

A poética de Theodoro Nogueira no ciclo *5 Valsas-Choro* para violão solo

Neil Yonamine
IA/UNESP
neilyon.guitar@gmail.com

Resumo: Este artigo se constitui em uma síntese dos resultados da dissertação. *As 5 Valsas-Choro do período 1955-1960, para violão solo, de Theodoro Nogueira*, que encontra-se em processo de finalização. Propomos que este trabalho revele elementos característicos da obra para violão de Theodoro Nogueira, em específico, do ciclo *5 Valsas-Choro*. Para tanto, o estudo, realizado em nossa dissertação, consistiu em uma pesquisa que percorreu três caminhos distintos: compreensão do gênero valsa-choro, como resultado das influências sofridas pela prática dos chorões e pela modinha; contextualização biográfica do compositor; e análise musical do objeto, sendo esta centrada sob o prisma da análise motivica e formal das peças, com pontos específicos de investigação sobre os processos harmônicos. Como objetivo principal, deste artigo, elaboramos uma abordagem dos pontos centrais verificados na poética de Nogueira; como suporte conceitual para a poética de um autor, utilizamos o pensamento do filósofo Luigi Pareyson (1918-1991). Na conclusão, abordamos esse repertório sobre a ótica do idiomatismo instrumental e da dificuldade técnica resultante. Por fim, compreendemos que os resultados encontrados aqui podem servir como base para trabalhos performáticos e/ou analíticos que abordem a obra de Theodoro Nogueira.

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

Theodoro Nogueira's poetics in the *5 Valsas-Choro* cycle for solo guitar

Abstract: This article summarizes the results of the dissertation *As 5 Valsas-Choro do período 1955-1960, para violão solo, de Theodoro Nogueira*, which is in the finalization phase. We propose that this work reveals characteristic elements of Theodoro Nogueira's guitar work, in particular, from the cycle *5 Valsas-Choro*. Therefore, the study, carried out in our dissertation, consisted of a research that followed three different paths: comprehending the *valsa-choro* genre, as a result of the influences suffered by the practice of *chorões* and the *modinha*; biographical contextualization of the composer; and musical analysis of the object, which is centered on the motivic and formal analysis of the pieces, with specific points of investigation about the harmonic processes. As the main objective of this article, we elaborate an approach of the central points verified in Nogueira's poetics; as conceptual support for the poetics of an author, we use the thought of philosopher Luigi Pareyson (1918-1991). In conclusion, we approach this repertoire from the perspective of instrumental idiom and the resulting technical difficulty. Finally, we understand that the results found here can serve as a basis for performance and/or analytical works that address the work of Theodoro Nogueira.

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

Introdução

Ascendino Theodoro Nogueira (1913-2002), compositor de Santa Rita do Passa Quatro, interior do estado de São Paulo, está inserido dentro da escola de composição de Camargo Guarnieri (1907-1993).

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

Segundo levantamento realizado pelo professor e violonista Edelson Gloeden (2002, p. 32), Nogueira foi o compositor brasileiro que escreveu a maior quantidade de ciclos para violão solo, no período de 1944-1975, contendo um total de cinco obras editadas e publicadas: *5 Valsas-Choro* (1955-60), *6 Brasileiras* (1957-59), *12 Improvisos* (1958-59), *4 Serestas* (1959) e o *Concertino para violão e orquestra* (1969).

Além das obras disponíveis comercialmente, o compositor deixou duas transcrições para violão de obras autorais para piano, *Ponteio* (1949) e *Canto Caipira n.º 5* (1954); três miniaturas originais para violão, *Caçada de Tatu* (1979), *Estória de Assombração* (1979) e *O Remédio que Cura Tudo* (1979); e, por fim, nas décadas de 1980 e 1990, revisita os gêneros das obras escritas anteriormente, e compõe mais quatro Brasileiras, seis Serestas e cinco Valsas-Choro.

Segundo João Nogueira, filho de Theodoro, a majoritária produção para violão era fruto das suas amizades. Ele tinha como alguns de seus amigos próximos os violonistas Geraldo Ribeiro (1939-), Carlos Barbosa-Lima (1944-) e Ronel Simões (1919-2010), que o incentivavam a escrever para o instrumento (NOGUEIRA, J., 2017).

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

O objetivo geral, desse artigo, é trabalhar a obra de Theodoro Nogueira, em específico, o ciclo *5 Valsas-Choro*. Para tanto, apresentaremos: um panorama desse ciclo, contendo informações editoriais, gravações e

uma concepção do gênero valsa-choro para o próprio compositor; e aspectos integrantes da poética de Nogueira.

Como aspectos importantes, que incidiram sobre nosso olhar analítico, observamos as principais influências entre os meios erudito e popular, com enfoque na compreensão do gênero valsa-choro. Uma síntese, desse entendimento, pode ser encontrada em nosso artigo *Theodoro Nogueira e as Valsas Chôro: contextualização e análise da Valsa Chôro n. 1* (2020).

1. O ciclo 5 Valsas-Choro para violão solo

O ciclo 5 *Valsas-Choro* foi composto entre 1955/60, com edição da *Ricordi Brasileira*, em 1971. Apenas duas Valsas receberam uma gravação oficial: a *Valsa-Choro n.º 4*, realizada pelo violonista Milton Nunes (1925-2006), em seu LP *Recital*, para o selo *Chantecler*, em 1961; e a *Valsa Choro n.º 5* através do registro do violonista Carlos Barbosa-Lima, também para a gravadora *Chantecler*, em 1959.

Em seu programa para a Rádio Cultura FM, Fabio Zanon (1966-) comenta que as 5 *Valsas-Choro* para violão são:

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

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

A Cabocla é simples, pesadona e rústica, o instrumental em geral é sanfona, violão e clarineta. O acompanhamento sem notas de passagem como diz o chorista (na base do quem-qué-pão), era a orquestra de dança da roça, quase sempre o sanfoneiro ou o clarinetista eram italianos. A Urbana é romântica, cheia de rubatos a maneira de Chopin, a baixaria movimentada, a melodia é contrapontada pela flauta com trinados, arpejos, escalas cromáticas, etc. O instrumental varia muito, em geral é composto de flauta, violino, violão e cavaquinho, é uma valsa para ser ouvida (NOGUEIRA, 1970).

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

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

Formalmente, as *Valsas-Choro n.º 1,3,4 e 5* são constituídas por três Partes, configurando a estrutura A-B-A'. A *Valsa-Choro n.º 2* apresenta-se como uma exceção, moldada sobre a forma binária composta A-B, com a retomada da Parte A reduzida como subseção da Parte B.

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

2. A poética de Theodoro Nogueira no ciclo 5 Valsas-Choro

Os resultados advindos deste estudo nos conduzem para uma síntese das características da poética composicional de Nogueira nas 5 *Valsas-Choro* (1955-60) e, para tanto, o pensamento do filósofo Luigi Pareyson (1918-1991) nos auxilia para essa reflexão. Segundo esse autor, a poética é concebida como:

À atividade artística é indispensável uma poética, explícita ou implícita, já que o artista pode passar sem um conceito de arte, mas não sem um ideal, expresso ou inexpresso, de arte. Embora em linha de princípio todas poéticas sejam equivalentes, uma poética é eficaz somente se adere à espiritualidade do artista e traduz seu gosto em termos normativos e operativos, o que explica como uma poética está ligada ao seu tempo, pois somente nele se realiza aquela aderência e, por isso, se opera aquela eficácia. A definição de um conceito de poética é muito útil ao crítico, antes de tudo porque esclarecer a poética de um artista, isto é, colher sua espiritualidade no ato de individualizar-se num gosto de arte, colher este gosto no ato de manifestar-se na sua eficácia normativa e operativa e colher estas normas e estas operações no ato de concretizar-se em obras, é um dos melhores trabalhos que o crítico pode fazer (PAREYSON, 2001, p. 18).

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

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

Variação/transformação motivica

Como referenciais teóricos dos processos analíticos, nossos principais interlocutores foram Arnold Schoenberg (1874-1951) e Rudolph Reti (1885-1957).

A partir do pensamento de Schoenberg, podemos compreender possíveis maneiras nas quais os motivos são construídos, conectados e como podem ser utilizados na construção de frases, sendo que, a partir da análise desses materiais, a estrutura formal se torna observável.

Reti, por sua vez, acreditava que o processo de elaboração temática/motivica era o cerne da composição musical. Em seu livro *The Thematic Process in Music* (1951), os mais diversos procedimentos utilizados para variar um tema ou motivo são apresentados. O autor compreendia que a partir do entendimento mais profundo dos processos temáticos, o conteúdo formal e estético-dramático se torna mais transparente (RETI, 1978, p. 3).

No ciclo 5 *Valsas-Choro*, o recurso da variação/transformação motivica é o pilar central da poética de Nogueira e, por isso, consideramos esse procedimento como sendo a força motriz da escrita desse compositor. Essa constatação se deu após compreendermos que o desenvolvimento das linhas, através dos motivos, é responsável pela condução da construção fraseológica, bem como pela articulação da estrutura formal das Partes.

Como exemplo, observaremos os procedimentos apresentados na Parte A (c. 1-15) da *Valsa-Choro n.º 3*. No primeiro compasso, Nogueira apresenta o motivo principal, gerador das variações que acontecerão durante a peça. Formado por uma bordadura inferior, seguida de um movimento descendente por graus conjuntos, totalizando um âmbito intervalar de 5.^a.



Ex.1: Motivo Principal – *Valsa-Choro n.º 3*

A Parte A, dessa peça, pode ser dividida em 4 segmentos de frase. As semifrases Aa (c. 1-3) e Ab (c. 4-6) compartilham a mesma estrutura: os dois compassos iniciais apresentam o motivo principal com um contraponto com a voz inferior, e o terceiro compasso manifesta um movimento isolado da voz inferior, realizado através de movimentos ondulantes. A semifrased Ab trata o motivo a partir de uma transposição, em sua totalidade, para uma 6.^a menor acima. Esse tratamento motivico é, segundo Schoenberg, uma forma literal de variação, na qual a estrutura original é preservada (2015, p. 37).



Ex.2: Semifrase Aa – c. 1-3



Ex.3: Semifrase Ab – c. 4-6

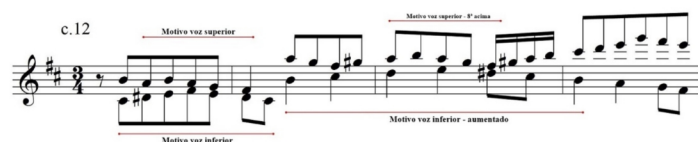
A semifrased Ac (c. 7-11) engendra variações a partir de um fragmento do motivo inicial. Nogueira elimina as notas do primeiro compasso e, com isso, resulta na figuração de duas colcheias e uma mínima,

caracterizando o ritmo anapéstico variado, com o valor longo quadruplicado em relação à nota mais breve. Essa forma motivo é apresentada por três vezes consecutivas.



Ex.4: Semifrase Ac – c. 7-11

A semifrase Ad (c. 12-15) apresenta um contraponto imitativo. Na voz superior do compasso 12, Nogueira apresenta a seguinte figura: bordadura superior, seguida de movimento descendente. No compasso 14, a mesma figura ocorre em uma transposição oitava acima. Na voz inferior, temos uma figuração ondular (c. 12-13) com sete notas, sendo essa variada por aumentação nos compassos 13 e 14. Esse “novo” material motivico apresenta uma construção similar com os elementos trabalhados anteriormente.

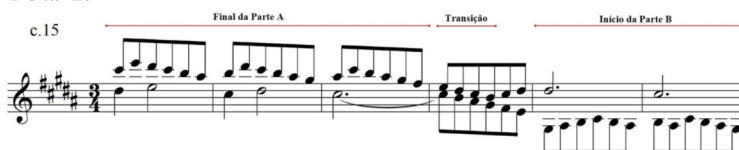


Ex.5: Semifrase Ad – c. 12-15

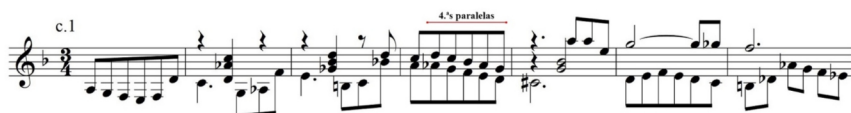
Sonoridade da viola caipira

As obras para violão de Nogueira, têm a sensibilidade da música paulista, trazem a recordação da conhecida ‘música caipira’ (GLOEDEN, 2002, p. 22). Essa percepção é evidenciada através do uso de intervalos harmônicos paralelos, proporcionando uma alusão à sonoridade da viola caipira. Os intervalos de 3.^a e 4.^a são recorrentes, e para o compositor “a quarta é a mesma que a terça, só que desafinada, para dar a atmosfera do povo do interior cantando, porque quando eles cantam em terça às vezes desafinam, cantando em quarta” (RIBEIRO, 2017).

Além da sonoridade que reverbera essa tradição proveniente da viola caipira e do canto em dupla dos violeiros, os intervalos harmônicos paralelos são utilizados, frequentemente, como elemento conector, seja entre frases, seções ou Partes, e, com isso, carregam em si uma função transitivo-conclusiva com uma sonoridade característica. A seguir, trazemos dois exemplos dessa possibilidade composicional, presentes nas *Valsas-Choro n.º 1* e *n.º 2*.



Ex.6: Transição entre as Partes A e B com terças paralelas – *Valsa-Choro n.º 1*



Ex.7: Quartas paralelas como conexão entre os membros de frase – *Valsa-Choro n.º 2*

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

Harmonia

Nestas 5 *Valsas-Choro*, Nogueira apresenta um instigante pensamento harmônico, afastando-se das funções tonais hierárquicas (tônica, subdominante e dominante) e de cadências que evidenciam a tonalidade. Curiosamente, a *Valsa-Choro n.º 3* é a única peça que encerra com uma cadência mais perceptível: trata-se de uma cadência plagal; contudo, os acordes não possuem 3.ª e são acrescidos de 2.ª Maior.



Ex.8: Cadência plagal – *Valsa-Choro n.º 3* – c. 47-48

Sua harmonia ocorre como reflexo de uma concepção que prioriza o desenvolvimento de linhas contrapontísticas e, a partir disso, cria uma abertura para o uso de diversos empréstimos modais.

O uso de modos distintos, simultaneamente, além das ambiguidades possíveis em um plano vertical, aponta para uma quase autonomia harmônica das linhas, proporcionando uma gama de sonoridades particulares. Apesar dessa pluralidade modal, especialmente nas *Valsas-Choro n.º 2* e *n.º 4*, o compositor elege centros gravitacionais que geram diversas possibilidades escalares.

Na *codeta* da Parte A, presente na *Valsa-Choro n.º 2*, as notas realizadas pela voz superior (c. 24 e 28) apontam para um Fá frígio. Paralelamente, o movimento da voz inferior apresenta uma escala de Láb menor natural (circulada na figura), aproximando-se do centro gravitacional da Parte B, sendo essa construída sobre uma armadura de clave que corresponde as tonalidades Láb Maior/Fá menor.



Ex.9: *Codeta* (Parte A) – *Valsa-Choro n.º 2* – c. 24-28

Como exemplo da *Valsa-Choro n.º 4*, podemos observar que o primeiro membro da frase inicial (c. 1-3) manifesta-se pela sobreposição de duas possibilidades escalares distintas. A voz superior (c. 2-3) apresenta um Sol# frígio e, paralelamente, a voz inferior apresenta a escala de Mi menor com 6.ªM e 7.ªM, mesmo na descendente, também conhecida como escala Bachiana.



Ex.10: Primeiro membro da frase inicial – *Valsa-Choro n.º 4*

Modulações harmônicas mais tradicionais (I-vi), e a exploração do ambiente sonoro entre os modos Maior e menor homônimos são encontradas nas outras valsas. Na *Valsa-Choro n.º 1*, Nogueira transita entre as tonalidades de Sol# menor e Si Maior; a *Valsa-Choro n.º 3* apresenta o mesmo pensamento, e apresenta-se entre Ré Maior e Si menor. Por fim, a *Valsa-Choro n.º 5* opera entre os modos Maior e menor com centro em Mi.

Textura contrapontística

Através dos exemplos abordados até o momento, podemos observar uma constante presença de texturas contrapontísticas. No entanto, apresentaremos um momento específico em que Nogueira confirma o seu apreço pelas texturas polifônicas.

A Parte A' (c. 28-48), da *Valsa-Choro n.º 3*, é urdida com base em dois motivos: principal (ex. 1) e secundário (ex. 11). O motivo principal é apresentado desde o primeiro compasso da peça. O motivo secundário, por sua vez, é inserido nessa Parte, constituído por sete notas e realiza um movimento ondular, que pode variar em seu sentido – pode começar ascendente/descendente e terminar em uma de suas possibilidades.

Ex.11: Motivo secundário – *Valsa-Choro n.º 3*

A alternância entre os dois motivos é evidente, com uma predominância do motivo secundário. Essa alternância ocorre de maneira semelhante às Invenções a duas vozes de J. S. Bach (1685–1750). Para facilitar a localização desses motivos, durante essa Parte, apresentaremos uma figura com a indicação de todas as entradas dos motivos principais e secundários.

Ex.12: Parte A' - *Valsa-Choro n.º 3* - c. 28-48

Para finalizar a peça (c. 46), Nogueira retorna para o motivo principal, em uma variação mais próxima do original, com acréscimo textural de uma voz inferior realizando o motivo secundário. Esses dois motivos, que aparecem simultaneamente, podem ser compreendidos como um resumo motivico da peça, no qual Nogueira deixa explícito que essas foram as estruturas principais utilizadas.

Conclusão

Para finalizarmos esse artigo, observaremos esse ciclo através da ótica do idiomatismo instrumental e da sua dificuldade técnica resultante.

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

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

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

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

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

Por outro lado, temos a *Valsa-Choro n.º 3*, que apresenta o maior andamento no ciclo e indicação de caráter *Animado*, que pode ser associada a uma sonoridade expansiva e brilhante. Portanto, uma escolha de tonalidade que aproveite de uma reverberação natural do instrumento seria esperada, e Nogueira emprega o Ré Maior, confirmando a expectativa. Além disso, utiliza uma *scordatura* com a sexta corda em Ré, ampliando o registro e adicionando mais uma corda solta que integre as notas dessa tonalidade. Contudo, essa peça apresenta uma grande quantidade de saltos, cuja dificuldade técnica é enfatizada pela velocidade. Apesar disso, a escolha da tonalidade confirma uma compreensão técnica que favorece o caráter da peça a partir de recursos instrumentais.

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

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

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

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

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

Finalizando, esperamos que as nossas discussões contribuam para a compreensão desse repertório, ampliando o possível interesse da realização dessas obras, tanto no ambiente performático quanto acadêmico.

Referências

- Antunes, G. (2017). Entrevista com Gilson Antunes por Lais Fujiyama. Online. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8389?mode=full>
- Gloeden, E. (2002). *As 12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Nogueira, A. T. (1970, outubro 05). O longo caminho da Valsa do Choro. *A Gazeta*.
- Nogueira, J. (2017). Entrevista com João Nogueira por Lais Fujiyama. Online. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8389?mode=full>
- Pareyson, L. (1997). *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes.
- Reti, R. (1978). *The thematic process in music*. Westport: Greenwood Press.
- Ribeiro, G. (2017). Entrevista com Geraldo Ribeiro por Lais Fujiyama. Tatuí, SP, Brasil. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8389?mode=full>
- Ribeiro, G. (2021). Entrevista com Geraldo Ribeiro por Neil Yonamine. Online.
- Scarduelli, F. (2007). *A obra para violão solo de Almeida Prado*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.
- Schoenberg, A. (2015). *Fundamentos da composição musical* (3.ª ed.). São Paulo: EDUSP
- Zanon, F. (2007, novembro 21). *Violão com Fabio Zanon n. 99*. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com/2007/11/99-theodoro-nogueira.html>