

# Obras de Francisco Mignone para duo de violões recém-descobertas: uma história revista

Fernando Araújo

Universidade Federal de Minas Gerais | Brasil

**Resumo:** Este artigo investiga uma coleção de manuscritos autógrafos contendo obras para duo de violões escritas por Francisco Mignone em agosto de 1970. A coleção, que denominei de *Manuscritos de Buenos Aires*, está depositada no Instituto Nacional de Musicologia “Carlos Vega”, na capital argentina, e sua existência era inteiramente desconhecida pela comunidade musical e acadêmica brasileira. Por meio de 1) contatos e entrevistas com pessoas próximas a Mignone e aos violonistas do Duo Pomponio-Zárate, a quem as obras foram dedicadas e 2) consulta a fontes textuais, bibliotecas e aos acervos do compositor e do duo, investigo as circunstâncias de surgimento das obras. As informações levantadas propiciaram um olhar mais refinado e aprofundado sobre a gênese da grande obra violonística de Francisco Mignone, cuja composição se iniciou em agosto de 1970. Dados surgidos durante a pesquisa implicaram também em algumas correções e acréscimos aos catálogos da obra violonística do compositor.

**Palavras-chave:** Obra para duo de violões de Francisco Mignone, Duo Pomponio-Zárate, Francisco Mignone no IIº Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre, A gênese da obra para violão de Francisco Mignone, catálogos da obra violonística de Francisco Mignone.

**Abstract:** This article investigates a collection of autograph manuscripts containing works for two guitars written by Francisco Mignone in August 1970. The collection, which I called the *Buenos Aires Manuscripts*, is housed at the National Institute of Musicology “Carlos Vega”, in the Argentine capital, and its existence was entirely unknown to the Brazilian musical and academic community. By means of 1) contacts and interviews with people close to Mignone and to the guitarists of Duo Pomponio-Zárate, the collection’s dedicatees and 2) searches in textual sources, libraries and the archives of the composer and the duo, I investigate the circumstances in which the works were written. The information collected afforded a more refined and detailed look at the genesis of Francisco Mignone’s great guitar oeuvre, which he began composing in August 1970. Data that emerged during the research also implied in some corrections and additions to the catalogs of the composer’s guitar oeuvre.

**Keywords:** Works for guitar duo by Francisco Mignone, Duo Pomponio-Zárate, Francisco Mignone at the II International Guitar Seminar of Porto Alegre, The genesis of Francisco Mignone’s guitar oeuvre, Catalogs of Francisco Mignone’s guitar works.

**E**m janeiro de 2011 foi descoberta, na Biblioteca do Instituto Nacional de Musicologia “Carlos Vega”, em Buenos Aires, uma coleção de manuscritos autógrafos de obras para duo de violões de Francisco Mignone cuja existência era inteiramente desconhecida da comunidade musical e acadêmica brasileira.<sup>1</sup> Se o surgimento de peças inéditas de um compositor dessa importância é, por si só, um fato de grande relevância, esse achado reveste-se de interesse ainda mais especial em função da data de escrita das obras — agosto de 1970 —, que as situa em um momento crucial da produção violonística de Mignone: às vésperas de completar 73 anos de idade e após ter praticamente ignorado o instrumento ao longo de sua carreira, o maestro paulistano começava ali a erigir uma obra violonística que se transformaria em uma das mais importantes e prolíficas escritas por um compositor erudito brasileiro.<sup>2</sup>

A visão que se tinha sobre esse momento foi construída quase que exclusivamente em torno das peças que se acreditava terem sido as primeiras e únicas escritas naquele mês — os quatro primeiros dos *12 Estudos* — e dos relatos do violonista a quem foram dedicadas, Carlos Barbosa Lima (cf. BARBOSA LIMA, 1992; GLOEDEN, 2002; APRO, 2004). Neste trabalho, busco mostrar que o estudo do conteúdo musical e das circunstâncias de escrita das obras contidas na coleção argentina — que denominei de *Manuscritos de Buenos Aires* —, também datadas de agosto de 1970,<sup>3</sup> nos permite refinar e aprofundar nosso olhar e nossos conhecimentos sobre a relação de Mignone com o violão, o momento da gênese da porção mais significativa de sua obra violonística e as características técnicas e musicais dessa obra. O levantamento de dados sobre os manuscritos revelou informações que implicam em algumas alterações e adendos aos catálogos da obra violonística de Mignone existentes (GLOEDEN, 2002; SILVA, 2016), que também registro neste trabalho.

---

<sup>1</sup> Em uma visita do contrabaixista, professor e pesquisador Fausto Borém ao Instituto Nacional de Musicologia “Carlos Vega”, em Buenos Aires, em janeiro de 2011, a Profa. Silvina Mansilla, então a musicóloga encarregada da seção de Música Acadêmica Argentina daquela instituição, apresentou-lhe diversos itens do acervo relacionados à música brasileira, dentre os quais estavam os manuscritos de Mignone. Gentilmente cedidos pelo Prof. Fausto, a quem sou grato, esses manuscritos tornaram-se meu objeto de pesquisa de doutorado.

<sup>2</sup> Dentre os compositores eruditos brasileiros do século XX, foi um dos que mais escreveram para violão, sendo sua obra para o instrumento mais extensa, por exemplo, do que as de Heitor Villa-Lobos, César Guerra Peixe (excetuada a obra didática) e Radamés Gnattali (GLOEDEN, 2002, p. 32).

<sup>3</sup> A obra para violão solo *Brazilian Song* também está datada agosto de 1970 em manuscrito presente no Acervo Mignone da Biblioteca Nacional.

## 1. Os Manuscritos de Buenos Aires

### 1.1 Descrição

Os *Manuscritos de Buenos Aires* estão depositados no acervo “Martínez Zárate”, sob custódia do Instituto Nacional de Musicologia “Carlos Vega”, em Buenos Aires. A coleção compreende cinco obras — quatro peças isoladas mais uma suíte de quatro movimentos —, três delas com dedicatórias ao Duo Pomponio-Zárate, formado pelo casal de violonistas argentinos Graciela Pomponio e Jorge Martínez Zárate, ambos já falecidos. As obras são as seguintes:

- *1ª Valsa Brasileira*
- *2ª Valsa Brasileira*
- *Canção*
- *Lundu*
- *Quatro Peças Brasileiras:*  
[1] (sem numeração). (sem título)  
2. *Maxixando*  
3. *Nazareth*  
3. (sic) *Toada*

Os manuscritos estão em excelente estado de conservação e mantidos em condições adequadas de armazenamento e manuseio.<sup>4</sup> A grafia é extremamente clara e de excelente legibilidade, tendo as partituras sido grafadas inicialmente a lápis, posteriormente coberto com caneta hidrográfica preta. Em algumas páginas ainda há traços de borracha, usada para tentar apagar o lápis, que, no entanto, é bastante visível, aparecendo como uma “sombra” sob a tinta. Em todas as partituras é usado o mesmo tipo de papel almaço pentagramado, medindo 32 x 23 cm, sem marca de fabricante. É evidente o cuidado com o acabamento e a apresentação do material — as partituras que ocupam mais do que

---

<sup>4</sup> Informações mais detalhadas sobre o acondicionamento físico do material podem ser encontradas em MANSILLA, 2014, p. 503.

duas folhas foram, inclusive, cuidadosamente encadernadas com pequenos pedaços de linha passada através do vinco central das folhas de papel almaço. Com exceção de 2ª *Valsa Brasileira* e *Toada* (último movimento das *Quatro Peças Brasileiras*), todas as peças têm digitações de mão esquerda em caligrafia diferente da do compositor, provavelmente acrescentadas pelo Duo Pomponio-Zárate ao estudá-las. *Canção* e *Lundu* contêm partes cavadas, também em outra caligrafia, escritas em papel almaço pentagramado da marca “Clave”, de fabricação argentina, medindo 35,3 x 25,5 cm.<sup>5</sup>

## 1.2 Origens

Para compreender as origens dos *Manuscritos de Buenos Aires* foi necessário, em primeiro lugar, procurar estabelecer os vínculos entre Mignone e os integrantes do Duo Pomponio-Zárate. Tal busca, assim como aquela por eventuais referências e informações a respeito das obras depositadas na biblioteca portenha e sua escrita — incluindo a existência de rascunhos e outras cópias ou versões —, se deu por meio de duas linhas de ação: 1) contatos e entrevistas com pessoas próximas a Mignone e aos violonistas e 2) consulta a fontes textuais, bibliotecas e aos acervos do compositor e do duo.

A presença de Mignone no IIº Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre, em julho de 1970, é reconhecida como fator determinante para despertar nele o interesse pelo instrumento, estopim para a escrita da obra violonística iniciada no mês seguinte (cf., p. ex., BARBOSA LIMA, 1992). Sendo o seminário um evento que congregava grandes violonistas e músicos do Brasil e dos países platinos, parecia-me muito provável que tivesse se dado ali o encontro entre o compositor brasileiro e o Duo Pomponio-Zárate. Essa hipótese foi confirmada inicialmente por meio de matéria encontrada em periódico da época<sup>6</sup> e, posteriormente, de depoimentos do violonista Carlos Barbosa Lima (2015 e 2016a). Segundo Barbosa Lima, Mignone assistiu ao recital do casal argentino ao seu lado e sua reação ao ouvir o duo, então em plena maturidade e no auge de uma carreira sólida e bem

---

<sup>5</sup> Uma descrição mais detalhada e fac-símiles dos manuscritos, assim como uma edição de performance das obras, encontram-se em ARAÚJO (2017).

<sup>6</sup> *Correio do Povo*. Porto Alegre, 28 de junho de 1970.

sucedida,<sup>7</sup> foi de entusiástica aprovação. Vemos na FIGURA 1 o programa do recital do Duo Pomponio-Zárate em Porto Alegre, em 1970:<sup>8</sup>

FIGURA 1 – Programa do Duo Pomponio-Zárate no IIº Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre, julho de 1970.

TEATRO SÃO PEDRO, 21 horas		Sexta-Feira, 17-07-70
<b>DUO POMPONIO E ZÁRATE</b>		
<b>PROGRAMA</b>		
<b>I.º PARTE</b>		
ROSENMÜLLER, Johann (1619-1684)	Pavana	
RAMEAU, Jean-Philippe (1683-1764)	Gavota Variada	
RAMEAU, Jean-Philippe (1683-1764)	Gavota Variada	
CIMAROSA, Domenico (1749-1801)	Tres Sonatas	
SCHIEDLER,	Sonata em Ré Allegro Romanze Rondeau	
<b>II.º PARTE</b>		
SOR, Fernando	Dúo op. 34 Andantino Cantabile Tema con Variaciones	
TORROBA, Moreno	Romance de los Pinos y Ronda	
TEDESCO, Castelnuovo	Preludio y Fuga Elegiaca	
ZÁRATE, Martínez	Preludio y Danza	
GINASTERA, Alberto	Dos Danzas de IBallet "Estância"	

Fonte: Arquivo pessoal do Duo Pomponio-Zárate.

Estive em contato com várias pessoas próximas ao casal Zárate em busca de documentos ou informações sobre o relacionamento entre o duo e Mignone. Jorge Labanca,<sup>9</sup> único membro atual do Quarteto “Martínez Zárate” que chegou a participar da formação que ainda tinha Jorge Zárate e

<sup>7</sup> Informações detalhadas sobre a vida e a carreira dos integrantes do Duo Pomponio-Zárate encontram-se em BELINKY, 2014.

<sup>8</sup> Agradeço à pesquisadora argentina Carolina Belinky pelo empenho em encontrar referências a Francisco Mignone e ao Seminário Internacional de Porto Alegre entre as centenas de documentos referentes à carreira do Duo Pomponio-Zárate sob sua guarda.

<sup>9</sup> Comunicação por e-mail nos dias 10, 12 e 13 de dezembro de 2015.

Graciela Pomponio, afirmou não ter informações, embora soubesse da amizade entre Mignone e o violonista, e colocou-me em contato com Edgar Ferrer, compositor, regente e violonista, ex-aluno e amigo dos Zárate. Ferrer foi quem teve a guarda do acervo entre o falecimento de Graciela Pomponio e sua entrega ao INM (feita por ele a pedido da filha do casal) e, imaginava Labanca, teria ficado com o material musicológico e bibliográfico do duo, afora as partituras. Ferrer,<sup>10</sup> no entanto, confirmou que **todo** o material que esteve em seu poder foi doado, por decisão da família, ao INM.

O Acervo “Martínez Zárate” reflete a dimensão da carreira e da atuação de Graciela Pomponio e Jorge Zárate, contendo em torno de 370 partituras manuscritas ou cópias de manuscritos, dezenas delas de obras dedicadas ao duo argentino por compositores como Francisco Mignone, Federico Moreno Torroba, Guido Santórsola e Nicolás Pérez González (MANSILLA, 2014, p. 501–503). Há no acervo algumas cartas de compositores aos violonistas, mas, infelizmente, nenhuma de Mignone.

Segundo a Profa. Silvina Mansilla (2014, p. 500), a chegada do acervo do Duo Pomponio-Zárate — incluindo os manuscritos autógrafos de Francisco Mignone — ao Instituto Nacional de Musicologia “Carlos Vega” (INM) não se deu sem riscos e percalços. O material foi doado à instituição pela única filha do casal, Graciela Martínez Zárate de Traverso, tendo ali dado entrada em meados de 2009 — aproximadamente um ano e meio após a morte de Graciela Pomponio, ocorrida em fevereiro de 2007. No entanto, o repasse do acervo ao INM foi feito sem as devidas formalidades e contatos prévios, tendo o material sido simplesmente entregue ao pessoal de vigilância do prédio, que abriga, além do instituto, vários outros órgãos públicos. Esse preciosíssimo acervo foi deixado, acondicionado em um saco plástico, em um canto do Setor de Música Acadêmica do INM por mais de um ano, correndo risco de extravio e deterioração. Apenas com o ingresso da Profa. Mansilla no cargo de pesquisadora encarregada desse setor, em novembro de 2010, o acervo pôde finalmente receber os devidos cuidados e destinação.

Por fim, entrei em contato com Graciela Martínez Zárate de Traverso,<sup>11</sup> única filha do casal, que também afirmou não ter qualquer documentação a respeito da relação entre o duo e Mignone, afirmando, entretanto, que se recorda, por comentários de seus pais, que eles o tinham em grande apreço, tanto no plano pessoal quanto musical. Por intermédio dela entrei em contato com a

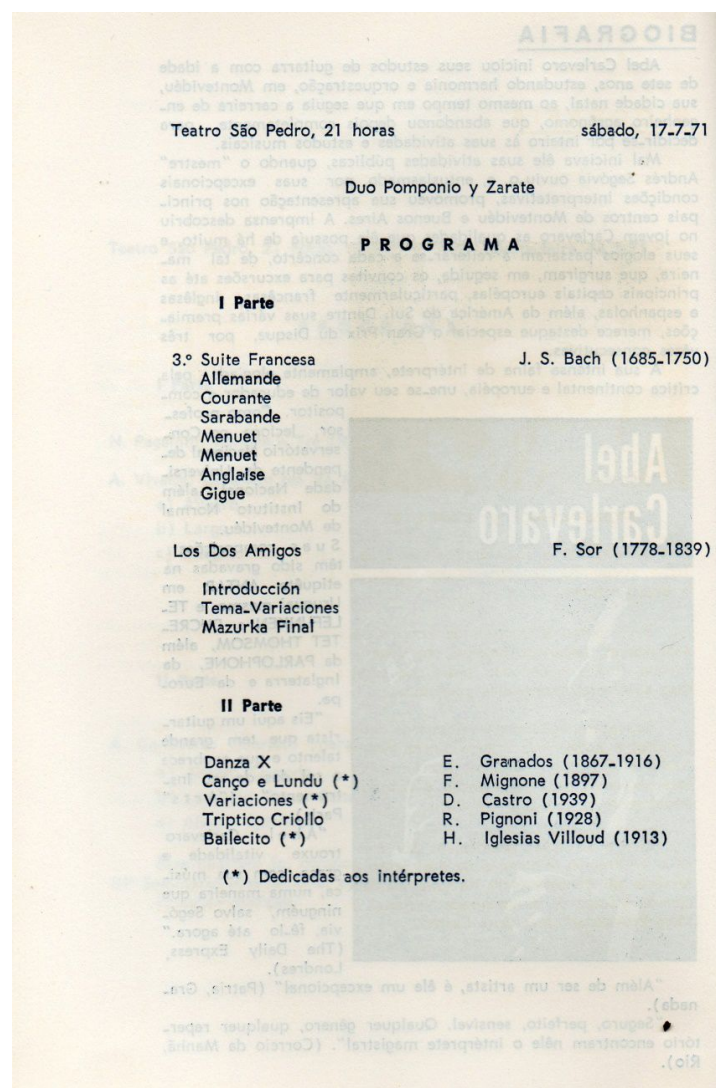
---

<sup>10</sup> Comunicação por e-mail no dia 15 de dezembro de 2015.

<sup>11</sup> Comunicação por e-mail no dia 23 de fevereiro de 2016.

violonista e professora Carolina Belinky, que havia recentemente escrito uma monografia sobre o Duo Pomponio-Zárate para a Universidade de Rosário e que tinha em seu poder várias pastas, emprestadas pela Sra. Graciela, contendo centenas de documentos relativos à carreira do duo. A Srta. Belinky amavelmente se dispôs a examinar a documentação à procura de alguma menção a Mignone, tendo encontrado o programa que reproduzi anteriormente e o da FIGURA 2, do IIIº Seminário Internacional de Violão, em julho de 1971 — ao qual o compositor também compareceu — quando o duo fez a estreia de duas das peças, *Canção* (no programa, *Canço [sic]*) e *Lundu* (exatamente as que têm partes cavadas no acervo).

FIGURA 2 – Programa do Duo Pomponio-Zárate no IIIº Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre, julho de 1971.



Fonte: Arquivo pessoal do Duo Pomponio-Zárate.

A busca por documentos diretamente relacionados ao Duo Pomponio-Zárate e aos *Manuscritos de Buenos Aires* no Brasil não levou a novas informações. Maria Josephina Mignone, a viúva do compositor, informou-me que toda sua correspondência que não havia sido destruída foi enviada para o IEB (Instituto de Estudos Brasileiros) da USP (MIGNONE, 2015). Uma busca no catálogo desse instituto revelou que todas as cartas de Mignone que ali se encontram datam da primeira metade do século XX, muito antes do seu encontro com o duo. O acervo do maestro, doado à Biblioteca Nacional, também não contém qualquer documento que tenha relação direta com os manuscritos argentinos, nem mesmo cópias das partituras que o compositor pudesse ter guardado em seu arquivo pessoal.

Os violonistas Carlos Barbosa Lima (2015) e Sérgio Abreu (2015) afirmaram que sabiam que Mignone, a pedido do duo, havia escrito obras para os Zárate, embora não tivessem quaisquer outras informações a respeito e nunca tivessem visto as partituras. Sérgio Assad (2015) foi o único a assegurar que já viu as partituras e já as teve — e provavelmente ainda tem — em seu acervo, embora, infelizmente, não tenha conseguido localizá-las. Segundo ele, suas partituras não continham as dedicatórias ao Duo Pomponio-Zárate. É possível que Mignone tenha feito uma cópia do material e passado a Monina Távora, sua amiga e, no início da década de 1970, ainda professora do Duo Assad. Naturalmente essa hipótese só pode ser confirmada caso o material seja localizado, uma vez que essa foi a única outra cópia possivelmente existente de que tive notícia.

### 1.3 As obras

As obras contidas nos manuscritos são reelaborações feitas por Mignone de composições próprias, prática que foi uma constante em toda a sua carreira composicional.<sup>12</sup> Face ao grau de intervenções nos originais, que em muitos casos vai bem além do que é costumeiramente associado às *transcrições*, essas reelaborações podem ser categorizadas como *arranjos*, sendo frequente o uso de

---

<sup>12</sup> A meu ver, a ocorrência mais simbólica desse procedimento envolve justamente a primeira obra registrada no catálogo do compositor: *Danse du paysan*, para piano, escrita em 1912, quando ele tinha apenas 15 anos de idade. A peça é reutilizada, com o título *Dança*, na *Suíte Campestre* para orquestra, de 1918, que, por sua vez, recebe uma versão para dois pianos em 1931. Finalmente, como que fechando um ciclo, a velha *Danse du paysan* surge, com o título traduzido para o português — *Dança do camponês* —, na última obra orquestral de Francisco Mignone, as *Quatro peças para pequena orquestra de cordas*, escrita em 1984, dois anos antes de sua morte e com o compositor contando já 87 anos.



alterações rítmicas, harmônicas e melódicas, assim como o emprego de procedimentos variacionais e a existência, até mesmo, de acréscimos estruturais.<sup>13</sup>

De caráter nacionalista, essas peças incorporam e exemplificam boa parte das referências musicais que são a base do nacionalismo mignoniano: as serestas — com suas sonoridades de flautas e violões e o predomínio da improvisação —, espelhadas nas *Valsas Brasileiras*; em *Canção, Toada* e no primeiro movimento das *Quatro Peças Brasileiras*, a música popular rural e o “caipirismo” cultivado pelos paulistanos nas primeiras décadas do século XX; a música popular urbana do final do século XIX e início do século XX e a admiração por Ernesto Nazareth, representadas em *Maxixando, Nazareth e Lundu*.

“Minha música é a música que eu escrevia na juventude”, teria afirmado Mignone ao final da vida, segundo sua viúva, a pianista Maria Josephina Mignone (2015). Nesse universo musical, que lhe era tão caro e familiar, Mignone foi buscar o material musical que lhe permitiria enfrentar o desafio de escrever música significativa para um instrumento de características tão idiossincráticas como é o violão, cujas peculiaridades o maestro paulistano não havia chegado a compreender em suas primeiras tentativas de escrita, em 1953. Dentro desse universo musical, Mignone escolheu, como ponto de partida das versões para duo de violões contidas nos *Manuscritos de Buenos Aires*, peças pelas quais parecia ter particular afeição, como veremos a seguir, juntamente com alguns detalhes sobre os originais e as versões.

A 1ª e 2ª *Valsas Brasileiras* são versões, respectivamente, da 2ª e 5ª *Valsas de esquina*, escritas para piano em 1938. As 12 *Valsas de esquina*, escritas entre 1938 e 1943, são apontadas pelos comentaristas da obra pianística de Mignone como “sua melhor contribuição para a literatura do piano” (MARIZ, 2005, p. 238) e “o que de mais sonoro-natural-improvisado — mas finamente elaborado — se fez na produção pianística brasileira” (MARTINS, 1997, p. 65). Segundo Martins (*loc. cit.*), são as obras para piano do compositor mais frequentemente tocadas. Podem ser

---

<sup>13</sup> Utilizo aqui os termos *transcrição* e *arranjo* conforme as definições propostas pela pesquisadora, pianista e regente Flávia Pereira (PEREIRA, 2011, p. 52 e 180, *apud* RIBEIRO, 2014, p. 106), que têm como parâmetro o grau de fidelidade da reelaboração frente ao original.

encontradas em diversas gravações,<sup>14</sup> algumas do ciclo completo, dentre elas uma feita pelo próprio Mignone para o selo Festa.

Segundo relata o próprio compositor no documentário *Lição de piano* (LIÇÃO, 1978, em [11:30]), as três primeiras valsas de esquina foram escritas aproveitando a lembrança das músicas que ele e os companheiros improvisavam durante suas serenatas noturnas de juventude. Em seu depoimento, Mignone menciona com satisfação o entusiasmo e a aprovação de Mário de Andrade, que, ao ouvir essas valsas, teria exclamado: “Você apanhou certo o que eu queria fazer!” (*Ibid.*, em [11:42]).<sup>15</sup> A 1ª, 2ª, 3ª, 5ª e 11ª *Valsas de esquina* foram orquestradas e agrupadas em um ballet pelo compositor em 1943. A 2ª *Valsa de esquina*, além da versão para duo de violões de 1970, recebeu de Mignone versões para violino e piano (1947) e dois pianos (1976) (SILVA, 2016).

A 5ª *Valsa de esquina* também é abordada em *Lição de piano* (1978, em [12:25]). Mignone revela que a peça foi “extraída” de duas valsas: a primeira parte é, segundo ele, uma “transformação” de uma valsa paulista, que ele toca ao piano no documentário, sem mencionar o título ou o compositor; a segunda parte é “quase uma cópia” da valsa santista *Clube XV*, de Oscar Augusto Ferreira, que Mignone também toca no filme, citando o título, mas não o compositor. Além da orquestração de 1943, a única outra versão do compositor para a 5ª *Valsa* é a que se encontra nos *Manuscritos de Buenos Aires*.

*Canção* é um arranjo bastante livre de *Mandinga Doce*, canção sertaneja lançada em 1930 pela gravadora Parlophon. No disco, assim como na partitura, publicada na mesma época (em data indefinida), Mignone usa o pseudônimo de Chico Bororó. A letra é de Décio Abramo, que aparece no disco com o pseudônimo de Duque de Abramonte. Segundo Alúcio de Alencar Pinto (1997, p. 143), estudioso da música popular de Mignone, essa “toada rural paulista” era a única obra do heterônimo Bororó que o compositor tocava entre amigos e admiradores. Também é tocada por ele em *Lição de piano* (1978, em [6:22]), como exemplo do tipo de música que escrevia como Chico

---

<sup>14</sup> Em breve consulta a uma loja de música virtual (Google Play), encontrei, em dezembro de 2016, gravações dessas obras feitas por pelo menos quinze pianistas. (URL da consulta: <https://play.google.com/store/search?q=valsa+de+esquina&c=music&docType=4&sp=CARiEgoQdmFsc2EgZGUgZXNxdWluYQ%3D%3D:S:ANO1ljIGPZA>)

<sup>15</sup> Em *Lição de piano* (1978, em [10:30]), Mignone revela também a origem do título *Valsa de esquina*: “Saíamos à noite, depois de sessões cinematográficas, em grupo, cantando às nossas belas, que nos esperavam atrás das janelas bem cerradas. E, para evitarmos incidentes, tocávamos essas músicas nas esquinas. Tocávamos quase escondidos nas esquinas. Escondidos de apanhar ou de um irmão, ou de um pai, ou de um parente da bela à qual dedicávamos as músicas.”

Bororó. *Mandinga Doce* foi incluída no ballet *Iara*, de 1942 e, segundo o catálogo da obra de Mignone publicado pela Academia Brasileira de Música (SILVA, 2016), recebeu dele versões para soprano e quarteto de cordas (1961), coro e piano e duo de violões (ambas sem data). Além dessas e da *Canção* que se encontra em Buenos Aires, pude estabelecer que também *Brazilian Song* (1970), para violão solo, é uma versão da mesma obra. Cabe ressaltar que as duas versões para duo de violões são inteiramente diferentes e que, apesar de não estar datada, é bastante provável que a que tem o título de *Mandinga Doce* seja posterior à *Canção*, uma vez que não há qualquer indício de que Mignone tenha escrito outras obras para duo de violões em 1970 além das que constam dos *Manuscritos de Buenos Aires*.

“Uma das mais frequentadas criações de Mignone” (MARTINS, 1997, p. 66), o *Lundu* foi escrito originalmente para piano em 1947. Até onde pude detectar, foi a única obra dos *Manuscritos de Buenos Aires* que circulou no meio musical na mesma versão, tendo sido gravada pelo Duo Assad em 1974,<sup>16</sup> mesmo ano em que foi publicada na coletânea *A Musical Voyage with Two Guitars*,<sup>17</sup> organizada pelo editor da revista norte-americana *Guitar Review*, Vladimir Bobri. Curiosamente, nessa publicação o *Lundu* também recebeu o título de *Brazilian Song*, assim como a versão de *Mandinga Doce* para violão solo citada acima, embora não haja qualquer relação entre as peças. Há que registrar que, segundo o violonista Sérgio Abreu (*apud* APRO, 2004, Anexos) a pedagoga argentina Monina Távora, mentora de dois dos maiores duos de violão da história — o Duo Abreu e o Duo Assad —, havia sugerido a Mignone, ainda no início dos anos 1960, que fizesse uma versão do *Lundu* para os irmãos Abreu, que, naquela época, ainda adolescentes, iniciavam sua carreira. Embora não seja possível estabelecer uma conexão definitiva, parece-me razoável supor que Mignone tenha se recordado da sugestão da respeitada mestra argentina quando, em 1970, finalmente decidiu atender os apelos para escrever para violão. Flávio Silva (2016) registra apenas mais uma versão dessa peça, para dois pianos, feita em 1971. Essa versão também se tornou bastante conhecida, sendo frequentemente tocada e gravada por duos pianísticos.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Em sua primeira gravação comercial, o LP *Latino América para duas guitarras*, lançado em 1977 pela gravadora Continental (1.35.404.006).

<sup>17</sup> BOBRI, Vladimir; MILLER, Carl (Eds.). *A Musical Voyage with Two Guitars: 64 Duets from 34 Countries*. Nova York: Collier Books, 1974. 192 p. 1 partitura. Duo de violões.

<sup>18</sup> Breve busca no YouTube, realizada em outubro de 2020, retornou sete vídeos disponíveis naquele momento com performances da obra por duos pianísticos. (URL da consulta: [https://www.youtube.com/results?search\\_query=mignone+lundu+piano+4+m%C3%A3os](https://www.youtube.com/results?search_query=mignone+lundu+piano+4+m%C3%A3os))

As *Quatro Peças Brasileiras* foram escritas durante a temporada de estudos e trabalho que Mignone passou na Europa, entre 1920 e 1929, e publicadas pela Ricordi em 1930. Mignone parece ter tido um apreço especial por essa pequena suíte, que foi uma das obras escolhidas para figurar no LP que ele gravou (ao piano) para o selo Philips em comemoração aos seus 80 anos.<sup>19</sup> São conhecidas versões dessas peças para quarteto de cordas (1931), orquestra de cordas (*Nazareth* e *Toada*, 1931) e quarteto de fagotes (1983), além da que integra os *Manuscritos de Buenos Aires*.

A versão para duo de violões é a única em que é omitido o título (e a numeração) da primeira peça — *Maroca*. Parece-me um deslize do maestro, assim como a numeração equivocada da quarta peça. Acredito ser relevante restituir o título *Maroca*, sobretudo, pelo que encerra de simbólico na homenagem que, em meu entender, faz a Mário de Andrade, grande amigo de Mignone e influência primordial em seu pensamento estético. *Maroca* era uma espécie de apelido de *Viola quebrada* (TONI, 2011), canção de Mário de Andrade que ficou bastante conhecida na harmonização de Villa-Lobos. Existem ainda claras semelhanças musicais entre as duas *Marocas*, conforme vemos na FIGURA 3, como as notas repetidas em síncopes e a direção melódica descendente e por graus conjuntos, além do caráter de toada rural.

FIGURA 3 – Trechos das *Marocas* de Mário de Andrade e Francisco Mignone.

The figure shows two musical staves side-by-side. The left staff is for 'Viola Quebrada (Maroca)' by Mário de Andrade, in 2/4 time, showing a melodic line with eighth notes and a syncopated rhythm. The right staff is for 'Maroca' by Francisco Mignone, in 2/2 time, showing a similar melodic line with quarter notes and a syncopated rhythm. Both pieces feature descending melodic lines and repeated notes in syncopated positions.

## 2. Mignone e o violão

Até os estágios finais de sua carreira, nada fazia acreditar que Mignone escreveria algo significativo para o violão. O compositor afirmou em vários depoimentos que, nas serenatas de que participava na juventude, eventualmente tocava o instrumento,<sup>20</sup> que era também presença

<sup>19</sup> MIGNONE, Francisco. *Mignone interpretando Mignone*. Francisco Mignone (piano). Rio de Janeiro: Philips, 1978. 1 disco de vinil, 33 rpm. (6598 311).

<sup>20</sup> Cf., por exemplo, LIÇÃO, 1978, em [10:30].

importante no mundo da música popular por ele vivenciado, especialmente no período em que trabalhou na gravadora Parlophon, no início da década de 1930. O compositor “sério”, no entanto, havia praticamente ignorado o violão ao longo de sua carreira, tendo escrito apenas quatro pequenas peças em 1953,<sup>21</sup> dedicadas à célebre violonista e pedagoga argentina Monina Távora, então residente no Rio de Janeiro. Em dissertação sobre os *12 Estudos para violão* de Mignone, Flavio Apro revela que as obras não foram bem recebidas pela severa e tradicionalista mestra argentina, que em correspondência de próprio punho enviada ao autor afirma que “Mignone não sabia escrever para ‘guitarra’ e nem gostava do instrumento; começou a gostar depois de ouvir os Abreu (em companhia do poeta Manuel Bandeira).” (TÁVORA *apud* APRO, 2004, Anexos, ênfases da autora).

A impressão de Monina Távora de que Mignone passara a gostar do violão após ouvir o Duo Abreu é, no entanto, fortemente contradita por ele próprio em depoimento prestado ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 1968. Perguntado se havia escrito música para o violonista espanhol Andrés Segovia, que conhecia pessoalmente, responde:

Não escrevi nada para violão. Porque, em geral, para violão, [é] ou escrever muito bem, ou nada. Eu confesso: não sou muito admirador do violão, devido àquele negócio de escorregar com o dedo [...], o ruído, que ninguém consegue tirar, nem o Segovia. E depois, outra coisa: o violão é um instrumento muito simpático — durante vinte minutos. Depois de vinte minutos é cansativo. Ele não tem grande variedade de sonoridade, é sempre aquele negócio de procurar posições complicadas, esfregar a corda pra cá e pra lá. Não tenho muito interesse no violão. É um instrumento romântico, simpático. O Segovia mesmo... Eu não posso ouvir um concerto inteiro de Segovia — depois da primeira metade estou mais do que satisfeito. É realmente um instrumento que não tem grandes possibilidades. É um instrumento bonito. Bem tocado, então, é uma maravilha, mas cansativo, não tem variedade de som (MIGNONE, 1968).

Se o comentário é inegavelmente negativo em relação ao violão, não deixa de haver nele certa ambiguidade, uma vez que Mignone, após identificar algumas qualidades no instrumento — “romântico, simpático” —, chega a reconhecer sua beleza, considerando-o mesmo, quando bem tocado, “uma maravilha”. De qualquer maneira, essas palavras deixavam poucas esperanças de que o septuagenário compositor se dispusesse a dispender suas energias com esse instrumento “simpático”,

---

<sup>21</sup> *Repinicando, Minuetto-Fantasia, Choro e Modinha*. As duas últimas foram publicadas pela revista norte-americana *Guitar Review* em 1957.

mas “cansativo” e sem “grandes possibilidades”. Note-se, ainda, que ele abre o comentário afirmando nunca ter escrito para violão, esquecendo-se, portanto, das quatro peças de 1953.

No entanto, pouco menos de dois anos após conceder esse depoimento e a menos de um mês de completar 73 anos, Mignone lança-se, surpreendentemente, à composição daquela que viria a se constituir em uma vasta e respeitada obra violonística, que compreende dois grandes ciclos — os *12 Estudos* e as *12 Valsas Brasileiras em Forma de Estudos* —, várias peças para violão solo e para duo de violões, canções e o *Concerto para violão e orquestra*.

## 2.1 1970: a (re)descoberta do violão

Carlos Barbosa Lima e Francisco Mignone, que já haviam tido contatos esporádicos quando dos concertos do violonista no Rio de Janeiro (BARBOSA LIMA, 2015), encontraram-se em Porto Alegre em julho de 1970 como convidados do IIº Seminário Internacional de Violão, evento promovido pelo Liceu Musical Palestrina e coordenado pelo então diretor da instituição, Antonio Crivellaro. Já nessa segunda edição o seminário exibía as características que o tornariam um marco na história do violão na América do Sul. O evento durava todo o mês de julho e, além das aulas de violão com os maiores professores do Brasil e dos países platinos, os alunos, que vinham de toda a América do Sul e até dos Estados Unidos, tinham aulas de uma série de disciplinas que buscavam promover ou, ao menos, incentivar uma formação musical e artística mais ampla. Nessa segunda edição, por exemplo, os alunos tiveram aulas de “História da Música” e “Ritmo e Som”, com Bruno Kiefer, e “Harmonia Funcional”, com Mignone. Além dessas três disciplinas, havia aulas de “Teoria Musical”, “Coral” e “Regência” com outros professores.<sup>22</sup> Na *Saudação* que integra o caderno de programas dos concertos do seminário, Crivellaro (1970) revela que sua ambição era criar um evento da magnitude dos grandes festivais do país, citando como exemplos aqueles realizados em Ouro Preto, Teresópolis e Curitiba. Explica-se assim a presença — um tanto intrigante — de Mignone em um festival de violão naquela época. Depreende-se do texto de Crivellaro, quando ele afirma ter como um de seus objetivos “desmarginalizar um nobre instrumento”, que a presença do célebre maestro e compositor poderia ser, talvez, uma forma de legitimar e conferir prestígio ao seminário perante os

---

<sup>22</sup> *Correio do Povo*, Porto Alegre, edição de 3 de julho de 1970.

meios artísticos locais e, principalmente, perante as esferas políticas, bastante generosas no apoio ao evento.

Segundo o relato de Barbosa Lima (BARBOSA LIMA, 1992 e APRO, 2004), Mignone assistiu a seu concerto durante o festival e se mostrou impressionado, especialmente com a *Batucada* de Isaías Sávio, peça rítmica e brilhante, baseada na música popular brasileira e que, tendo sido escrita por um violonista, explora de forma bastante idiomática o potencial sonoro do instrumento. Violonista e compositor estiveram juntos, no domingo seguinte ao recital, em um churrasco na casa de Crivellaro, que contou também com a presença de Sávio, diretor artístico e um dos professores de violão do seminário. Nessa atmosfera relaxada, Mignone improvisou por quase uma hora ao piano. Em seguida, pediu a Barbosa Lima que tocasse e iniciou-se o que foi, na prática, uma longa sessão de demonstração do instrumento — informal, mas ampla e aprofundada, com o violonista tocando obras dos mais variados estilos e apresentando ao compositor, que se mostrava bastante curioso, as possibilidades e características do violão. Mignone saiu do encontro entusiasmado e prometendo escrever para o instrumento e, de fato, tão logo retornou ao Rio de Janeiro, retomou — após um hiato de dezessete anos — a escrita do que viria a ser, como vimos, uma obra violonística de considerável dimensão e importância.

Os relatos de Barbosa Lima sobre esses fatos foram feitos de vinte a trinta anos após os acontecimentos, sendo natural, portanto, que contenham algumas imprecisões. É o caso, conforme pude apurar, da duração da permanência de Mignone em Porto Alegre. Segundo o violonista (*apud* APRO, 2004, Anexos), Mignone teria sido convidado para passar duas semanas, tendo voltado ao Rio de Janeiro logo após o churrasco que se seguiu ao concerto de Barbosa Lima. Sabemos que os dois se encontraram na chegada a Porto Alegre, ainda no aeroporto, no dia 30 de junho.<sup>23</sup> Segundo a informação na capa do caderno de programas de concertos, o evento ocorreu de 1º a 30 de julho de 1970, tendo o duo pianístico formado por Mignone e sua esposa Maria Josephina feito o concerto de abertura oficial do Seminário no dia 2 de julho. O recital de Barbosa Lima aconteceu quase ao final do Seminário, na sexta-feira, 24 de julho, o que significa que a confraternização na casa de Crivellaro teria se dado no domingo, dia 26, a quatro dias do final do evento. Em contato recente Barbosa Lima (2016a) confirmou os dados mais importantes para a localização temporal desses acontecimentos:

---

<sup>23</sup> *Folha da Manhã*, Porto Alegre, edição de 1º de julho de 1970.

Mignone esteve presente ao seu recital do dia 24 e o encontro na casa de Crivellaro aconteceu no domingo seguinte. Através desses elementos podemos estabelecer, portanto, que o compositor passou praticamente todo o mês de julho de 1970 em Porto Alegre, e não apenas duas semanas.

Esse fato tem, a meu ver, ao menos uma implicação significativa: a exposição e contato que Mignone teve com o violão durante o Seminário Internacional foi mais prolongada e profunda do que se supunha. Barbosa Lima (2015 e 2016a) relatou-me, por exemplo, que assistiu aos recitais de Abel Carlevaro e do Duo Pomponio-Zárate ao lado de Mignone e Isaias Sávio. É provável que o compositor tenha comparecido também ao recital do Duo Abreu, que, como vimos, ele já conhecia e cuja carreira acompanhava desde seu início, em 1963. Podemos considerar as reações de Mignone às apresentações, lembradas por Barbosa Lima, como amostras dos processos de descobertas e identificações que ocorriam por parte do compositor ao longo do seminário. Ele teria ficado impressionado com a perfeição técnica de Carlevaro, cuja escola, inclusive, tem como uma de suas características a eliminação do ruído produzido pelos dedos da mão esquerda ao deslizar sobre as três cordas graves, que Mignone cita, no depoimento ao Museu da Imagem e do Som de 1968, como uma das causas de sua indisposição em relação ao violão. Do ponto de vista musical, o estilo sóbrio e de extremo controle de Carlevaro parece não ter realmente sensibilizado o maestro, que, por outro lado, teria se mostrado entusiasmado, na noite seguinte, com a apresentação do Duo Pomponio-Zárate, cuja forma de tocar Barbosa Lima comparou à que tem, hoje, o Duo Assad, mais arrebatada e expansiva.

Vemos, portanto, que Mignone assistiu a concertos de alguns dos melhores violonistas sul-americanos em atividade à época e teve, ao longo de praticamente um mês, a oportunidade de conviver e se relacionar com eles e com os outros professores e mesmo alunos do seminário, muitos dos quais logo viriam a assumir posições de destaque nos meios musicais e acadêmicos. Parece-me, assim, que a (re)descoberta do violão pelo maestro foi um processo que, indubitavelmente, teve como ponto capital o encontro com Barbosa Lima após o recital do violonista, mas para o qual contribuíram também outros eventos e personagens ligados ao seminário. Tanto os *Manuscritos de Buenos Aires* — dedicados ao Duo Pomponio-Zárate — quanto as *12 Valsas Brasileiras* — dedicadas a Isaias Sávio — podem, a meu ver, ser considerados comprovações dessa afirmação, por mostrarem outros interesses e relações surgidos durante o IIº Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre.



É inegável, contudo, que Barbosa Lima foi figura central nesse processo, tanto pela convivência com Mignone ao longo do seminário quanto, sobretudo, pela capacidade de argumentar em favor do violão com propriedade e competência quando teve a oportunidade. O paulistano foi, sem dúvida, o violonista mais próximo do compositor e, não por acaso, a ele são dedicadas aquelas que são, provavelmente, as duas maiores obras para violão de Mignone: os *12 Estudos* e o *Concerto para violão e orquestra*.

## **2.2 A obra para violão a partir de 1970: correções e adendos aos catálogos existentes; o problema do idiomatismo.**

Segundo Flávio Silva, organizador do catálogo de obras de Francisco Mignone publicado pela Academia Brasileira de Música, uma das principais dificuldades na execução do trabalho decorreu do hábito do compositor de realizar diferentes versões de uma mesma obra para formações instrumentais diversas, às vezes alterando o título (SILVA, 2016, p. 6). Ou seja, é comum encontrarmos a mesma obra com títulos diferentes. Pode ocorrer, também, a utilização do mesmo título para obras diferentes. Essas duas situações podem se combinar, quando uma obra recebe, em uma versão, um título diferente do original, mas que aparece também em outras obras. Graças a esses e outros problemas, o autor admite ser provável a existência de outras versões de obras já catalogadas, assim como obras por catalogar, devido, inclusive, à possível dispersão de partituras, por vezes entregues a intérpretes e não devolvidas.

Os *Manuscritos de Buenos Aires* são exemplos de todos esses problemas de titulação, além de confirmarem que, de fato, há obras de Mignone por catalogar, principalmente graças à dispersão de manuscritos por coleções particulares e públicas. Examinarei brevemente cada um desses fatos, começando pelos problemas de titulação.

Existem nos *Manuscritos de Buenos Aires* duas situações em relação aos títulos. As *Quatro Peças Brasileiras* e o *Lundu* mantêm os títulos originais, embora no último tenha sido omitido o subtítulo (*em forma de rondó*). Nas outras peças ocorre a mudança para um novo título, também utilizado em obras diferentes. Mignone teve por hábito, ao longo da carreira, a reutilização de obras, que podia se dar de várias maneiras: com ou sem alteração de instrumentação, mudança de nome e reelaboração

do conteúdo musical. Em qualquer dos casos, não havia preocupação em indicar as origens do material. Obviamente, esse hábito dificulta determinar se uma obra é original ou versão de outra preexistente, especialmente quando há mudança de título, o que gera algumas imprecisões nas catalogações da obra para violão hoje existentes.<sup>24</sup> Antes de detalhar o que pude apurar em relação a essas imprecisões, gostaria de examinar um caso de reutilização de obras que ilustra bem esses problemas.

Consta como original para violão no catálogo da AMB (SILVA, 2016) um pequeno ciclo intitulado *Três Valsas Brasileiras em ré menor*, cujo manuscrito autógrafo encontra-se no acervo da Biblioteca Nacional.<sup>25</sup> Cada valsa tem o próprio frontispício, assinado pelo compositor e datado de 1980, sendo que o título geral se encontra no frontispício da *Valsa Brasileira Nº 1*, logo acima desse título, seguido da dedicatória “para o Turíbio Santos se divertir”. Os manuscritos têm as mesmas características de outros autógrafos de Mignone que pude examinar, destacando-se a marcante caligrafia musical, bastante clara e limpa, feita com caneta hidrográfica preta. Há, contudo, algumas pequenas revisões do autor em caneta esferográfica azul, o que não encontramos em nenhuma das outras partituras consultadas. O que mais chama a atenção ao primeiro exame, entretanto, é a presença de indicações de digitação de mão esquerda extremamente detalhadas, algo absolutamente ausente nos outros manuscritos autógrafos de obras para violão de Mignone.<sup>26</sup> Ademais, a leitura das obras revela uma natureza idiomática na escrita instrumental que seria surpreendente vinda de um não violonista e que, certamente, não encontramos, nesse grau, na maior parte da obra violonística do compositor. O exame de outras partituras, também presentes no acervo doado à Biblioteca Nacional pela viúva do compositor, revela que as duas primeiras valsas são, na realidade, cópias feitas pelo próprio Mignone, com ligeiras revisões, de arranjos das *Valsas-Choro Nºs 1 e 3* (escritas originalmente para piano) feitos pelo violonista Eduardo Zoéga, publicados pela Ricordi Brasileira em 1971. A *Valsa Brasileira Nº 3*, por sua vez, é um arranjo da *1ª Valsa de esquina* feito por Carlos

---

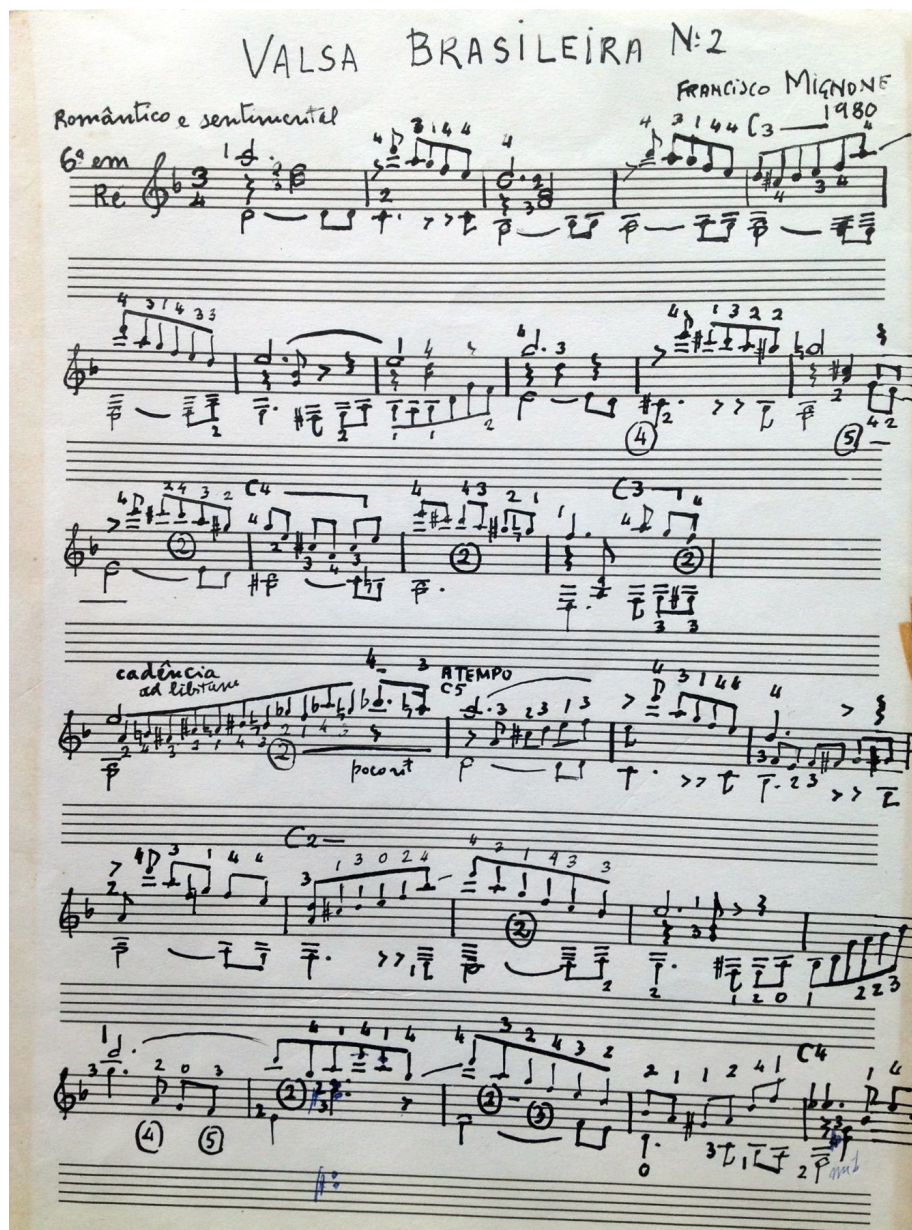
<sup>24</sup> Além do catálogo da AMB, há também uma catalogação realizada pelo violonista Edelson Gloeden (2002), mais completa e precisa, apesar de ser anterior, além de uma primeira tentativa de catalogação feita por Maria Josephina Mignone (1997).

<sup>25</sup> Gloeden (2002) corretamente lista as obras como sendo transcrições, porém atribuídas, erroneamente, a Mignone.

<sup>26</sup> Nos manuscritos de Buenos Aires, por exemplo, há pouquíssimas indicações de corda solta e nenhuma indicação de digitação de mão esquerda propriamente dita.

Barbosa Lima, que seria posteriormente publicado pela Guitar Solo Publications.<sup>27</sup> Não há qualquer menção aos arranjadores no manuscrito. Vejamos, como exemplo, a primeira página do manuscrito autógrafo da *Valsa Brasileira Nº 2* (FIGURA 4) e, em seguida, da *Valsa Choro Nº3*, arranjo de Eduardo Zoéga, publicado pela Ricordi Brasileira (FIGURA 5). A comparação entre elas não deixa dúvida de que estamos diante da mesma versão:

FIGURA 4 – *Valsa Brasileira Nº 2*, de Francisco Mignone. Primeira página do manuscrito autógrafo de 1980.



Fonte: Acervo Mignone, Biblioteca Nacional.

<sup>27</sup> Agradeço ao violonista Michael Harris por me apontar as semelhanças entre as *Três Valsas Brasileiras* e peças que ele havia visto publicadas com outros títulos.

FIGURA 5 – *Valsa Choro N.º 3*, de Francisco Mignone, arranjo de Eduardo Zoéga, publicada pela Ricordi Brasileira, 1971.

**Valsa Chôro N.º 3**

FRANCISCO MIGNONE

*romântico e sentimental*

6.º em Ré

*piano dolce espressivo*

*a piacere però rapido*

*poco rit.*

*pp legato*

© 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

BR - 2525

Fonte: Ricordi Brasileira, 1971 (Acervo Mignone, Biblioteca Nacional).

É interessante notar que, nos pontos em que faz alterações nos arranjos dos violonistas, Mignone suprime a digitação de mão esquerda, que é retomada assim que as versões voltam a coincidir. Na FIGURA 6 vemos, em destaque, um pequeno trecho em que ele acrescenta notas a alguns acordes em sua revisão do arranjo de Eduardo Zoéga, suprimindo também a digitação de mão esquerda (à exceção do dedo 4 no primeiro acorde), retomada logo a seguir como aparece no arranjo publicado. Na FIGURA 7 vemos, para comparação, o mesmo trecho na versão de Zoéga publicada pela Ricordi, com os mesmos acordes em destaque.

FIGURA 6 – *Valsa Brasileira Nº 2*, de Francisco Mignone, c. 30–39, manuscrito autógrafo. No trecho em destaque Mignone acrescenta notas a alguns acordes e suprime a digitação de mão esquerda.



Fonte: Acervo Mignone, Biblioteca Nacional.

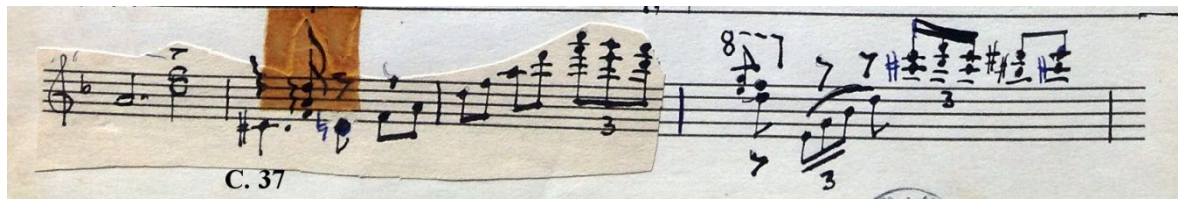
FIGURA 7 – *Valsa Choro Nº 3*, de Francisco Mignone, arranjo para violão de Eduardo Zoéga, c. 30–40, publicado pela Ricordi Brasileira, 1971.



Fonte: Ricordi Brasileira, 1971 (Acervo Mignone, Biblioteca Nacional).

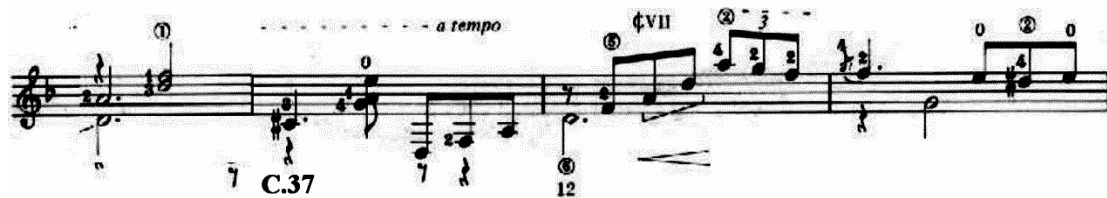
Mais do que curioso, parece-me sintomático que Mignone atribuisse tanta importância à digitação de mão esquerda — a ponto de copiá-la tão meticulosamente — e, ao mesmo tempo, se abstivesse de indicá-la minimamente em sua escrita para violão. A escrita idiomática — aquela que não apenas respeita, mas tira proveito das possibilidades, características e nuances de um instrumento — pressupõe a capacidade de realizar tecnicamente a música e a sonoridade imaginadas, as quais, por sua vez, serão influenciadas pelo grau de conhecimento que o autor possui do instrumento. Acredito que daí derivam os principais problemas da escrita de Mignone e de uma boa parte dos compositores que não têm uma vivência ou compreensão mais profunda do violão, um instrumento de características extremamente idiossincráticas: do ponto de vista prático, há um desacerto entre imaginação e realidade. Ou seja, a escrita que na imaginação do compositor produz uma sonoridade violonística plena pode, na realidade, soar bem mais pobre e a um custo técnico bem mais alto do que o pretendido. Um ótimo exemplo disso surge na *Valsa Brasileira Nº 3* que, como vimos, é uma revisão de um arranjo de Barbosa Lima da *1ª Valsa de esquina*. Se compararmos a revisão de Mignone (FIGURA 8) com o arranjo de Barbosa Lima (FIGURA 9), veremos que ele transpõe uma oitava acima toda a linha que se inicia no Ré do baixo do segundo tempo do c. 37 — o que a retorna para o mesmo registro do original para piano — e acrescenta terças abaixo das notas no registro superagudo do violão no último tempo do c. 38 e do segundo e terceiro tempos do c. 39. O mordente (escrito por extenso) no Mi do segundo tempo do c. 39 também não existe na versão para piano, nesse ponto transcrita literalmente por Barbosa Lima. Considerando-se um andamento próximo ao adotado pelo compositor para essa passagem em sua gravação da *1ª Valsa* (aproximadamente  $\text{♩}=120$ ), as terças acrescentadas representam uma dificuldade técnica significativa e a realização do mordente em terças é praticamente impossível. Mas as dificuldades técnicas não são o grande problema que surge quando Mignone, por assim dizer, “desfaz” o arranjo de Barbosa Lima no que tange ao registro empregado, e sim a deficiência sonora da região do instrumento que ele escolhe, em oposição à que havia sido proposta pelo violonista. Ocorre, portanto, o que chamei acima de desacerto entre a imaginação do autor e a realidade do instrumento, com evidente prejuízo para a expressividade e comunicabilidade da performance.

FIGURA 8 – *Valsa Brasileira Nº 3*, de Francisco Mignone, c. 36–39. Manuscrito autógrafo. Alterações no arranjo de Barbosa Lima resultando em prejuízo para a sonoridade.



Fonte: Acervo Mignone, Biblioteca Nacional.

FIGURA 9 – *1ª Valsa de esquina*, de Francisco Mignone, arranjo para violão de Carlos Barbosa Lima, c. 39–39



Fonte: Guitar Solo Publications, 1994.

As *Três Valsas Brasileiras* são, portanto, ligeiras revisões feitas por Mignone de arranjos realizados por outros músicos, copiados e reunidos sob esse título em 1980. O mesmo título já havia sido utilizado pelo compositor anteriormente em obras que não têm qualquer relação com essas, havendo inclusive um ciclo homônimo escrito para viola e piano em 1968, além das conhecidas séries de *Valsas brasileiras* para piano e, até mesmo, as *12 Valsas Brasileiras em Forma de Estudos* para violão.<sup>28</sup> Sem o auxílio do título, a existência de relação com obras anteriores só pode ser determinada através de ampla prospecção da obra do compositor, havendo sempre o risco de que eventuais correlações passem despercebidas, dada a vastidão dessa obra e a inexistência de um catálogo temático da mesma. O caso das *Três Valsas Brasileiras* é raro e extremo, mas demonstra bem as dificuldades enfrentadas na catalogação da obra de Francisco Mignone.

Há mais um caso semelhante ao das *Três Valsas Brasileiras* dentre os demais manuscritos autógrafos de peças para violão de Mignone no acervo da Biblioteca Nacional. A versão da *8ª Valsa de esquina*, datada de 1976, apresenta as mesmas características das *Três Valsas*: digitações de mão

<sup>28</sup> Neste ciclo para violão, o termo *brasileiras* aparece apenas no frontispício, e não na partitura individual de cada valsa.

esquerda minuciosas e uma escrita idiomática típica de um especialista. Em minha opinião, é provável que esse também seja um arranjo de um violonista, revisado e copiado pelo compositor.<sup>29</sup>

A dispersão de manuscritos autógrafos de Mignone mencionada por Flavio Silva é facilmente comprovada através de uma consulta ao acervo da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, onde, por doação da viúva, Sra. Maria Josephina Mignone, encontram-se depositadas todas as partituras que estavam em poder do compositor quando do seu falecimento. Das doze obras para duo de violões catalogadas por Gloeden (2002),<sup>30</sup> apenas duas encontram-se em manuscritos autógrafos no acervo — *Prelúdio e Fuga* e *Mandinga Doce* —, ainda assim em cópias eletrostáticas (xerox). Gloeden cataloga 17 obras para violão solo, contra 15 catalogadas por Silva (2016), das quais apenas seis se encontram em autógrafos na Biblioteca Nacional.<sup>31</sup> Em consultas às principais bibliotecas públicas e universitárias do Brasil não encontrei qualquer outro manuscrito das peças para duo de violões.<sup>32</sup>

Se a relação de Mignone com Carlos Barbosa Lima foi bastante próxima e de uma colaboração estreita, um episódio que me foi relatado por Sérgio Assad (2015), membro do Duo Assad, ao qual o maestro dedicou algumas de suas obras para duo de violões, nos revela que podia ocorrer, também, um outro tipo de relacionamento entre compositor e intérprete e nos leva a crer que, de fato, boa parte de sua obra para essa formação esteja em poder de particulares. Uma das peças para duo de violões ausentes dos catálogos atuais é o *Momento Musical*, escrito para o Duo Assad. Segundo Sérgio Assad, até a composição da peça o relacionamento entre os irmãos e Mignone se resumia a cumprimentos após recitais do duo. Na realidade, o único encontro mais pessoal se deu quando Sérgio foi à casa do compositor receber a partitura da peça, não tendo havido, posteriormente, qualquer tipo de colaboração ou discussão sobre a obra entre eles. A partitura entregue foi o manuscrito original, do qual, aparentemente, o compositor não guardou cópias — essa foi a impressão de Sérgio, confirmada pela ausência da partitura no acervo doado à Biblioteca Nacional.

---

<sup>29</sup> Duas alternativas descartadas por serem inteiramente diferentes da versão assinada por Mignone são os arranjos do violonista norte-americano Seth Himmelhoch (presente no acervo doado pela Sra. Maria Josephina Mignone à Biblioteca Nacional) e de Barbosa Lima (publicado na mesma coleção em que está o arranjo da *1ª Valsa de esquiná*).

<sup>30</sup> Silva (2016) lista oito obras nessa categoria. Naturalmente essas catalogações não incluem os *Manuscritos de Buenos Aires*.

<sup>31</sup> Sabe-se que os manuscritos autógrafos das *12 Valsas Brasileiras* estão em poder da editora das obras, a Irmãos Vitale (GLOEDEN, 2002).

<sup>32</sup> Além da Biblioteca Nacional, foram consultadas as seguintes bibliotecas: Centro de Letras e Artes da UNIRIO; Escola de Música da UFRJ; IEB-USP e ECA-USP, além de diversas bibliotecas estaduais e municipais.



O *Momento Musical* surgiu espontaneamente, sem que houvesse um pedido ou encomenda por parte do duo. Foi, para usar as palavras de Sérgio Assad, “um presente”, fruto da admiração de Mignone pelo Duo Assad. A partitura original está no acervo do violonista. A generosidade do compositor, aliada à sua fluência e facilidade de escrita, produziu, portanto, situações em que manuscritos originais foram entregues diretamente a intérpretes, aparentemente sem uma preocupação consistente de Mignone em manter registros desses “presentes” ou cópias das partituras. O *Momento Musical* e os *Manuscritos de Buenos Aires* são exemplos disso e, naturalmente, não se pode descartar a possibilidade de que haja outros casos semelhantes por descobrir.

Durante a busca por informações a respeito dos *Manuscritos de Buenos Aires*, me deparei com dados que implicam em algumas correções e adendos aos catálogos da obra violonística de Mignone existentes (SILVA, 2016; GLOEDEN, 2002) que considerei relevante registrar.

### 2.2.1 Correções aos catálogos da obra para violão solo de Francisco Mignone

#### *Brazilian Song* (9/ago/1970)

Silva<sup>33</sup> lista a *Brazilian Song* com o título *Canção Brasileira*, registrando-a como uma transcrição de uma peça homônima escrita para violino e piano em 1933. Na verdade, as peças não têm qualquer relação. A peça também não é estritamente original para violão, como registra Gloeden. *Brazilian Song* é, na realidade, um arranjo de *Mandinga Doce*, canção sertaneja publicada e gravada por Mignone sob o pseudônimo Chico Bororó por volta de 1930. Segundo Barbosa Lima (2016b), o título em inglês foi dado quando da publicação da peça pela revista americana *Guitar Review* em 1980, mas o violonista não se recorda do título original. No acervo da Biblioteca Nacional há uma cópia eletrostática (xerox), à qual falta uma página, de um manuscrito com o título em inglês e a indicação “fingered by Carlos Barbosa Lima”. O próprio Barbosa Lima reconheceu este manuscrito como sendo a cópia que fez de próprio punho do manuscrito enviado pelo compositor — acrescentando digitações e indicações de performance em inglês — que foi enviada para a revista norte-americana *Guitar Review* para publicação. O manuscrito traz ao final, em inglês, a data de

---

<sup>33</sup> As referências nesta seção são ao catálogo da obra de Mignone organizado por Flávio Silva (2016) e à listagem das obras para violão elaborada por Edelson Gloeden (2002).

composição — 9 de agosto de 1970 —, segundo Barbosa Lima, copiada por ele do manuscrito original. É provável que o manuscrito autógrafa de Mignone esteja no acervo do violonista.

### ***Lundu do Imperador*** (1973)

Ambos os catálogos listam o *Lundu do Imperador* como peça para violão solo. O manuscrito na Biblioteca Nacional é claramente uma parte extraída da partitura da ópera cômica *O Chalaça*, escrita em 1973, cujo título aparece no frontispício e no topo da primeira página.<sup>34</sup> O manuscrito, em caligrafia diferente da de Mignone, tem aspecto de ter sido feito por copista profissional, trazendo ao final as iniciais “E.C.” (provavelmente do copista) e a data de 1973. Trata-se de uma parte de acompanhamento de canção, não se sustentando de forma alguma como peça solo.

### ***Valsa de esquina*** (1976)

A *Valsa de esquina*, publicada pela Editora Arthur Napoleão em 1976 para violão solo, é listada por Gloeden como sendo original para o instrumento. Na verdade, como acertadamente registra Silva, trata-se, curiosamente, de uma transcrição de Mignone de uma parte de segundo piano escrita por ele para a valsa *Confidências*, de Ernesto Nazareth. Isso explica a estranheza da obra e sua dificuldade de se sustentar como peça para violão solo.

### ***Variações para violão*** (sobre o tema *Luar do Sertão*, de *Catulo da Paixão Cearense*) (1976)

Também listada por Gloeden como original para violão, é, como registra Silva, uma transcrição de *Luar do sertão* (*variações sobre um tema brasileiro de Catulo Cearense*) para soprano e piano.

### ***8ª Valsa de esquina*** (1976)

Esta valsa apresenta as mesmas características encontradas nas *Três Valsas Brasileiras*: digitações de mão esquerda extremamente detalhadas, refletindo uma escrita idiomática não encontrada, nesse grau, em outras obras escritas para violão por Mignone. Em minha opinião, é

---

<sup>34</sup> Note-se que no c. 10 da partitura já aparece o número de ensaio “46”.

provável que também seja uma cópia feita pelo compositor de um arranjo realizado por um violonista.

### ***Três Valsas Brasileiras em ré menor*** (1980)

Como vimos acima, as *Três Valsas Brasileiras* são arranjos de valsas de Mignone (escritas originalmente para piano) feitos por Eduardo Zoéga (*Valsas 1 e 2*) e Carlos Barbosa Lima (*Valsa 3*), copiados, ligeiramente revistos e reunidos pelo compositor sob esse título, sem menção aos arranjadores. O status da obra é, portanto, *sui generis*. A rigor, deveria estar na seção do catálogo da AMB intitulada “Transcrições, arranjos e/ou harmonizações, por outros músicos, de obras de F. Mignone”. O fato de o compositor ter “assumido” a obra, no entanto, a situa em uma categoria à parte, cuja definição mereceria maiores discussões. A correlação com outras obras é a seguinte:

- *Valsa Brasileira Nº 1* é uma cópia da *Valsa Choro Nº 1* (arr. Zoéga);
- *Valsa Brasileira Nº 2* é uma cópia da *Valsa Choro Nº 3* (arr. Zoéga);
- *Valsa Brasileira Nº 3* é uma cópia da *1ª Valsa de esquina* (arr. Barbosa Lima).

### ***Prelúdio nº 3***

Listado por Silva como obra para violão solo, mas não por Gloeden. Silva lista também uma transcrição da peça por Eduardo Zoéga, cujo manuscrito, em cópia eletrostática, é a única versão para violão que se encontra no acervo doado à Biblioteca Nacional. Fica a investigar, mas acredito que a inclusão como peça solo seja um engano do catálogo da AMB, visto ser pouco provável que Mignone se propusesse a transcrever uma obra que já havia sido competentemente transcrita por um especialista.

### ***Valsas-Choro Nºs 1, 3 e 5***

Listadas por Gloeden como transcrições do autor. São, na verdade, as transcrições de Eduardo Zoéga publicadas pela Ricordi Brasileira em 1971, conforme vemos no catálogo elaborado por Maria Josephina Mignone (1997).

## 2.2.2 Acréscimos aos catálogos da obra para duo de violões de Francisco Mignone

### **1ª Valsa Brasileira** (1970)

Versão da 2ª *Valsa de esquina* (piano, 1938).

### **2ª Valsa Brasileira** (1970)

Versão da 5ª *Valsa de esquina* (piano, 1938).

### **Canção** (12/ago/1970)

Arranjo da canção *Mandinga Doce* gravada pela Parlophon em 1930 e publicada por volta do mesmo ano com o pseudônimo de Chico Bororó.

### **Lundu** (11/ago/1970)

Versão da peça homônima para piano, escrita em 1947. Ausente do catálogo da AMB. Listada por Gloeden, mas sem data. Publicada em 1974, com o título *Brazilian Song*, na coletânea *A Musical Voyage with Two Guitars*,<sup>35</sup> organizada por Vladimir Bobri e Carl Miller. Aparte o título, essa versão é praticamente idêntica à que se encontra em Buenos Aires, diferenciando-se principalmente pela digitação de Carlos Barbosa Lima e mínimas alterações editoriais.

### **Quatro Peças Brasileiras** (ago/1970)

– **Sem título**

– **2. (Maxixando)**

– **3. (Nazareth)**

– **3. (sic) (Toada)**

Versão da obra homônima para piano, publicada em 1930. No manuscrito, Mignone omite o título da primeira peça — *Maroca*. A quarta peça é numerada incorretamente.

Os manuscritos autógrafos das obras acima estão depositados na Biblioteca do Instituto Nacional de Musicologia "Carlos Vega", Buenos Aires.

---

<sup>35</sup> Referência: vide nota de rodapé nº 16.

### ***Momento Musical*** (entre 1975 e 1979)

Dedicado ao Duo Assad. O manuscrito autógrafo está em poder de Sérgio Assad.

### **3. Considerações finais**

Os dados que ora possuímos não nos permitem elaborar uma cronologia precisa das obras para violão escritas em agosto de 1970 por Mignone. De todas as peças claramente datadas desse mês, apenas dois dos *Manuscritos de Buenos Aires* têm datas precisas (*Lundu*, dia 11, e *Canção*, dia 12). Há ainda a *Brazilian Song*, datada do dia 9 na cópia feita por Barbosa Lima, data que, segundo ele (2016b), foi copiada do original (não localizado). Outras peças trazem apenas o mês — *Estudos N<sup>os</sup> 1, 2 e 3; Quatro Peças Brasileiras*. O *Estudo N<sup>o</sup> 4* é colocado com total certeza no grupo dos estudos escritos em agosto pelos estudiosos do ciclo (cf. GLOEDEN, 2002; APRO, 2004). Seria, portanto, necessário o surgimento de novos documentos ou informações para elucidar essa questão.

Do ponto de vista da escrita instrumental, no entanto, parece-me bastante provável que Mignone tenha escrito as peças para o Duo Pomponio-Zárate antes dos *Estudos*, até mesmo como forma de exercitar a escrita para o violão, instrumento cujas particularidades, como vimos, não lhe eram familiares. Se nos *Estudos* já percebemos, desde o primeiro, um padrão de escrita instrumental bem definido, nos *Manuscritos de Buenos Aires* há, especialmente — mas não apenas — nas *Quatro Peças Brasileiras*, um claro sentido de exploração das possibilidades e peculiaridades do instrumento. Mignone inicia a versão para duo de violões de forma segura e tradicional, apenas atribuindo a cada violão uma das mãos do piano. Ao longo das peças, no entanto, experimenta de forma progressiva com registros, formações de acorde características, redistribuição de vozes e alguns efeitos idiomáticos, parecendo, no decorrer das *Quatro Peças*, buscar uma aproximação cada vez maior com o universo técnico e sonoro do violão.

Afora a questão da escrita instrumental, também o universo sonoro dos manuscritos argentinos encontra eco na obra para violão solo escrita por Mignone em 1970. Nas *12 Valsas Brasileiras* a conexão com as *Valsas Brasileiras* de Buenos Aires é direta, mas mesmo os *Estudos* — excetuando, talvez, os mais virtuosísticos (4, 8 e 12) — compartilham, de forma mais ou menos explícita, do caráter nacionalista presente nas peças feitas para o Duo Pomponio-Zárate.

Encontramos aqui as mesmas referências ao mundo de Chico Bororó — a música popular urbana e rural (o *caipirismo*) do início do século XX — e à música que impregnava a juventude de Mignone, em especial as serenatas noturnas.

É inegável que tanto os *Manuscritos de Buenos Aires* quanto os dois grandes ciclos para violão solo compostos em agosto e setembro de 1970 (*12 Estudos* e *12 Valsas Brasileiras*) fazem parte de um único impulso criativo. É natural, no entanto, que, como em uma espécie de *Big Bang* artístico, tenha havido diferentes estágios e etapas nesse processo — por mais acelerado que ele tenha sido —, sendo lógico supor que cada passo dado tenha reverberado nos passos subsequentes. Parece-me razoável afirmar, portanto, que os *Manuscritos de Buenos Aires* prenunciam e, a um só tempo, preparam o caminho para a grande obra para violão do maestro paulistano iniciada em agosto de 1970.

## AGRADECIMENTOS

Prof. Fausto Borém, Profa. Silvina Mansilla, Maria Josephina Mignone, Anete Rubin, Carlos Barbosa Lima, Sérgio Assad, Sérgio Abreu, Guillermo Dellmans e Instituto Nacional de Musicologia “Carlos Vega”.

## REFERÊNCIAS

### REFERÊNCIAS DE TEXTOS

ALENCAR PINTO, Aluísio de. Francisco Mignone e a música popular brasileira. In: MARIZ, Vasco (org.). *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

APRO, Flávio. *Os Fundamentos da Interpretação Musical: aplicabilidade nos 12 Estudos para violão de Francisco Mignone*. São Paulo: UNESP, 2004. (Dissertação de Mestrado).

ARAÚJO, Fernando. *Francisco Mignone e os Manuscritos de Buenos Aires: contexto histórico, interpretação e edição de obras para duo de violões recém-descobertas*. Belo Horizonte: UFMG, 2017. (Tese de Doutorado).

BARBOSA LIMA, Antônio Carlos. Francisco Mignone: Recollections of a Brazilian Master. In: *Guitar Review*, Nº 91, Fall 1992, p. 10-13. Nova York: Albert Augustine Ltd., 1992.

BELINKY, Carolina. *El dúo de guitarras Graciela Pomponio y Jorge Martínez Zárate (Desde sus comienzos en 1947 a 1955)*. Rosário, Argentina: Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2014. (Monografía de Licenciatura).

CRIVELLARO, Antonio. Saudação. In: *II Seminário Internacional de Violão*. [Caderno de programas dos concertos]. 12 p. Porto Alegre: Liceu Musical Palestrina, 1970.

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

MANSILLA, Silvina Luz. El acervo “Martínez Zárte” del Instituto Nacional de Musicología. In: *Actas de las X Jornadas de Estudios e Investigaciones: La Teoría e Historia del Arte frente a los debates de la globalización y la posmodernidad*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (Facultad de Filosofía y Letras — Universidad de Buenos Aires), 2014.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6ª ed. Ampliada e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MARTINS, José Eduardo. A pianística de Francisco Mignone. In: MARIZ, Vasco (org.). *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

MIGNONE, Maria Josephina. Catálogo de obras Francisco Mignone. In: MARIZ, Vasco (org.). *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

PEREIRA, Flávia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011. (Tese de Doutorado).

RIBEIRO, Sérgio Vitor de Souza. Reelaborações para violão da obra bachiana: análise das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da Fuga BWV1001. In: *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 99–124, dez. 2014.

SILVA, Flávio (org.). *Francisco Mignone: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2016.

TONI, Flávia Camargo. *Viola quebrada, também Maroca, para Mário de Andrade*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 2011. Disponível em: <[http://www.ieb.usp.br/marioscriptor\\_2/criacao/viola-quebrada-tambem-maroca-para-mario-de-andrade.html](http://www.ieb.usp.br/marioscriptor_2/criacao/viola-quebrada-tambem-maroca-para-mario-de-andrade.html)>. Acesso em: 15/06/2013.

## REFERÊNCIAS DE ENTREVISTAS/FILMES/CORRESPONDÊNCIAS

ABREU, Sérgio. *Mignone* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <fernandoaraujo@ufmg.br> em 19/6/2015.

ASSAD, Sérgio. *Depoimento sobre a relação do Duo Assad com Francisco Mignone*. Entrevista concedida a Fernando Araújo. Belo Horizonte, abril de 2015.

BARBOSA LIMA, Antônio Carlos. *Depoimento sobre Francisco Mignone e sua relação com o Duo Pomponio-Zárte I*. Entrevista concedida a Fernando Araújo. Oklahoma City, junho de 2015.

\_\_\_\_\_. *Depoimento sobre Francisco Mignone e sua relação com o Duo Pomponio-Zárte II*. Entrevista concedida a Fernando Araújo. Belo Horizonte, outubro de 2016. [2016a].

\_\_\_\_\_. *Esclarecimentos sobre manuscrito II* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <fernandoaraujo@ufmg.br> em 1/11/2016. [2016b].

LIÇÃO de piano. Direção e fotografia: João Carlos Horta. Argumento: Luiz Paulo Horta. 20 min, colorido. Rio de Janeiro: Embrafilme; Funarte, 1978. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ehW0Ovy8KYQ>>. Acesso em: 01/11/2014.

MIGNONE, Francisco. *Depoimento*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 15 out. 1968. Entrevista concedida a Ricardo Cravo Albin, Aluísio de Alencar Pinto e Guilherme Figueiredo.

MIGNONE, Maria Josephina. *Depoimento sobre aspectos da vida e obra de Francisco Mignone*. Entrevista a Fernando Araújo. Rio de Janeiro, maio de 2015.

## **SOBRE O AUTOR**

O violonista Fernando Araújo é Doutor e Bacharel em Música pela Escola de Música da UFMG e Mestre em Música pela Manhattan School of Music de Nova York, tendo tido como principais professores José Lucena Vaz, Carlos Barbosa Lima e Manuel Barrueco. Atuante como instrumentista e pesquisador, tem se dedicado nos últimos anos à pesquisa e divulgação da música de concerto brasileira. Seus registros fonográficos incluem obras para violão solo de Villa-Lobos, Piazzolla e Garoto, canções de compositores eruditos brasileiros e, mais recentemente, os *Manuscritos de Buenos Aires* e as canções com violão de Francisco Mignone, pelo Selo SESC. Professor Adjunto da Escola de Música da UFMG, Fernando Araújo é também um dos fundadores e coordenadores do Festival Internacional de Violão – FIV de Belo Horizonte. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0840-4910>. E-mail: [fernandoaraujo@ufmg.br](mailto:fernandoaraujo@ufmg.br)