

# A obra para dois pianos de Francisco Mignone e Justaposição

## Funcional

Maria Bernardete Castelan Póvoas

Alexandre Dietrich

Universidade do Estado de Santa Catarina | Brasil

**Resumo:** Entre o vasto trabalho musical de Francisco Mignone, há setenta e quatro peças para a formação instrumental a dois pianos. Como piano I, integram esta coleção não somente composições suas, mas peças solo de outros compositores como Ernesto Nazareth, Zequinha de Abreu, Waldemar Henrique, Lorenzo Fernandez. Na elaboração do repertório por Mignone identifica-se a Justaposição Funcional, estratégia de composição configurada pela sobreposição expressiva de peças independentes: os dois pianos executam peças originais que dialogam e combinam, e podem ser interpretadas como peças solo. Tal procedimento confere ambiguidade funcional às peças, oferecendo possibilidades de interpretação de maneira individual às partes compostas originalmente por Mignone e, quando justapostas, de serem interpretadas simultaneamente, em Duo. O objetivo com este artigo foi revelar como Mignone manipulou parte dessa obra e argumentos que ilustram a compreensão de justaposição enquanto estratégia composicional e de interpretação do repertório em foco.

**Palavras-chave:** Francisco Mignone, Repertório para dois pianos, Justaposição Funcional, Interpretação pianística.

**Abstract:** Among the vast musical work of Francisco Mignone, there are seventy-four pieces written for two pianos. As piano I, integrate this collection not only his own compositions, but pieces for solo piano by other composers as Ernesto Nazareth, Zequinha de Abreu, Waldemar Henrique, Oscar Lorenzo Fernandez. To compose this repertoire, Mignone used Funcional Juxtaposition as a working strategy, combining existing musical ideas from his colleagues with his own inventive process: the two pianos perform original pieces that dialogue and combine, can be performed as solo pieces. This compositional method sometimes confers functional ambiguity to the pieces, offering possibilities of individual interpretation to the parts originally composed by Mignone, and, when juxtaposed in duo, they are interpreted simultaneously. Through this paper we intend to reveal and argument how Mignone manipulated part of his work and illustrate the understanding of juxtaposition as a compositional strategy and interpretation of the repertoire in focus.

**Keywords:** Francisco Mignone, Repertoire for two pianos, Funcional juxtaposition, Pianistic interpretation.

A produção de Francisco Mignone (1897-1986) para música de câmara engloba diferentes formações instrumentais, com destaque à obra para dois pianos que reúne setenta e quatro peças. Mignone criou as partes dos pianos de maneira original, mas também utilizou peças para piano solo de Ernesto Nazareth (1863-1934), Zequinha de Abreu (1880-1935), Waldemar Henrique (1905-1995) e Lorenzo Fernandez (1897-1948) na posição de piano I, além de composições suas anteriormente escritas.

Na elaboração deste repertório, Mignone emprega o que se reconhece como uma Justaposição Funcional, estratégia de composição configurada pela sobreposição expressiva de peças independentes. Dessa forma, os dois pianos executam ao mesmo tempo peças originais que dialogam e combinam entre si para desenvolverem a confluência musical entre os dois instrumentos, em especial quando o piano II<sup>1</sup> é elaborado para uma peça já existente (ou seja, como piano I).

Da obra total para dois pianos, em sessenta peças as partituras compostas para o piano II têm características que as qualificam como peças solo, dado seu caráter de independência a partir de critérios no campo harmônico, melódico e rítmico. Apresentam estrutura e qualidades de maior ou menor complexidade, adquirindo dupla funcionalidade, ora se acoplando à outra composição já existente — e que, ao se estabelecer critérios para tal independência no campo harmônico, melódico e rítmico, apresentam estrutura e qualidades de maior ou menor complexidade, adquirindo dupla funcionalidade —, ora se acoplando a outra composição já existente, ora sendo interpretada como uma peça solo.

Neste artigo sobre composições a dois pianos, o foco foi revelar como Francisco Mignone manipulou parte dessa obra e fatores que oferecem argumentos e ilustram à compreensão da Justaposição Funcional enquanto estratégia composicional presente no repertório em destaque. Em uma perspectiva interpretativa, destacam-se possíveis consequências interpretativas desencadeadas com vistas à utilização de tal estratégia.

---

1 A nomenclatura utilizada para indicar os pianos será a mesma que Francisco Mignone utilizou em suas partituras para a identificação das partes correspondentes de cada piano: piano I e piano II, sendo “Piano I” para as peças de sua autoria ou de outro compositor e “Piano II” para denominar as partes especialmente compostas para a coleção.

## 1. Mignone e compositores na obra para dois Pianos

A escolha de Francisco Mignone pelas composições de Ernesto Nazareth, Zequinha de Abreu, Waldemar Henrique e Lorenzo Fernandez, que culminou na coleção de peças a dois pianos, manifesta-se como um componente importante ao invocar a afinidade composicional estabelecida e retratada em seu trabalho artístico. A existência de uma identidade artística entre ele e seus colegas é notória, fato este que pode ser diagnosticado como reconhecimento e respeito que nutria perante os compositores e suas respectivas obras, além de reforçar o seu interesse em justapô-las, funcionalmente, às suas próprias composições na citada coleção pela Justaposição Funcional. Cabe observar que as diferenciadas características estilísticas do trabalho musical dos quatro compositores aos quais Mignone reverencia são mantidas íntegras.

A seleção por Mignone de peças de Zequinha de Abreu para criar as partes do piano II ocorreu após o pianista Jaques Klein<sup>2</sup>, com o intuito de realizar gravação e recital na cidade de São Paulo, ter solicitado uma encomenda de onze de peças a dois pianos. Maria Josephina Mignone relembra em entrevista o episódio sobre as peças:

Foi a pedido do Jacques Klein... Ia gravar um disco, era uma homenagem que ia haver lá em São Paulo, aí ele pediu ao Mignone para fazer esses trabalhos, acho que foram sete ou oito... pediu para fazer este trabalho do Zequinha, ele fez. E o Jaques gravou maravilhosamente. Só que a família do Jaques não deixa editar. Não dão autorização, dos direitos autorais. É uma pena, porque um trabalho desses vai ficar na escuridão. (DIETRICH, 2021, p. 112)

Foram escolhidas seis Valsas e cinco Chôros<sup>3</sup> Sapeca. Respectivamente, as valsas: *Amando sobre o Mar*, *Branca*, *Longe dos olhos*, *Rosa Desfolhada*, *Tarde em Lindóia* e *Último Beijo*; e os chôros: *Levanta a Poeira*, *Não me Toques*, *Os Pintinhos no Terreiro*, *Sururu na Cidade* e *Tico-Tico no Fubá*. Nesta escolha evidencia-se a disposição de Mignone pelo gênero *Valsa*, bastante presente no repertório para piano solo e não somente, disposição compartilhada com Abreu. Como citado por Maria Josephina (2021), estas peças foram solicitadas para um registro fonográfico em Long Play (LP).

---

<sup>2</sup> Jaques Klein (1930-1982) Pianista brasileiro reconhecido internacionalmente. Músico detentor de inúmeras premiações. Apresentou-se em importantes salas de concertos das Américas e Europa.

<sup>3</sup> Neste trabalho optou-se pela grafia da palavra *Chôro* com acento circunflexo, forma como se encontra escrita nas partituras consultadas de Zequinha de Abreu e Ernesto Nazareth.

De Ernesto Nazareth, por quem cultivou grande admiração, Francisco Mignone escolheu um total de trinta e cinco peças para a criação do piano II, dentre elas estão vinte e três Chôros Brasileiros, seis Valsas, três Tangos Característicos, um Fado Português, uma Polca e um Chôrinho Característico. Ressalta-se nessa escolha a consideração de Mignone pelo trabalho artístico de Nazareth. Em várias oportunidades o compositor demonstrou seu respeito ao colega, como registrado no Documentário *Lição de Piano* (1978) produzido pela Funarte, em que narra o encontro que tiveram:

Conheci Nazareth mais ou menos em 1917, foi na casa de Música Eduardo Souto. Ernesto Nazareth havia sido contratado para tocar ao piano obras que os fregueses desejavam comprar; mas, antes de comprar, como era moda naquele tempo, queriam ouvir a música e o Nazareth lá ia ao piano. Pelo que eu verifiquei, ele tinha uma boa leitura pois qualquer música que colocavam a frente dele lia com muita facilidade. (DOCUMENTÁRIO LIÇÃO DE PIANO, 1978, 7m25s).

Este estado de reconhecimento e apreço de Mignone por Nazareth foi corroborado no depoimento de Maria Josephina Mignone em entrevista: “Ele tinha uma admiração enorme pelo Nazareth. Considerava o Nazareth um gênio. Eu também o considero... ele fez [as peças] porque admirava o Nazareth... Ele não ia fazer de qualquer um, não” (DIETRICH 2021, p. 111). Ambos os compositores, Nazareth e Mignone, foram pianistas improvisadores e trabalharam na criação de trilhas sonoras para o cinema mudo, apresentando-se ao vivo, cada um em seu tempo. Ainda no já citado documentário, Mignone expôs este fato: “Bem, a minha vida de compositor nasceu perto de um piano. Eu desde cedo comecei a tocar em cinema mudo, e tocava piano improvisando... mas depois eu comecei a tocar as obras de Nazareth, e as vezes imitando ou parodeando Nazareth compunha minhas obras.” (DOCUMENTÁRIO LIÇÃO DE PIANO, 1978, 3m50s)

Bruno Kiefer aduz sobre a obra de Ernesto Nazareth para piano: “Ernesto Nazareth revelou em sua vasta produção pianística aspectos da alma brasileira – em especial da carioca - antes ocultos ou apenas vislumbrados por compositores amadores (que proliferavam no Rio) ou eruditos”. (KIEFER, 1976, p. 121)

Da mesma maneira que Nazareth se guia pela influência músico-cultural brasileira, Francisco também se orienta por este mesmo viés ao desenvolver, em sua obra artística, os componentes extraídos de manifestações culturais nacionais. Kiefer (1983, p. 19/20) relata a influência extraída de elementos nacionalistas como forma de autoafirmação de Mignone ao citar, por exemplo, a *Fantasia*

*Brasileira n. 1 para Piano e Orquestra*, em que há a utilização de “elementos brasileiros procedentes de raízes africanas”.

Observa-se, dentre a eloquência composicional de Nazareth e Mignone, consideradas as devidas particularidades de época vivenciada por ambos, a influência social e o estilo composicional de cada um com informações recorrentes da música popular brasileira<sup>4</sup>, além do fato de ambos os compositores possuírem predileção pelo gênero valsa. Nazareth explorou o gênero choro assim como Abreu, entretanto, ao se constatar o volume destas peças escolhidas por Mignone para criar o segundo piano, confirma-se seu apreço para com este estilo de composição. Nazareth e Mignone tiveram forte influência do populário nacional, de ritmos, harmonias e melodias oriundos desse arsenal da música popular brasileira, que ambos vivenciaram em suas experiências profissionais. Uma fala de Liddy Chiaffarelli ao comentar a interferência da música brasileira nas composições de Mignone está registrada por Mariz:

Liddy Chiaffarelli, sua admirável primeira esposa, conta que “como flautista”, às altas horas da noite ia pelas ruas da capital paulista tocando chorinhos acompanhado pelos violões e cavaquinhos dos demais companheiros. Isso para que ele, mais tarde, compusesse uma série de valsas denominadas de esquina, em que a maneira popular transparecesse lindamente expressa. (MARIZ, 2000, p. 230)

Os fatores expostos fortaleceram a condição de aproximação de Mignone com a obra de Nazareth e admiração de ambos pelo choro e valsa, identificando, assim, a influência na escolha das peças para dois pianos por Mignone.

Francisco Mignone escolheu três peças de Waldemar Henrique para integrar sua obra a dois pianos: *Boi Bumbá e Rolinha* para canto e piano, e *Valsinha do Marajó* para piano solo. Com relação às duas primeiras, compôs uma versão original para dois pianos e apropriou-se de melodias do colega em peças suas para canto e piano. Na terceira peça, *Valsinha do Marajó*, Mignone recorreu à justaposição, criando a parte para o segundo piano de maneira aglutinadora à peça de Henrique, confirmando a utilização da Justaposição Funcional.

Questionada em entrevista sobre o pedido à Mignone para criar sobre as peças de Waldemar Henrique, Maria Josephina revelou: “Essa foi meu pedido, né! O Waldemar Henrique era de Belém

---

<sup>4</sup> Neste artigo, a música popular brasileira é tratada como resultante de uma experiência de interação com a diversidade cultural de povos que deixaram um saldo artístico positivo no Brasil.

do Pará de onde eu sou. E eu tinha uma grande amizade com ele e ele por mim. Ele que escolheu meu nome. Waldemar era um grande, um grande compositor.” (DIETRICH, 2021, p. 112).

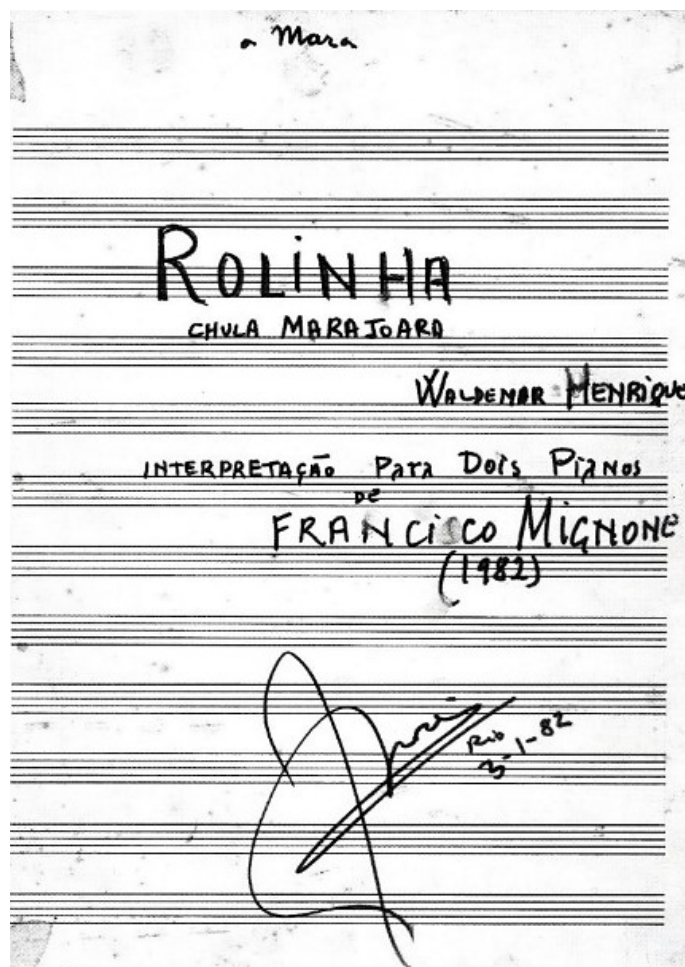
FIGURA 1 – A pianista Maria Josephina Mignone e o compositor Waldemar Henrique, s/d.



Fonte: MIGNONE (2016, p. 190)

O elo entre Francisco Mignone e Waldemar Henrique é reafirmado quando o primeiro dedica a peça *Rolinha* para Mara Henrique Ferraz, irmã de Waldemar. Na Figura 02, Mignone registra: a dedicatória à Mara, o nome e classificação da peça, a data de composição (1982) e a categoria de interpretação da peça: “Interpretação para Dois Pianos de Francisco Mignone”.

FIGURA 2 – Manuscrito da capa da peça *Rolinha* para dois pianos de Francisco Mignone. Criação caseira de designer da capa por Francisco Mignone.



Fonte: Manuscrito do acervo da Academia Brasileira de Música, 1982.

Em carta à Mignone, Maria Josephina falou da anuência de Waldemar Henrique sobre a composição: “Waldemar está feliz com seu trabalho da ‘Rolinha’”. (MIGNONE, 2016, p. 159). Em outra carta Maria Josephina registra o apreço e a amizade que mantinha pelo compositor: “Na 3ª feira, Waldemar levou-me para comer pirarucu com leite de côco. Estava um sonho” (*id. ibidem*, p. 157).

Mignone também criou uma versão para dois pianos a partir da peça *Jongo* para piano solo, de Oscar Lorenzo Fernandez. Foi a única peça de Fernandez que Mignone incorporou um segundo piano, em Justaposição. Esta versão está registrada no Long Play intitulado *Coleção Mignone – Duo Mignone<sup>5</sup> – Volume 3*.

<sup>5</sup> Originalmente o *Duo Mignone* foi formado por Francisco Mignone e Maria Josephina Mignone. Após o falecimento do compositor a pianista Miriam Ramos passou a integrar o *Duo* com Maria Josephina.

FIGURA 3 – Os compositores Oscar Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone. s/d.



Fonte: MIGNONE (2016, p. 190)

Ao assimilar elementos musicais de Nazareth, Abreu, Henrique e Fernandez, Mignone criou uma fruição, uma identificação e eloquência artística e, consecutivamente, um aproveitamento considerável de elementos musicais para a escolha e criação de parte de sua obra. O compositor explorou sua capacidade inventiva ao investigar, nas peças selecionadas, a atmosfera musical já delineada. Ele criou condições para ressaltar e justapor elementos que formaram uma segunda ou terceira composição, motivado pela criatividade dos outros compositores, os quais cativaram o interesse do compositor por criações já existentes.

Um dos fatores para a afinidade de Mignone para com a música dos citados compositores é percebida na escolha do gênero musical empregado nas peças a dois pianos, ao se contabilizar trinta e dois *Chorinhos* e vinte e uma *Valsas* escolhidas, que representam mais da metade das composições a dois pianos de Mignone. Sobre esta afinidade de Mignone por esses gêneros musicais, Mariz (2000, p. 240) relata a respeito da produção musical para piano e cita que “Seu interesse pelas *Valsas* persistia (há 51 valsas no seu acervo) e, em 1982, gravou com sua esposa Maria Josefina muitas delas. Bem dizia seu grande amigo Manuel Bandeira que ‘o Mignone é o rei da valsa ...’”.

Certamente, os acontecimentos e fatos vivenciados entre Mignone, Maria Josefina, Waldemar Henrique, Ernesto Nazareth e Oscar Lorenzo Fernandez foram decisivos na escolha das peças de seus colegas compositores. Cada qual, de maneira particular, cativou a atenção e a

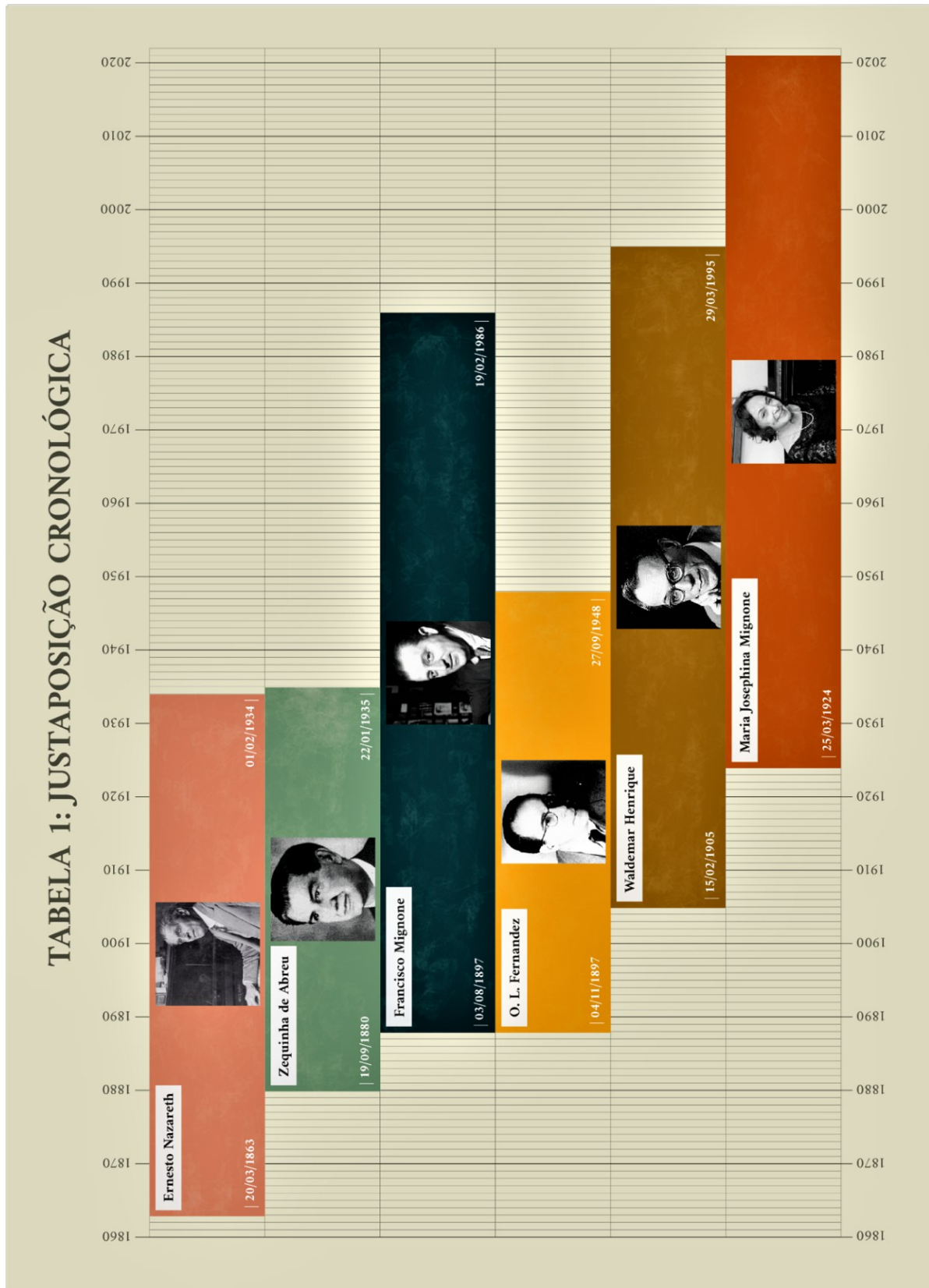


sensibilidade de Mignone, que empregou estratégias composicionais diversificadas para a criação de sua referida obra. Atenção e sensibilidade estendidas ao ambiente vivencial propiciaram elementos diversos acolhidos por ele que foram fundamentais para o bom desempenho deste repertório. Em artigo sobre pesquisa em artes, Kathleen Coessenes descreve o quão significativo é a experiência do artista junto de seu entorno, ao afirmar que: “O ambiente, com seus materiais e a leis, sempre vão influenciar o artista e sua criação em alguma direção” (COESSENES, 2014, p. 11)

Durante o processo de criação das peças a dois pianos e, posteriormente, diante do sucesso de público do *Duo Mignone*, o compositor foi cativado pelos resultados positivos relacionados à sua composição, o que representou um investimento artístico motivado pelo seu sucesso. Este resultado consonante criou uma expectativa positiva, resultada da influência desencadeada pelo meio em que o compositor estava inserido, o que motivou Mignone a se dedicar ao repertório em foco, contabilizando setenta e quatro peças. A quantidade de composições a dois pianos é um parâmetro que evidencia a dedicação de Mignone não somente para com a criação das peças do gênero como também para com a interpretação do repertório pelo *Duo Mignone*. Assim sendo, a atribuição de tais fatores diante da constante utilização da Justaposição Funcional também é exposta, ao verificar-se que a técnica composicional em questão provocou os desdobramentos anteriormente citados.

A seguir são apresentadas seis tabelas. Na Tabela 1, Justaposição Cronológica, é apresentado um Infográfico contendo a data de nascimento e falecimento de cada compositor, conjuntamente à data de nascimento da pianista Maria Josephina. É possível verificar-se a dinâmica da linha do tempo da vida de Francisco Mignone, que permeia a existência dos compositores reverenciados na sua obra para dois pianos.

TABELA 1 – Justaposição cronológica. Infográfico da cronologia existencial dos compositores.



Seguem-se cinco tabelas contendo a lista das peças para dois pianos. Para a obtenção da informação quantitativa de peças foram consultados: - Catálogo de obras de Francisco Mignone (Flávio Silva, 2007); - Academia Brasileira de Música; - Acervo pessoal de Maria Josephina Mignone; - Instituto Piano Brasileiro.

TABELA 2 – Lista de peças a dois pianos de Francisco Mignone - Pianos I e II.

Nome da Peça	Informações gerais	Data da publicação, edição ou manuscrito para piano solo	Data da publicação, edição ou obra em manuscrito. Dois pianos
<i>Burlesca e Toccata</i>	Somente versão a Dois Pianos	-	1958
<i>Congada</i>	Versão a quatro mãos 1931	1921	1931
<i>Concerto para Piano e Orquestra</i>	Versão a dois pianos paralelamente composta com a versão orquestral	1958	1958
<i>Cucumbizinho</i>	Versão para 5 pianos 1938	1931	1931
<i>Fantasia Brasileira n 1</i>	Versão a dois pianos paralelamente composta com a versão orquestral	1929	1929
<i>Fantasia Brasileira n 2</i>	Versão a dois pianos paralelamente composta com a versão orquestral	1931	1931
<i>Fantasia Brasileira n 3</i>	Versão a dois pianos paralelamente composta com a versão orquestral	1934	1934
<i>Fantasia Brasileira n 4</i>	Versão a dois pianos paralelamente composta com a versão orquestral	1936	1936
<i>No Fundo do Meu Quintal</i>	Versão a quatro mãos em 1971	1945	1976
<i>Paulistana número 1</i>		1942	1968
<i>Sai-Sai</i>	Datas referentes à Primeira e Segunda Versão	---	1950/1956
<i>Samba Rítmico</i>	Datas referentes à Primeira e Segunda Versão	---	1948/1953
<i>Seguida...Temperando, Outra lenda sertaneja, Beliscando forte, Valsa que não é de esquina, Batuque batucando,</i>	Série composta inicialmente a dois pianos, posteriormente criada a versão para piano solo.	1984	1967
<i>Sonata Humorística</i>	Somente versão a Dois Pianos	---	1968
<i>Serenada Humorística</i>		1932	Sem data definição
<i>Suíte Campestre: Dança, Scherzo, Idílio, Na feira da Aldeia</i>	Somente versão a Dois Pianos	---	1931

TABELA 2 – Lista de peças a dois pianos de Francisco Mignone - Pianos I e II (cont.)

Nome da Peça	Informações gerais	Data da publicação, edição ou manuscrito para piano solo	Data da publicação, edição ou obra em manuscrito. Dois pianos
<i>Valsa Choro número 8</i>		1955	1969
<i>Valsa Choro número 10</i>		1955	1969
<i>Valsa Choro número 11</i>		1955	1969
<i>Valsa Choro número 12</i>		1955	1969
<i>Valsa Elegante</i>		1931	1974
<i>Valsa de Esquina número 2</i>		1938	1976
<i>Valsa de Esquina número 4</i>		1938	1952
<i>Valsa de Esquina número 12</i>		1943	1952
			<b>Total: 24 obras</b>

Fonte: Consulta realizada nos acervos da Academia Brasileira de Música e Arquivo de Maria Josephina Mignone.

TABELA 3 – Lista de peças a dois pianos de Francisco Mignone - Piano I: Ernesto Nazareth, Piano II Francisco Mignone.

Peça Musical	Gênero Musical	Data da publicação, edição ou manuscrito p/ piano solo	Data da publicação, edição ou obra manuscrita. Dois pianos
<i>Ameno Resedá</i>	Tango Brasileiro	1913	
<i>Apanhei-te-Cavaquinho</i>	Polca	1914	19/05/1939
<i>Atrevido</i>	Tango Brasileiro	1913	
<i>Bambino</i>	Tango Brasileiro	1907	
<i>Batuque</i>	Tango Característico	1913	1975
<i>Brejeiro</i>	Tango Brasileiro	1893	
<i>Carioca</i>	Tango Brasileiro	1913	15/05/1939
<i>Confidências</i>	Valsa	1913	09/1976
<i>Coração que Sente</i>	Valsa	Composição - 1903 Publicação - 1905	07/1990 da cópia por MJ
<i>Cutuba</i>	Tango Brasileiro	1913	23/05/1939
<i>Digo</i>	Tango Característico	1914	
<i>Duvidoso</i>	Tango Brasileiro	1907	1976
<i>Epônina</i>	Valsa	1913	
<i>Escorregando</i>	Tango Brasileiro	1923	1983
<i>Escovado</i>	Tango Brasileiro	1904	1976
<i>Está Chumbado</i>	Tango Brasileiro	1988	

TABELA 3 – Lista de peças a dois pianos de F. Mignone - Piano I: Ernesto Nazareth, Piano II F. Mignone (cont.)

Peça Musical	Gênero Musical	Data da publicação, edição ou manuscrito p/ piano solo	Data da publicação, edição ou obra manuscrita. Dois pianos
<i>Espalhafatoso</i>	Tango Brasileiro	1913	23/05/1939 - 1976
<i>Faceira</i>	Valsa	1940 (póstuma)	
<i>Ferramenta</i>	Fado Portugues	1905	
<i>Fon- Fon</i>	Tango Brasileiro	1913	17/01/1977
<i>Janota</i>	Choro Brasileiro	1926	
<i>Labirinto</i>	Tango Brasileiro	1917	1970
<i>Nêne</i>	Tango Brasileiro	1895	1976
<i>Odeon</i>	Tango Brasileiro	1909	
<i>Ouro sobre o Azul</i>	Tango Brasileiro	1915	1976
<i>Pierrot</i>	Tango Brasileiro	1914	
<i>Pássaros em Festa</i>	Valsa Lenta	1920	1979
<i>Proeminente</i>	Tango Brasileiro	1926	1979
<i>Saçaç</i>	Tango Brasileiro	1914	
<i>Sarambeque</i>	Tango Brasileiro	1916	
<i>Segrêdo</i>	Tango Brasileiro	1896	
<i>Tenebroso</i>	Tango Brasileiro	1913	09/06/1976
<i>Travesso</i>	Tango Brasileiro	1913	20/05/1939 - 1976
<i>Turbilhão de Beijos</i>	Valsa Lenta	1911	1976
<i>Turuna</i>	Grande Tango Característico	1899	1979
<b>Total: 35 obras</b>			

Fonte: Consulta realizada nos acervos da Academia Brasileira de Música e Arquivo de Maria Josephina Mignone e Instituto Piano Brasileiro.

TABELA 4 – Lista de peças a dois pianos de Francisco Mignone - Piano I: Zequinha de Abreu, Piano II Francisco Mignone.

Peça Musical	Gênero Musical	Data da publicação, edição ou obra em manuscrito de Abreu	Criação da versão para Dois Pianos
<i>Amando sobre o mar</i>	Valsa	1931 (Copyrigh)	1980
<i>Branca</i>	Valsa	1924 (Copyrigh)	1980
<i>Levanta Poeira</i>	Chôro Sapeca	1934 (Copyrigh)	1980
<i>Longe dos Olhos</i>	Valsa	1929 (Copyrigh)	1980
<i>Não me toques</i>	Chôro Sapeca	1932(Copyrigh)	1980
<i>Os Pintinhos no Terreiro</i>	Chôro Sapeca	1931(Copyrigh)	1980
<i>Rosa desfolhada</i>	Valsa	1926 (Copyrigh)	1980
<i>Sururu na Cidade</i>	Chôro Sapeca	1934 (Copyrigh)	1980
<i>Tarde em Lindóia</i>	Valsa	1930 (Copyrigh)	1980
<i>Tico Tico no Fubá</i>	Chôro Sapeca	1917 - 1930 (Copyrigh)	1980
<i>Último Beijo</i>	Valsa		
<b>Total: 11 obras</b>			

Fonte: Consulta realizada nos acervos da Academia Brasileira de Música e Arquivo de Maria Josephina Mignone.

TABELA 5 – Lista de peças a dois pianos de Francisco Mignone - Piano I: Waldemar Henrique, Piano II Francisco Mignone.

<b>Peça Musical</b>	<b>Gênero Musical</b>	<b>Data da publicação, edição ou obra em manuscrito de Waldemar Henrique. Piano solo.</b>	<b>Data da publicação, edição ou obra em manuscrito de Francisco Mignone. Dois pianos.</b>
<i>Boi Bumbá</i>	Batuque Amazônico	1947	02/10/1976
<i>Rolinha</i>	Chula Marajoara	1936	03/01/1982
<i>Valsinha do Marajó</i>	Valsa	1978	---
			<b>Total: 3 peças</b>

Fonte: Consulta realizada no acervo da Academia Brasileira de Música.

TABELA 6 – Lista de peças a dois pianos de Francisco Mignone - Piano I: Oscar Lorenzo Fernandez, Piano II Francisco Mignone.

<b>Peça Musical</b>	<b>Oscar Lorenzo Fernandes</b>	<b>Data da publicação, Edição ou Obra em manuscrito de L. Fernandez</b>	<b>Criação da Versão para Dois Pianos</b>
<i>Jongo</i>	Piano 1	1938	1942

Fonte: Consulta realizada no Arquivo de Maria Josephina Mignone.

## 2. A Justaposição Funcional como ferramenta composicional

Ao recorrer ao termo Justaposição Funcional são invocados elementos etimológicos da palavra justaposição que, segundo Silveira Bueno (1972, p. 644), trata-se do “ato ou efeito de colocar uma coisa em cima da outra; aposição; sobreposição; processo gramatical para formar nossos vocábulos: os dois termos são aproximados ou unidos por traço-de-união, sem que se dê modificação alguma nas palavras”. O termo funcional foi agregado ao estudo do repertório em foco ao verificar-se sua etimologia, também de acordo com Bueno (1972, p. 508) quando diz “... que está adequado ou apropriado a uma função, a uma utilidade”.

A justaposição é um recurso de criação artística que apresenta como característica, e que o define como tal, a sobreposição de dois ou mais elementos de particularidades distintas, sobrepostos ou enquadrados. A justaposição trata-se do “ato ou uma instância de colocar duas ou mais coisas lado a lado, muitas vezes para comparar ou contrastar ou criar um efeito interessante” (MERRIAM, s/d)

Tradução nossa<sup>6</sup>. A justaposição vem sendo utilizada por artistas na estética surrealista, quando é tratada como “[...] ênfase extra dada a uma comparação quando os objetos contrastados estão juntos”. (BOUNDLESS, s/d) Tradução nossa<sup>7</sup>

Diferentes segmentos artísticos utilizam-se dessa técnica para a criação artística. Corrêa (2009, p. 102) explica que a justaposição oferece a possibilidade de união e correspondência na articulação de blocos musicais e que também é utilizada como técnica de montagem no cinema. “Diversas peças dos modernistas da escola franco-russa, em particular muitas de Debussy e Stravinsky, utilizaram-se consistentemente justaposições paratáticas como alternativa às organizações sintáticas características da música tonal”. (SOUZA, 2007, p. 79-80)

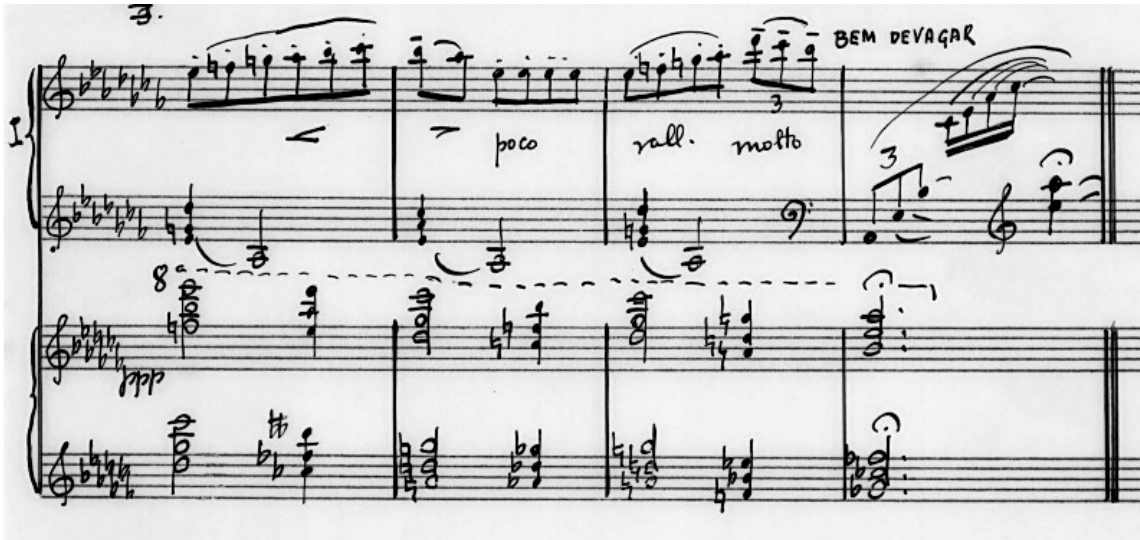
Aqui, faz-se uma analogia do conceito da justaposição gramatical ao conteúdo musical escrito por Mignone, no qual ele utilizou-se da estratégia composicional denominada Justaposição Funcional, aqui tratada de maneira a englobar os conceitos da justaposição somados aos outros elementos contidos nas peças do referido repertório. Neste caso, e como método de estudo, ao se analisar as partes separadas dos pianos I e II, é verificada sua independência sobretudo rítmica e melódica, além de interpretativa e, por vezes, harmônica. Este é o caso dos compassos 66 a 69 do Piano II da *Valsa Chôro n. 11*, versão para dois pianos, em que a sensação auditiva de independência das colunas sonoras no trecho apresentado na Figura 04 ocorre devido ao afastamento da tonalidade do polo inicial, Dó menor, permanente no contorno do Piano I, e à presença da ambiguidade tonal dos acordes no Piano II.

---

<sup>6</sup> The act or an instance of placing two or more things side by side often to compare or contrast or to create interesting effect.

<sup>7</sup> The extra emphasis given to a comparison when the contrasted objects are close together.

FIGURA 04 – *Chôro n. 11* - compositor Francisco Mignone. Versão para dois pianos. Compassos 66 - 69.



Fonte: MIGNONE (Manuscrito do autor, 1969)

Mignone não se utiliza de componentes musicais idênticos do piano I para escrever o piano II, mas utiliza-se, sim, de ideias e características composicionais distintas para conectar este ao que está definido no piano I, elaborando o piano II de maneira a aglutinar conteúdos musicais. A Justaposição Funcional é vislumbrada no instante em que novos componentes musicais são agregados à composição, proporcionando um aumento de elementos musicais que, uma vez visualizados e compreendidos, poderão ser expressos no momento da tomada de decisões interpretativas.

A Justaposição Funcional interfere significativamente na interpretação musical ao se observar fatores múltiplos de conteúdo musical como o contorno melódico, rítmico e a agógica. Essa multiplicidade suscita decisões interpretativas particulares aos elementos do contexto de cada camada musical justaposta hierarquicamente; suas possibilidades deverão ser entendidas e exploradas pelos intérpretes.

No que diz respeito à introdução de novas formas de procedimentos analíticos musicais, Cogan (2013, p. 24) relata que as “forças organizadoras estão sempre interagindo e se completando e nunca podem ser entendidas de maneira fragmentada ou dissociada”. No contexto da Justaposição Funcional, a análise das peças parte da não dissociação entre os instrumentos, dada a confluência apropriada no desenvolvimento da interpretação pianística a dois pianos. As intenções musicais devem ser combinadas e ajustadas para resultarem em uma coerência interpretativa. South (2018) expressa-se sobre os elementos utilizados na justaposição em artes, quando chama a atenção para o



papel que a manipulação de contrastes e semelhanças podem exercer no fortalecimento do interesse do espectador de uma obra de arte.

Os artistas muitas vezes justapõem com a intenção de destacar uma qualidade específica ou criar um efeito específico. Isso é especialmente verdadeiro quando dois elementos contrastantes ou opostos são usados. A atenção do espectador é atraída para as semelhanças ou diferenças entre os elementos. (SOUTH, website, 2018) Tradução nossa<sup>8</sup>

Ao verificar-se a possibilidade de perceber com maior nitidez as diferenças e semelhanças entre as concepções artísticas, abrem-se possibilidades de situações musicais essenciais tanto para quem organiza a justaposição quanto para quem interpreta ou recebe a informação. Mignone utiliza-se, em princípio, dessas perspectivas para desenvolver de maneira legítima sua obra a dois pianos, elaborando nelas peças ambivalentes que, aglutinadas, formam uma peça musical e que, separadas, constituem-se de características que as tornam, também, peças independentes.

O entendimento da manipulação da Justaposição Funcional utilizada por Mignone auxilia, efetivamente, uma maior compreensão musical e interpretação das peças a dois pianos.

### **3. Justaposição Funcional e suas implicações**

Francisco Mignone utilizou de maneira ímpar a justaposição em grande parte de suas peças para dois pianos. Seu incentivo para a utilização desse recurso composicional é decorrente de fatores externos que podem estar relacionados à afinidade com compositores (Nazareth, Abreu, Waldemar Henrique e Fernandez) e a peças suas próprias e seu impacto, como a criação do *Duo Mignone* e sua exitosa aceitação perante o público. Tais fatos devem tê-lo motivado, conduzindo-o à frequente utilização da Justaposição Funcional.

A pianista Maria Josephina, companheira de Mignone durante 22 anos e uma das principais intérpretes de sua obra para piano, ao falar sobre as referidas composições em entrevista concedida (2021), destaca de maneira objetiva e fundamentada, em sua experiência vivencial, a dupla funcionalidade de algumas dessas peças.

---

<sup>8</sup> Texto original: “Artists often juxtapose with the intention of bringing out a specific quality or creating a particular effect. This is especially true when two contrasting or opposing elements are used. The viewer’s attention is drawn to the similarities or differences between the elements.”

Tem o “Nazareth”, tem o “Mignone” em cima, você tira, tem o “Mignone” em baixo e tem o “Nazareth”. Você tira o “Nazareth” e você pode tocar o “Mignone” sozinho. Coisa que não existe. Geralmente quem escreve para dois pianos, quatro mãos, só pode tocar com aquele outro. A música do Mignone, é prova, ela pode se apresentar também sozinha, tanto é que eu gravei os quatro choros do Nazareth, o segundo piano eu gravei sozinha. – [Sozinha, o segundo piano, ela...] – Esse é o grande valor desses trabalhos. Ele pode... tira o “Nazareth” fica o “Mignone” e pode tocar sozinho... Mas ele, ele pega, aproveita, utiliza o clima da música do Nazareth. (DIETRICH, 2021, p. 115)

O professor e pianista José Eduardo Martins em artigo a respeito de composições de Mignone, fala especificamente deste repertório:

...em determinadas obras de Nazareth, entre as quais Apanhei-te Cavaquinho, Faceira, Confidências, Odeon, Sarambeque, o primeiro piano realiza a partitura de Nazareth e o segundo é criação de Mignone. O resultado é extremamente curioso, demonstrando invulgar perícia do autor da adaptação. Por outro lado, se as obras de Nazareth são independentes e se prestaram ao “enxerto”, este é igualmente independente e, se executado isoladamente, torna-se obra original que vive de sua própria experiência divertida. É o sempre prazer em criar, axioma característico de Mignone. (MARTINS, 1990, p. 99)

Mignone respeitou os componentes musicais das peças que constituem o piano I como seqüências harmônicas, fraseado, rítmica etc. Amparado e inspirado por tais conteúdos desenvolveu seu processo inventivo ao introduzir novos conteúdos, reinventando elementos já apresentados com configurações diferentes no piano II. Em entrevista (2021) Maria Josephina relata que Mignone se utilizava do “clima” da peça e da “atmosfera” existente para então produzir e acoplar o piano II ao piano I, portanto, justapondo-os.

Uma das características que a Justaposição Funcional proporciona às peças é a independência, verificada quando o compositor utiliza ferramentas composicionais estilísticas próprias, já existentes ou não em sua obra. Duas características presentes são a “escrita flautística”<sup>9</sup> através de componentes melódicos que podem ser remetidos à escrita flautística, e o “baixo cantante/violonístico”<sup>10</sup>. Ambas são perceptíveis em muitas de suas composições para piano solo e presentes em grande parte do piano II na obra em foco. A flauta foi um dos primeiros instrumentos musicais que o compositor teve

---

<sup>9</sup> A “escrita flautística” é capaz de reproduzir em outro instrumento o conjunto de qualidades musicais e técnicas, utilizadas na escrita para flauta. De acordo com Barrenechea (2000, p. 76), esse tipo de escrita flautística assume um papel virtuosístico no repertório de Mignone.

<sup>10</sup> “Baixo cantante/violonístico”: recurso composicional utilizado por Mignone em geral quando uma melodia da região média ou grave do piano imita a linha do violão, linha melódica utilizada nas rodas de choro e que, de acordo com Kiefer (1983, p. 49) trata-se de um elemento onipresente na obra do compositor.

contato e com ela atuou como instrumentista em grupos musicais.

Barrenechea (2000, p. 77), informa que Mignone compôs (33) trinta e três peças para flauta entre os anos de 1935 e 1984, dentre as quais estão incluídas obras originais para flauta e outros instrumentos (flauta e piano, flauta e fagote, e muitas transcrições de peças existentes para piano solo), a citar: *7ª Valsa de Esquina*<sup>11</sup> e a *10ª Valsa de Esquina* originalmente criada para piano solo e transcrita para flauta. Na versão original para piano solo da *7ª Valsa de Esquina* a influência da escrita flautística é explícita, e Barrenechea nos fala sobre este procedimento composicional e como foi utilizado por Francisco Mignone:

A versão para piano faz referência ao flautista seresteiro na variação da sessão B, a qual traz por escrito a indicação imitando uma flauta seresteira, e uma dica para o tipo de rubato que deve ser utilizado na execução com a indicação “os arpejos leves e sem rigor de tempo”. Esta variação quando da transcrição para flauta requer um bom controle de respiração e agilidade. (Barrenechea, 2000, p. 90)

Em registro audiovisual (MIGNONE, DVD, 2008, 34m58s) a pianista Maria Josephina Mignone relata sobre esta clara intenção musical do compositor, citando como exemplo a *7ª Valsa de Esquina*: “E no final, antes de acabar a primeira parte ele fez este canto, mas ele colocou uma flauta, intermediária...aqui”. Na Figura 05 vê-se o trecho da *7ª Valsa de Esquina* na qual o compositor faz alusão direta à escrita flautística, indicando na partitura: “imitando a flauta seresteira”.

---

<sup>11</sup> Nos compassos 20 a 27 dessa peça musical, Mignone faz uma homenagem ao compositor Heitor Villa Lobos, ao realizar uma citação motívica e registra na partitura: “Homenagem ao Villa Lobos”. (MIGNONE, 1940)

FIGURA 05 – 7ª Valsa de Esquina para piano solo - compositor Francisco Mignone. Compassos 60-71.

The musical score for the 7th Corner Waltz by Francisco Mignone, measures 60-71, is presented in three systems. The first system shows the right hand playing a melody that imitates a flute, marked "imitando a flauta seresteira" (circled in red), and the left hand playing arpeggiated accompaniment, marked "pp os harpejos leves e sem rigor de tempo". The tempo is "a tempo" and the pedal is "Pedal simile". The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows the right hand playing a melody that is "cresc. e animando" and the left hand playing arpeggiated accompaniment that is "pouco a pouco". The score includes various fingering and articulation markings.

Fonte: MIGNONE (Mangione S.A, 1940)

Do mesmo modo que a escrita flautística é reconhecida nas peças para piano solo, ela também se faz presente nas partes do piano II. Traz-se como exemplo um trecho do piano II escrito por Mignone (Figura 06), no qual vê-se claramente a utilização da referida escrita agregada à peça *Levanta a Poeira de Zequinha de Abreu*.

FIGURA 06 – *Levanta a Poeira*. Versão do piano II de Francisco Mignone. Compassos 1 – 18, manuscrito do autor.

Fonte: MIGNONE (Manuscrito do autor, s/d)

Outra particularidade recorrente na obra do compositor trata-se do “baixo violonístico ou cantante”. Esta particularidade é verificada, em grande parte de sua obra musical, principalmente nas coleções de peças das *Valsas de Esquina*, *Valsas Brasileiras* e *Valsas Chôro* para piano solo. Este aspecto trazido por Mignone é decorrente da influência originária das rodas de chôro e das serestas que o compositor participava ainda jovem na cidade de São Paulo. Neste período Mignone assinava suas composições populares com o pseudônimo de *Chico Bororó*. Em documentário Francisco Mignone expõem esta experiência:

Tocava em serestas noturnas, tocava flauta, violão e as vezes clarineta. E, saímos a noite depois de seções cinematográficas em companhia em grupo “cantando” as nossas “belas” que nos esperavam atrás das janelas bem cerradas. E, para evitarmos incidentes tocávamos estas músicas nas esquinas. (DOCUMENTÁRIO LIÇÃO DE PIANO, 1978, 10m29s)

Sobre a presença desta particularidade composicional na obra de Mignone, Kiefer (1983, p. 49) escreve: “[...] a lembrança dos violões seresteiros, com seus inconfundíveis baixos cantantes, está [...] onipresente”. Por exemplo, os compassos 49 a 58 da 8ª *Valsa de Esquina* para piano solo (Figura 07), mostram uma passagem da peça onde a aplicação do baixo violonístico/cantante é evidente.

FIGURA 07 – 8ª Valsa de Esquina para piano solo, Francisco Mignone. Comp. 49 - 58.

Fonte: MIGNONE (Little Star Copyrigh Management Tokyo, Japan, s/d)

Ainda sobre a característica do baixo violonístico na obra de Mignone, Barrenechea (2000, p. 125) ressalta que a baixaria, como acompanhamento e sempre presente “está a imitar o violão” ao modo dos chôros. Desta forma, este procedimento composicional é manifestado em muitas partituras para o piano II. No exemplo seguinte (Figura 08), no piano II escrito por Mignone e agregado à peça *Brejeiro* (piano I) de Ernesto Nazareth observa-se, distintamente, o emprego dos baixos cantantes.

FIGURA 08 – *Brejeiro* de Ernesto Nazareth/ Piano I - Nazareth, Piano II – Francisco Mignone. Compassos 25 - 36.

Fonte: MIGNONE (Little Star Copyright Management Tokyo, Japan, 1993)

Mignone criou o piano II para a peça *Odeon*<sup>12</sup> de Nazareth em data desconhecida. No trecho inicial do piano II (Figura 09) é possível observar um delineamento melódico na clave de Sol (compassos 1-5) para a mão direita que pode ser considerado como um acompanhamento, uma vez que, nos mesmos compassos para a mão esquerda na clave de Fá, Mignone escreve uma frase musical que se contrapõe com a movimentação daquela escrita. Portanto, uma melodia (clave de Fá) com acompanhamento (clave de Sol). A parte do Piano I pode ser interpretada como uma peça solo com um contorno em semicolcheias no registro médio/agudo para a mão direita, em contraste com uma melodia para a mão esquerda em valores mais longos.

<sup>12</sup> Peça originalmente composta para piano solo por Ernesto Nazareth em 1910, em homenagem ao *Cine Odeon*, cinema localizado no Rio de Janeiro no qual Nazareth realizava trilhas sonoras ao vivo durante a projeção dos filmes.

FIGURA 09 – *Odeon* de Ernesto Nazareth, parte do Piano II – Francisco Mignone. Versão para dois pianos. Compassos 1 – 5.



Fonte: MIGNONE (Little Star Copyrigh Management Tokyo, Japan, 1993)

No trecho seguinte, do piano II, é apresentada uma escrita diferente (Figura 10) do trecho anterior. Mignone utiliza-se de material rítmico diversificado, explorando semicolcheias com acentuação no primeiro tempo na clave de Sol e uma movimentação rítmica na clave de Fá que, embora escrita também com quatro semicolcheias por tempo, é diferenciada, visto que cada grupo inicia com uma pausa.

FIGURA 10 – *Odeon* de Ernesto Nazareth, parte do Piano II – Francisco Mignone. Versão para dois pianos. Compassos 9 - 12.



Fonte: MIGNONE (Little Star Copyrigh Management Tokyo, Japan, 1993)

Os dois trechos apresentados (Figuras 08 e 09) remetem à escrita flautística, uma característica inerente e particular à escrita de Mignone, conforme assinalado anteriormente. Na Figura 11 é verificada parte da grade dos dois pianos, onde são considerados os seguintes tópicos: não há modificação na escrita do piano I; no piano II não são utilizados elementos musicais apresentados no piano I; são criadas melodias originais no piano II a partir da “atmosfera musical” do piano I.



FIGURA 11 – *Odeon* de Ernesto Nazareth, versão para dois pianos. Piano I – Ernesto Nazareth, Piano II – Francisco Mignone. Compassos 1 - 13.

ODEON

Piano 1 E. Nazareth  
Piano 2 F. Mignone

The musical score for 'Odeon' is presented for two pianos. It begins in the key of F# major (three sharps) and 2/4 time. Piano I (Ernesto Nazareth) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, often with slurs. Piano II (Francisco Mignone) plays a melodic line with various dynamics and articulations. The score includes the following markings:

- Measure 1: *p* (piano)
- Measure 2: *p delicato e legato*
- Measure 6: *p*
- Measure 10: *molto leggiero*
- Measure 11: *gua...*

Fonte: MIGNONE (Little Star Copyright Management Tokyo, Japan, 1993)

Ao aliar os componentes, conforme anteriormente exposto, que permitem ao piano II figurar como uma peça musical independente, destaca-se a relação das partes com a Justaposição Funcional, na medida em que tal independência permite que as peças sejam ora interpretadas em duo pianístico, ora separadamente. Esta consideração estética e interpretativa é verificada quando elementos característicos musicais de Mignone (exemplos: baixo violonístico, escrita flautística) são apresentados tanto nas peças solo como nas partes do piano II escritas por ele. A funcionalidade do piano II é ambígua quando justaposta com o piano I e quando interpretada de maneira isolada. Na valsa *Eponina* de Ernesto Nazareth (Figura 12), por exemplo, o encaminhamento melódico dos compassos 5 ao 8 é praticamente idêntico aos iniciais, somente uma terça abaixo, assim como a estrutura rítmica repete a dos quatro primeiros compassos.

FIGURA 12 – Valsa *Eponina*, de Ernesto Nazareth, compassos 1 - 9.



Fonte: NAZARETH (Irmãos Vitale, 1940; os autores)

Observa-se que Mignone, ao compor a parte para o piano II para a mesma valsa *Eponina*, embora seguindo a base harmônica de Nazareth, cria uma estrutura rítmica e melódica contrastante, não somente com relação à partitura de Nazareth, mas apresenta um delineamento melódico distinto entre os quatro primeiros compassos e os quatro seguintes, procedimento recorrente, mas não menos significativo.

FIGURA 13 – Valsa *Eponina*, partitura do segundo piano por Francisco Mignone, compassos 1 - 8.



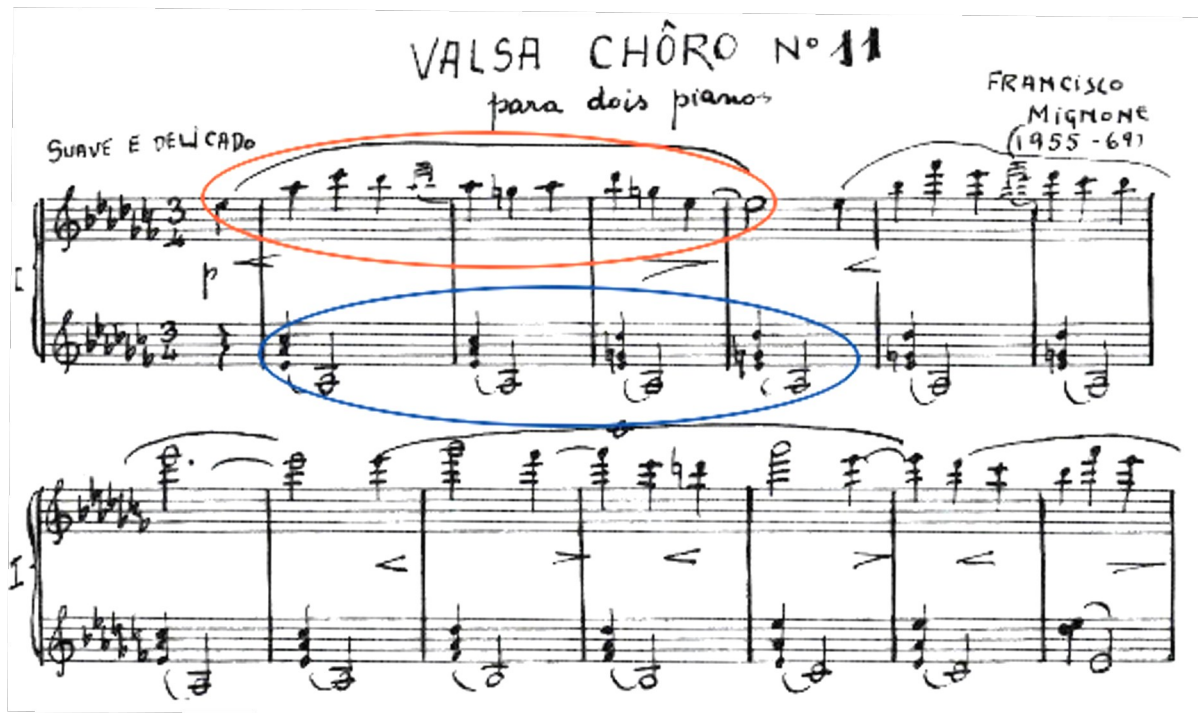
Fonte: MIGNONE (s/d; os autores)

Confrontando a escrita dos oito compassos de *Eponina* por Nazareth e a parte criada por Mignone para o piano II (Figura 13), vê-se que a escrita da valsa de Mignone adquire uma natureza melódica e rítmica diferenciada, original, podendo ser interpretada de maneira independente, uma nova música. Desta forma, pode-se afirmar que a escrita musical do piano II contém elementos musicais originais que a classificam como uma composição absoluta e independente, no sentido de apresentar conteúdos que assim a caracterizam. Todavia, ao se justapor com o piano I, o efeito sonoro no momento da união de ambas as peças permite o vislumbre, auditivamente, de uma nova obra musical. Tanto no caso da valsa *Eponina* como no de outras peças do repertório em foco percebe-se a existência de um novo fenômeno sonoro, em que ocorrem combinações que permitem novas e originais possibilidades interpretativas na interação entre os dois pianos em justaposição.

Da coleção das *12 Valsas Chôro* para piano solo de Francisco Mignone, as Valsas de número 08, 10, 11 e 12 receberam uma versão para dois pianos. A *Valsa Chôro n. 11* foi inicialmente composta para piano solo (parte do piano I) e, posteriormente, foi escrita a parte do piano II. Nesta valsa é manifestada a Justaposição Funcional e observam-se características musicais que determinam, ao mesmo tempo, a compatibilidade dos blocos pianísticos quando acoplados e a independência dos dois pianos quando interpretados separadamente, como peças solo.

Na parte “A” da *Valsa Choro n. 11* (Figura 14), nos compassos 1 ao 13, a melodia para a mão direita está escrita em semínimas, compreendendo frases musicais a cada quatro compassos, com um acompanhamento de semínima seguida de mínima por compasso (clave de Fá).

FIGURA 14 – *Valsa Chôro n. 11*. Versão para piano solo de Francisco Mignone. Compassos 1 - 13.



Fonte: MIGNONE (Manuscritos do autor, s/d)

No trecho correspondente ao piano II da mesma valsa percebe-se na melodia para a mão direita, entre os compassos 1 e 13 (Figura 14), uma movimentação rítmica com semínimas e colcheias a partir do terceiro compasso, escrita distintamente em relação ao piano I (Figura 15), onde a configuração rítmica, a cada compasso, apresenta mais semínimas. O registro do instrumento escolhido para apresentar a melodia no piano II é um pouco mais grave do que sua correspondente no piano I, somando duas melodias independentes em contraponto, conforme pode ser observado na figura seguinte. Na parte para a mão esquerda do mesmo piano II, escrita na clave de Fá, Mignone utiliza as mesmas figuras rítmicas do piano I de maneira invertida, ou seja, semínimas e mínimas a cada compasso, conforme pode ser visto na Figura 15. Como é possível observar na Figura 16, no piano I a configuração rítmica apresenta semínimas e mínimas e, no piano II mínimas e semínimas. Esse jogo rítmico preenche o compasso ternário que caracteriza a valsa, fazendo sobressair seu caráter dolente, “suave e delicado” de acordo com a indicação na partitura. Outro aspecto a ser identificado (piano II), trata-se da linha melódica que é apresentada na clave de Fá (mão esquerda), cujo delineamento fraseológico de dois em dois compassos é contrastante com a melodia principal do piano I.

FIGURA 15 – *Valsa Chôro n. 11*. Versão para 2 Pianos de Francisco Mignone. Piano II. Compassos 1 - 13.



Fonte: MIGNONE (Manuscritos do autor, s/d)

Diante das características de cada parte (piano I e II), pelo fato de os dois pianos possuírem independência musical e ao mesmo tempo compatibilidade para serem unidos, cada qual com suas características próprias, a Justaposição Funcional é constatada. Cabe observar que, ao falar sobre a independência de algumas peças criadas por Mignone como piano II, os parâmetros utilizados para classificá-las são observados dentro da abrangência do estilo e maneira própria de composição de Mignone. Estes fatores são identificados em peças para piano solo e nas peças para dois pianos.

No exemplo seguinte (Figura 16), veem-se os primeiros 20 compassos da grade completa da versão para dois pianos da *Valsa Chôro n. 11*.

FIGURA 16 – *Valsa Chôro n. 11*. Versão para dois pianos de Francisco Mignone. Compassos 1 -20.

**VALSA CHÔRO Nº 11**  
para dois pianos

FRANCISCO  
MIGNONE  
(1955 -69)

SUAVE E DELICADO

*p*

*p molto legato*

*poco rit.* *a tempo*

*molto soave e legato*

Fonte: MIGNONE (Manuscritos do autor, s/d)

Ao evocar o processo composicional de Mignone acerca deste repertório, uma peculiaridade é evidenciada pelo fato de que o compositor, em determinadas peças para piano solo dos outros compositores, reescrevia, com sua caligrafia, a parte do piano I exatamente como apresentada na partitura original do outro autor. Na Figura 17 verifica-se a cópia do manuscrito que revela este procedimento em que o compositor reescreve a peça *Cavaquinho porque Choras?* composta por Ernesto Nazareth.

FIGURA 17 – Cópia do Manuscrito da partitura da peça *Cavaquinho, por que Choras?* de Ernesto Nazareth transcrita com a caligrafia de Francisco Mignone, compassos 1 - 32, s/d.

The image shows a handwritten musical score for the piece "Cavaquinho, por que Choras?" by Ernesto Nazareth. The score is for piano solo, in 2/4 time, with a tempo of quarter note = 92. The title is written in Portuguese: "CAVAQUINHO PORQUE CHORAS?". The composer's name, ERNESTO NAZARETH, is written in the top right corner. The score is transcribed with the handwriting of Francisco Mignone. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef. The first system is marked "cantabile". The second system is marked "cresc.". The third system is marked "rit.". The fourth system is marked "poco rit.". The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. There are also some handwritten annotations and markings throughout the score, including "8°" and "rit.". The score ends with a double bar line and a fermata.

Fonte: MIGNONE (Manuscritos do autor, s/d)

Deduz-se que o compositor realizava tal procedimento com o intuito de ter maior compreensão da partitura como que em uma íntima assimilação de elementos intrínsecos para o pretendido processo criativo. Outra observação sobre procedimentos composicionais adotados por Mignone neste repertório se refere à utilização da harmonia do piano I para o desenvolvimento da peça a ser acoplada: o piano II. Mignone utiliza-se da harmonia original, não alterando a armadura de clave e nem a sequência harmônica para desenvolver o piano II; respeita a hierarquia estipulada na peça escolhida de outro compositor para impulsionar seu trabalho criativo/composicional.

#### **4. Considerações Finais**

Em peças do repertório para dois pianos, Mignone trabalhou com elementos musicais objetivando a aplicação da Justaposição Funcional. Presume-se que ele a anteviu a partir da análise e interpretação destas peças e percebe-se sua preocupação em não encobrir o piano I, criada pela equivalência de funções e de valor no contexto musical com a utilização de procedimentos que oferecem igualdade de proporção e possibilidades de destaque quando necessário.

O “baixo violonístico” e a “linha melódica flautística”, duas características utilizadas com frequência por Mignone, são claramente perceptíveis em peças a dois pianos, potencializando aquelas criadas para o piano II como possuidoras de componentes musicais que as sustentam como uma obra artística independente.

Observa-se também que, em nenhuma circunstância, Mignone faz uso de elementos musicais idênticos aos escritos pelos compositores escolhidos, ele aproveita-se do caráter e da ‘atmosfera’ da peça para desenvolver sua composição. Condição essa diretamente associada com sua habilidade e criatividade artística ao conceber o piano II, de maneira a garantir independência das partes.

Mignone preocupou-se em realizar, de maneira equânime, uma interação sonora entre as partes. Dessa forma, os elementos essenciais para a criação de uma obra musical, tais como fraseado, estrutura harmônica e rítmica, se fazem presentes nos dois pianos. Não está em evidência a caracterização de virtuosismo ou complexidade de elaboração composicional, mas, sim, da função e do efeito sonoro/musical.



As proporções e adequações entre os pianos I e II, as finalidades dos materiais em cada peça musical e entre as partes, e a independência do piano II estabelecem coerência e conferem valor artístico ao conjunto das peças em foco.

## REFERÊNCIAS

BARBEITAS, Flavio. Francisco Mignone: vivência, pesquisa e criação. *Revista Música Hoje*, Vol. 8, p. 52-61, Belo Horizonte, 2002.

BARRENECHEA, Sérgio Azra in GERLING, Cristina Capparelli. Três Estudos Analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri - *Série Estudos 5*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Música, 2000.

BOUNDLESS.COM. *Juxtaposition*. Disponível em <http://kolibri.teacherinabox.org.au/modules/en-boundless/www.boundless.com/art-history/definition/juxtaposition/index.html>, s/d. Acesso em 20 setembro de 2021.

BUENO, Francisco da Silveira. *Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Edições Fortaleza, 1972.

COESSENES, Kathleen. *A arte da pesquisa em artes: Traçando práxis e reflexões*. Art Research Journal, Vol ½, p. 1-20, Brasil, Jul-Dez 2014.

COGAN, Robert. POZZI, Escot. *Som e Música - a natureza das estruturas sonoras*. Tradução de Cristina Capparelli Gerling, Fernando Rauber Gonçalves, Carolina Avellar de Muniagurria. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

CORRÊA, Antenor Ferreira. *Integração de Técnicas Analíticas como Princípio de um Modelo Composicional*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

DIETRICH, Alexandre. *Motivação e Justaposição em composições para dois pianos de Francisco Mignone*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

DOCUMENTÁRIO. *Lição de Piano*, Sobre Francisco Mignone. Produção: Heloísa B. Hollanda. Intérpretes: Francisco Mignone e Maria Josephina Mignone. Rio de Janeiro, Embrafilme, Funarte, 1978.

KIEFER, Bruno. *Mignone Vida e Obra*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1983.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 5a Edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.

MARTINS, José Eduardo. A Pianística Multifacetada de Francisco Mignone. *Revista Música*, São Paulo, (2): p. 89-113, 1990. Disponível em

<http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55005>, s/d. Acesso em 14/setembro/2021.

MERRIAM-WEBSTER. Dictionary: juxtaposition. Disponível em:

<<https://www.merriam-webster.com/dictionary/juxtaposition>>. Acesso em 01 de agosto de 2021.

MIGNONE, Francisco. *7ª Valsa de Esquina*. São Paulo: Editora Mangione S.A, 1940. Partitura para piano solo, 4 páginas. Piano.

MIGNONE, Francisco. *Brejeiro*. Tokio: Little Star Copyright Management, 1993. Partitura para dois pianos, 6 páginas. Dois pianos

MIGNONE, Francisco. *Cavaquinho, por que Choras?* Manuscrito do autor, s/d. Partitura do Piano I, 4 páginas. Piano.

MIGNONE, Francisco. *Eponina*, Valsa. Manuscrito do autor, s/d. Partitura do piano II, 4 páginas. Piano.

MIGNONE, Francisco. *Odeon*. Tokio: Little Star Copyright Management, 1993. Partitura versão para dois pianos, 5 páginas. Dois pianos.

MIGNONE, Francisco. *Levanta a Poeira*. Manuscrito do autor, s/d. Partitura versão para dois pianos, 5 páginas. Dois pianos.

MIGNONE, Francisco. *Rolinha*. Manuscrito do autor, 1982. Partitura versão para dois pianos, 10 páginas. Dois pianos.

MIGNONE, Francisco. *Valsa Chôro n. 8 para 2 pianos*. Manuscrito do autor, 1969. Partitura para dois pianos, 4 páginas. Dois pianos.

MIGNONE, Francisco. *Valsa Chôro n. 11 para 2 pianos*. Manuscrito do autor, 1969. Partitura para dois pianos, 4 páginas. Dois pianos.

MIGNONE, Maria Josephina. *Cartas de Amor*: Francisco Mignone e Maria Josephina Mignone. Rio de Janeiro: Bartira Gráfica, 2016.

SILVA, Flávio (org). *Francisco Mignone: Catálogo de Obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2007.

SOUHT, Helen. *What is Juxtaposition in Art?* Disponível em:

<https://www.liveabout.com/juxtaposition-drawing-definition-1123063>. Acesso em 15 de agosto 2021.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Sintaxe e parataxe na música moderna e pós-moderna. *Revista Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 73-91, 2007.

## **SOBRE OS AUTORES**

Maria Bernardete Castelan Póvoas é Doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com pesquisa de pós-doutorado na Universidade de Aveiro, INET-md, Portugal. Professora na Universidade de Santa Catarina - UDESC, atua nos cursos de Bacharelado e Pós-Graduação em Música, desenvolvendo atividades de ensino, extensão e pesquisa interdisciplinar sobre repertório e desempenho pianístico, música de câmara e brasileira, com publicações em revistas e eventos nacionais e internacionais. Como pianista corpetidora atuou junto ao Coral UDESC, Estúdio Vozes e outros grupos. Realiza recitais solo e de câmara, estreia de obras e gravação de CD com repertório solo e duo de piano (Duo Castelan & Barros). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3169-4215>. E-mail: [bernardetecastelan@gmail.com](mailto:bernardetecastelan@gmail.com)

Alexandre Dietrich é Mestre em Música e Bacharel em Piano pela Universidade do Estado de Santa Catarina, desenvolve intenso trabalho artístico apresentando-se com solista, camerista no Brasil, Estados Unidos e Europa. Em 2011 e 2012 realizou turnê a Dois Pianos com a pianista Maria Josephina Mignone com obras de Francisco Mignone. Participa de eventos da área com publicações. É doutorando do programa de Pós-Graduação do Centro de Artes - UDESC, no qual desenvolve pesquisa sobre as Fantásias Brasileiras para Piano e Orquestra de Francisco Mignone, bolsista Capes. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4875-3522>. E-mail: [alexandredietrich@yahoo.com.br](mailto:alexandredietrich@yahoo.com.br)