraponto nota contra nota, no qual temos o movimento ascendente iniciado na segundo colcheia. Como diferença entre esses compassos, além da transposição, temos a mudança de sentido do movimento: c. 20 em movimento paralelo e c. 22 em movimento contrário.

Os compassos 21 e 23 apresentam movimento escalar na voz superior e anacruse na voz inferior, que inicia o contraponto do compasso seguinte. Aqui, temos também oposição dos sentidos, o c. 21 em movimento ascendente e o c. 23 em movimento descendente.

Além da análise dessa frase, podemos observar cada compasso em suas individualidades, com foco na recorrência intervalar. O compasso 20 apresenta um movimento harmônico paralelo em 4.^{as}, sendo esse um intervalo frequente nessa peça. No compasso 21, o rigor das 4.^{as} paralelas é desfeito e a finalização ocorre com 4.^{as} compostas. Seguindo, o compasso 22, novamente, enfatizará o intervalo de 4.^a; no entanto, esse compasso é construído em movimento contrário – dessa forma, o intervalo de 4.^a não ocorre constantemente, mas marca o início e o fim desse movimento. Por fim, o compasso 23 inicia com um intervalo de 4.^a composta.

Nogueira, na primeira Parte, explorou em diversos momentos a sonoridade desse intervalo de 4.^a que, no entanto, não possuía uma presença majoritária.



Figura 54: Frase Ba – c. 17 a 23

A semifrase Bb (c. 24-27) se inicia com uma referência à estrutura do primeiro compasso, com acréscimo de uma voz superior. A partir de uma observação mais atenta, podemos ponderar que os compassos 24 e 25 realizam não apenas uma referência, mas apresentam uma variação direta de alguns elementos. A principal mudança ocorre através da mudança de sentidos. No primeiro compasso, temos um salto descendente de 3.^aM, e, no compasso 24, Nogueira inicia com a nota Sol natural. Essa mudança ocorre, justamente, para conservar o intervalo de 3.^aM, realizado através de um salto ascendente, configurando a mudança de sentido do salto. O movimento das três notas descendentes é mantido.

No segundo compasso, o salto inicial, presente entre as vozes, possui uma distância intervalar de 7.^aM, e no compasso 25, por sua vez, o salto ascendente é conservado, porém, alterado para uma 7.^am. Após isso, temos a mudança mais evidente: no compasso 2, esse salto é seguido de movimento ascendente, e na variação presente no compasso 25, o movimento ocorre para a direção descendente, além de ser realizado pela voz inferior. Dessa forma, podemos observar uma relação direta entre esses momentos, com variações no tratamento motivico.

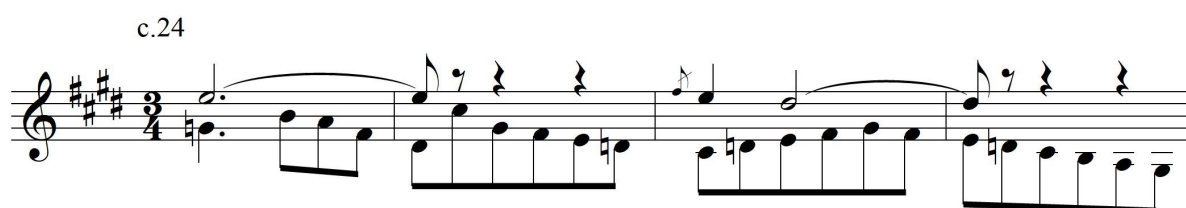


Figura 55: Semifrase Bb – c. 24 a 27



Figura 56: Comparações motivicas – Frases Aa e Bb

Outro ponto que chama a atenção, nesse momento (c. 24-27), é a voz inferior, que é predominantemente, como Nogueira cita em seu artigo jornalístico, “uma baixaria movimentada” (NOGUEIRA, 1970), com recorrência do movimento descendente.

A frase Bc (c. 28-33) pode ser compreendida em duas semifrases. A primeira (c. 28-31) realiza o mesmo motivo por duas vezes na voz superior; porém, a finalização, em cada uma delas, atinge uma nota diferente. A primeira resolução ocorre por movimento cromático e a segunda, por movimento diatônico. A voz inferior mantém a ideia do baixo movimentado, assim como na semifrase anterior. Ressaltamos o âmbito intervalar, presente nesse contraponto nota contra nota, realizado, majoritariamente, por intervalos de 11.^a, criando uma sonoridade diferenciada em relação às 4.^{as}.

Assim como em diversos momentos, esse aparentemente ‘novo’ motivo é fruto de variações de material previamente exposto. Novamente, temos essa origem no motivo ‘b’ da frase Aa. Os procedimentos utilizados foram: mudança métrica, supressão motivica, sobreposição motivica e mudança intervalar. A mudança métrica acontece com o motivo sendo iniciado na cabeça do compasso; a supressão motivica incide na redução do movimento ascendente por intervalos, resultando em um motivo com duração de apenas um compasso; a sobreposição motivica ocorre através da união do fragmento de três notas com o movimento ascendente por intervalos; e a mudança intervalar é identificada através do uso de 2.^{as} no movimento ascendente por intervalos.

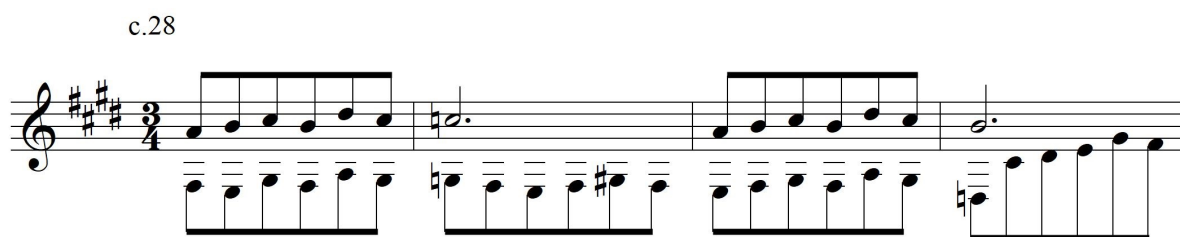


Figura 57: Frase Bc – Primeira semifrase – c. 28 a 31

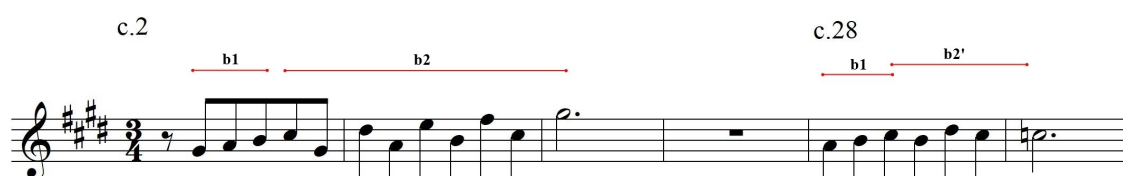


Figura 58: Comparação motivica – Frase Bc com material inicial

A segunda semifrase (c. 31-33), da frase Bc, manifesta-se como encerramento da Parte B e conexão com a Parte A'. Para construir essa estrutura, foi utilizada, como ponto de partida, a variação b' presente na frase Aa. Para tanto, assim como ocorreu na frase anterior, essa modificação ocorre a partir da compreensão desse motivo dividido em dois segmentos: o movimento ascendente de três notas e o movimento por intervalos melódicos que foram, em relação ao original, reduzidos. Observa-se uma elisão efetuada no compasso 31, que é ao mesmo tempo final da primeira semifrase e início da segunda.

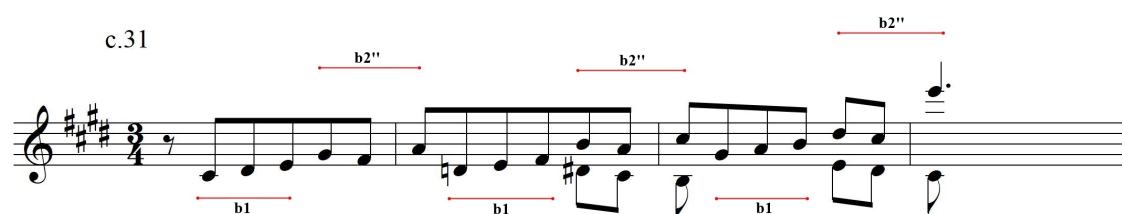


Figura 59: Frase Bc – Segunda semifrase – c. 31 a 33

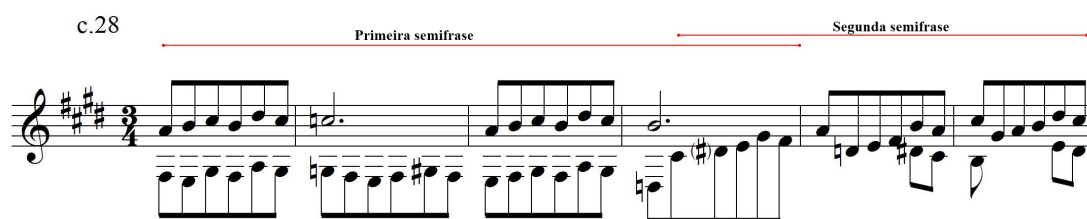


Figura 60: Frase Bc – c. 28 a 33

A Parte A' (c. 34-47) se inicia com a repetição dos compassos 6 a 15; no entanto, não se trata de uma reprodução literal – duas mudanças pontuais são realizadas. No compasso 34, a voz inferior é transposta, sofre alteração de sentido e apresenta saltos, e, no compasso 37, o movimento descendente é preenchido por semicolcheias, resultando em uma longa escala, sendo que essa apresenta as modificações que caracterizam Mi dórico.

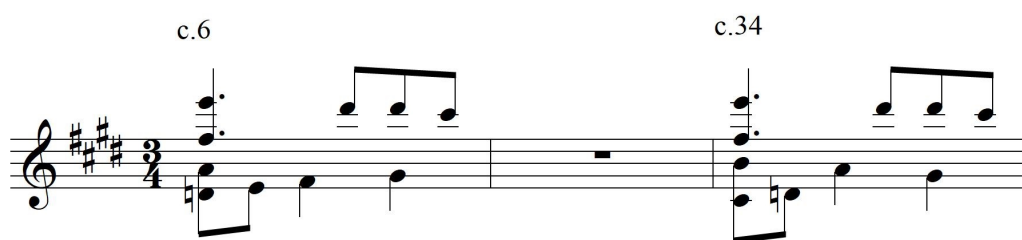


Figura 61: Comparação entre os compassos 6 e 34

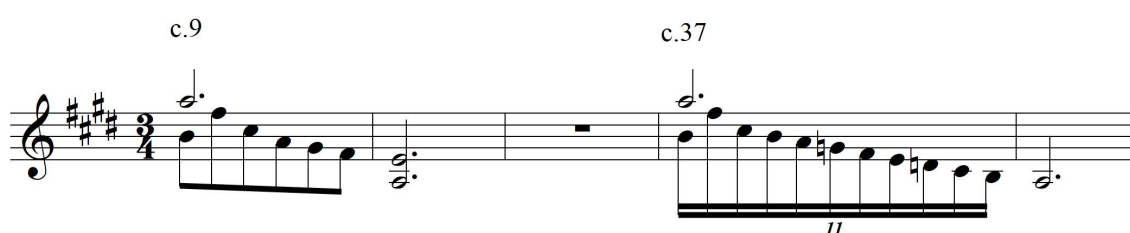


Figura 62: Comparação entre os compassos 9 e 37

Entre os compassos 44 a 47, temos a *Coda* da peça. Aqui, temos um momento especial, no ciclo, do ponto de vista da utilização de recursos instrumentais. Nogueira finaliza com o uso de harmônicos artificiais, sendo esse o único ponto que utiliza essa técnica nas 5 *Valsas-Choro*. Curiosamente, em outros ciclos, ele se utiliza desse artifício para a conclusão de diversas peças. Além disso, encerra a peça sobre o acorde de Mi Maior com 7.^aM, confirmado o centro gravitacional em Mi.

Figura 63: *Coda* – c. 44 a 47

3.5 Valsa-Choro n.º 5

A *Valsa-Choro n.º 5*, composta em 1958, possui 37 compassos, indicação de caráter *Saudoso* e marcação metronômica de 66 bpm para semínima.

Formalmente, podemos dividir a peça em três Partes, resultando em um A-B-A: *Saudoso*, *Animado* e *Saudoso*. Nos aspectos harmônicos, observamos que todas as Partes apresentam como centro gravitacional a nota Mi. A Parte A desenvolve-se a partir de Mi menor, e a Parte B é apresentada em Mi maior.

Parte	A (<i>Saudoso</i>)	B (<i>Animado</i>)	A (<i>Saudoso</i>)
Compassos	1-19 (19 c.)	20-35 (16 c.)	1-19 + 36-37 (21 c.)
Tonalidade	Mi menor	Mi Maior	Mi menor

Tabela 6: Síntese Formal – *Valsa-Choro n.º 5*

A Parte A (c. 1-19) é constituída por três frases. A frase Aa (c. 1-6) pode ser dividida em duas semifrases, construídas sobre dois motivos, e as suas variações. O primeiro motivo (a) se trata de uma bordadura inferior e o segundo (b) é composto de um movimento escalar ascendente em colcheias.

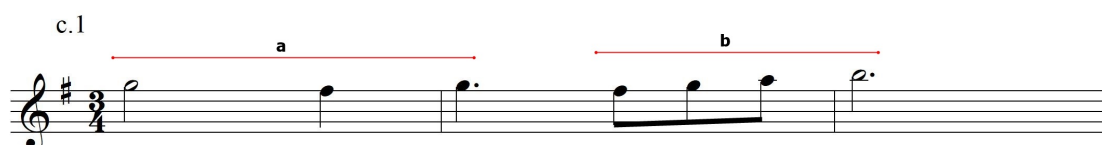


Figura 64: Motivos iniciais

A primeira semifrase (c. 1-3) é construída a partir da união desses motivos, e como podemos observar, atinge a nota Si. A segunda (c. 4-6), por sua vez, fará uso do segundo motivo conectado a uma variação rítmica (b') do mesmo, realizada pelo uso de valores maiores, e alcança a nota Mi.

Do ponto de vista harmônico, essa frase tem duas possíveis interpretações. A primeira indica a tonalidade de Mi menor, estabelecida pela condução melódica da voz superior, com ponto central na nota Si (c. 4) sobre o acorde de Mi menor, e conclusão na nota Mi (c. 6).

A segunda possibilidade apresenta uma dualidade entre Lá menor e Mi menor. O Mi menor tem como ponto de afirmação o compasso 4. Contudo, no compasso 6, podemos observar a seguinte progressão de acordes, Sol# dim – Lá m – Mi⁷ e Lá m; portanto, escutamos um movimento cadencial que evidencia uma percepção em Lá menor. A dimensão melódica guarda o perfil de Mi menor, enquanto que a harmonia toniciza Lá menor.

Figura 65: Frase Aa – c. 1 a 6

Destacamos o trabalho realizado por Nogueira na apresentação dos motivos (c. 1 e 2). A voz inferior apresenta uma retrogradação motívica da voz superior. Observamos que as 4 notas iniciais representam uma variação do motivo ‘b’, realizado pelos procedimentos de retrogradação, aumento e mudança de oitavas. Por sua vez, as notas Ré e Do# (c. 2) e Ré (c. 3) apresentam o motivo ‘a’, alterado em suas durações e com a nota final realizada uma oitava abaixo.

Ainda sobre a voz inferior, observa-se que, em todos os compassos dessa frase, o início apresenta saltos de 9.^a, 7.^a ou 5.^a, seguidos de movimento descendente. Antecipamos que o uso desses saltos será abordado, enfaticamente, na Parte B.

A frase Ab (c. 7-12) é construída sobre um único motivo, que aparece de forma intercalada entre as duas vozes do contraponto. Esse motivo é construído sobre quatro notas, e inicia-se com movimento ascendente seguido de descendente. Entre os compassos 10 e 12, esse motivo permanece na voz inferior, e realiza um movimento descendente de forma geral, com a tessitura ampliada pelo uso de saltos.

A compreensão desse motivo é facilitada pela forma como o compositor conecta as hastes das notas. Há momentos em que o motivo ultrapassa os limites das barras de divisão dos compassos, e as hastes permanecem conectadas.

Assim como observamos em outros momentos, esse perfil motívico é derivado de material anteriormente apresentado. Na figura, observamos o parentesco presente nesse motivo ‘c’ com o material da primeira frase, resultado de dois procedimentos, variação rítmica e inversão dos sentidos.

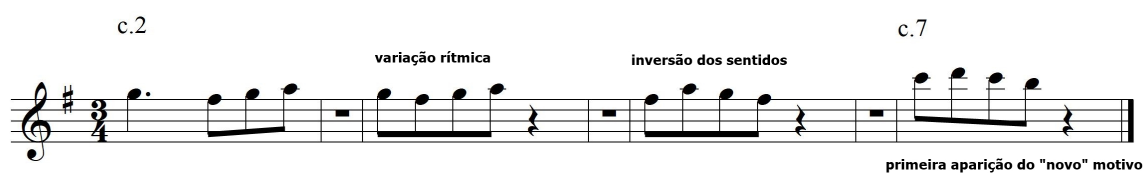


Figura 66: Procedimentos realizados para construção do motivo 'c'

Do ponto de vista harmônico, a tonalidade de Mi menor é evidenciada. Observa-se uma tonicização dos acordes sobre o VI e VII graus, tríades de Dó Maior e Ré Maior, que recebem os movimentos cadenciais. Além disso, nos compassos 11 e 12, as notas iniciais de cada motivo de quatro notas sugerem o acorde de Si Maior, ou seja, apresenta o encerramento da frase sobre a dominante.

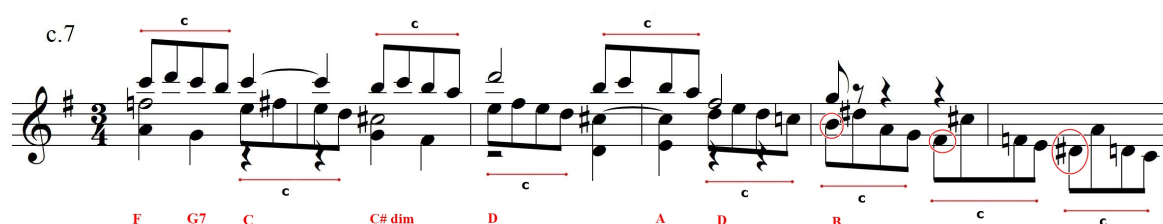


Figura 67: Frase Ab – c. 7 a 12

Em retrospecto, podemos observar que as últimas quatro notas, da frase Aa, apresentam uma antecipação do motivo 'c', em sua versão com saltos. No entanto, em um primeiro momento, essa interpretação não é evidente, pois temos esse fragmento conectado com as notas anteriores, e essa compreensão é enfatizada pelas dinâmicas indicadas. Apesar disso, Nogueira unifica as hastes dessas quatro notas, assim como realiza na frase Bb, possibilitando essa percepção motívica.

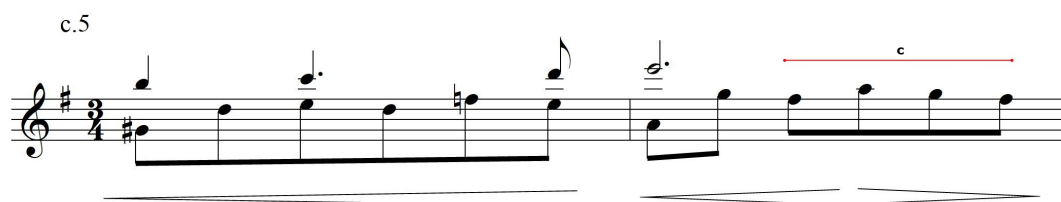


Figura 68: Presença do motivo 'c' na conclusão da frase Aa

A frase Ac (c. 13-19) utiliza elementos previamente apresentados. O movimento de três colcheias ascendentes, da frase Aa, é o mais recorrente. Esse segmento funciona como uma *codeta* da Parte A, e realiza a ligação com a próxima Parte. Alguns elementos colaboram para essa percepção: *rallentando* e *diminuendo* dos últimos compassos; intensificação de energia realizada pela repetição do motivo ascendente de três notas; e o uso intercalado, entre as vozes, desse mesmo motivo, em formas variadas.

Harmonicamente, essa frase confirma a tonalidade de Mi menor. Inicia-se sobre o acorde de Si com resolução sobre Mi menor (c. 12-14). Após isso, o acorde de Ré# dim é apresentado, transita sobre F#⁷ (dominante da dominante) e conclui com Si menor, ou seja, uma dominante menor.

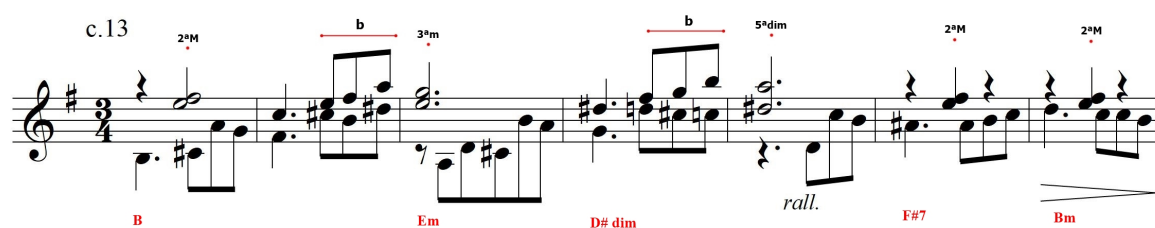


Figura 69: Frase Ac – c. 13 a 19

A partir da figura 69, podemos observar a presença de um arco dinâmico. No compasso 13, como ponto inicial, temos uma dissonância de 2.^a Maior. No compasso 14, o motivo ‘b’ é utilizado como guia para o intervalo de 3.^a menor; portanto, tivemos uma abertura em relação ao intervalo inicial. Por fim, no compasso 16, o motivo ‘b’ é apresentado como condutor para o intervalo de 5.^a diminuta. Com isso, finalizamos o processo de abertura intervalar, criado através do uso consecutivo do motivo ‘b’. Depois disso, Nogueira retorna para o intervalo de 2.^a Maior, nas mesmas alturas utilizadas no início da frase.

Anteriormente, indicamos que essa frase conecta as duas Partes da peça e, para tanto, essa construção é realizada cuidadosamente, porque temos uma grande mudança de caráter. A Parte B apresenta andamento mais rápido e mudança no modo da tonalidade, indo para o seu homônimo maior.

A Parte B (c. 20-35) é dividida em duas seções; isso ocorre através da indicação do autor. A primeira (c. 20-27), o *Animado*, é sinalizada com uma medida exata de andamento, de 84 bpm para semínima. A segunda (c. 28-35), o *Menos*, ocorre sem nenhuma indicação precisa de andamento; com isso, cabe ao intérprete decidir o quanto *menos* deverá realizar.

A primeira seção, frase Ba, pode ser dividida em duas semifrases, subdivididas em dois fragmentos de dois compassos; essa divisão ocorre pela compreensão de tensões e relaxamentos dos fragmentos. Esse entendimento é, novamente, explicitado pela escrita de Nogueira, ao indicar a dinâmica que deseja, em um dos fragmentos.

Em uma breve comparação entre as primeiras frases das Partes A e B, chegamos às seguintes características: a voz superior (Parte B) possui semelhanças com a mesma voz da Parte anterior. O primeiro compasso apresenta uma referência, na qual a voz superior conserva as notas e a rítmica, porém, segue um caminho distinto, mantendo seu desenho descendente. A frase Aa apresentava, predominantemente, um movimento ascendente em suas colcheias, e na frase Ba, temos a inversão desse sentido; com isso, assemelha-se à voz inferior da primeira Parte.

O elemento que foi variado, intensamente, se encontra na voz inferior. Na Parte A, essa voz iniciava, majoritariamente, com um salto de 9.^a, ou seja, uma 2.^a composta. Na Parte B, temos o uso, predominante, de saltos de 7.^a, ou seja, a inversão do intervalo anteriormente utilizado. Devemos observar que, por todo o *Animado*, temos esse intervalo de forma quase obsessiva.

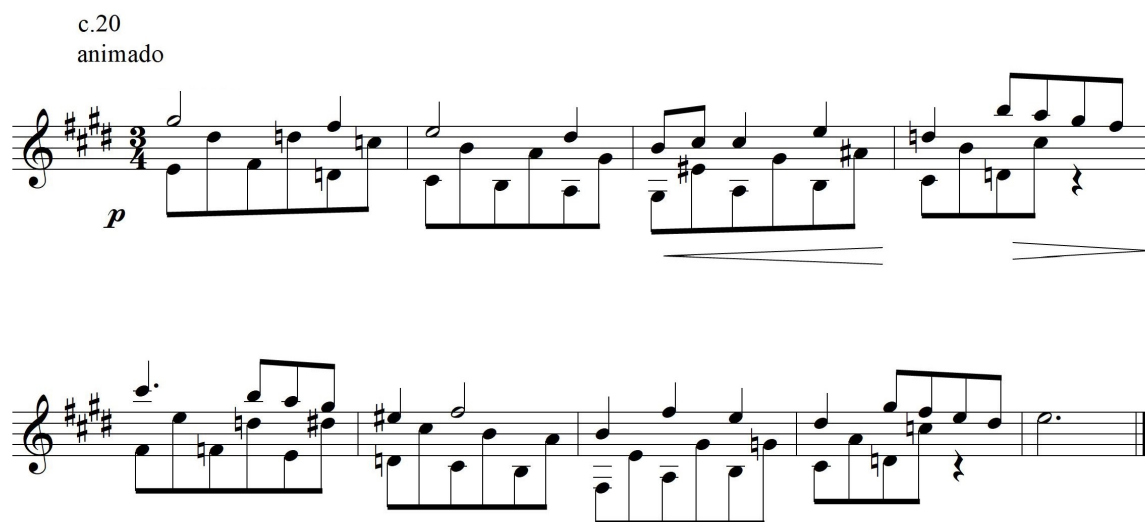


Figura 70: Frase Ba – c. 20 a 27

Curiosamente, na frase Ba, o movimento ascendente, na voz inferior, evita as chegadas em Mi através de uma pausa, e após isso, continua a ascendência. Ao final (c. 27), Nogueira polariza a nota Mi com uso da sensível. O único ponto que apresenta o acorde de Mi Maior, claramente, ocorre no compasso 20.

A segunda seção, frase Bb, apresenta duas formas de realização das vozes: movimento paralelo ou contrário e voz superior/inferior isolada. Um aspecto importante a ser realçado é o surgimento de um motivo na voz superior, que é reiterado três vezes, formado por um movimento ascendente seguido de uma resolução por graus conjuntos, que completa um intervalo de 3.^a. As duas primeiras aparições desse motivo são preparadas através de um movimento ondular, presente nos compassos 28 e 29, e 31 e 32. Como já mencionado em outros momentos, o uso de movimento descendente, como voz isolada ou em movimento paralelo, pode ser utilizado como conexão entre seções, Partes ou como preparação de um novo elemento, nesse caso o motivo ‘d’.

Harmonicamente, podemos observar que essa Parte se desenvolve em Mi Maior, na qual a voz superior guia a escuta para essa tonalidade. As três últimas notas do motivo ‘d’, c. 30 e 33, finalizam sobre a sensível de Mi, e no c. 34, apresenta a sensível do III grau do acorde de Mi menor, realizando a conexão com o retorno da Parte A’.



Figura 71: Frase Bb – c. 28 a 35

Esse motivo ‘d’ é uma variação do motivo ‘c’, presente na frase Ab. Para chegar a essa nova versão, foi realizado um acréscimo de notas que amplia o movimento ascendente, e o movimento descendente, por graus conjuntos, é conservado.

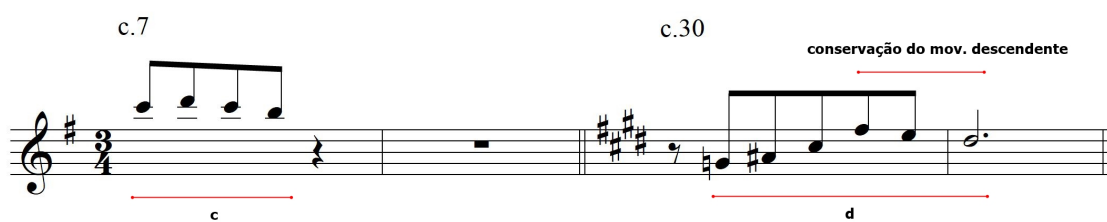


Figura 72: Procedimento realizado para construção do motivo 'd'

Após isso, temos a repetição literal da Parte A, com acréscimo de dois compassos, que realizam a finalização da peça/ciclo sobre o acorde de Mi, sem terça.

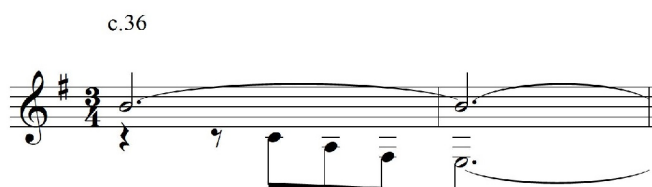


Figura 73: Resolução sobre o acorde de Mi

3.6 O ciclo 5 *Valsas-Choro* como uma unidade

Reti (1978, p. 70) aponta para a seguinte ideia: um compositor, com pensamento estrutural, ao escrever uma obra multimovimentos ou um ciclo, confeccionaria uma composição com uma unidade artística, em que todos os Movimentos e/ou peças teriam um elo conector. Que elo seria esse? Segue uma anedota sobre a juventude do teórico, que encaminhará para uma possível resposta.

Ainda em sua fase de estudante de composição, ele realizou a seguinte questão em uma aula: “Por que não podemos produzir uma composição musical convincente, utilizando um grupo ou uma seção de uma obra conectado à de outra, mesmo possuindo uma afinidade de tonalidade, ritmo e andamento?” (RETI, 1978, p. 348, tradução nossa).³² A resposta, para Reti, é que as forças temáticas/motivicas impossibilitam a substituição de grupos, seções, Partes ou Movimentos de uma obra. Tendo isso em mente, será que no ciclo 5 *Valsas-Choro* temos uma unidade, cuja essência esteja relacionada com uma afinidade temática/motívica?

Para seguirmos a discussão, alguns pontos precisam ser elaborados. O primeiro deles trata sobre outro conceito de Reti, o da *Resolução Temática*. Essa concepção é explorada após a análise da *Sinfonia n.º 40, K. 550*, de W. A. Mozart. O autor introduz essa ideia com base em uma representação alegórica sobre o tema inicial da obra de Mozart:

Nós comparamos o tema de uma sinfonia ao herói de uma peça dramática, que é conduzido pelas vicissitudes de seu destino até a solução de seu problema de vida. Visto assim, alegoricamente, o primeiro e o último movimento poderiam ser pensados como formadores do drama real, no qual a ideia central é desenvolvida, enquanto os outros movimentos representam episódios que levam o herói por diferentes eventos e ambientes. No entanto, em todos esses eventos diferentes, encontramos o mesmo herói, o tema. Esses Movimentos também se tornam partes orgânicas do todo artístico da obra. Os novos ambientes influenciam o herói, que por sua vez os influencia, e o resultado final é o fruto dessa interação, tanto em um sentido simbólico quanto técnico, isto é, temático (RETI, 1978, p. 136, tradução nossa).³³

A ideia arquitetônica da Sinfonia foi centrada na progressão do pensamento, quase casto, da abertura da obra até sua intensificação temática na seção final. Todas as outras formas, variantes e ramificações que foram percorridas no caminho, da versão inicial à final, constituem, em certo sentido, intermediários destinados a fortalecer e

32 Original: “Why is it that we cannot produce a convincing musical composition by taking a group or a section from one work and linking it to that of another – even assuming an affinity of key, rhythm, and tempo?”.

33 Original: “We compared a symphony’s theme to the hero of a dramatic play who is led through the vicissitudes of his fate to the solution of his life problem. Seen thus allegorically, the first and last movements could be thought to constitute the actual drama, wherein the central idea is developed, while the other movements represent episodes which take the hero through different events and environments. Yet, as throughout all these different events we encounter the same hero, the theme, these sections too, become organic parts of the artistic whole. The new environments influence the ‘hero’, who in turn influences them, and the final outcome is the result of this interplay, both in a symbolic and in a technical, that is, thematic sense”.

dramatizar o impulso para a meta, para preparar o desfecho. Aqui, as expressões estruturais e emocionais tornam-se realmente únicas, cada uma totalmente compreensível apenas através da outra. Podemos escolher um nome para esse método de transformar um pensamento temático, de tal forma que expresse e simbolize toda a solução arquitetônica e até dramática da obra. Podemos chamá-lo de resolução temática (RETI, 1978, p. 137, tradução nossa).³⁴

O conceito de Resolução Temática pode ser compreendido como o caminho temporal que os motivos da obra percorrem, em suas transformações e desenvolvimentos, os quais guiam o percurso estrutural da composição, e conectam os Movimentos em uma unidade, única em sua totalidade, e não passível de substituições ou rompimentos. O todo depende do fragmento, assim como o inverso se torna válido.

A partir desse conceito, podemos explorar um possível discurso temporal, no qual ocorrem as transformações motivicas no ciclo *5 Valsas-Choro*, considerando cada valsa como um Movimento de uma obra única. Para realizar isso, além da ordem da publicação, devemos considerar a ordem cronológica de composição das peças.

Valsa-Choro	Data final de composição
<i>n.º 1</i>	03/06/1959
<i>n.º 2</i>	06/08/1955
<i>n.º 3</i>	04/06/1960
<i>n.º 4</i>	26/09/1958
<i>n.º 5</i>	27/09/1958

Tabela 7: Data de composição dos Movimentos do ciclo *5 Valsas-Choro*

Alguns pontos podem ser observados a partir da tabela: 1) a ordem das valsas na publicação não corresponde à cronologia da composição; 2) há o distanciamento temporal da *Valsa-Choro n.º 2* em relação ao restante do ciclo; 3) as *Valsas-Choro n.ºs 1, 3 e 5* podem ser consideradas, não apenas por sua posição e por terem sido as três últimas a serem compostas, como pilares da obra, ou seja, como primeiro, terceiro e último Movimentos. Uma hipótese, a de que a disposição das obras foi realizada por algum motivo artístico ou foi efetuada por questões editoriais, pode não ter uma resposta assertiva; no entanto, podemos procurar motivos que unifiquem os Movimentos nesse ordenamento.

34 Original: “*The symphony’s architectural idea was centered on the progression of the work’s almost chaste opening thought to its thematic intensification in the concluding sections. All the other shapes, variants, and ramifications which were passed through on the road from the initial to the final version constitute in some sense intermediaries intended to strengthen, to dramatize the pulsating drive to the goal, to prepare the denouement. Here structural and emotional expression indeed become one, each fully comprehensible only through the other. We may choose a name for this method of só transforming a thematic thought that it expresses and symbolizes the work’s whole architectural and even dramatic solution. We may call it thematic resolution*”.

Acreditamos que essa estrutura, com os pilares dispostos dessa maneira, possui uma relação direta com a evolução motívica dessa obra, que percorre os cinco Movimentos. No entanto, o que não abordamos foi a existência de uma relação entre os motivos das cinco valsas.

Após a observação das análises, nos deparamos com o fato de que, justamente, as *Valsas-Choro n.ºs 1, 3 e 5* possuem uma afinidade motívica – todas são construídas a partir do mesmo pensamento primário ‘Pp’. Dentre essas três peças, a primeira composta foi a *Valsa-Choro n.º 5*, que apresenta o seguinte motivo inicial:

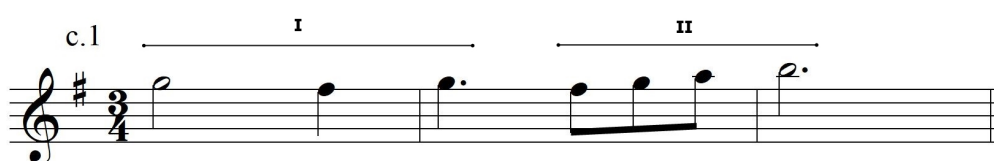


Figura 74: ‘Pp’ apresentado na *Valsa-Choro n.º 5*

O ‘Pp’, da *Valsa-Choro n.º 5*, está configurado em dois elementos. O primeiro se trata de uma bordadura inferior e o segundo é um movimento ascendente de quatro notas por graus conjuntos.

Seguindo a ordem cronológica de composição, a próxima peça é a *Valsa-Choro n.º 1*; nela, o ‘Pp’ passa por algumas transformações, mudança rítmica e mudança de sentido. A primeira versão, presente na *Valsa-Choro n.º 5*, apresenta um ritmo variado, e na *Valsa-Choro n.º 1* ocorre, exclusivamente, através de colcheias. A mudança de sentido ocorre no elemento II, agora, no sentido descendente.

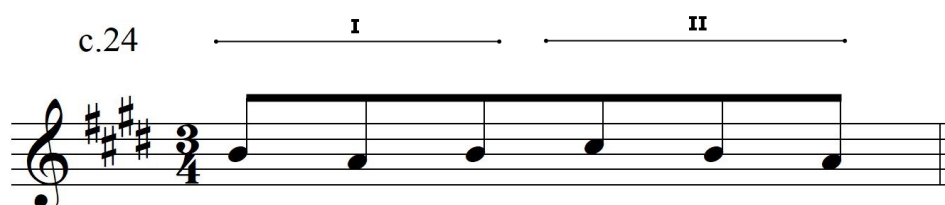


Figura 75: ‘Pp’ transformado na *Valsa-Choro n.º 1*

Para finalizar a apresentação das afinidades motívicas, a *Valsa-Choro n.º 3* apresenta a última versão do ‘Pp’, resultante do acréscimo de notas, que prolongam o movimento descendente do elemento II, e conserva o ritmo em colcheias.

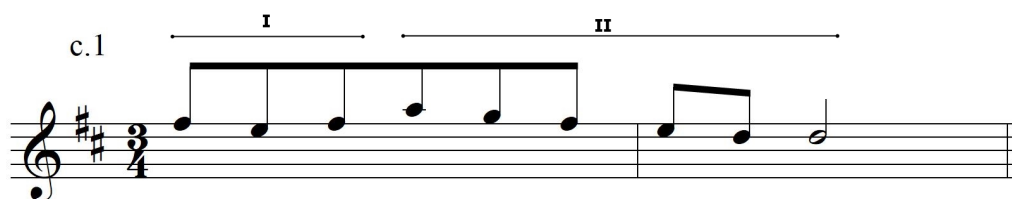


Figura 76: ‘Pp’ transformado na *Valsa-Choro n.º 3*

A partir disso, podemos propor algumas respostas para as questões levantadas anteriormente. Acreditamos que a principal característica da poética de Nogueira se apresenta por meio de seu intenso trabalho motivico.

Nesse ciclo, observamos que todos os Movimentos são construídos sobre o procedimento de variação/transformação motivica. Além disso, o compositor conduz esse pensamento para um patamar de sofisticação mais elevado, compondo peças a partir de um mesmo ‘Pp’, que urde o conjunto em uma unidade.

No entanto, temos que considerar que isso ocorre, apenas, em três Movimentos. Então, qual seria o papel das *Valsas-Choro n.ºs 2 e 4*? Ao ordenar as obras em um posicionamento que não corresponde à cronologia autoral, o compositor demonstra que houve um pensamento musical para distribuir os Movimentos, fundamentado talvez no contraste. Ao dispor as peças com afinidade motivica como os pilares estruturais (começo, meio e fim), intermediadas pelas *Valsas-Choro n.ºs 2 e 4*, o compositor revela sua compreensão dessa obra como um discurso temporal unificado, no qual o trabalho motivico é o fio condutor.

Na *Valsa-Choro n.º 1*, o ‘Pp’ ocorre em um estágio transformado em alguns aspectos, com caráter e andamento semelhantes ao original. A *Valsa-Choro n.º 5* apresenta a indicação de *Saudoso*, e, na *Valsa-Choro n.º 1*, temos a marcação de *Vagaroso*. Essas indicações guiam para uma concepção de peças lentas, com um caráter melancólico.

Como dito por Reti, “a função dessas transformações não é somente para transformar, mas para intensificar o conteúdo musical e emocional” (RETI, 1978, p. 126, tradução nossa).³⁵ Com isso, temos a *Valsa-Choro n.º 3* como “episódio” central, e que corresponde um movimento distinto nesse ciclo, que se afasta de um caráter taciturno, com a indicação *Animado*.

³⁵ Original: “The function of these transformations is not only to transform but to intensify the musical and emotional content”.

A partir disso, enxergamos a existência de um arco temporal, tanto no aspecto do desenvolvimento temático-motívico quanto no aspecto de caráter/andamento. No segundo aspecto, as *Valsas-Choro n.ºs 2 e 4* também corroboram com esse arco.

A *Valsa-Choro n.º 1* inicia com um andamento moderado, com a indicação *Vagaroso* (88 bpm) e movimento harmônico, predominantemente, em semínimas. A *Valsa-Choro n.º 2* possui a indicação *Expressivo* (100 bpm); portanto, temos um momento mais andado em relação ao primeiro Movimento, mas com um movimento harmônico, em muitos momentos, em mínima pontuada. A *Valsa-Choro n.º 3*, ponto central da obra, alcança o andamento mais acelerado, com a indicação *Animado* (108 bpm) e movimento harmônico em semínimas. A *Valsa-Choro n.º 4* retorna para um andamento menor, com a indicação *Lentamente* (63 bpm). Por fim, a *Valsa-Choro n.º 5* apresenta um resumo desse arco, com a indicação inicial de *Saudoso* (66 bpm), uma Parte central com a indicação *Animado* (84 bpm), e retorno para o *Saudoso*.

Do ponto de vista harmônico, as três valsas iniciais apresentam uma conexão, estabelecida através do intervalo de 3.^a menor descendente entre os centros gravitacionais. A *Valsa-Choro n.º 1* se apresenta em Sol# menor; a *Valsa-Choro n.º 2* manifesta-se sobre o centro em Fá e, por fim, a *Valsa-Choro n.º 3* está em Ré Maior, completando a movimentação em 3.^{as}. As *Valsas-Choro n.ºs 4 e 5* estão centradas em Mi; portanto, apresentam uma relação em uníssono.

Formalmente, as quatro valsas compostas no intervalo de 1958 e 1960, compartilham a forma ternária simples, e a *Valsa-Choro n.º 2* composta anos antes, apresenta a forma binária composta como diferenciação.

Com base nos elementos abordados, observamos que o ciclo 5 *Valsas-Choro* é fruto de um trabalho desenvolvido com a intenção da criação de uma obra como um todo, possuidora de um arco que guia todos os Movimentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho consistiu em um estudo das *5 Valsas-Choro* (1955-60) de Theodoro Nogueira, com o propósito de apresentar um diálogo entre uma perspectiva histórico-social e a análise musical, observando algumas influências do meio popular sobre compositores eruditos que se dedicaram a escrita desse gênero.

Em um primeiro momento, esta dissertação procurou compreender a importância do gênero valsa para o repertório violonístico e, para tanto, contextualizamos algumas características dessa dança, e realizamos uma distinção entre a valsa com função social, como dança de salão, e a valsa de concerto, com função social de entretenimento. Por fim, nossa busca percorreu as diversas influências sofridas pela valsa, pela prática dos chorões e pela modinha, apresentando alguns dos aspectos do processo de nacionalização dessa dança, resultantes em uma gama de valsas que se estabelecem nas possibilidades poéticas compreendidas como valsa brasileira, na qual a valsa-choro é uma das perspectivas existentes.

O segundo capítulo se ocupou de uma breve contextualização biográfica do compositor e de um levantamento de seu repertório para violão solo. Além disso, realizamos algumas investigações sobre as peças da coleção *A Música da Fala para violão* (1979) e sobre o ciclo *5 Valsas-Choro* (1987), ambas as obras praticamente desconhecidas no meio acadêmico e musical.

Meu objeto de estudo consistiu no trabalho analítico das *5 Valsas-Choro* (1955-60), presente no terceiro capítulo, e teve como objetivo maior a compreensão do trabalho motivico e formal ali contidos. Em momentos necessários, realizamos apontamentos harmônicos e contrapontísticos, que procuraram identificar as direções tonais e/ou modais das peças. Concluímos com uma hipótese que agrupa as peças em uma unidade com vistas a um realce da ideia de ciclo, em que cada Movimento possuiria seu papel específico na estrutura total.

Os resultados advindos deste estudo nos conduzem para uma síntese das características da poética composicional de Nogueira nas *5 Valsas-Choro* e, para tanto, o pensamento do filósofo Luigi Pareyson (1918-1991) nos auxilia para essa reflexão. Segundo esse autor, a poética é concebida como:

À atividade artística é indispensável uma poética, explícita ou implícita, já que o artista pode passar sem um conceito de arte, mas não sem um ideal, expresso ou inexpresso, de arte. Embora em linha de princípio todas poéticas sejam equivalentes, uma poética é eficaz somente se adere à espiritualidade do artista e traduz seu gosto em termos normativos e operativos, o que explica como uma poética está ligada ao seu tempo, pois somente nele se realiza aquela aderência e, por isso, se opera aquela eficácia. A definição de um conceito de poética é muito útil ao crítico, antes de tudo

porque esclarecer a poética de um artista, isto é, colher sua espiritualidade no ato de individuar-se num gosto de arte, colher este gosto no ato de manifestar-se na sua eficácia normativa e operativa e colher estas normas e estas operações no ato de concretizar-se em obras, é um dos melhores trabalhos que o crítico pode fazer (PAREYSON, 2001, p. 18).

Com base nessa concepção, compreendemos que a poética de um compositor pode ser relacionada aos seus traços característicos de escrita, ou seja, de sua escritura. No âmbito analítico, é baseada na identificação dos procedimentos técnico-composicionais utilizados pelo compositor, que expressam sua personalidade artística e seus caminhos trilhados até alcançar seu ideal e confeccionar sua obra.

A partir da nossa análise das *5 Valsas-Choro*, foi possível identificar quatro aspectos principais da poética de Nogueira: 1) preferência pelo procedimento de variação/transformação motivica; 2) presença de sonoridades que remetem à viola caipira; 3) apreço por possibilidades harmônicas tonais e/ou modais mais abertas e ambíguas; e 4) uso intenso de texturas contrapontísticas.

Variação/transformação motivica

O recurso da variação/transformação motivica é o pilar central da poética de Nogueira e, por isso, consideramos esse procedimento como sendo a força motriz da escrita desse compositor. Essa constatação se deu após compreendermos que o desenvolvimento das linhas, através dos motivos, é responsável pela condução da construção fraseológica, bem como pela articulação da estrutura formal das Partes.

Nossas análises procuraram evidenciar o uso pronunciado do desenvolvimento motivico como urdidura que estabelece a unidade entre as Partes, gerando uma lógica para o entendimento de cada peça, e em uma visão ampla, unificando as *5 Valsas-Choro* como um ciclo.

Sonoridade da viola caipira

As obras para violão de Nogueira, têm a sensibilidade da música paulista, trazem a recordação da conhecida ‘música caipira’ (GLOEDEN, 2002, p. 22). Essa percepção é evidenciada através do uso de intervalos harmônicos paralelos, proporcionando uma alusão à sonoridade da viola caipira. Os intervalos de 3.^a e 4.^a são recorrentes, e para o compositor “a quarta é a mesma que a terça, só que desafinada, para dar a atmosfera do povo do interior

cantando, porque quando eles cantam em terça às vezes desafinam, cantando em quarta” (RIBEIRO, 2017).

Além da sonoridade que reverbera essa tradição proveniente da viola caipira e do canto em dupla dos violeiros, os intervalos harmônicos paralelos são utilizados, frequentemente, como elemento conector, seja entre frases, seções ou Partes, e, com isso, carregam em si uma função transitivo-conclusiva com uma sonoridade característica.

Geraldo Ribeiro, ao relatar sobre algumas características fundamentais para a interpretação das Valsas-Choro, aponta que a música de Nogueira se aproxima da simplicidade do campo e do choro, e declara “a pessoa não pode tocar uma música do Theodoro Nogueira pensando em música europeia [...] Tem que pensar na viola dos sertanejos, pensar nos choros, em um ambiente simples do choro e da viola. Não pensar em cidades” (RIBEIRO, 2021).

Harmonia

Nestas 5 *Valsas-Choro*, Nogueira apresenta um instigante pensamento harmônico, afastando-se das funções tonais hierárquicas (tônica, subdominante e dominante) e de cadências que evidenciam a tonalidade. Curiosamente, a *Valsa-Choro n.º 3* é a única peça que encerra com uma cadência mais perceptível: trata-se de uma cadência plagal; contudo, os acordes não possuem 3.^a e são acrescidos de 2.^a Maior. Sua harmonia ocorre como reflexo de uma concepção que prioriza o desenvolvimento de linhas contrapontísticas e, a partir disso, cria uma abertura para o uso de diversos empréstimos modais.

O uso de modos distintos, simultaneamente, além das ambiguidades possíveis em um plano vertical, aponta para uma quase autonomia harmônica das linhas, proporcionando uma gama de sonoridades particulares. Apesar dessa pluralidade modal, especialmente nas *Valsas-Choro n.º 2* e *n.º 4*, o compositor elege centros gravitacionais que geram diversas possibilidades escalares. Apenas como exemplo, a *Valsa-Choro n.º 2*, na Parte A, desenvolve a partir de Fá, os modos Lídio, Eólio e Frígio.

Modulações harmônicas mais tradicionais (I-vi), e a exploração do ambiente sonoro entre os modos Maior e menor homônimos são referentes aos tratamentos harmônicos populares.

Textura contrapontística

Essa característica da poética de Nogueira está presente ao longo do ciclo *5 Valsas-Choro* e, por isso, discutiremos esse aspecto através da ótica do idiomatismo instrumental e da sua dificuldade técnica resultante.

A escrita polifônica apresenta uma dificuldade, própria da natureza do contraponto, que se encontra na apropriada condução das vozes. Em princípio, isso não seria uma dificuldade para a prática violonística, e, para obtermos uma visão mais completa, precisamos associar essa escrita com outros elementos da fundamentação técnica do instrumento, tais como: escolha de tonalidades e digitações, e uso de recursos idiomáticos.

No primeiro aspecto, ressaltamos que o repertório violonístico apresenta uma recorrência de algumas armaduras de clave, com até quatro sustenidos ou dois bemóis. Essa reincidência é fruto da construção e afinação do instrumento, na qual essas opções favorecem um uso mais intenso de cordas soltas, colaborando com uma sonoridade mais ampla e um legato mais acessível.

Paralelamente, o emprego de tonalidades com diversas posições “presas” dificulta a obtenção de um legato que se aproxime de um caráter vocal e de uma sonoridade rica em harmônicos agudos, resultando em um timbre escuro. Do ponto de vista técnico, implica em um condicionamento apurado da mão esquerda, que requer uma grande quantidade de aberturas e pestanas.

Aproximando essa discussão das *5 Valsas-Choro*, observamos que as escolhas de tonalidades realizadas por Nogueira podem ser associadas com a procura de sonoridades específicas, que ecoem o caráter desejado, estando o compositor despreocupado, talvez, com as possíveis dificuldades técnicas resultantes. Como exemplo, as tonalidades de Sol# menor/Si Maior, presentes na *Valsa-Choro n.º 1*, colaboram com uma sonoridade velada, proporcionada pelo uso majoritário de posições presas, enfatizando o caráter *Vagoso*, e contribuindo com a percepção de um repertório mais intimista, que não procura se valer por um timbre expansivo.

Edelton Gloeden acredita que, justamente, o pensamento contrapontístico pode ser um dos motivos para a ausência das obras de Nogueira no repertório violonístico, e isso ocorreria porque essa escrita apresentaria uma dificuldade técnica instrumental não proporcional ao rendimento sonoro (GLOEDEN, 2002, p. 22).

Por outro lado, temos a *Valsa-Choro n.º 3*, que apresenta o maior andamento no ciclo e indicação de caráter *Animado*, que pode ser associada a uma sonoridade expansiva e

brilhante. Portanto, uma escolha de tonalidade que aproveite de uma reverberação natural do instrumento seria esperada, e Nogueira emprega o Ré Maior, confirmando a expectativa. Além disso, utiliza uma *scordatura* com a sexta corda em Ré, ampliando o registro e adicionando mais uma corda solta que integre as notas dessa tonalidade. Contudo, essa peça apresenta uma grande quantidade de saltos, cuja dificuldade técnica é enfatizada pela velocidade. Apesar disso, a escolha da tonalidade confirma uma compreensão técnica que favorece o caráter da peça a partir de recursos instrumentais.

Cotejando a música de Nogueira com os recursos idiomáticos implícitos e explícitos, tais como definidos por Scarduelli (2007), percebe-se quão particular é o pensamento técnico violonístico empregado por Nogueira. A exploração de recursos idiomáticos explícitos, “aqueles que exploram características e efeitos peculiares do instrumento, utilizados para a elaboração de ideias ou motivos musicais” (SCARDUELLI, 2007, p. 143), também não aparece com frequência na poética desse compositor.

Ele se afasta de sonoridades produzidas pelos usos característicos do instrumento, tais como: arpejos com padrões de mão direita, tremolos, rasgueados, escalas rápidas, paralelismos de mão esquerda, e nota pedal em corda solta. Em nenhum momento ocorrem concessões para o uso de elementos que chamem a atenção pelo efeito sonoro; sua escrita prioriza o rigor da textura contrapontística.

Considerando essa discussão, compreendemos que a musicalidade de Nogueira não se manifesta através da expressividade sonora que encontramos, frequentemente, no repertório violonístico, aumentando a dificuldade de sua popularização e inclusão no repertório habitual de estudos e de concertos. Sobre esse aspecto, Gilson Antunes comenta:

Outro motivo é a dificuldade extrema de muitas de suas músicas. Creio que os violonistas acham melhor gastar toda essa energia em alguma obra já estabelecida do repertório. A fama desse compositor, aliás, acaba precedendo esse julgamento: eu sempre ouvi, desde adolescente, que esse repertório era muito difícil de ser tocado e também de difícil escuta, e essa opinião vem sendo recorrente desde então (ANTUNES, 2017, p. 150).

As tramas polifônicas exigem que cada peça receba uma dedicação do intérprete para encontrar as melhores resoluções técnicas, que favoreçam a fluência do discurso e inteligibilidade das vozes. Acreditamos que uma digitação planejada e coerente pode trazer uma nova luz para as peças desse compositor, possibilitando uma interpretação efetiva e que não sacrifique elementos musicais para facilitar o aspecto técnico-instrumental.

Finalizando, esperamos que as nossas discussões aqui expostas – acerca do gênero valsa-choro, da obra de Nogueira para violão solo e do ciclo *5 Valsas-Choro* –, contribuam para a compreensão desse repertório, ampliando o possível interesse da realização dessas obras, tanto no ambiente performático quanto acadêmico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. 2.^a ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.

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

_____. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

_____. **Pequena História da Música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. **Ensaio sobre Música Brasileira**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

ANTUNES, Gilson Uehara. **Américo Jacomino “Canhoto” e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo**. 2002. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. Entrevista de Gilson Antunes por Laís Domingues Fujiyama. 2017. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8389?mode=full>

BARBEITAS, Flavio Terrigno. **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, 1995.

BARTOLONI, Fábio Figueiredo. **Guido Santórsola: uma introdução à obra violonística e seu trabalho como professor para o violão brasileiro**. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2004.

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

BAS, Julio. **Tratado de la Forma Musical**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947.

BECKER, Zé Paulo. **Levadas Brasileiras para Violão**. Rio de Janeiro: 2013.

BENT, Ian. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Londres: Macmillan, 2001.

BROWN, Maurice John Edwin. **Grove Music Online**. 2001. Disponível em: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?btog=chap&f_0=title&q_0=Impromptu&subSite=grovemusic&t0=music_Topics%3A36

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10.^a ed. Rio de Janeiro: Edições Publicações, 2001.

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

CELIBIDACHE, Sergiu. Entrevista de Sergiu Celibidache por Ève Ruggiéri. Munique, 1983. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NyDQAi_hjMM

DIAS, Ricardo. Valsa - “Choro” e Valsa - “Seresteira”. In: **Fórum do Violão**. 24 nov. 2008. Disponível em: <https://violao.org/topic/5484-valsas-choro-e-valsas-seresteira/> . Acesso em: 01 novembro 2020.

DUDEQUE, Norton Eloy. **História do Violão**. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.

FOLHA DE SÃO PAULO. **A fala se transforma em música**. São Paulo, 16 de jun. de 1980.

FREITAG, Léa Vinocur. Os Sons da fala, música completa. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 05 jun. 1980. p. 17.

FUJIYAMA, Laís Domingues. **12 Improvisos para violão de Theodoro Nogueira**: aspectos composicionais e idiomatismo técnico violonístico. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

GLOEDEN, Edelson. **As 12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone**: um ciclo revisitado. 2002. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

GONÇALVES, Leandro Márcio. **O processo de difusão do violão clássico no Brasil através da “Escola de Tárrega” entre 1916 e 1960**. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Artes, Universidade de Évora, Évora, 2015.

GROVE, George. **A Dictionary of Music and Musicians**. 1.^a ed. Londres: Macmillan and Company, 1879.

KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu**: duas raízes da música popular brasileira. 2.^a ed. Porto Alegre: Movimento, 1986.

_____. **Música e dança popular**: sua influência na música erudita. 3.^a ed. Porto Alegre: Movimento, 1990.

LAGO, Sylvio. **Música Erudita Brasileira**: Gêneros e Formas. São Paulo: Biblioteca 24 Horas, 2020.

LIMA, Edilson Vicente. **A modinha e o lundu**: dois clássicos nos trópicos. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MAITLAND, John Alexander Fuller. **Grove’s Dictionary of Music and Musicians**. 2.^a ed. Nova Iorque: The Macmillan Company, 1910.

MANFRINATO, Ana Carolina. **Aspectos intertextuais, formais e de humor nas Valsas Humorísticas de Alberto Nepomuceno**. 2019. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

MARINHO, Vanildo Mousinho. **Performance Musical da Embolada na Paraíba**. 2016. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

MOLINA JÚNIOR, Sidney José. **O violão na Era do Disco: interpretação e desleitura na arte de Julian Bream**. 2006. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

MOTTA, Jefferson Luis Gonçalves da. **Rogério Guimarães: o violão brasileiro nas gravadoras, nas rádios e palcos (1926-1968)**. 2020. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

NOGUEIRA, Ascendino Theodoro. **Brasileira n.º 2: para violão solo**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1969. 1 partitura.

_____. **O longo caminho da Valsa do Choro**. **A Gazeta**, São Paulo, 05 out. 1970.

_____. **5 Valsas Chôro: violão solo**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1971. 1 partitura.

_____. **A Música da Fala: para violão**. Partitura manuscrita. 6 páginas. 1979.

_____. **5 Valsas Chôro: para violão**. Partitura manuscrita. 15 páginas. 1987.

_____. **Seresta n.º 10**. Partitura manuscrita. 2 páginas. 1987.

NOGUEIRA, João. Entrevista de João Nogueira por Lais Fujiyama. São Paulo, jan. de 2017. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8389?mode=full>

OLIVEIRA, Daniel Cardellini. **A obra para violão de Theodoro Nogueira**. 2015. Dissertação (Bacharelado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

OROSCO, Maurício Tadeu dos Santos. **O compositor Isaias Sávio e sua obra para violão**. 2001. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

PALOPOLI, Cibele. **Violão velho, Choro novo: processos composicionais de Zé Barbeiro**. 2018. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. 3.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEREIRA, Marcelo Fernandes. **A contribuição de Camargo Guarnieri para o repertório violonístico brasileiro**. 2011. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PEREIRA, Marco. **Ritmos Brasileiros**. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

PETENÁ, César Augusto. **A Viola Brasileira na Sala de Concerto: Os Sete Prelúdios de Theodoro Nogueira**. 2017. Dissertação (Bacharelado em Música) – Faculdade Cantareira, São Paulo, 2017.

PICCHI, Achille Guido. **As Serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação**. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

PINTO, Henrique. **Antologia Violonística**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 2007.

RATNER, Leonard Gilbert. **Classic Music: Expression, Form, and Style**. Nova Iorque: Schirmer Books, 1980.

REIS, Fernando Cesar Cunha Vilela Dos. **O idiomático de Francisco Mignone nas 12 Valsas de Esquina e 12 Valsas-Choro**. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

RETI, Rudolph. **The thematic process in music**. Westport: Greenwood Press, 1978.

REZENDE, João Luiz. **The Music Box**. Entrevista cedida a Brandon Ridenour em 2020. New York. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0lqmfmaZM2c> Acesso em: 04 nov. 2020

RIBEIRO, Geraldo. Entrevista de Geraldo Ribeiro por Lais Fujiyama. Tatuí, 20 de jan de 2017. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8389?mode=full>

_____. Entrevista de Geraldo Ribeiro por Neil Yonamine. Online, 24 de abr de 2021.

RINK, John. **Musical Performance: a guide to understanding**. Cambridge: University Press, 2002.

SANTÓRSOLA, Guido. **Choro n.º 1 and Valsa-Choro: violão solo**. Washington: Columbia Music Company, 1978. Partitura e descritivo das obras.

SCARDUELLI, Fabio. **A obra para violão solo de Almeida Prado**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

_____. O violão na universidade brasileira: um diálogo com docentes através de um questionário. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.º 31, p. 215-234, jan. - jun., 2015.

SCHOENBERG, Arnold. **Style and Idea**. Nova Iorque: Philosophical Library, 1950.

_____. **Fundamentos da Composição Musical**. 3.ª ed. São Paulo: EDUSP, 2015.

SIMÕES, Ronoel. Resenha do LP “Seis Brasileiras de Theodoro Nogueira”. Compositor: Theodoro Nogueira. Violão: Geraldo Ribeiro. São Paulo: Chantecler, 1966. Disponível em: https://www.violaobrasileiro.com.br/dados/record_170-.jpg

TABORDA, Marcia. **Violão e Identidade Nacional**: Rio de Janeiro, 1830-1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TACUCHIAN, Ricardo. **Ricardo Tacuchian e o violão**. Direção: Humberto Amorim. Rio de Janeiro: Selo Academia Brasileira de Música, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zcN7sxDxXMo>

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: da modinha à lambada. 6.^a ed. São Paulo: Art Editora, 1991.

ZANON, Fabio. O Violão no Brasil depois de Villa-Lobos. *In*: **Violão com Fabio Zanon**. 01 de mai. 2006, Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com/2006/05/o-violo-no-brasil-depois-de-villa.html>

_____. **Violão com Fabio Zanon**: Theodoro Nogueira, José Vieira Brandão. São Paulo: Rádio Cultura FM, 19 de jul. de 2006, programa de rádio, 2006. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com/2006/07/29-theodoro-nogueira-jos-vieira-brando.html>

_____. **Violão com Fabio Zanon**: Camargo Guarnieri, Lina Pires de Campos, Antônio Ribeiro. São Paulo: Rádio Cultura FM, 29 de ago. de 2007, programa de rádio, 2007. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com/2007/08/87-camargo-guarnieri-lina-pires-de.html>

_____. **Violão com Fabio Zanon**: Theodoro Nogueira II. São Paulo: Rádio Cultura FM, 21 de nov. de 2007, programa de rádio, 2007. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com/2007/11/99-theodoro-nogueira.html>

_____. **Violão com Fabio Zanon**: Osvaldo Lacerda, Eunice Katunda e Sérgio Vasconcelos Corrêa. São Paulo: Rádio Cultura FM, 10 de dez. de 2008, programa de rádio, 2008. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com/2008/12/154-osvaldo-lacerda-eunice-catunda-e.html>

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM O PROFESSOR GERALDO RIBEIRO

Data: 24 de abril de 2021 – online

Neil Yonamine (NY): Quando e como vocês se conheceram?

Geraldo Ribeiro (GR): É o seguinte, quando eu morava em Mairinque, estado de São Paulo, eu consegui uma apresentação na Rádio Gazeta, em São Paulo, e o Theodoro era orchestrador daquela rádio. Eu fui na Rádio Gazeta, fui levando uma carta de apresentação para o violinista da rádio, Bóris Yankoff. Ele, então, me apresentou para o Theodoro Nogueira. Eu queria estudar harmonia, fazer meus estudos de música. Ele (Nogueira) então marcou para que eu fosse na casa dele, toda semana, para fazer esses estudos de música; então, comecei com harmonia tradicional.

Mas acontece que naquela época, eu já tinha uma leitura à primeira vista muito boa, sabe? Então, ele pôs uma peça dele, um Ponteio (para piano) e eu acabei tocando à primeira vista o Ponteio, e ele, na hora, transcreveu para violão. Na semana seguinte, eu trouxe de cor e até gravei. Não sei se você tem essa gravação, tem né?

NY: Tenho sim, no seu LP com as *Brasilianas*, né?

GR: Isso, exatamente! É muito interessante o Ponteio, foi elogiado pelo Camargo Guarnieri. Ele teve até elogios do Aaron Copland dos Estados Unidos. O Nogueira era muito habilidoso, sabe? A harmonia que ele fazia na música não era uma harmonia vulgar. Ele não se incomodava de fazer coisas vulgares, ele queria fazer as coisas certas, a música dele não tinha esses “arpejinhos”, não tinha essas coisas. Era tudo baseado no contraponto, nas imitações e tudo. Ele foi um mestre, o Theodoro Nogueira. Mas, infelizmente as pessoas não conseguiram captar o jeito dele e tal, e ele foi ficando esquecido.

NY: Você foi aluno dele por um período, como eram as aulas?

GR: É, eu fazia aula toda semana, fazia os exercícios de harmonia tradicional, durante 15 anos fiquei estudando com ele. Depois, ele se tornou meu amigo e tudo, eu já ia pra casa dele como se fosse uma pessoa da casa dele, ficamos muito próximos.

NY: Entrando para obra para violão do Nogueira. Qual é a sua percepção sobre esse repertório?

GR: A percepção da obra dele, eu captei com facilidade, eu imaginava um tipo de música que não fosse banal, que não fosse uma música vulgar. Na música dele tem tudo isso, essa parte invulgar da música, sabe?

NY: Como foi o processo de tocar as obras dele? Ele dava opinião sobre a interpretação ou sugeria algo?

GR: Sim, ele dava opinião, eu só tocava as composições dele quando ele falava que “agora tá certo”. Caso contrário, eu obedecia perfeitamente o que ele falava, né?

NY: Assim como ocorreu com as Brazilianas e as Serestas, temos mais Valsas? Se sim, você teve algum contato com elas?

GR: As Brazilianas parece que são dez e as Serestas também. (Sobre as Valsas), parece que tem mais também, acho que tem mais. Parece que eu tive contato com outras valsas dele, eu não sei se eu tenho aqui, mas eu posso ver o que tenho para você. Ele fez diversas músicas para violão, eu acho que deve ter umas cinquenta peças, é muita coisa.

NY: Temos também as peças da Música da Fala?

GR: A Música da Fala, por exemplo, você gravava um trecho falando, e ele tirava, da gravação, aquilo que você falava, a música do som da fala. Até o programa Fantástico foi na casa dele e fez umas apresentações.

NY: Entrando para as 5 *Valsas-Choro*. Do seu ponto de vista, como compositor, o que é uma valsa-choro?

GR: A valsa-choro é um tipo de choro, a valsa tem aquelas inflexões de choro. O que tem no choro tem na valsa-choro também. Então, por isso chama valsa-choro. O baixo e a harmonia do choro.

NY: Qual os aspectos que considera cruciais para a interpretação e compreensão das Valsas-Choro?

GR: Você tem que prestar atenção na brasilidade que existe nas peças dele. A pessoa não pode tocar uma música do Theodoro Nogueira pensando em música europeia, né? Não pode. Tem que pensar na viola dos sertanejos, pensar nos choros, em um ambiente simples do choro e da viola. Não pensar em cidades, aí já é outra coisa.

NY: Isso era algo que ele falava para o senhor? Essa representação rural, da moda caipira?

GR: Isso é música rural! Mas é interessante que quando eu morava no interior e visitava o Theodoro Nogueira toda semana, eu já sabia dessa parte, eu já sentia esse tipo de música. Foi aí que ele começou a fazer peças para violão. Peças parecidas com choro, parecidas com a viola tocando, exatamente.

NY: Entrando para o assunto da viola. O senhor aprendeu o instrumento para escrever o método e gravar o LP com as obras de Bach ou já era um instrumento que dominava?

GR: Meu primeiro instrumento, quando eu morava no interior, era uma viola, sabe? Mas eu queria tocar violão, mas como não tinha dinheiro para comprar um violão, eu ficava tocando na viola, mas faltava a sexta corda, né? Que a viola de dez cordas, a viola autêntica mesmo é de dez cordas, a quarta e a quinta oitavadas, e a terceira, segunda e a primeira em uníssono. Então, eu começava a estudar e tal, comprei o método do Canhoto, você conhece?

NY: Sim, o método prático, né?

GR: Sim! Interessante e me ensinou. Eu começava a fazer, no método do Canhoto, as posições dele, mas faltava a sexta corda. O Canhoto tocava com a esquerda, e já usava e falava sobre o banquinho e tudo.

NY: Retornado para as peças do Nogueira. Observei que o trabalho motivico é fortemente trabalhado pelo Nogueira nas Valsas e em toda sua obra. Você considera esse elemento como integrante da poética do Nogueira?

GR: Sim; além disso, é interessante o intervalo de quartas, ele utiliza muitas quartas. Eu perguntei para ele por que utilizava essas quartas, e ele respondeu “Não, a quarta quer dizer a terceira toda desafinada”. Ele tinha resposta para tudo, a quarta é o mesmo que a terça desafinada.

NY: Além desse trabalho de terças e quartas, como o senhor entende o trabalho motivico dele?

GR: Os motivos que ele utilizava são motivos brasileiros e ao longo da peça você ia captando e voltando no motivo, no tema.

NY: Quando o senhor diz temas brasileiros, eles são temas retirados de algum lugar ou de inspiração brasileira?

GR: Não, os temas eram todos originais. Ele não pegava de nenhum lugar, eram temas dele mesmo.

NY E no caso da Música da Fala, ele gravava as falas, transcrevia e, então, manipulava esse material para criar as músicas?

GR: É isso mesmo! Exatamente!

NY: Falando um pouco sobre a formação do Nogueira, ele comentava algo sobre as aulas com o Guarnieri?

GR: Às vezes ele falava, ele dizia sempre que recebeu aulas do Camargo Guarnieri, ele nunca dizia que foi aluno do Camargo Guarnieri, mas que recebeu aulas.

NY: Interessante saber disso. Nas minhas observações, encontrei informações que o colocavam como aluno do Guarnieri.

GR: Ele recebeu aulas esporádicas com o Guarnieri. Naquela época, ele morava em Araraquara e ia uma vez por semana para São Paulo e recebia aulas com o Camargo Guarnieri. Mas nunca dizia que foi aluno.

NY: Mesmo sendo um aluno esporádico, você sente algo do Guarnieri presente no Nogueira?

GR: Não, nada!

NY: E para o senhor, você sente algo do Nogueira presente nas suas composições?

GR: Eu tenho alguma coisa que parece um pouco com ele, com o estilo dele. Sempre tem alguma coisa.

NY: Professor, nossa conversa foi muito elucidativa em várias questões: saber que existem mais valsas do Nogueira, e ver que o senhor compreende a poética do Nogueira de forma semelhante, em relação ao contraponto, aos motivos e sobre ser uma música rural; acredito que esses são pontos importantes para obra do Nogueira. Você concorda com isso?

GR: É, esses são os mais importantes! E o instrumento que o Theodoro mais gostava era a viola, não era o violão, o que ele gostava muito era da viola. Gostava da viola, apesar de ter sido violinista, ele gostava mais da viola do que o próprio violino. Viola caipira de dez cordas, era esse que ele gostava.

NY: Ele tocava violino e piano, certo? Mas ele tocou algum instrumento de cordas dedilhadas?

GR: Não, ele tocava violino e piano.

NY: Então, pela proximidade que vocês tiveram, provavelmente, ele procurava o senhor para saber se as peças que ele escrevia eram possíveis de serem tocadas, certo?

GR: Era isso mesmo. A música era toda dele, as modificações que ele fazia eram todas dele. Mas, por exemplo, quando ele escrevia um acorde que ficava muito difícil, eu falava para ele que certas notas não seriam possíveis, que dificultava muito no violão. Ai, ele mudava. Eu sempre via as músicas dele depois de prontas e colocava o dedilhado. Mas quando chegava em um trecho que ficava muito difícil para realizar, eu falava com ele para mudar.

NY: Então, os dedilhados das publicações são seus?

GR: Sim, são meus.

NY: Você acha que essas peças deveria ser mais tocadas? Tem mais algo que gostaria de dizer?

GR: Claro, deveria tocar, sim! Mas aqui é baseado no modismo, é tudo modismo. Se uma pessoa apresenta aí, torna-se modismo e todo mundo vai seguindo aquilo, a onda passa e entra outra, por isso não tocam.

NY: Professor Geraldo, é isso! Muito obrigado!

GR: Eu que agradeço.

ANEXO A – PARTITURA DO CICLO 5 *VALSAS-CHORO* DE THEODORO NOGUEIRA

5 VALSAS CHÔRO

para violão

MÚSICA DE
A. THEODORO NOGUEIRA



RICORDI BRASILEIRA

Sociedade Anônima Editorial e Comercial
R. Conselheiro Nébias, 773 - 1.º - S / 10-12
Caixa Postal 8131 - Fone 220-3131
SÃO PAULO

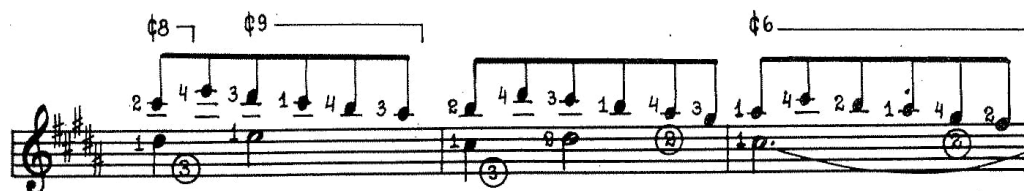
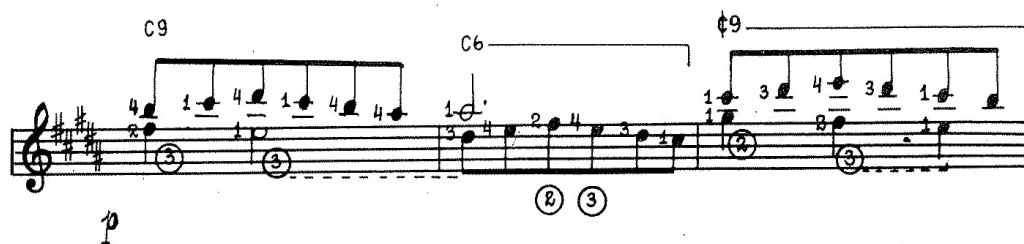
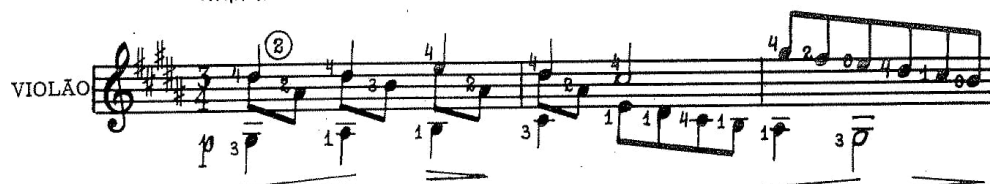
à SALMA ASCHAR

Valsa Chôro N.º 1

3-6-1959

Música de
A. THEODORO NOGUEIRA

VAGAROSO ♩ = 88

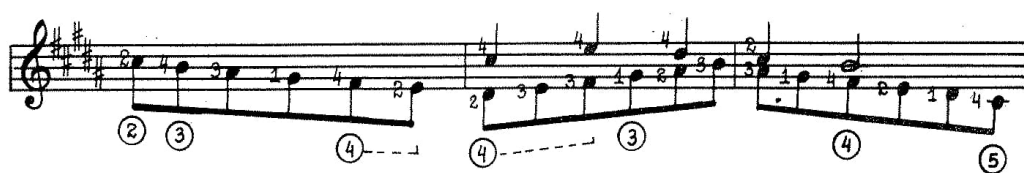
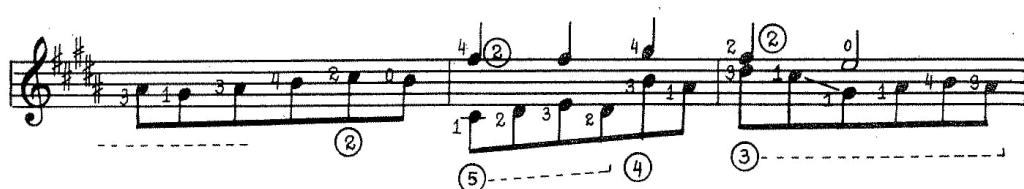
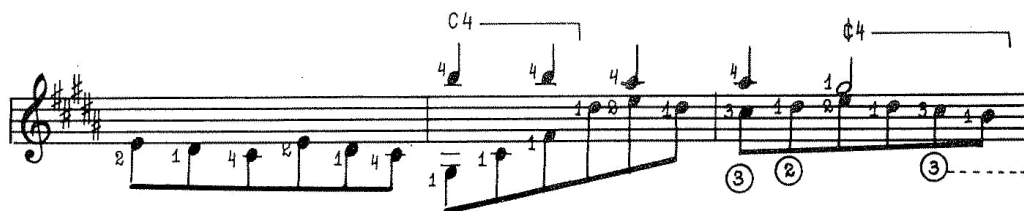
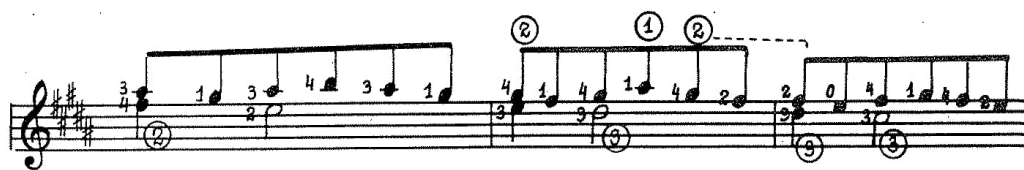


BR - 3051

© Copyright 1971 by RICORDI BRASILEIRA S.A. - Rua Conselheiro Nébias, 773 - 1.º andar - São Paulo - Brasil
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil
Todos os direitos são reservados

1

3



a JOÃO ANTONIO FERREIRA

Valsa Chôro N.º 2

6-8-1955

 Música de
A. THEODORO NOGUEIRA

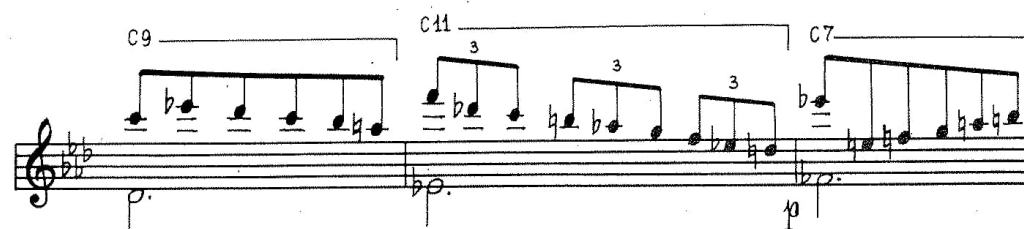
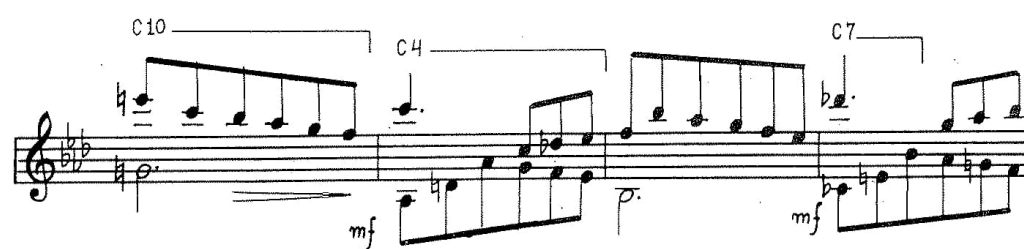
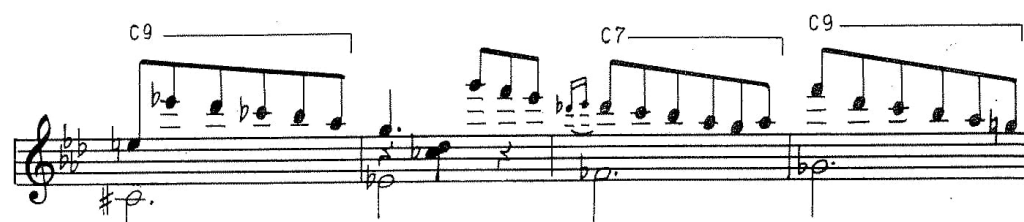
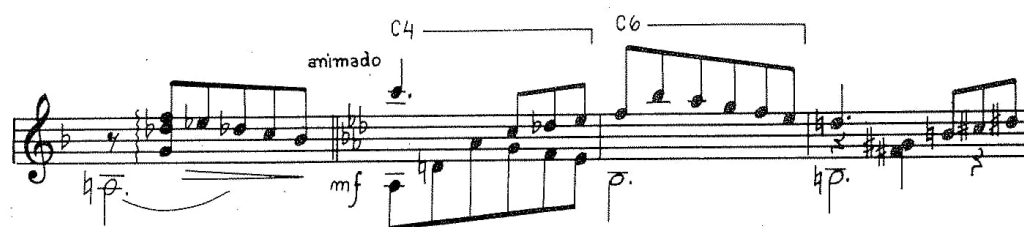
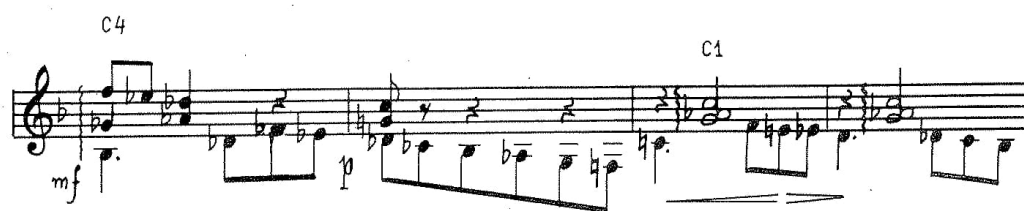
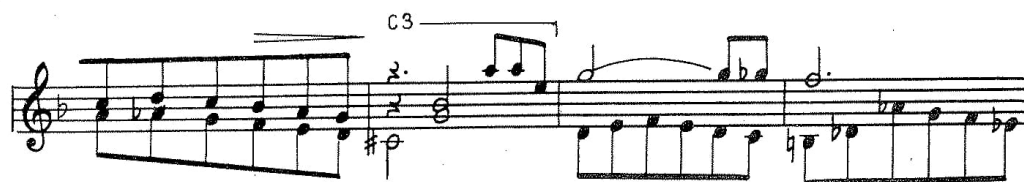
EXPRESSIVO ♩ = 100

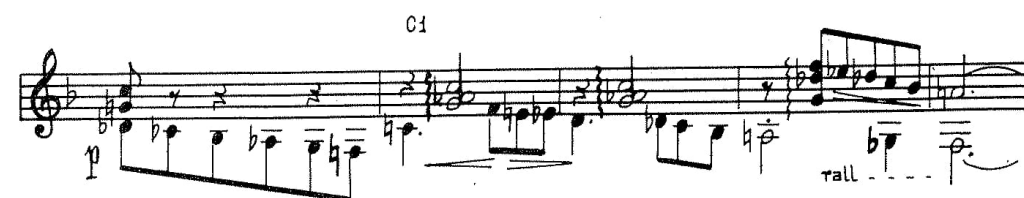
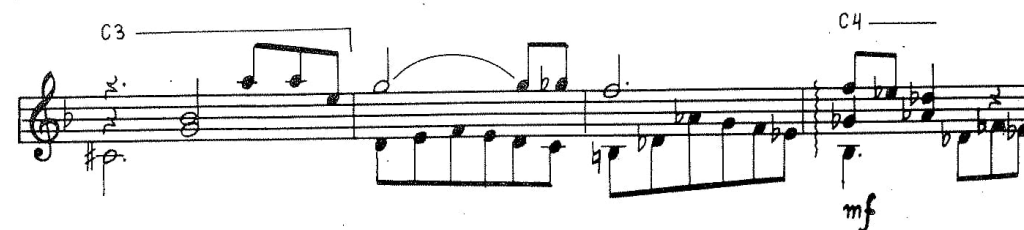
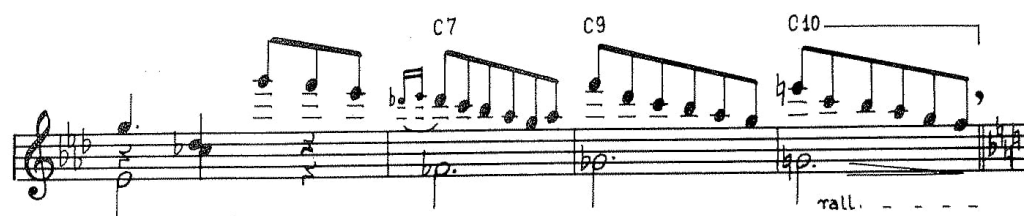
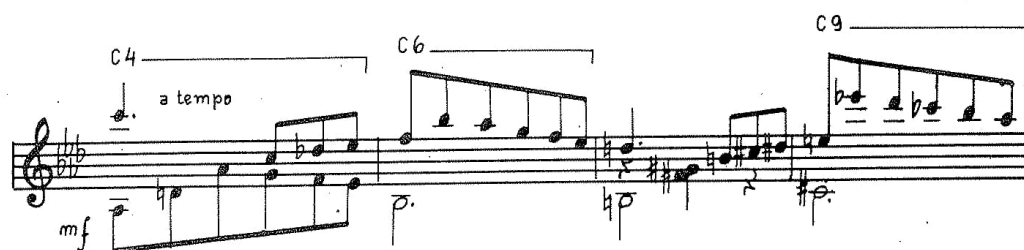
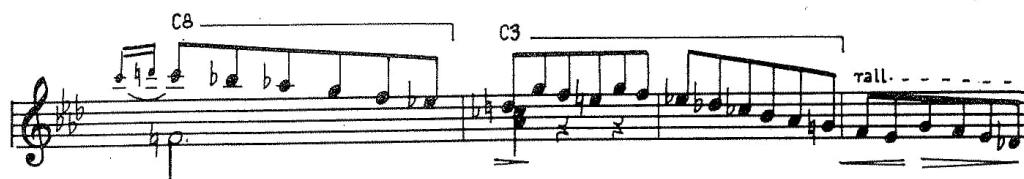
VIOLÃO

C3
 C1
 C4
 C9
 C8
 accel. - - - - - e cresc. -
 rall. - - - - -

BR - 3051

5





7

a AUGUSTO J. CICUTO

Valsa Chôro N.º 3

4 - 6 - 1960

Música de
A. THEODORO NOGUEIRA

ANIMADO $\text{♩} = 108$ C2

VIOLÃO

6ª em RE

cresc.

C9 C10

♯5 C9

BR - 3051

© Copyright 1971 by RICORDI BRASILEIRA S.A. - Rua Conselheiro Nébias, 773 - 1.º andar - São Paulo - Brasil
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil
Todos os direitos são reservados

8

rall. - - -

C2

♩ 9

C7

C2 C7

♩ 2

BR - 3051

9

a MILTON NUNES

Valsa Chôro N.º 4

26-9-1958

Música de
A. THEODORO NOGUEIRA

LENTAMENTE ♩ = 63

VIOLÃO

6ª em RE₄

p

C1

C2 C3 C2

C9

C9

C2

C1

C2 C3 C2 C4

C7

BR - 3051

© Copyright 1971 by RICORDI BRASILEIRA S.A. - Rua Conselheiro Nébias, 773 - 1.º andar - São Paulo - Brasil
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil
Todos os direitos são reservados

This page contains six staves of musical notation for guitar, written in D major (two sharps). The notation includes various chords (C7, C2, C4, C6, C9, C1, harm. 8), fingerings (circled numbers 1-5), and articulation marks (accents, slurs). The piece concludes with a 'rall.' (ritardando) and 'pp' (pianissimo) marking.

11

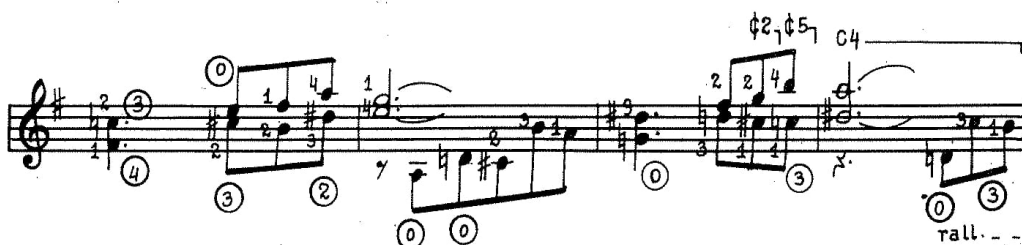
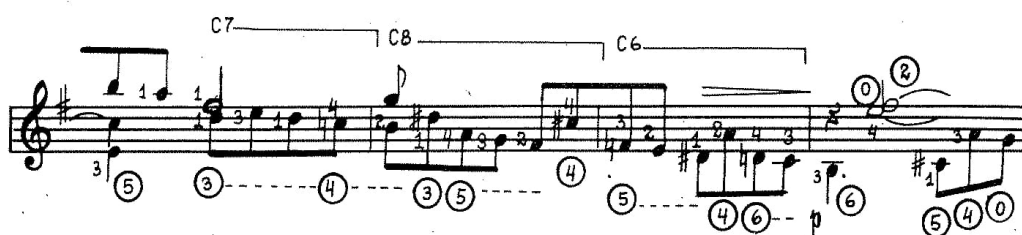
a GABRIEL PEREIRA

Valsa Chôro N.º 5

27-9-1958

Música de
A. THEODORO NOGUEIRA

SAUDOSO ♩ = 66



rall. - -

BR - 3051

animado $\text{♩} = 84$

C2

C4

C5

C4

C2

menos

rall.

C2

D.C.