

## Uma valsa para violão solo no Museu da Música de Mariana

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

*André Guerra Cotta*

*Universidade Federal Fluminense – agcotta@gmail.com*

**Resumo:** O presente trabalho apresenta dados parciais de pesquisa em andamento sobre o repertório para o violão existente em fontes manuscritas de acervos brasileiros, apresentando um caso particular, registrado em fonte manuscrita do Museu da Música de Mariana (MG): a *Valsa Irene*. O trabalho apresenta algumas características da obra, em função do que discute aspectos relacionados à tradição oral e escrita do repertório violonístico brasileiro. Concluindo, discute-se a necessidade de ampliar as ações descritivas e editoriais de maneira a contribuir para uma maior compreensão da diversidade e da criatividade existentes no patrimônio musical brasileiro.

**Palavras-chave:** Edição musical. Manuscritos musicais. Patrimônio musical. Violão. Valsa.

### **A waltz for solo guitar in the Mariana's Museum of Music**

**Abstract:** This paper presents a preliminary report of a continuing research on the repertoire for the guitar existent in manuscript sources of Brazilian collections and archives, discussing a particular work written in a manuscript source from the Mariana's Museum of Music: the waltz *Irene*. The paper presents some characteristics of the work and discusses some aspects related to oral and written tradition of Brazilian guitar repertoire. Concluding the paper, the author discusses the need to expand descriptive and editorial actions in order to contribute to a better understanding of the diversity and the creativity existing in the Brazilian musical heritage.

**Keywords:** Music edition. Manuscript music sources. Musical heritage. Guitar. Waltz.

### **1. Introdução**

É raro encontrar, nos acervos musicais brasileiros, registros documentais de obras para violão. Embora edições impressas de obras para o instrumento circulassem no país já desde o século XIX, são poucas as fontes encontradas nos acervos brasileiros – refiro-me aqui aos arquivos e coleções reconhecidos como patrimônio musical, catalogados e com acesso garantido à comunidade de pesquisa. Até meados do século XX, quando as tecnologias de gravação e de difusão editorial eram relativamente limitadas, era comum que a maioria do repertório circulasse através de fontes manuscritas, geralmente em cópias únicas, feitas para uso pessoal. Porém, no caso do repertório para violão, tais fontes são raras, provavelmente pelo fato de que a maior parte do repertório criado no país para este instrumento se baseie na tradição oral, como já observou Taborda:

O repertório do violão brasileiro se ressentia de documentação. Na tradição popular, poucos foram os violonistas que dominavam a escrita musical; as obras para o instrumento costumavam ser transmitidas informalmente, nos encontros, nas rodas, nas aulas, o que fez com que muito da produção violonística se tivesse perdido pelo caminho. [...] Isso não significa que não houvesse composições para o instrumento, apenas que não havia a prática de anotá-las. (TABORDA, 2011: 138-139)

Diante deste quadro, o projeto *Fontes musicais manuscritas para violão nos acervos luso-brasileiros (séculos XVIII a XX)* vem realizando um levantamento da documentação existente nos acervos brasileiros e pretende, em uma etapa posterior, estendê-lo a arquivos e coleções existentes em Portugal, de onde veio o instrumento europeu, no início do séc. XIX (cf. TABORDA, 2011: 72, passim). Além de realizar tal levantamento, indicando de maneira precisa as fontes e as obras encontradas, o projeto pretende sistematizar informações que subsidiem, como produto final, uma edição prática, devidamente acompanhada de aparato crítico e informação musicológica, daquelas obras consideradas mais significativas como contribuição para o repertório do violão luso-brasileiro. Embora o levantamento inclua, a princípio, todos os gêneros, espera-se, ao final, encontrar um corpus substancial de música instrumental.

## 2. O manuscrito em questão.

Diante do quadro delineado acima, reveste-se de especial interesse uma fonte existente na Coleção Dom Oscar, do Museu da Musica de Mariana. Trata-se de uma única folha, medindo 27 x 35,3 cm, cujo código de referência é CDO.27.006.<sup>1</sup> Em um dos lados do manuscrito está copiada uma obra intitulada *Valsa Irene*. Embora não haja menção ao violão, a escrita é idiomática e qualquer músico versado no instrumento reconhecerá facilmente suas características. No verso do documento há outra obra intitulada *Modinha*, que apresenta uma linha vocal com o texto literário, sem indicar acompanhamento instrumental. Nas figuras 1 e 2 podem-se ver os títulos e os primeiros compassos destas obras.

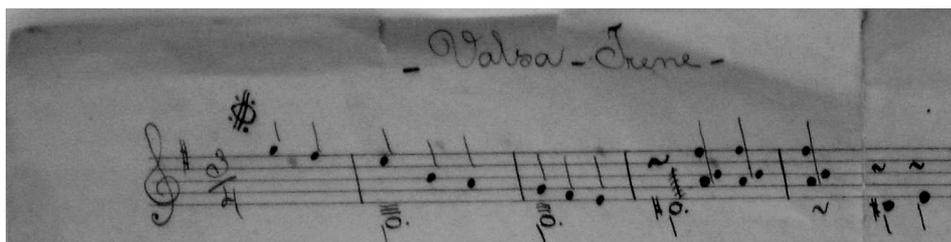


Figura 1: Detalhe do manuscrito CDO.27.006. Título e compassos 01 a 04 da “Valsa Irene”.

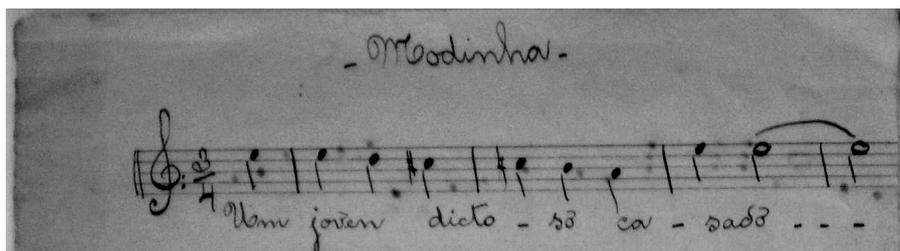


Figura 2: Detalhe do manuscrito CDO.27.006. Título e compassos 01 a 04 da *Modinha*.

Ao final da modinha há menções de local e data – “Rio Espera, 9 de fevereiro de 1923” – e as iniciais do(a) copista: “C. T. C”.<sup>2</sup> O fato de haver um documento produzido no município de Rio Espera em uma subseção referente a Lamim é perfeitamente esperado, considerada sua proximidade geográfica e política.<sup>3</sup> Sem a pretensão de realizar uma análise grafotécnica do documento, gostaríamos de apontar apenas algumas características da escrita que levam a concluir que as duas obras foram grafadas pela mesma mão. As claves de sol, embora tenham ligeira diferença com relação à sua inclinação axial, trazem, a sua terminação inferior em esfírcula, assim como o número três em arábico, grafado na fórmula de compasso, termina em bucle na base, como ocorre na grafia de “1923”.<sup>4</sup>



Figura 3: Detalhe do manuscrito CDO.27.006. Menções de local, data e iniciais do(a) copista da *Modinha*.

Um detalhe importante quanto à grafia: tanto morfológica como cineticamente, as iniciais maiúsculas do título *Valsa Irene* (Fig. 1) tem forte identidade com as mesmas que ocorrem no texto da *Modinha*, como mostram as figuras 4 e 5 (marcadamente o í maiúsculo curvilíneo, grafado em dois gramas, com uma laçada).

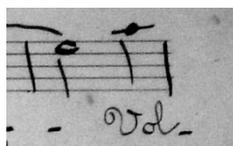


Figura 4 – Detalhe do manuscrito CDO.27.006. Texto literário da “*Modinha*”, inicial V maiúscula.

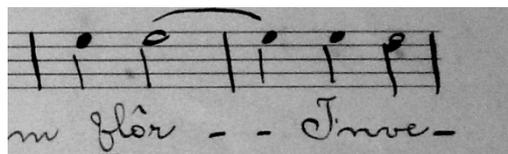


Figura 5 - Detalhe do manuscrito CDO.27.006. Texto literário da “*Modinha*”, inicial I maiúscula.

Acreditamos que estes dados são suficientes para estabelecer que as cópias existentes nas duas faces do documento são da mesma mão. Quanto à sua contemporaneidade, baseamo-nos na semelhança da tinta e do estado de conservação. Não trataremos aqui de outras questões relativas à *Modinha*, mas, havendo uma valsa para violão copiada no mesmo documento que a registra, é lícito considerar que ela tenha sido pensada para ser acompanhada ao violão, seguindo a tradição oral da seresta e dos regionais (cf. BRAGA, 2009: 17-18, passim). E sobre a *Valsa Irene* cabe aqui registrar a hipótese, bastante plausível, de que o(a)

copista deste raro registro escrito de uma obra instrumental da tradição popular não seja o(a) compositor(a), mas alguém que, tendo domínio da notação musical, registrou-a por apreciá-la, para que fosse tocada, trazendo, assim, para o campo do patrimônio documental algo que poderia ter permanecido apenas no domínio da tradição oral, o que, como mencionado acima, era muito comum.

O estabelecimento da data e local em que foram registradas as duas obras poderá levar a futuros avanços na pesquisa sobre sua possível autoria e circulação, mas o simples fato de conhecê-las já permite algumas reflexões. Em fevereiro de 1926, cerca de três anos depois da criação do documento, aconteceu no Rio de Janeiro o concurso *O que é nosso*, promovido pelo jornal Correio da Manhã, evento que acabou se tornando uma grande vitrine da música brasileira à época e no qual foi premiado o paulista Américo Jacomino (1889-1928), o Canhoto. Para a violonista Márcia Taborda ele

foi, sem dúvida, o primeiro ídolo popular do instrumento, profissional pioneiro no campo dos recitais e gravações e compositor de obras de autêntica brasilidade. Esta seria sua maior contribuição para o violão, firmar as bases do “estilo brasileiro”, posteriormente cultivado e desenvolvido por Dilermando Reis: choros e valsas ingenuamente concebidos do ponto de vista da construção, apresentando harmonias que funcionam como suporte a melodias que se destacam pelo estilo *cantabile* (muitas das quais receberiam posteriormente letra) em detrimento de um caráter puramente virtuosístico-instrumental. (Id., Ibid.: 141)

Cabe observar que houve então um movimento crescente em torno do violão no Rio de Janeiro, que levou à criação de revistas especializadas como *O violão*, lançada em 1928, e *A voz do violão*, em 1931, e à consolidação daquele “estilo brasileiro” que menciona Taborda. O manuscrito em questão precede tais iniciativas, mas podemos dizer que registra uma peça característica desta tradição violonística, como procuraremos mostrar, além de possibilitar a recepção atual de uma obra que poderia ter desaparecido, mas sobreviveu na forma escrita.

### 3. A Valsa Irene.

A *Valsa Irene* é relativamente simples, talvez como os “choros e valsas ingenuamente concebidos” acima mencionados, mas é uma peça instigante do ponto de vista da composição para o violão. A obra tem aspectos surpreendentes, principalmente na maneira com que explora os sons harmônicos para compor estruturas melódicas, com recursos técnicos bastante sofisticados, em sua terceira seção. A valsa está escrita em  $\frac{3}{4}$ , começando com um tema anacrústico descendente em Mi menor, como mostra a figura 6. Trata-se de uma frase *cantabile*, tal como destaca Taborda ao distinguir o “estilo brasileiro”, sobre a qual se poderia perfeitamente encaixar uma letra, isto é, um texto literário, transformando-a em canção. O

desenho rítmico que estrutura o motivo base do tema inicial, três semínimas em anacruse (♩|♩) também é utilizado para construir blocos harmônicos que articulam as frases melódicas, como se vê entre os compassos 3-4 e 5-6. Este motivo também será utilizado nas seções seguintes, sempre alternado com os temas melódicos ligeiramente variados da segunda e da terceira seções, às vezes substituindo a terceira semínima por uma mínima pontuada (cf., por exemplo, a figura no baixo, entre os compassos 19 e 20, na figura 7 - ♩|♩).

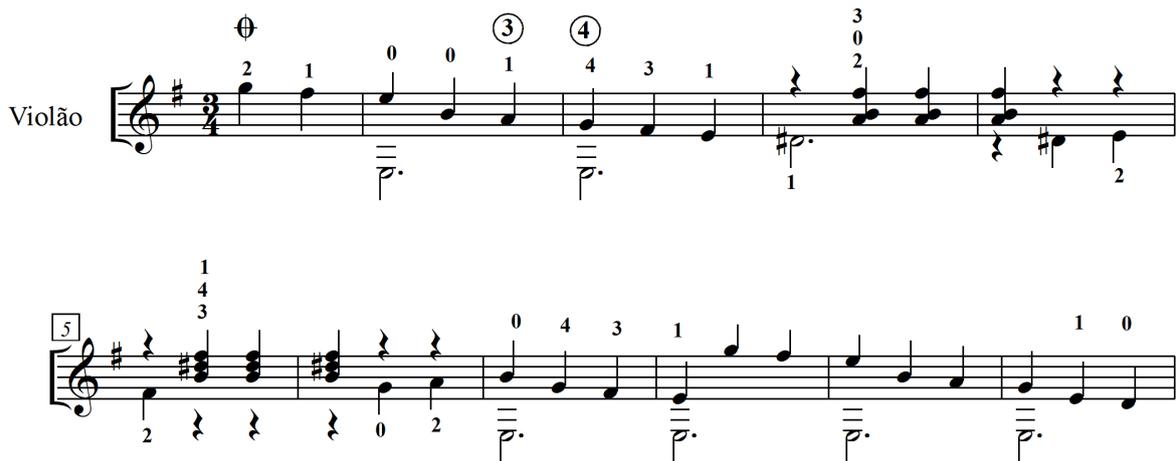


Figura 6 – *Valsa Irene*, compassos 01 a 10.

Na segunda seção, construída a partir do compasso 17 sobre o motivo inicial ligeiramente variado, agora no sentido ascendente e em terças paralelas, a peça modula para o relativo maior (cf. figura 7), sempre mantendo o caráter *cantabile*, com estrutura harmônica simples (basicamente I, IV e V graus).



Figura 7 – *Valsa Irene*, compassos 16 a 21.

A peça se mantém em sol maior na terceira seção, que, como já mencionamos, é construída através de frases melódicas quase que inteiramente compostas de sons harmônicos, produzidos nas casas 12<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>, alternados com acordes dos graus I, IV e V sobre o desenho rítmico ♩|♩, mantendo o caráter *cantabile*. Este trecho da obra revela ainda maior destreza e conhecimento técnico do violão, aliados a uma grande criatividade musical. Na figura 8 apresentamos o trecho inicial desta seção.

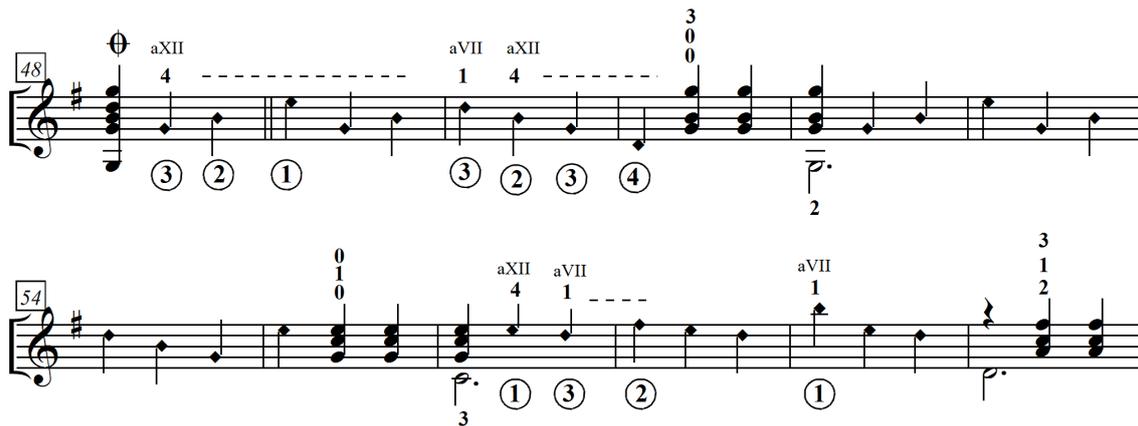


 Figura 8 – *Valsa Irene*, compassos 48 a 59.

Esta terceira e última seção termina com um ritornelo para a segunda seção e então, finalmente, a peça se encerra com uma reexposição da primeira seção, em Mi menor (constituindo assim uma forma A-B-C-B-A).

Embora estilisticamente diferente, trata-se, a nosso ver, de composição tão sofisticada, no aspecto particular da utilização dos sons harmônicos do violão, como o Estudo n.º 1 de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que seria composta apenas cinco anos mais tarde. No Estudo n.º 1 os harmônicos do violão são utilizados de forma semelhante, embora com características mais arrojadas e modernas do ponto de vista da técnica e da harmonia (e podemos dizer o mesmo sobre alguns dos Prelúdios, especialmente o n.º 4). Por outro lado, é quase inevitável associar esta obra – assim como muitos choros e valsas populares – à Suíte Popular Brasileira, composta por Villa-Lobos entre 1908 e, coincidentemente, 1923.<sup>5</sup>

Por tudo isso, a *Valsa Irene* parece bastante consonante com o mencionado “estilo brasileiro”, com ênfase para o caráter instrumental da valsa, ainda que seja possível adaptar um texto literário sobre sua melodia, à maneira da tradição popular. Esta obra poderia perfeitamente integrar o repertório de violonistas populares que se consagraram ao longo do século XX, tais como, por exemplo, Dilermando Reis (1916-1977) ou, mais recentemente, Raphael Rabello (1962-1995).

#### 4. Considerações finais

Esta breve comunicação não poderia esgotar as possibilidades de análise e discussão dos aspectos estilísticos da obra aqui apresentada, pretende apenas trazer à comunidade musical resultado parcial de uma pesquisa em andamento e um caso particularmente notável entre as fontes já levantadas. Pretendemos publicar uma edição prática da *Valsa Irene*, devidamente acompanhada de um aparato crítico e informação

musicológica, incluindo, na medida de possível, fac-símiles das fontes utilizadas. Ao final do projeto, que até este momento vem sendo executado apenas com recursos próprios do pesquisador, acreditamos que será possível localizar outras obras tão significativas quanto esta valsa existente na Coleção Dom Oscar, onde, aliás, se esperaria encontrar basicamente música sacra.

Cabe observar que, no caso desta coleção, pertencente ao Museu da Música de Mariana, foi possível localizar, de forma bastante direta, algumas (poucas) obras para este instrumento entre centenas de obras em um acervo onde, como é comum, predomina a música sacra, para coro e orquestra, devido à minuciosa catalogação realizada com base nos elementos do projeto RISM e disponível para consulta *on-line*.<sup>6</sup> A catalogação realizada contemplou a totalidade da coleção, inclusive a música profana do gênero instrumental. Nesse sentido, é importante que outras iniciativas de catalogação e difusão de acervos musicais no Brasil sigam o preceito de tratá-los em sua totalidade, sem distinção de gênero musical, pois somente assim se pode avançar no sentido de conhecer o patrimônio musical brasileiro em sua diversidade criativa, inclusive em suas conexões com práticas de tradição oral.<sup>7</sup>

Finalmente, gostaríamos de concluir este breve relato mencionando que, entre as poucas obras para o violão encontradas na Coleção Dom Oscar, há outras valsas, marchas, mazurcas e até mesmo arranjos de música sacra para voz e violão. Tais obras e documentos estão em estudo e pretendemos a partir delas apresentar em breve novos dados, em outras comunicações e em *performance*. Acreditamos que, desta forma, este projeto começa a trazer uma contribuição positiva para o repertório violonístico brasileiro, abrindo também perspectivas para novas investigações e edições musicais.

### Referências:

BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Dicionário Histórico-Geográfico de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1995.

BIASON, Mary Angela. Entrevista a André Guerra Cotta, em 29 de maio de 2008. Ouro Preto. Audio digital.

BRAGA, Luiz Otávio. *O violão de sete cordas: teoria e prática*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

MUSEU Villa-Lobos. *Villa-Lobos. Sua obra*. Rio de Janeiro: MINC/IBRAM, 2010. Disponível em < [http://museuvillalobos.org.br/bancodad/VLSO\\_1.0.1.pdf](http://museuvillalobos.org.br/bancodad/VLSO_1.0.1.pdf) >. Acessado em 04 de maio de 2016.

TABORDA, Márcia. *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro, 1830-1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ZIGANTE, Frédéric (Ed.). *Heitor Villa-Lobos Suite Populaire Brésilienne*. Paris: Eschig, 2006.

---

<sup>1</sup> Codificação que significa Coleção Dom Oscar, subseção 27, item documental 006, sendo que a subseção 27 traz fontes originárias de Lamim, MG.

<sup>2</sup> A inicial T maiúscula é grafada de maneira singular, mas não há outra para comparação. De acordo com a catalogação realizada as iniciais são “C. T. C.”, podendo corresponder à copista de outros manuscritos desta subseção, Conceição Tavares Coimbra, que ora assina “Conceição T. C.”, Conceição T. e outras variantes. A comparação destas assinaturas e das grafias, a ser realizada futuramente, poderá confirmar essa possibilidade.

<sup>3</sup> Rio Espera foi distrito de Piranga, MG, tendo sido elevado a município pela Lei 556 de 30 de agosto de 1911 (cf. BARBOSA, 1995: 283). Lamim, por sua vez, foi distrito de Rio Espera e elevada a município somente pela lei 2764, de 30 de dezembro de 1962, quando então foi desmembrado daquele (cf. BARBOSA, 1995: 185).

<sup>4</sup> Com relação à inclinação axial, por outro lado, nota-se que nas duas cópias todas as barras de compassos são inclinadas à esquerda. Outra característica comum é que as hastes das mínimas e semínimas, também ligeiramente inclinadas à esquerda, são sistematicamente grafadas em dois gestos, segmentadas, sem ligação entre hastes e cabeças de notas.

<sup>5</sup> Há controvérsias a respeito das datas de composição das cinco peças que compõem a suíte, mas segundo o Catálogo do Museu Villa-Lobos (2010), elas teriam sido compostas entre 1908 e 1923. ZIGANTE (2006) levanta ainda outras datas em versões diferentes, embora mantenha as datas de 1908, 1912 e 1923 (esta última data para a quinta peça da suíte, o “Chorinho”).

<sup>6</sup> A base de dados para pesquisa on-line está disponível na página da instituição, no endereço [www.mmmariana.com.br](http://www.mmmariana.com.br).

<sup>7</sup> Apenas para registro, cabe mencionar o caso da Coleção Curt Lange do Museu da Inconfidência (MIOP), exemplar nesse sentido: embora desde muito tempo exaltada como um dos mais importantes bens do patrimônio musical brasileiro, apenas a sua porção sacra é conhecida, uma vez que a publicação dos catálogos de obras de outros gêneros vem sendo há muito postergada, por razões diversas, inclusive de ordem econômica. Os três catálogos publicados pelo MIOP registram 628 obras, na sua maioria música sacra (apenas 10 são profanas). Mary BIASON (2008), responsável pelo Setor de Musicologia do MIOP, em entrevista concedida ao autor (no âmbito de outro projeto de pesquisa), informou que estas obras representam cerca de 60% por cento da coleção, o que permite estimar a existência de cerca de 400 obras do gênero profano naquela coleção. BIASON também afirmou que os catálogos referentes a esta parte da coleção estavam, já naquela altura, prontos para publicação, dependendo somente de verba para isso.