



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MOTIVAÇÃO E JUSTAPOSIÇÃO EM COMPOSIÇÕES PARA DOIS
PIANOS DE FRANCISCO MIGNONE

ALEXANDRE DIETRICH

FLORIANÓPOLIS – SANTA CATARINA, 2021

ALEXANDRE DIETRICH

**MOTIVAÇÃO E JUSTAPOSIÇÃO EM COMPOSIÇÕES PARA DOIS
PIANOS DE FRANCISCO MIGNONE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Professora Doutora Maria Bernardete Castelan Póvoas

FLORIANÓPOLIS – SANTA CATARINA, 2021.

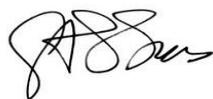
ALEXANDRE DIETRICH

**MOTIVAÇÃO E JUSTAPOSIÇÃO EM COMPOSIÇÕES PARA DOIS
PIANOS DE FRANCISCO MIGNONE**

Banca Examinadora:

Orientadora: 

Professora Dra. Maria Bernardete Castelan Póvoas (UDESC)

Membro: 

Professor Dr. Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros (UDESC)

Membro: 

Professora Dra. Regina Antunes Teixeira dos Santos (UFRGS)

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UEDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Dietrich, Alexandre
MOTIVAÇÃO E JUSTAPOSIÇÃO EM COMPOSIÇÕES
PARA DOIS PIANOS DE FRANCISCO MIGNONE / Alexandre
Dietrich. -- 2021.
127 p.

Orientadora: Maria Bernardete Castelan Póvoas
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música,
Florianópolis, 2021.

1. Francisco Mignone. 2. Repertório a Dois Pianos. 3. Maria
Josephina Mignone. 4. Motivação composicional. 5. Justaposição
funcional. I. Castelan Póvoas, Maria Bernardete . II. Universidade
do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música. III. Título.

AGRADECIMENTOS

Ao recordar das pessoas que merecem meus sinceros agradecimentos e que foram importantes para a realização desse trabalho, constato que o meio vivencial, discutido nessa dissertação, é influenciador e torna-se elemento significativo de nossas atitudes e consecutivamente em nossas realizações.

Ao iniciar os agradecimentos, registro a importância de meus queridos pais: Sra. Noemi Dietrich e Sr. Ailson Dietrich, sempre presentes em meus desafios e conquistas.

Sou grato à minha querida amiga Maria Josephina Mignone e à sua filha Anete Rubin, pela solicitude e confiança de ambas em disponibilizarem materiais e informações que foram essenciais nessa pesquisa.

Agradecimentos à amiga Rosária Filgueiras pela ajuda e material cedido.

Agradeço ao professor Dr. Guilherme Sauerbronn (UDESC) e à professora Dra. Neide Schulte (UDESC) por me encorajarem neste desafio e à professora Dra. Andrea Vieira Zanella (UFSC) pelas significativas explicações, conselhos e indicações bibliográficas.

Agradecimentos à Academia Brasileira de Música (ABM) pelo fornecimento de todo o acervo de partituras para dois pianos de Francisco Mignone. Um agradecimento especial ao Sr. Alessandro que com uma atenção ímpar foi sempre prestativo às solicitações junto a ABM. E, agradecimento ao Instituto Piano Brasileiro (IPB) pelo envio do acervo de partituras.

Estão em minhas considerações todos os professores e funcionários do PPGMUS da UDESC, pelo acolhimento em meu retorno ao CEART, em especial à diretoria do Departamento de Pós-Graduação em Música: professora Dra. Viviane Beineke e professor Dr. Sergio Freitas. Agradecimentos ao Governo Federal, via CAPES pela bolsa concedida.

E não poderia faltar um especial agradecimento à incansável e estimada professora Dra. Maria Bernardete. Com seu altruísmo aceitou ser minha orientadora, depois de mais de uma década afastamento, o destino nos aproximou e desta aproximação a amizade e o afeto do bem querer prevaleceram.

As criações mais fantásticas nada mais são do que uma nova combinação de elementos que, em última instância, foram hauridos da realidade e submetidos à modificação ou reelaboração da nossa imaginação.

Lev SemenovitchVigotski (2009, p. 20)

Tudo se pode realizar em arte, desde que a obra traga uma mensagem de beleza e deixe o ouvinte à vontade para querer ouvir mais vezes a obra.

Francisco Mignone, in Mariz (2000, p. 240)

RESUMO

Nesta pesquisa são investigadas questões referentes a circunstâncias que motivaram Francisco Mignone dedicar-se à composição de setenta e quatro peças para a formação instrumental para dois pianos. A natureza da proposta confere um caráter interdisciplinar à pesquisa ao adentrar-se nos âmbitos da música, psicologia e pesquisa artística. Este gênero camerístico tomou novo impulso criativo a partir da união de Francisco Mignone com a pianista Maria Josephina Mignone, cujo protagonismo e colaboração são associados ao contexto da relação arte - vida, considerando-se ações artísticas e sociais envolvidas no panorama criativo por ocasião da elaboração da referida obra, conforme admitida por autores que abordam a motivação (Capítulo 1). É apresentada uma breve contextualização biográfica de Francisco Mignone e Maria Josephina, e do episódio que culminou na expansão significativa de composições para dois pianos (Capítulo 2). São investigadas maneiras que Francisco Mignone trata peças de outros compositores que figuraram como piano I no repertório a dois pianos. A partir de elementos musicais específicos e característicos do compositor, são vistos aspectos nas composições ao invocar a *justaposição funcional*, estratégia composicional evidente em grande parte do referido repertório que revela implicações musicais e que oferecem maior entendimento à obra para dois pianos no âmbito da investigação interpretativas (Capítulo 3). Com a presente pesquisa pretende-se contribuir para a divulgação projeção da música brasileira, em especial a música de Francisco Mignone e suscitar novos questionamentos e investigações.

Palavras-chave: Francisco Mignone. Repertório a Dois Pianos. Maria Josephina Mignone. Motivação composicional. Justaposição funcional.

ABSTRAT

In this thesis, questions are investigated referring to circumstances that motivated Francisco Mignone to dedicate himself to the composition of seventy-four pieces for the instrumental formation for two pianos. The nature of this proposal gives an interdisciplinary character to the research by entering the fields of music, psychology and artistic research. This cameristic genre took on a new creative impulse from the marriage of Francisco Mignone with the pianist Maria Josephina Mignone, whose protagonism and collaboration are associated with the context of the art-life relationship, considering artistic and social actions involved in the creative panorama at the time of elaboration of that work, as admitted by authors who address motivation (Chapter 1). A brief contextualization of the biography of Francisco Mignone and Maria Josephina is presented, as well as the contextualization of the episode that culminated in the significant increase in the number of Mignone's compositions for two pianos (Chapter 2). The ways in which Francisco Mignone treats pieces by other composers in the two-piano repertoire are investigated. Based on specific and characteristic musical elements of the composer, aspects of the compositions are revealed by examining functional juxtaposition, a compositional strategy evident in much of the aforementioned repertoire, revealing musical implications that offer greater understanding of the referred work within the context of interpretive research (Chapter 3). With the present research, the intention is to contribute to the dissemination of Brazilian music, especially the music of Francisco Mignone, and to raise new questions and investigations.

Keywords: Francisco Mignone. Two pianos repertoire. Maria Josephina Mignone. Compositional motivation. Funcional juxtaposition.

SUMÁRIO

RESUMO	07
ABSTRAT	08
INTRODUÇÃO	12
1.1 Procedimentos Metodológicos	14
CAPÍTULO 1- PERSPECTIVA TEÓRICA – MOTIVAÇÃO E MÚSICA ...	18
CAPÍTULO 2 - FRANCISCO MIGNONE – PERCURSO ARTE - VIDA ...	34
2.1 - Contorno Biográfico	34
2.2 - Maria Josephina Mignone	38
2.3 - O episódio <i>Valsa Eponina</i>	42
2.4 - Mignone e compositores na obra para dois pianos	52
CAPÍTULO 3 - JUSTAPOSIÇÃO NA OBRA PARA DOIS PIANOS DE FRANCISCO MIGNONE	61
3.1 - Justaposição Funcional	61
3.2 - Justaposição Histórica	63
3.3 - Mignone e a obra para dois pianos	65
3.4 - Considerações interpretativas	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO	101

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Carta de Francisco Mignone para Maria Josephina Mignone	30
Figura 02 - Foto Família Mignone	34
Figura 03 - Foto Liddy Mignone e Francisco Mignone	38
Figura 04 - Foto Aula inaugural do Centro Musical O. L. Fernandez	40
Figura 05 - Foto ensaio Duo Mignone	41
Figura 06 - Foto apresentação Duo Mignone	41
Figura 07 - Foto Casal Mignone e Tinoco	43
Figura 08 - Capa da <i>Valsa Eponina</i> de E. Nazareth	45
Figura 09 - Página 1 da <i>Valsa Eponina</i> – com escritos de F. Mignone	46
Figura 10 - Manuscrito da capa da <i>Valsa Eponina</i> – piano II	47
Figura 11 - Manuscrito da página 1 da <i>Valsa Eponina</i> – piano II	48
Figura 12 - Maria Josephina e Waldemar Henrique	56
Figura 13 - Manuscrito da capa da peça <i>Rolinha</i> – para dois pianos	56
Figura 14 - Foto de Oscar Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone	57
Figura 15 - 7ª <i>Valsa de Esquina</i> – F. Mignone (comp. 60 a 71)	76
Figura 16 - <i>Levanta a Poeira</i> - F. Mignone, versão piano II (comp. 1 a 18)	77
Figura 17 - 8ª <i>Valsa de Esquina</i> - F. Mignone (comp. 49 a 58)	78
Figura 18 - <i>Brejeiro</i> - E. Nazareth/ F. Mignone, dois pianos (comp. 25 a 36)	79
Figura 19 - <i>Odeon</i> - F. Mignone, parte do piano II (comp. 1 a 5)	80
Figura 20 - <i>Odeon</i> - F. Mignone, parte do piano II (comp. 9 a 12)	80
Figura 21 - <i>Odeon</i> - E. Nazareth/ F. Mignone, dois pianos (comp. 1 a 13)	81
Figura 22 - <i>Valsa Eponina</i> , E. Nazareth (comp. 1 a 9)	82
Figura 23 - <i>Valsa Eponina</i> , F. Mignone, piano II (comp. 1 a 8)	83
Figura 24 - 11ª <i>Valsa Chôro</i> , F. Mignone, piano I (comp. 1 a 13)	84
Figura 25 - 11ª <i>Valsa Chôro</i> , F. Mignone, piano II (comp. 1 a 13)	85
Figura 26 - 11ª <i>Valsa Chôro</i> , F. Mignone, pianos I e II (comp. 1 a 13)	86
Figura 27 - <i>Cavaquinho, por que Choras?</i> , E. Nazareth, piano solo (comp.1 a 32) ..	88
Figura 28 - 8ª <i>Valsa Chôro</i> , F. Mignone (comp. 1 a 5)	90

Figura 29 - <i>Coração que Sente</i> , E. Nazareth/ F. Mignone, dois pianos (comp. 1 a 12)	92
Figura 30 - <i>Valsa Eponina</i> , E. Nazareth (comp. 45 a 50)	93
Figura 31 - <i>Confidências - Valsa</i> , E. Nazareth (comp. 1 a 5)	94
Figura 32 - <i>Confidências - Valsa</i> , E. Nazareth (comp. 33 a 39)	94
Figura 33 - <i>Confidências - Valsa</i> , E. Nazareth (comp. 53 a 59)	95
Figura 34 - <i>Confidências - Valsa</i> , E. Nazareth (comp. 84 a 90)	95
Figura 35 - <i>Confidências - Valsa</i> , E. Nazareth (comp. 115 a 121)	95
Figura 36 - <i>Fon-Fon</i> , E. Nazareth (comp. 15)	96
Figura 37 - <i>Fon-Fon</i> , E. Nazareth (comp. 19, 23, 27)	96
Figura 38 - <i>Fon-Fon</i> , E. Nazareth (comp. 46 e 47)	96

TABELAS

Tabela 1 - Infográfico de datas	60
Tabela 2 - Composições Mignone – Mignone	69
Tabela 3 - Composições Nazareth – Mignone	71
Tabela 4 - Composições Abreu – Mignone	72
Tabela 5 - Composições W. Henrique – Mignone	73
Tabela 6 - Composições Fernandez – Mignone	73

ANEXOS

I - Entrevista	105
II - Capa dos programas de concertos “Duo Mignone Dietrich”	124
III - Recortes de Jornais (divulgação de concertos)	126

ABREVIATURAS

ABM - Academia Brasileira de Música

AMJM - Acervo de Maria Josephina Mignone

IPB - Instituto Piano Brasileiro

INTRODUÇÃO

Ao apresentar um recital de piano solo no Centro Cultural Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 11 de novembro de 2010, conheci a pianista Maria Josephina Mignone. Ainda hoje penso o quanto fui ousado em colocar no repertório do recital, além de peças de Frédéric Chopin e Ludwig Van Beethoven, também três valsas de Francisco Mignone. Sabia eu da importância da pianista para com o legado musical do compositor, mas não de maneira detalhada sobre seu conhecimento e vivência com todo o trabalho artístico dela. Sorte a minha, após o recital foi manifestada a ideia da realização de recitais a dois pianos com Maria Josephina e eu com a intenção de retomar o repertório que ela fizera em duo com Francisco Mignone durante turnê¹ em capitais brasileiras. Esta ideia partiu de uma amiga em comum e, prontamente, aceitamos. Ao aceitar este desafio e parceria tão significativa para mim como pianista, não imaginava que tal oportunidade seria o impulso para um maior interesse no aprofundamento no estudo da obra de Mignone.

O repertório foi escolhido por Maria Josephina que selecionou as peças com a compreensão e critérios de quem domina o assunto. Foram várias viagens minhas ao Rio de Janeiro para os ensaios. O envolvimento gerado pelo contato com o repertório até então desconhecido, o empenho e a responsabilidade nas horas de estudo e ensaios durante sua preparação me impulsionaram à realização desta pesquisa. A oportunidade e experiência vivencial e musical com Maria Josephina, ela que é uma autoridade acerca da obra artística de Francisco Mignone, e meu encanto ao repertório a dois pianos somaram-se ao desejo de estudar e conhecer profundamente estas composições.

Desponto para os questionamentos desta pesquisa sobre o interesse de Mignone pela formação instrumental a dois pianos e sobre motivo(s) que o levaram a dedicar-se a este repertório e a utilizar peças musicais já existentes. No contexto de sua obra, as 74 peças para dois pianos foram escritas em dois períodos distintos: nos anos de 1921 até

¹ Entre 2010 e 2011 foram realizados recitais em Florianópolis (Teatro Pedro Ivo), Porto Alegre (Teatro São Pedro e no Rio de Janeiro (Salão Leopoldo Miguez). A turnê foi viabilizada pela Lei Catarinense Estadual de Incentivo à Cultura e Lei Federal de Incentivo à Cultura – Lei Rouanet.

1939 e de 1964 até 1982, seja criando a parte do piano II (*secondo*)² para composições já existentes de outros compositores e dele próprio que vão exercer a função do piano I (*primo*), ou criando ambas as partes de forma inédita. Na pesquisa, o repertório foi reunido com base em dois períodos distintos, o primeiro no período de 1921 até 1939 e o segundo, com mais intensidade, a partir de 1964 em diante. Ao se revelar o número total das peças para dois pianos e o investimento artístico de Francisco Mignone a esse repertório torna-se evidente a relevância destas composições no contexto do seu legado artístico, suscitando questões relativas ao seu interesse individual e coletivo (BAKHTIN, 1992) na criação desta obra. No âmbito de sua motivação composicional, a vinculação da arte inserida nestas peças correlaciona-se com sua vida profissional e pessoal dentro do contexto familiar que inclui, de forma particular, sua esposa Maria Josephina Mignone.

O questionamento nesta investigação desafia o entendimento sobre a motivação composicional e sua influência na criatividade ao se constatar sua dedicação para esta formação instrumental. O interesse na realização dessa pesquisa está relacionado à motivação e ao empenho do compositor na produção da obra a dois pianos que, a partir de sentimentos gerados por episódios vivenciados em seu entorno, podem ter influenciado tal empenho.

Para esta pesquisa foram estabelecidos como objetivos gerais investigar aspectos da motivação criativo/composicional que conduziram Francisco Mignone a compor um número expressivo de peças para dois pianos e particularidades nelas expressas. Mais especificamente, buscou-se (1) indicar aspectos motivacionais que conduziram Francisco Mignone a compor o expressivo número de peças para a formação instrumental a dois pianos; (2) delinear o protagonismo de Maria Josephina Mignone na relação arte - vida nestas composições; (3) identificar características composicionais da parte do piano II e sua relação com a peça que exerce o piano I; (4) registrar em áudio/vídeo peças a dois pianos exemplificadas na pesquisa.

O presente estudo implica em um recorte da vida do compositor Francisco Mignone e seu convívio artístico com a pianista Maria Josephina. A abordagem de sentimentos como o afeto, o amor e por que não a paixão foram tratados como unidades integrantes, resultado de uma comunhão de vidas em um mesmo ambiente vivencial no que interfere e reflete de maneira resoluta na criação artística. Desta maneira, foram levantados

² Nesta pesquisa é empregada a mesma nomenclatura que Francisco Mignone utilizou em suas partituras para identificar o “piano I” e “piano II”.

registros vivenciais específicos relacionados com a criação artística, compreendendo os períodos do repertório em foco.

1.1 - Procedimentos Metodológicos

Nessa pesquisa foram investigadas questões referentes ao repertório para dois pianos do compositor Francisco Mignone entre dados históricos, descritivo-ambientais, afetivos, analíticos e interpretativos. Sua natureza abrangente e interdisciplinar conduziu à utilização da metodologia de caráter exploratório que reúne características de pesquisa documental, analítica e prática. Segundo Gil (2019, p. 41), “as pesquisas exploratórias têm como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito” (...). Explica o autor que em estudos desta natureza, seu planejamento “é bastante flexível, de modo que possibilite a consideração dos mais variados aspectos relativos ao fato estudado e, geralmente, incluem “(a) levantamento bibliográfico; (b) entrevista[s] com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; (c) análise de exemplos”.

Para responder à problemática previamente estabelecida, sobre a motivação de Francisco Mignone para escrever um número significativo de peças a dois pianos, paralelamente à pesquisa bibliográfica inicial, foi feito um inventário das suas composições do gênero. O levantamento foi realizado por contato via e-mail com o Instituto Piano Brasileiro, na pessoa do pianista Alexandre Dias, com sede em Brasília, que disponibilizou as 18 peças para dois pianos compostas no ano de 1939. Com a permissão de acesso presencial ao acervo da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, onde estão guardadas grande quantidade de partituras originais e cópias das peças que eu necessitava, me foi disponibilizado todo o material que o acervo dispunha, somando-se o inventário completo de 74 peças para dois pianos de Francisco Mignone. De posse desse material, foram extraídas informações relativas às datas de composição das peças e foram organizadas em categorias, tendo como critério de seleção as peças dos quatro compositores que Mignone utilizou para configurar o piano I (vide sessão 2.4). De posse deste material, foi feita a escolha de peças a dois pianos para posterior estudo analítico e interpretativo ao piano.

Em sequência às ações anteriores, foi também realizada uma entrevista em áudio e vídeo com Maria Josephina Mignone, com duração de aproximadamente uma hora e trinta

minutos, na residência da pianista na cidade do Rio de Janeiro. Na entrevista foram abordadas questões referentes às peças a dois pianos, sobre a convivência da pianista com o compositor e seu entorno social. A transcrição da entrevista encontra-se na íntegra, no Anexo I. Durante a pesquisa para elucidar questões específicas sobre o tema fizeram-se necessárias conversas por telefone e troca de e-mails com Maria Josephina.

Com as informações coletadas foi possível desvendar questões pontuais sobre a referida obra musical e a convivência de Maria Josephina com Francisco Mignone. A influência e o protagonismo que a pianista exerceu no contexto do repertório em foco e a relação “arte - vida” (Capítulo 1) foram investigadas a partir de fatos narrados pela pianista, de maneira a evidenciar que a vida social do casal esteve diretamente relacionada com as peças a dois pianos.

A investigação de caráter exploratório conferiu uma maior amplitude na captação de informações e análises, e a flexibilidade no planejamento e coleta de dados; proporcionou a interligação de argumentos de áreas distintas do conhecimento, ou seja, da música, história, psicologia (relação arte-vida) e pesquisa artística. Desta maneira, durante o estudo foram correlacionadas as informações obtidas através de entrevista, levantamento bibliográfico, consulta em acervos de partituras, contatos por telefone e e-mail e procedimentos realizados (acurácia das informações, análise e interpretação ao piano).

A interdisciplinaridade se faz presente no instante em que são relacionados eventos vivenciais pontuais com princípios e conceitos oriundos da psicologia, que esclarecem sobre a motivação humana, associando-os à elaboração da referida obra artística, também ao aliar argumentos pertinentes aos âmbitos da música, da psicologia e da pesquisa artística. Borgdorff assim se pronuncia sobre a pesquisa interdisciplinar:

Se a pesquisa multidisciplinar é entendida como a colaboração entre diferentes disciplinas em torno de um determinado tema, em que as premissas teóricas e os métodos de trabalho das disciplinas separadas permanecem intactos (típico de muitas colaborações arte-ciência), então a pesquisa interdisciplinar ou transdisciplinar é caracterizada por uma parcial interpenetração da prática, teoria e método, em resposta a questões da pesquisa que surgem de contextos locais altamente específicos. Especialmente o tipo de pesquisa artística que combina o projeto estético e o processo criativo com questões e tópicos de áreas mais amplas da vida... (BORGdorFF, 2012, p. 91-92) Tradução nossa³

³ If multidisciplinary research is understood as collaboration between different disciplines around a particular topic, whereby the theoretical premises and working methods of the separate disciplines remain intact (typical of many art-science collaborations), then interdisciplinary or transdisciplinary research is characterised by a partial interpenetration of practice, theory, and method, in response to research questions arising from highly specific, local contexts. Especially the type of artistic research that combines the aesthetic project and the creative process with questions and topics from broader areas of life...

Noletto (2020, p. 11), em atenção à interdisciplinaridade, especificamente na música quando é constatada em determinadas situações de pesquisa, diz que “é perceptível que a noção de interdisciplinaridade implicada nas Ciências Musicais está pautada numa via de mão única manifestada pela predisposição da Música à absorção de epistemologias fora de seu escopo”. Ao empregar conceitos de autores de áreas distintas à música para formalizar o referencial teórico, Noletto (*ibidem*, p. 16-17) relata que Mikhail Bakhtin um serviu-se da Ciência Musical para conferir credibilidade junto às suas considerações utilizando-se do uso conceitual da polifonia:

Entretanto, há um uso corrente de **polifonia como conceito** [grifos do autor] na tradição literária e, mais recentemente, no jargão antropológico. Bakhtin (2010) é quem primeiro transpõem a noção musical de **polifonia como técnica** para a noção filosófico-literário de **polifonia como conceito**.

A utilização da interdisciplinaridade se faz determinante para o entendimento e estudo em diversas áreas de conhecimento. Temos então, uma justaposição de ideias provenientes de diferentes áreas que, agregadas, fornecem uma integração estrutural para a compreensão sobre o tema em estudo.

A análise referente ao posicionamento estético de Mignone nas peças a dois pianos, observando critérios existentes na justaposição histórica e artística e suas implicações musicais, bem como a ponderação de elementos específicos de composição de Francisco Mignone vislumbrados na referida obra encontra-se no Capítulo 3.

A verificação de aspectos interpretativos relacionados à obra musical em destaque tem seus procedimentos realizados em conexão com a prática, ação essencial na pesquisa artística. Borgdorff (2012, p. 81) ao abordar a interdisciplinaridade na pesquisa artística, esclarece que “Na pesquisa artística, tanto o tópico de pesquisa quanto as questões do método de pesquisa tendem a se tornar claros pouco a pouco durante a busca artística, que muitas vezes transcende também outras disciplinas” (Tradução nossa⁴). Neste sentido, a minha experiência vivencial e interpretativa com a pianista Maria Josephina Mignone encontra-se descrita juntamente com alguns tópicos relevantes quando da narrativa sobre a execução musical de peças a dois pianos (Capítulo 3).

Os exemplos de Figuras apresentados no Capítulo 3, foram em sua maioria, extraídos de partituras em manuscritos do compositor Francisco Mignone.

⁴ In artistic research, both the research topic and the research questions and methods tend to become clear only bit by bit during the artistic search, which often transcends disciplines as well.

Os registros em áudio e vídeo de peças para dois pianos foram realizados de duas maneiras e em épocas diferentes. Devido a questões sanitárias, a *Valsa Eponina* foi gravada somente pelo autor desta pesquisa como pianista, quando a justaposição dos pianos I e II foi realizada via edição de som e imagem, em sua residência.

A gravação das peças, *Odeon* e *Valsa de Esquina n 2* foi realizada anteriormente à pandemia no Teatro Pedro Ivo, pelos pianistas Guilherme Amaral e Alexandre Dietrich. Seguem-se os links na plataforma *Youtube* correspondentes às peças gravadas:

Odeon - <https://www.youtube.com/watch?v=znXwj6Z7UZo> (a partir dos 7:50 até 9:53)

Valsa Eponina - <https://www.youtube.com/watch?v=3YueFiyUrAU>

Valsa de Esquina n 2 - <https://www.youtube.com/watch?v=kkgda5GSiAwq>

CAPÍTULO 1

PERSPECTIVA TEÓRICA - MOTIVAÇÃO E MÚSICA

Neste capítulo a conexão com fatos da vida do compositor Francisco Mignone oferece subsídios para responder questionamentos manifestados e desencadeiam elementos trazidos de fenômenos vivenciais que, ao serem associados à motivação composicional, subsidiam e tornam perceptível tal vinculação.

Com esta perspectiva, para o entendimento sobre a relação entre os fenômenos vivenciais e motivacionais foram examinadas abordagens de autores/pesquisadores da psicologia e da música, a citar: Abraham Maslow, Albert Bandura, John Sloboda, Lev Vigotski, Mikhail Bakhtin, Susan Hallam, entre outros, envolvendo teorias, experiências e estudos que deram suporte às conexões. Muito embora alguns dos autores pesquisados não possuam trabalhos específicos na área musical, os tópicos, as discussões e conclusões abordadas propiciaram a compreensão de conteúdos essenciais para a presente pesquisa.

Abraham Maslow⁵ (1954, p. 35 -58) qualifica a importância das necessidades humanas envolvendo fatores físicos e comportamentais. Estas necessidades podem ser observadas de maneira diferente em sociedades distintas e de cunho individual. Conforme expõe:

Esta classificação de necessidades básicas faz algumas tentativas de levar em conta da unidade relativa por trás das diferenças superficiais em desejos específicos de uma cultura para outra. Certamente, em qualquer cultura em particular, o conteúdo de motivação consciente de um indivíduo geralmente será extremamente diferente do conteúdo motivacional consciente de um indivíduo de outra sociedade. (MASLOW, 1954, p. 54) Tradução nossa⁶

Ao falar sobre o fator físico, destaca o autor que a plena estruturação de componentes fisiológicos implica em uma boa saúde no contexto desta sobrevivência. Observa ainda que, estando nesta condição, o ser humano procura o bem-estar social/comportamental. Tal busca, no entanto, cria conflitos de interesses individuais nos seres humanos ao viverem em sociedade e gera elementos comportamentais e sentimentos essenciais nesta procura do bem-estar.

⁵ Abraham Maslow – (1908-1970) - Psicólogo Norte Americano, criou sua Teoria da Motivação Humana relacionado a hierarquia de necessidades dos seres humanos.

⁶ This classification of basic needs makes some attempts to take account of the relative unity behind the superficial differences in specific desires from one culture to another. Certainly in any particular culture an individual's conscious motivation content will usually be extremely different from the conscious motivational content of an individual in another society.

Com o entendimento da diferenciação entre indivíduos e suas respectivas sociedades, amplia-se a relação da maneira que cada indivíduo e ou sociedade irá manifestar-se perante sua motivação ao querer atingir a satisfação, seja ela qual for. Relações humanas externas, a ambientação vivencial, a criação de elos afetivos contribuem para o prosseguimento da busca pela satisfação, que impulsiona a motivação humana. A motivação está diretamente relacionada com impulsos externos sociais que o indivíduo vivencia, se identifica, ou não, e então, produz um sentimento que irá proporcionar uma ação, ao gerar um motivo para determinada ação humana. Portanto, o meio em que o indivíduo está inserido e toda a gama de manifestação sentimental absorvida e reparada por ele são critérios que influenciam na expressão da força da ação motivadora. Na música, a vinculação existente com fatores externos é potencializada ao se identificar situações em que o músico pesquisa no meio ambiente que está inserido, argumentos e componentes para desenvolver sua inspiração, seu entusiasmo composicional. Katz afirma que:

Em contraste com a atual caracterização do estágio de iluminação, o trabalho [de composição] neste estágio pode ser na verdade peneirar as influências extra-musicais existentes – embora, inconscientemente – e determinar quais fornecem as estruturas mais úteis para uma nova criação. (KATZ in COLLINS, 2012, p. 183) Tradução nossa⁷

Maslow identifica a motivação na Arte incluindo informações ao ato expressivo do artista. A motivação é desenvolvida quando o artista através dela oferece comunicação ao meio em que está inserido. Conforme expõe o autor,

A criação da Arte pode ser relativamente motivada, ou seja, quando visa comunicar, despertar emoção, mostrar, fazer algo para outra pessoa... Existe uma necessidade para a expressão? Se houver, então a expressão artística, assim como os fenômenos catárticos e de liberação são tão motivados quanto a busca por alimento ou amor... fica claro pelo fato de que qualquer necessidade ou capacidade é um impulso e, portanto, busca expressão. Deve ser chamado de necessidade ou impulso separador... (MASLOW, 1954, p. 234) Tradução nossa⁸

⁷ In contrast to the current characterisation of the illumination stage, the work at this stage might actually be the sifting though existing extra-musical influences – albeit, unconsciously – and determining which ones provide the most useful frameworks for a new creation.

⁸ The creation of art may be relatively motivated, i.e., when it seeks to communicate, to arouse emotion, to show, to do something to another person... "Is there a need for expression?" If there is, then artistic expression, as well as cathartic and release phenomena are as motivated as food seeking or love seeking... is clear from the fact that any need or any capacity is an impulse and therefore seeks expression. Should it then be called a separate need or impulse.

Ainda sobre a necessidade do artista de “*fazer algo para outra pessoa*” com sua obra de arte, Maslow esclarece que na exposição de uma emoção ele, o artista, foi orientado pelo impulso de um motivo para satisfazer seus anseios e ou vontades que foram despontadas pela motivação.

Em alusão ao ato motivacional, Bandura dispõe sobre este processo ao qualificar a motivação como oriunda, também, de sistemas cognitivos. Explica o autor que o resultado é o processo (cognitivo) da antecipação de resultados derivado de ações prospectivas. A motivação é desencadeada quando há uma expectativa positiva do resultado. Tal expectativa impulsiona os indivíduos a desenvolverem seus atos, antecipando o resultado aliado para com a expectativa de terceiros envolvidos no meio ambiente. Desta maneira, esclarece o autor que:

Eles [os indivíduos] antecipam resultados prováveis de ações prospectivas. Eles definem metas para si próprios e planejam cursos de ações projetadas para realizar futuros valiosos. Eles mobilizam os recursos de seu comando e o nível de esforço necessário para ter sucesso (BANDURA, 1997, p. 06) Tradução nossa⁹

Considera-se que, na perspectiva da antecipação dos resultados positivos pelo indivíduo, encontram-se presentes componentes como a expectativa para com a reação positiva do meio ambiente e o auto-conhecimento associado à experiência adquirida. Ao justapor elementos vivenciais estudados no contexto do repertório inquirido de Francisco Mignone, ou seja, as peças para dois pianos escritas a partir de 1964, entende-se que Mignone associou a experiência da criação das peças do ano de 1939, transportando a experiência adquirida para a conjuntura estudada. Sob o ponto de vista desta perspectiva, Bandura esclarece que os “efeitos motivacionais não derivam dos objetos próprios, mas sim de fatos que as pessoas respondem, avaliativamente, ao seu próprio comportamento [dos objetos]”. (BANDURA, 1977, p. 161) Tradução nossa¹⁰. Portanto, Bandura exterioriza o meio ambiente e indivíduos inseridos nele como agentes fundamentais no comportamento motivacional, ao associar o resultado positivo ou negativo da ação

⁹ They anticipate likely outcomes of prospective actions. They set goals for themselves and plan courses of action designed to realize valued futures. They mobilize the resources at their command and the level of effort needed to succeed.

¹⁰ The motivational effects do not derive from the goals themselves, but rather from the fact that people respond evaluatively to their own behavior.

motivadora e vincula os requisitos julgadores de indivíduos terceiros para com o efeito motivacional.

O artista, como indivíduo inserido em um ambiente social, possui a sensibilidade mais aguçada em comparação com o indivíduo não artista, dispõe de dispositivos para exalar sua necessidade de satisfação. Esta gera uma motivação que, na maioria dos casos, pode estar relacionada com sua arte. A atitude impulsionada pela vontade tem implicações sentimentais, ora abarcando e satisfazendo o indivíduo protagonizador do ato, ora oferecendo para um terceiro indivíduo uma relação sentimental. Segundo Maslow, a motivação oferece uma sensação de contentamento:

Esta sensação de prazer em estar em contato manifesta-se no desejo de estar junto com o ente querido, tanto quanto possível, em tantas situações quanto possível, no trabalho, na diversão, durante a busca estética e profissional. Muitas vezes é expresso o desejo de compartilhar experiências agradáveis com a pessoa amada, de modo que muitas vezes é relatado que a experiência agradável é mais agradável por causa da pessoa amada. (MASLOW, 1954, p. 182) Tradução nossa¹¹

Nesta circunstância, o fato de Francisco Mignone reiniciar a elaboração de peças a dois pianos, agora mensurando uma maior produção, justifica-se na vontade de envolver Maria Josephina em sua vida integral, ou seja, também como sua companheira de trabalho. A teoria da motivação humana que Maslow propõe contém argumentos congruentes no diálogo com a relação vislumbrada na ação composicional de Mignone, propriamente dita, perante a realização da coleção de peças a dois pianos foco do estudo nesta pesquisa.

O artista por muitas vezes, diante de sua motivação em compor, é influenciado de maneira direta ou indireta pelos agentes externos com os quais está em contato. Ao criar sua obra musical, o artista sente-se motivado, recebe estímulos para realizar seu ato. Diante desta premissa, está justaposto neste fazer artístico a criatividade que, de acordo com Vigotski (1999 p. 325) também detém aspectos circundados do meio inerente ao indivíduo realizador do ato. Explana o autor que os elementos criativos utilizados pelo artista são derivados e construídos em princípio, a partir da realidade do indivíduo. O processo de elaboração artística é submetido ao seu pensamento onde elementos vivenciais seriam reelaborados e transformados em produto da imaginação. Assim, “as criações mais

¹¹ This feeling of pleasure in contact and in being with, shows itself also in the desire to be together with the loved one as much as possible in as many situations as possible; in work, in play, during aesthetic and intellectual pursuits. There is often expressed a desire to share pleasant experiences with the loved person so that it is often reported that the pleasant experience is more pleasant because of the presence of the sweetheart.

fantásticas nada mais são do que uma nova combinação de elementos que, em última instância, foram hauridos da realidade e submetidos à modificação ou reelaboração da nossa imaginação”. (VIGOTSKI, 2009, p. 20¹²)

De acordo com Vigotski, o meio vivencial é a própria realidade em que o artista está inserido. Segundo o autor, a realidade motiva e fornece a matéria prima para o desenvolvimento do trabalho artístico, ou seja, subsídios de significativa e essencial importância para a sua realização. Continua o autor: “Quanto maior a quantidade de elementos da realidade de que ela dispõe em sua experiência – sendo as demais circunstâncias as mesmas – mais significativa e produtiva será a atividade de sua imaginação.” (VIGOTSKI, 2009, p. 23). Constata-se, desta forma, que a realidade e o meio ambiente são fatores fundamentais no contexto da motivação, imaginação e criatividade humana. Há uma estreita relação entre estes fatores que, de maneira congruente, influenciam e em algumas circunstâncias definem a obra artística. Nesse sentido, a associação da criatividade é oriunda do interesse e atenção do indivíduo que, quando motivado a explorar novos conteúdos artísticos, deles extrai seu trabalho. Panichi (*in* CIRILLI *et ali*, 2008, p. 145) fala que:

A imaginação criativa no sentimento de interesse em explorar possibilidades maiores e mesmo deriva das leituras que o criador é capaz de efetuar. O relacionamento é do tipo afetivo e inclui a capacidade de acolher um dado fenômeno. Sem uma postura mais elástica, é impossível extrair dessas fontes elementos de que necessita. Depende da sensibilidade de uma pessoa, essa postura só se transforma em capacidade criativa se de fato puder contar com essa sensibilidade. Para cumprir uma finalidade criativa, é indispensável que a imaginação seja associada a alguma forma de materialidade.

Da mesma maneira que agentes externos provocam sentimentos e influência ao ato criacional, o receptor da obra de arte pode ser motivado a despertar sentimentos em circunstâncias vivenciais distintas. Vigotski ao falar da música retrata este fenômeno quando diz: “muitas vezes, uma simples combinação de impressões externas – por exemplo, uma obra musical – provoca na pessoa que ouve um mundo inteiro e complexo de vivências e sentimentos, sua reconstrução criativa, tornam a base psicológica da arte na música”. (*ibidem* p. 29)

O artista, como indivíduo criador inserido em seu ambiente, recebe influências externas para desenvolver seu trabalho artístico; quando motivado recebe estímulos de

¹² Na Seção 2.4 serão abordados argumentos de identificação relacionados a escolha das peças musicais de determinados compositores por Francisco Mignone.

elementos vivenciais e, ao apropriar-se deste material de maneira consciente ou não, desencadeia-se sua produção musical. Destaca-se, portanto, que sentimentos e experiências vivenciais envolvidos no ambiente externo são essenciais à motivação no processo de desenvolvimento e criação artístico-composicional. Katz em seu capítulo que trata sobre “a influência extra musical no processo composicional” nos revela que:

... alguns compositores buscam inspiração em domínios extra-musicais e a avaliação do papel de elementos chave no processo tais como uma metáfora e associação, talvez possa propiciar um entendimento mais profundo sobre o processo criativo. (KATZ in COLLINS, 2012, p. 176) Tradução nossa¹³

A constituição do ambiente vivencial reúne em seu entorno sentimentos e sensações, seja de forma positiva ou negativa. Estas sensações por sua vez, captadas pelo receptor, provocam um reflexo no avanço sistemático da motivação e o impulso ao ato em destaque é animado pelo recebimento destes fatores. Cabe, neste momento, reportar-se à motivação composicional e incorporar a entidade do compositor que, com sua sensibilidade e percepção, assimila e percebe estímulos do ambiente externo, realiza a concatenação das informações para desenvolver sua obra musical. Este processo pode ser verificado de maneira espontânea e inconsciente na medida em que o compositor é induzido pelo meio ou, de maneira consciente, quando consulta o meio para buscar informações pertinentes e que estarão presentes em suas composições, como motivo de inspiração. Katz, ao falar sobre o meio externo e sua influência, diz que: “Por outro lado, o que pode ser necessário para estimular o processo criativo para algumas pessoas é um poderoso estímulo de fora do domínio ‘doméstico’ em que o criador está trabalhando. (KATZ in COLLINS, 2012, p. 182/183) Tradução nossa¹⁴

Não obstante aos preceitos de Hallam e Katz, Sloboda (2007, p. 44/45) é enfático ao teorizar a motivação composicional em dois segmentos distintos, categorizando as fontes motivadoras com fatores intrínsecos e extrínsecos. Segundo expõe, a motivação intrínseca é vislumbrada pela sensação de prazer que a música propicia ao músico com sua dedicação. As pessoas fazem música pelo fato de sentir prazer e satisfação na realização artística/musical. Os fatores extrínsecos provêm das recompensas que o meio externo

¹³ (...) some composers reach to nonmusic domains for ‘inspiration’, and evaluating the role of key drivers such as metaphor and association in the process could provide additional insight into the creative process.

¹⁴ For one, what might be needed to spur the creative process for some people is a powerful stimulus from outside of the ‘home’ domain in which a creator is working.

propicia ao músico como, por exemplo, o ganho caloroso de uma salva de palmas ao participar de uma apresentação musical e/ou elogios de professores e colegas sobre a execução musical.

Em qualquer momento de seu desenvolvimento, os músicos podem recorrer a várias fontes intrínsecas e extrínsecas simultaneamente. Algumas experiências de desempenho incluem elementos intrínsecos e extrínsecos. O prazer do grupo em fazer música é intrinsecamente gratificante, e a motivação extrínseca adicional é o ganho através dos aplausos de uma audiência. Às vezes é difícil distinguir entre motivação extrínseca e intrínseca. (SLOBODA, 2007, p. 44/45) Tradução nossa¹⁵

A absorção e compreensão de situações decorrentes de acontecimentos ambientais externos, sejam extrínsecos ou intrínsecos, acarretam a geração de sentimentos seja pelo indivíduo, neste caso o compositor, seja por terceiros. Estes sentimentos absorvidos influenciam na maneira do compositor se portar perante sua obra de arte, exalando nela a depuração destas características influenciadoras (os sentimentos vividos). Neste contexto, o sentimento é parte integrante da ação motivacional, seja de maneira discreta e inconsciente, ou explícita e consciente. Maslow (2007, p. 59) aduz que “algumas fontes de motivação estão mais relacionadas às emoções que as outras”, sendo assim, a motivação do compositor pode ampliar-se ao abranger não somente ele como parte criadora da obra artística, mas indivíduos em seu entorno. Tal ação, que é característica da motivação obtida, possui o propósito de agradar a terceiros, assim, dentro deste panorama, o principal agente responsável pelo ato artístico experimenta sensações positivas inseridas no ambiente. Seguindo os preceitos de Maslow sobre a ação motivacional em música¹⁶, é esclarecedor observar-se que:

Mesmo dentro de suas atividades musicais habituais, eles devem procurar maneiras de exercer sua escolha pessoal, talvez no repertório em que trabalham ou no tipo de apresentações em que se envolvem (por exemplo, criação musical colaborativa em vez de apresentação solo). (MASLOW, 2007, p. 60) Tradução nossa¹⁷

¹⁵ At any one time in their development, musicians may be drawing on several intrinsic and extrinsic sources simultaneously. Some performance experiences include both intrinsic and extrinsic elements. The pleasure of group music making is intrinsically rewarding, and additional extrinsic motivation is gained through the applause of an audience. It is sometimes difficult to distinguish between extrinsic and intrinsic motivation.

¹⁶ Maslow (1954) dedica um sub-capítulo que aborda questões sobre a Motivação na Arte.

¹⁷ Even within their usual music activities, they should look for ways to exert personal choice, perhaps in the repertoire they work on or the kind of performances they engage in (e.g., collaborative music making rather than solo performance).

Sloboda ao discorrer sobre a motivação musical, fala também sobre a ação benéfica que desencadeia nos indivíduos:

Praticamente todo mundo afirma gostar de música, pelo menos algum tipo de música, e a maioria das pessoas diria que ama música. De modo geral, fazer e gostar de música são atividades intrinsecamente motivadoras. As pessoas são naturalmente atraídas por ela porque as próprias atividades são experiências gratificantes. (SLOBODA, 2012, p. 46) Tradução nossa¹⁸

Susan Hallam indica também sobre a correspondência dos sentimentos emitidos no espaço vivencial que possibilitam o ato motivacional na música e, em especial, nas situações sentimentais que são cultivadas por terceiros e para terceiros. “Estamos motivados porque nós desejamos a aprovação social, especialmente daqueles que admiramos e respeitamos” (HALLAM, 2016, p. 480). Tradução nossa¹⁹

Dentro do meio vivencial, o cultivo de sentimento é de significativa importância para a impulsão da motivação. Juntamente com a capacidade criativa aliada com a absorção de sentimentos, cria-se a comunhão de fatores que propiciam a ação motivacional. Hallam (2016), quando esclarece sobre a admiração e o respeito cultivados pelo indivíduo, afirma que implicações sentimentais estão inseridas neste, criando um elo sentimental provocado pelos envolvidos neste processo.

No caso do compositor, como agente captador e envolto pelo sentimento, ele é ativado a oferecer suas sensações a terceiros com a criação de sua obra artística. Por sua vez, este terceiro elemento, o ouvinte, ao ser sensibilizado pela ação composicional, manifesta sua impressão envolvida com os devidos sentimentos, criando assim um ciclo de relacionamento e ações motivacionais.

As manifestações sentimentais podem ser ampliadas em diversas circunstâncias e dispostas no desenvolvimento de uma existência vivencial. O fato de que todo indivíduo está inserido em um grupo de elementos vivenciais pode conceder informações pertinentes para amplificar a efusão motivacional. Com o estudo e pesquisa de cada indivíduo de

¹⁸ Human beings have a “love affair” with music. Virtually everyone claims to like music, at least some kind of music, and most people would say they love music. Generally speaking, making and liking music are intrinsically motivating activities. People are naturally attracted to them because the activities themselves are rewarding experiences.

¹⁹ We are motivated because we desire social approval, particularly from those we admire and respect.

forma particular, a investigação destas manifestações irá conceder componentes que, uma vez analisados, contribuirão para um melhor esclarecimento das atitudes de cada indivíduo e de detalhadas circunstâncias para formalizar as razões da atitude motivacional.

Vigotski (2007, p. 508), ao aduzir sobre a compreensão das atitudes vivenciais, recorre à palavra e ao pensamento como forma de expressão e elucida que o pensamento surge de outro pensamento, desencadeando assim a esfera motivacional que por sua vez é revestida de inclinações, necessidades, interesses, impulsos, afetos e emoções que geram e estimulam o fenômeno estudado.

Para entender a fala de outras pessoas, nunca é suficiente compreender somente algumas palavras, devemos compreender o pensamento do interlocutor. Mas mesmo compreendendo o pensamento do interlocutor, se o seu motivo, aquele pelo qual expressa seu pensamento, resulta em uma compreensão incompleta. Do mesmo modo na análise psicológica de qualquer enunciado só se chega ao final quando descobrimos o último plano interno, o mais escondido, o mais oculto do pensamento discursivo: a sua motivação. (VIGOTSKI, 2007, p. 510) Tradução nossa²⁰

Reportando-se ao ato motivacional já caracterizado por especialistas, considera-se que a interpretação da relação sócio-afetiva é uma condição dentre várias que impulsionam o ato em questão. Tomando como ponto de partida, em especial, a obra musical de Francisco Mignone para dois pianos, com a identificação de fatores envolvendo: o meio ambiente inerente ao compositor em evidência, os sentimentos registrados e vinculados a este ambiente, a participação e a interação de terceiros produziram componentes consistentes para correlacionar o impulso motivacional do compositor com a obra citada.

Na síntese construtiva da colaboração musical entre Mignone e Maria Josephina, no período de convívio do casal, entre 1964 e 1986, entende-se como fatores motivacionais essenciais não somente o aporte oriundo de elementos vivenciais, mas que se encontram agregados no contínuo e duradouro desenvolvimento do repertório a dois pianos e atividade do Duo Mignone. Sob essa perspectiva, observa-se uma integrada colaboração que, porquanto, agregou componentes oriundos da prática musical com a interação vivencial dos indivíduos envolvidos no meio existencial do entorno do compositor. Por

²⁰ Para comprender el habla ajena, nunca es suficiente i comprender solo algunas palabras, debemos comprender el pensamiento del interlocutor. Pero incluso la comprensión del pensamiento del interlocutor, si no se comprende su motivo, aquello por lo cual expresa el pensamiento, resulta una comprensión incompleta. Del mismo modo, en el análisis psicológico de cualquier enunciado solo llegamos al final cuando descubrimos el último plano interno, el más oculto, del pensamiento discursivo: su motivación.

consequente, o protagonismo de Maria Josephina contribuiu de maneira decisiva para a produção musical das peças naquele trabalho de coparticipação técnico-musical também via esfera afetiva, no momento em que as circunstâncias motivacionais foram vislumbradas para a específica criação desse repertório.

De particular relevância para este estudo é a colaboração familiar. (...). Pesquisa de Blank e Davidson encontrou que 44% dos parceiros de duos de piano eram familiares, 38% dos parceiros deles por casamento (uma pequena maioria, superando os relacionamentos entre irmãos em 37%). Esses duos trazem conhecimento combinado de dois indivíduos para suportar por um período, muitas vezes por anos. A parceria de longo prazo, caracterizada pela igualdade em vários níveis, é típica de dois pianos e conta com o senso de colaboração fortemente focado, muitas vezes trazido para desenvolver a performance. (VINEY & GRINBERG, 2014, p. 161) Tradução nossa²¹

Muitas vezes, diante de sua motivação para compor, o compositor é influenciado de maneira direta ou indireta pelos agentes externos que o circundam. Em artigo sobre a implicação da relação humana na colaboração e na performance, Cardassi e Bertissolo assim se pronunciam:

... podemos inferir que o interesse por processos colaborativos baseados em relações humanas refletem nosso interesse – de compositores e performers – em fazer parte de uma nova ecologia musical – onde as relações são horizontais, mais inclusivas e menos elitistas. Abordamos esse assunto em texto recente (CARDASSI, 2019), onde discorremos sobre as relações pessoais assumindo hoje um papel preponderante na definição de instrumentação de grupos camerísticos e promovendo a emancipação de compositores e performers dos paradigmas tecnicistas herdados do século passado. (CARDASSI; BERTISSOLO, 2019, p. 04)

Compreende-se, assim, que a motivação é um dispositivo, nesse caso, oriundo de elementos de indivíduos que estão envolvidos com a realização artística de Mignone e, portanto, a perspectiva da colaboração que propiciou a obra musical está relacionada com o impulso que determinou o fazer artístico do compositor. As relações externas envolvidas, especificamente nesse fazer artístico, e a crescente aceitação do público em relação às

²¹ Of particular relevance to this study is familial collaboration. (...) Blank and Davidson's survey found that 44 per cent of piano duo partners were related, 38 per cent of those by marriage (a slim majority, beating sibling relationships at 37 per cent). These teams bring the combined knowledge of two individuals to bear over a sustained period, often many years. Longterm partnership, characterized by equality on numerous levels, is typical of two-piano teams, and accounts for the tightly focused sense of collaboration often brought to bear in performance.

composições criadas e interpretadas pelo *Duo Mignone*, são fatores determinantes para compreender a colaboração como ferramenta para a criação artístico-musical.

Em depoimento Viney e Grinberg (2014) falam sobre seu duo a dois pianos e a conexão com a importância das condições externas no desenvolvimento da colaboração:

Nossa tese é que a colaboração não é um mero subproduto da interação social. O duo pianístico acarreta, mas é antes a característica definidora da totalidade de nossas atividades. A colaboração está no cerne de nossas interações pessoais e artísticas diárias e é o único ingrediente mais crucial no momento da performance. (VINEY & GRINBERG, 2014, p. 158) Tradução nossa²²

Ao criar sua obra musical, Mignone sentiu-se motivado, recebeu estímulos para realizar seu ato. Nessa premissa, está justaposta a criatividade que, de acordo com Vigotski (1999 p. 325), também detém aspectos circundantes do meio que envolve o indivíduo realizador do ato. O autor esclarece que os elementos criativos utilizados pelo artista se originam e se constroem, basicamente, da realidade do indivíduo. O processo de elaboração artística é submetido ao seu pensamento, onde elementos vivenciais seriam reelaborados e transformados em produto da imaginação. A citação a seguir, do mesmo autor, elucida esse processo:

(...) as criações mais fantásticas nada mais são do que uma nova combinação de elementos que, em última instância, foram hauridos da realidade e submetidos à modificação ou reelaboração da nossa imaginação. (VIGOTSKI, 2009, p. 20)

Aquele elo significativo, o sentimento de afeto mútuo entre Mignone e Maria Josephina, foi sustentado na emoção e na motivação que impulsionou o compositor a criar (vontade impulsionada pelo sentimento) a significativa quantidade de peças a dois pianos.

Em carta para Maria Josephina, de 27 de março de 1964, Mignone relatou seus sentimentos, enfatizando a importância da pianista em sua vida e o quanto lhe devia pela retomada de sua existência. Segue transcrição dessa carta de Mignone para Maria Josephina, secundada pela cópia da carta original, Figura 01.

²² Our thesis is that collaboration is not a mere by-product of the social interaction duo pianism entails, but is rather the defining feature of the totality of our activities. Collaboration is at the heart of our daily personal and artistic interactions and is the single most crucial ingredient in the moment of performance.

Jô, meu amor:

si eu pudesse dar a esta página todo o calor, toda a dedicação, o afeto, o encantamento e a idolatria, que lhe tenho e devoto, teria a certeza de ter escrito o mais belo poema de amor que até hoje foi escrito. – Si eu pudesse, também, decifrar os segredos da natureza, no tocante à força que nos atrai e uniu, estaria gozando as harmonias de um mundo novo e multiplicador das minhas forças. - Você chegou no momento em que eu, como um cego, necessitava de ser tomado pela mão e ser guiado à tenda da felicidade mais completa. Eu era um ser cético, uma flor sem perfume. - Sentia-me como um homem apático em vias de atingir uma velhice pessimista.

E você veio. Você me deixou entrever a possibilidade de “beleza de viver” e povoou de novo a minha vida de ideais, me deu nova fé entusiasta e plasmou em mim uma inteireza serena e sorridente, bondosa e tolerante para tudo e para todos.

Você, Jô, estabeleceu a minha vida e o meu destino. Perto e com você sou e serei um homem realizado.

Como agradecer-lhe por tanta alegria e felicidade? Só e unicamente com muito amor e chamando-lhe a companheira dos meus sonhos e da minha realidade. -

Beijo-lhe as mãos, os olhos queridos e as “covinhas adoradas”, com a saudade sempre crescente e apaixonada de quem muito lhe quer.

Franz. (MIGNONE, M.J. 2016, p.30)

fato, Mignone vinha passando por um período com pouca produção de novas composições. Em prefácio ao livro *Cartas de Amor*, Myrian Dauelsberg²³ relata sobre o citado período na vida de Mignone: “Revejo o início de seu namoro com Maria Josephina e seu renascimento gradativo após um período doloroso. Graças à [ela] recuperou um novo alento, uma nova vontade de compor e de viver”. (Dauelsberg in MIGNONE, M. J. 2016, p. 14)

Seguindo diretrizes acerca da motivação no ambiente musical, ao reunir critérios norteadores que caracterizam a ação motivadora, Susan Hallam (2016) trata sobre a importância da motivação na música e seus aspectos no ato composicional, na recepção auditiva e na ação artística. Hallam designa o ambiente vivencial em que o indivíduo está inserido como fator essencial para prosperar o estímulo composicional, oriundo da vivência experimentada pelo compositor dentro do seu ambiente:

Certos aspectos de nossa individualidade são predeterminados, como nosso temperamento biológico, nosso sexo e nossa idade. Esses são moldados através da interação com o meio ambiente para desenvolver nossa personalidade, identidade de gênero, processos cognitivos e nossas autopercepções... Algumas influências ambientais são internalizadas a tal ponto que chegam a afetar o indivíduo funcionando ao longo do tempo de maneira bastante consistente... Onde o ambiente satisfaz as necessidades individuais e facilita os objetivos pessoais, é provável que a motivação seja aumentada. (HALLAM, 2016, p. 479/480) Tradução nossa²⁴

Percebe-se claramente que a presença de Maria Josephina reavivou o ânimo criativo de Mignone. Diante da reação sentimental que Mignone teve, estando ele apático e sem ânimo, há uma transmutação de sentimento, alterando seu estado vivencial. Vigotski esclarece sobre a relação do sentimento na arte:

A arte introduz cada vez mais a ação da paixão, rompe o equilíbrio interno, modifica a vontade em um sentido novo, formula para a mente e revive para o sentimento aquelas emoções, paixões e vícios que sem ela teriam permanecido em estado indefinido e imóvel. (VIGOTSKI, 1999, p. 316)

²³ Myrian Dauelsberg - Professora de piano da Escola de Música da UFRJ, filha da violinista Mariuccia Iacovino e enteada do pianista Arnaldo Estrella. Mariuccia e Arnaldo foram amigos do casal Maria Josephina - Francisco Mignone.

²⁴ Certain aspects of our individuality are predetermined, for instance, our biological temperament, our sex and our age... Some environmental influences are internalized to such an extent that they come to affect the individual's functioning over time in a fairly consistent way... Where the environment satisfies individual needs and facilitates personal goals, motivation is likely to be enhanced.

Vigotski fala da relação da arte com a vida que propicia a catarse. Nesse período em análise da vida de Mignone, os sentimentos vividos geraram motivação composicional que desencadeou uma série de composições. O desejo de criar para agradar permitiu-lhe o prazer, prazer em agradar a outrem. O sentimento de amor e gratidão lhe proporcionaram prazer. Esse prazer existencial, em conjunto com o ímpeto composicional, retirou Mignone de um desânimo momentâneo. Essa perspectiva, assim como a necessidade do artista de expressar-se através do seu material artístico com o mundo próximo, é evocada nas seguintes palavras de Bakhtin:

(...) estabelecemos que a relação do artista com a palavra enquanto palavra é um momento secundário, derivado, condicionado por sua relação primária com o conteúdo, ou seja, com o dado imediato da vida, da sua tensão ético-cognitiva. Pode-se dizer que, por meio da palavra, o artista trabalha o mundo, para o que a palavra deve ser superada por via imanente como palavra, deve tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação do autor com esse mundo. (...) [O] estilo artístico não trabalha com palavras mas com elementos do mundo, com valores do mundo e da vida; esse estilo pode ser definido como um conjunto de procedimentos e de informação e acabamento do homem e do seu mundo, e determinada relação também com o material. (BAKHTIN, 2011, p.180)

Em complemento, sobre a conexão entre o “eu” artista, o social e suas implicações nesse ambiente, Vigotski (1999) relaciona o indivíduo às emoções:

(...) a arte realiza a catarse e arrasta para esse fogo purificador as comoções mais íntimas e mais vitalmente importantes de uma alma individual, o seu efeito é um efeito social. A refundição das emoções fora de nós, materializado e fixado nos objetos externos da arte, que se tornaram instrumentos da sociedade. De igual maneira, a arte é uma técnica social do sentimento, um instrumento da sociedade através do qual incorporada ao ciclo da vida social os aspectos mais íntimos e pessoais de nosso ser. (VIGOTSKI, 1999, p. 315)

Na carta à Maria Josefina, ao relatar seus sentimentos anteriores e posteriores, Mignone os correlaciona com a força propulsora de externar as sensações através de suas composições para o mundo. Por outro lado, manifesta-se através do convívio um fenômeno também social, ou seja, uma produção artística.

O episódio supracitado foi um motivo importante para a retomada da criação de obras a dois pianos por Mignone. Esta premissa constata-se quando ao realizar o levantamento de datas de criação das peças musicais verifica-se que mais de 65 % das obras foram

concebidas após o ano de 1964. Considerando também fatores de igual importância como: o retorno de Mignone para a interpretação musical ao piano com a criação do Duo Mignone e o investimento do compositor ao desenvolver um maior número de peças desta categoria instrumental, reforçam que a aproximação sentimental com Maria Josephina Mignone motivou de maneira significativa o ato composicional em questão.

O Duo Mignone, formado inicialmente por Francisco Mignone e Maria Josephina Mignone, obteve êxito de aceitação perante o público ao interpretar as composições escritas para dois pianos. Ao reportar-se ao efeito exitoso de audiência relativa à interpretação musical, considera-se que esta concordância obtida do público foi mais um fator gerador da motivação composicional e da continuidade na composição destas peças.

Resguarda as devidas proporções vivenciais, e acolhendo as restritas circunstâncias que são pertinentes para a observação e análise, pondera-se que Francisco Mignone estava inserido em um ambiente propício que desencadeou sua motivação artística composicional. Relações afetivas, emocionais e vivências internas e externas, criaram condições para desenvolver expressivo número de peças a dois pianos. Inseridos nesse ambiente, elementos diretamente relacionados com a sensibilidade do indivíduo de captar, absorver e exalar os sentimentos que conduziram o compositor, de maneira espontânea, ao ato criacional. Vigotski, ao citar o escritor Ribot esclarece sobre fatores inseridos no ato artístico:

Cada necessidade, anseio ou desejo, diz Ribot, 'isoladamente ou conjugado a vários outros, pode servir de impulso para a criação'. A análise psicológica requer, a cada vez, o desdobramento da criação espontânea nesses seus elementos primários [...]. Qualquer invenção possui, portanto, uma origem motriz; em todos os casos, a essência principal da invenção criativa é motriz. (VIGOTSKI, 2009, p. 40)

Partindo da teoria motivacional exposta e seus respectivos elementos formativos e associando-os, especificamente, ao reinício da criação por Mignone de peças para dois pianos no ano de peças de 1964, é realizada uma exposição de fatos sobre o evento vivencial que desencadeou seu retorno à criação e interpretação.

CAPÍTULO 2

FRANCISCO MIGNONE – PERCURSO ARTE-VIDA

2.1 - Contorno Biográfico

Filho de imigrantes italianos, Alferio Mignone e Virgínia Canonico Mignone, Francisco Mignone nasceu em São Paulo no dia 03 de setembro de 1897. Seus pais chegaram ao Brasil em 1896 e estabeleceram-se na cidade de São Paulo. Alferio Mignone era músico profissional, exímio flautista, e atuou na Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo e no Conservatório Dramático Musical como professor do instrumento. Alferio influenciou de maneira significativa a carreira musical de seu filho, passou seus conhecimentos musicais de flauta para Francisco que também estudou no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, frequentando aulas de piano, flauta violoncelo e composição. Mignone também foi aluno de Sílvio Motto e posteriormente estudou piano, contraponto e composição com Agostino Cantù²⁵. Na Figura 02, foto da família Mignone.



Figura 02: Fotografia extraída do livro: “Cartas de Amor - Francisco Mignone e Maria Josephina Mignone”, (2016). Da esquerda para a direita: Francisco Mignone (ao piano), Virgínia (mãe), Arminda (irmã), Alferio (pai), Filomena, Domingos e Guilherme Mignone (irmãos) – 1909. (MIGNONE, 2016, p. 195)

²⁵ Paolo Agostino Cantù – Maestro italiano radicado no Brasil, desde 1908. Um dos primeiros professores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, formou vários músicos como Francisco Mignone e Souza Lima.

Bruno Kiefer (1983) faz referência a uma carta de Francisco Mignone que falou sobre sua incursão ao estudo da flauta:

Como flautista, Mignone chegou a alcançar notável grau de virtuosismo. Mas não fez carreira de solista. Escreve em referida carta de 21 de março de 1981: ‘Em concerto me apresentei, como flautista, uma única vez em audição de alunos do Conservatório DM de São Paulo. Foi bem lembrado, um fracasso, pois me deu uma tremedeira que nunca mais consegui esquecer. (KIEFER, 1983, p. 10)

A inserção de Francisco Mignone à manifestação artístico-musical deu-se desde criança. Aos 13 anos já participava de conjuntos musicais como pianista e flautista em grupos voltados especificamente para a música popular e seresteira. O convívio com os citados gêneros musicais influenciou, sobremaneira, suas composições. São exemplos desta influência, notadamente, as coleções de obras para piano solo como as *12 Valsas de Esquina*, *12 Valsas Choro* e as *24 Valsas Brasileiras*.

Em 1913, Mignone então com 16 anos de idade, obteve o primeiro lugar em concurso de composição com a valsa *Manon* para piano e, no ano seguinte, com um *Romance em lá maior*. (MARIZ, 2000, p.231). Em 1920 o governo paulistano concedeu à Francisco Mignone uma bolsa de estudos, permanecendo por nove anos em Milão onde estudou com o compositor Vincenzo Ferroni²⁶.

No início de sua vida composicional Francisco Mignone assinava suas composições utilizando-se do pseudônimo *Chico Bororó*. Em depoimento explicou sobre a utilização deste pseudônimo: “... naquele tempo editar música com o próprio nome... era assim, meio defeso, perigoso, desqualificante mesmo, então [eu] publicava com o pseudônimo de Chico Bororó”. (DOCUMENTÁRIO LIÇÃO DE PIANO, Funarte, 1978, 5’: 29’)

O estilo peculiar com que Mignone trabalhou sua criatividade, também influenciado por componentes do populário nacional, é singular e expressa caráter inovador e arrojado o que o torna um compositor de significativa importância para o cenário musical brasileiro.

A obra de Francisco Mignone, que apresenta pontos culminantes da criação musical brasileira, é muito vasta, não só em virtude da longevidade do compositor, mas sobretudo em virtude de sua exuberância produtiva inata. Seu domínio invejável dos recursos técnicos e formais naturalmente facilitou a sua expansão criadora. (KIEFER, 1983, p. 7)

²⁶ Vincenzo Ferroni (1858-1934) – compositor italiano e professor de composição, foi aluno de Jules Massenet (1842-1912).

De maneira geral, em sua obra observa-se três fases composicionais distintas. Na primeira fase o romantismo se faz presente, provavelmente influência direta da música europeia e do *bel canto italiano*; a segunda fase engloba o nacionalismo brasileiro intrínseco com o folclore, música popular e seresteira e, a terceira fase compreende experiências de novas técnicas de composição de vanguarda presentes em sua contemporaneidade, tais como o politonalismo, serialismo e o atonalismo. No encarte do Compact Disc *Sonatas e Sonatinas para Piano – Francisco Mignone* (Selo Paulus, 1999), James Melo retrata sobre as diferentes fases composicionais de Mignone:

A carreira de Mignone consolidou-se em três fases estilísticas distintas. Após uma fase inicial profundamente marcada pela influência do romantismo tardio europeu que se estendeu de 1917 a 1928, cobrindo seu período de estudos na Itália, Mignone voltou-se de modo sistemático para o folclore brasileiro como fonte de inspiração (1929-1960)... Na fase final de sua carreira, Mignone distanciou-se das raízes brasileiras e passou a explorar técnicas composicionais mais ecléticas e de vanguarda, tais como politonalidade, atonalismo e serialismo. (MELO, 1999, p. 4)

Segundo Molina (2010, p.18) “o interesse e a pesquisa sobre folclore brasileiro fizeram, de fato, parte dos projetos composicionais de Lorenzo Fernandez, Mignone, Guarnieri (...)”.

A maleabilidade técnica e composicional aliada à sua eferescente criatividade tornaram Francisco Mignone um artista de destaque durante sua vida e posteriormente. Em artigo do jornal *Estado*, datado de 22 de outubro de 1939, Mário de Andrade teceu comentários de valor acerca da obra de seu amigo Mignone:

Francisco Mignone é hoje uma das figuras mais importantes da música americana, não só pelo valor independente das suas obras principais, como pelo que ele revela, no ponto que está, do drama da nossa cultura... Deste ponto de vista Francisco Mignone será talvez o compositor mais representativo que temos atualmente. (ANDRADE, 1963, p. 309)

Entretanto, Mignone também sofreu críticas ferrenhas propagadas por Mário de Andrade²⁷, eles que foram amigos e colegas de classe no Conservatório Dramático Musical de São Paulo. Naquele mesmo artigo de jornal, seguiu-se crítica à Mignone de maneira contundente que implicou em um sentimento de discórdia entre eles.

²⁷ Mario de Andrade (1893-1945) - poeta, escritor, crítico literário, musicólogo, folclorista, ensaísta e fotógrafo brasileiro.

A obra de Francisco Mignone também é bastante irregular, mas as suas oscilações me parecem mais facilmente explicativas que as dos outros em geral, por derivarem desses dois problemas básicos de sua personalidade: a inconstância americana e o policiamento das suas tendências pessoais. (ANDRADE, 1963, p. 310)

Mesmo discordando das críticas de seu amigo, posteriormente Mignone retornou ao convívio e à amizade, estabelecendo-se assim a concórdia entre ambos.

No ano de 1933, Francisco Mignone e Liddy Chiafarelli Mignone, sua primeira esposa, estabeleceram residência no Rio de Janeiro. Neste mesmo ano, Mignone foi contratado como professor de harmonia e regência pelo Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro²⁸. Em carta a Bruno Kiefer (1983), datada de 21 de março de 1981, Mignone explana sobre seu primeiro casamento:

(...) Cantù que mais tarde casou com a filha de Luíz Chiaffarelli (1911). A filha dele se chamava Liddy. O casamento não deu certo. Houve em 1932, a separação do casal. Em 1932, Liddy passou a ser minha companheira na vida e na arte. Faleceu, num desastre de avião em 1962²⁹. (KIEFER, 1983, p. 11)

O legado composicional de Francisco Mignone contribuiu com qualidades factuais para a soberania da cultura brasileira, ao ser influenciado em suas composições por elementos oriundos do folclore nacional.

Na Figura 03, uma rara foto do casal Francisco Mignone e Liddy Chiafarelli Mignone.

²⁸ Posteriormente o Instituto recebe o título de Escola de Música do Rio de Janeiro, atualmente é o Departamento de Música da UFRJ.

²⁹ Desastre aéreo ocorrido dia 27 de novembro de 1982. O Vôo de número RG810 partiu do Rio de Janeiro com destino a Los Angeles – USA, com parada em Lima- Peru, onde ocorreu o acidente.



Figura 03: Francisco Mignone e Liddy Chiafarelly. (MIGNONE, 2016, p. 195)

2.2 - Maria Josephina Mignone

Em 1964 Mignone conheceu Maria Josephina Magalhães Silva, uma jovem pianista e professora de piano vinda de Belém do Pará para estudar piano no Rio de Janeiro. Ela recebeu uma bolsa de estudos do governo de seu estado para aperfeiçoar-se na capital fluminense. Foi orientada, então, pelas pianistas Magdalena Tagliaferro e assistentes Neuza França, Ilara Gomes Grosso e Hermínia Roubanud. Posteriormente, frequentou a classe do pianista Arnaldo Estrella que, mais tarde, orientou-a para matricular-se no curso de Iniciação Musical e Especialização de Piano no Conservatório Brasileiro de Música sob orientação da professora Liddy Chiafarelli Mignone. Maria Josephina registra a “respeitosa e cortês amizade” entre elas:

Neste tempo eu estudava com Dona Liddy Chiaffarelli Mignone no Conservatório Brasileiro de Música (...). Após as aulas do Conservatório, ela sempre me convidava para almoçarmos. Como à minha frente estava a tese de conclusão dos cursos, convidou-me para escrever um livro com ela (como ela poderia imaginar que eu me casaria com seu marido após sua morte?). (MIGNONE, 2016, p. 19)

Com os laços profissionais e de amizade entre Liddy e Maria Josephina, o primeiro encontro entre ela e Francisco Mignone ocorreu na casa do então casal Mignone, juntamente com um grupo de professoras convidadas por Liddy. Maria Josephina também conta sobre este episódio no seu livro³⁰:

Durante o curso, fui convidada por ela para ir ao seu apartamento, juntamente com outras colegas e professoras, de forma a conversarmos e trocarmos ideias sobre as Sonatas de Beethoven e os Prelúdios e Fugas de Bach. Ela morava na Rua Pompeo Loureiro 148, apartamento 1002, justamente onde fui morar após meu casamento com Mignone, anos depois. Quando lá chegamos, sentei-me ao lado das colegas. Ela então disse: “Vou chamar o Chico (era como ela chamava o Mignone) para tocar os Prelúdios e Fugas de Bach para nós”. Ele apareceu, de cara fechada, e foi diretamente para o piano, sem olhar para nós. (...) fiquei impressionada (lembrar que eu tocava suas Valsas no Conservatório de Belém do Pará quando eu era adolescente...)! Então, era aquele o grande compositor? (MIGNONE, 2016, p. 19)

Francisco e Maria Josephina voltaram a se encontrar na Academia de Música Lorenzo Fernandez no dia 09 de março de 1964.

No dia 09 de março de 1964, quando eu lecionava na Academia Lorenzo Fernandez... a diretora Professora Helena Lorenzo Fernandez, convidou todos os professores para assistirem a aula inaugural, que seria ministrada pelo Maestro Francisco Mignone, razão pela qual ela fazia questão da presença de todos os professores. Diante das circunstâncias decidi comparecer: Cheguei atrasada e sentei na última fileira do auditório da Academia. Quando lá cheguei, ele já tocava as Valsas de Esquina 5 e 8 e falava com tanto charme e conhecimento (...) Quando acabou a aula, todos foram tomar um cafezinho na secretaria, juntamente com os professores. Eu também estava lá e tirei retrato ao lado das colegas, estando Mignone na frente, rodeado pela diretoria e de outras figuras importantes. Por acaso, não me aproximei dele. (MIGNONE, 2016, p. 21)

Na Figura 04 vê-se uma cópia da fotografia com as pessoas que participaram da aula inaugural na Academia Lorenzo Fernandez no Rio de Janeiro em 09 de março de 1964. Ao centro estão Francisco Mignone e, segunda fileira, Maria Josephina (3.^a pessoa da direita para a esquerda).

³⁰ Em 2016 Maria Josephina lançou o livro “Cartas de Amor” no qual relata sua história de vida com Mignone, com publicação de fotografias e correspondências trocadas entre eles durante os 22 anos de convivência.



Figura 04: Registro de grupo de pessoas presentes na aula inaugural da Academia Lorenzo Fernandez, entre os presentes, Maria Josephina e Francisco Mignone. (MIGNONE, 2016, p. 167)

O casamento de Francisco Mignone com Maria Josephina ocorreu em 14 de outubro de 1964. Após o evento, a pianista decidiu dedicar sua carreira musical única e exclusivamente à interpretação das obras de Francisco Mignone, conforme seu relato: “Depois de nosso casamento, (...) deixei todo o repertório pianístico, com o qual me apresentava em público, para estudar a sua música, passando a me apresentar como recitalista ou em duo com ele”. (MIGNONE, 2016, p. 23). Em entrevista concedida em 17 de outubro de 2019, Maria Josephina Mignone, também expôs sobre seu propósito em dedicar sua carreira musical à interpretação da obra para piano de Francisco Mignone:

Assim Alexandre, o seguinte: quando eu me casei com ele, eu pensei assim: mas eu vou continuar tocando Beethoven, Debussy, Ravel, que eu adorava tocar os franceses. Mas isso aí não é certo, por que eu sou casada com o compositor, então eu deixei todo o meu repertório e me dediquei só a obra dele. E eu acho que fiz muito bem, por que uma vez, eu fui aluna do Arnaldo Estrela, e ele me disse assim (o Arnaldo Estrela chegou me disse assim): Olha, na música deveria ser como na medicina, cada pessoa dedica a um tipo: pediatria... cardiologia... não é? Na música deveria ser assim, cada pessoa dedica a um compositor. Porque ninguém pode ser grande intérprete de tudo. É impossível. E eu me dediquei a obra dele. Como ele estava do meu lado e me orientava, me dizia coisas. Mas ele nunca, nunca me... como é que eu posso... modificou a minha personalidade. Nunca! (MIGNONE, Entrevista, 2019)



Figura 05: Registro fotográfico de ensaio do *Duo Mignone*. Residência à Rua Pompeu Loureiro 148 ap. 1002, bairro de Copacabana, Rio de Janeiro. Data desconhecida. (MIGNONE, 2016, p. 183)



Figura 06: Registro fotográfico do *Duo Mignone* apresentando-se na Sala Cecília Meireles – Rio de Janeiro. Data desconhecida. (MIGNONE, 2016, p. 170)

Francisco Mignone faleceu no Rio de Janeiro em 19 de fevereiro de 1986, vítima de câncer pulmonar. Maria Josephina Mignone reside atualmente no Rio de Janeiro onde desenvolve carreira como musicista e mantém o trabalho de divulgação da obra artística do compositor.

2.3 - O Episódio da *Valsa Eponina*

A *Valsa Eponina* de Ernesto Nazareth (1863-1934) foi trazida ao contexto de vida de Maria Josephina e Francisco Mignone através de um evento social, um encontro entre amigos que se realizou em período após seu casamento. Em contato com Maria Josephina, por telefone, ela relatou que as viagens de lazer para a cidade de Itaipava eram frequentes, o casal era sócio de um clube de recreação da referida cidade. Ainda segundo Maria Josephina, o episódio da *Valsa Eponina* deu-se no período entre os anos 1967 à 1970.

Por conta de questões afetivas envolvendo a amizade entre os casais Mignone e Tinoco houve desdobramento do episódio que implicou na criação de uma versão para dois pianos, com a composição por Francisco de partitura para um segundo piano em justaposição à referida valsa. Segue-se na Figura 07 um registro, em foto, dos casais Tinoco e Mignone na capital do Brasil.



Figura 07: Foto do casal Mignone e Tinoco em Brasília: da esquerda para a direita: Brígido Tinoco, Conceição Tinoco, Maria Josephina Mignone, Francisco Mignone. MIGNONE (2016, p. 192), s/d.

Luiz Antônio de Almeida, biógrafo de Ernesto Nazareth, expõe detalhes sobre a criação da valsa *Eponina*. Segundo o autor, não há relato da data de composição da peça, somente de publicação: ano de 1913 pela Casa Vieira Machado. Dedicada ao amigo Virgílio Werneck Corrêa e Castro, é tida como uma “das valsas mais famosas de Nazareth, juntamente com *Confidências* e *Coração que Sente*. Até 2012 recebeu pelo menos 38 gravações. Em algumas edições aparece erroneamente grafada *Epônina*”. (ALMEIDA, s/d). Informa o biógrafo que a “pessoa que inspirou o título da valsa era Eponina Guimarães de Menezes, filha de coronel, nascida em 1885 e dotada de rara beleza. Sua única filha, Maria da Conceição Guimarães de Menezes”. Ainda segundo Almeida, “na mesma entrevista ela relatou: ‘Eu conheci o Ernesto Nazareth, porque ele era professor de piano de uma vizinha (à Rua Visconde do Rio Branco, centro de Niterói) e muito amiga: Phoebe Carvalho”. Luís Antônio, continuando seu relato, fala de ocasião em que conversou com o Sr. Alfredo Bahiense o qual relatou um de seus encontros com Ernesto Nazareth e expõe sobre o diálogo que teve com o compositor sobre a valsa *Eponina*:

... entrei na casa do Nazareth e ele estava no piano tocando uma valsa muito bonita, e ele perguntou: ‘- O que é que você acha dessa música... É bonita essa valsa?...’ Ah! (respondeu Bahiense) Muito bonita... estou gostando muito... E, aí, o Nazareth disse: ‘- Bahiense, eu me inspirei nessa valsa vendo uma das moças que eu acho a mais bonita que já vi na minha vida, e dei o nome dela, Eponina, a filha do coronel Guimarães!...’(...) pelo amor de Deus, isso que eu estou revelando a você, essa empolgação, essa admiração pela beleza da Eponina, eu quero que você não conte a ninguém... Segredo absoluto!... Porque eu tenho muito receio que o coronel Guimarães se ofenda d’eu me inspirar na beleza da filha dele! ...”. Quando perguntado pelo Dr. Bahiense se não iria dedicar esta valsa à Eponina, Nazareth disse "Deus me livre!". Maria da Conceição complementou: "Meu avô era um político da cidade (de Niterói), era Presidente da Câmara. Meu avô foi um homem que morreu no Palácio do Ingá, como Presidente do Estado... Era uma pessoa ilustre, tinha aquela filha única, muito bonita, não havia príncipe encantado que pudesse chegar à janela da minha família". (ALMEIDA, s/d)

Antônio de Almeida acrescenta que as informações obtidas sobre a valsa foram desvendadas após a morte de Nazareth e tornaram-se públicas por ocasião de uma transmissão radiofônica da valsa, e que Eponina ficou lisonjeada com a homenagem recebida do compositor Ernesto Nazareth.

Na capa da partitura da valsa *Eponina* de Ernesto Nazareth (Figura 08) encontram-se apontamentos de Mignone sobre a trajetória de Eponina (deusa romana),

Júlio Sabino e Vespasiano na Roma antiga. As palavras inelegíveis foram aqui substituídas por colchetes:

Eponina – Mulher de Sabino, o qual rebelou as Gálias contra o imperador Vespasiano.

Viveu com seu marido durante nove anos escondida num subterrâneo. – Por fim descobertos foram levados à morte, em 78.

Júlio Sabino, gaulês do país dos Limçomes (ões) – revoltou-se do [...] de Vespasiano.

Existe também um [...] [...] romano sem esse [...] chamou seu CAPITÃO.

Limções, antigos povos das Gálias. Habitavam no Lamgres.

Em francês: Sabinos. (MIGNONE, s/d).

Júlio Sabino, gaulês do país dos Limçomes (ões) – revoltou-se do [...] de Vespasiano.

Existe também um [...] [...] romano sem esse [...] chamou seu CAPITÃO.

Limções, antigos povos das Gálias. Habitavam no Lamgres.

Em francês: Sabinos. (MIGNONE, s/d).

ERNESTO NAZARETH

EPONINA - Mulher de Sabino¹, o qual rebelou os gálios contra o imperador Vespasiano. Viveu com seu marido durante nove anos escondida num subterrâneo. - Por fim descobertos foram levados à morte em 78.

EPONINA

Julio Sabino, gaulês do pai
VALSA (CÔM.) - Revolta de do
do **LINGOES**. - Revolta de do
Sabino e Júpiter Vespasiano.
Existe também um grande
personagem romano seu
PARA PIANO em um estudo de #
4.º ANO **CAPITÃO**
LINGOES, Antigo povo
do Gálias. Habitavam
na LANGRES

(M) Em francês: SABINOS.

N. de Cat. II-E.A.M.

IRMÃOS VITALE — Editôres
São Paulo — Rio de Janeiro — BRASIL

MUSICAL SÃO JOSÉ
INSTRUMENTOS MUSICAIS,
ACESSÓRIOS E PARTITURAS
Rua Cláudia Ulrich, 189 - Loja K
Tel. 236-6469 435
FILIAL: Av. N. S. Conceição, 435
Loja N. - Tel. 237-2658

EDICÃO * E * A * M

Nesta partitura Mignone compôs o 2.º piano de sua autoria. As notas escritas a lápis são dele.

Figura 08: Cópia da capa da *Valsa Eponina* de Ernesto Nazareth. Acervo ABM. Anotações de F. Mignone. Rio de Janeiro, Irmãos Vitale, 1940.

Na mesma capa, com escrita a caneta e verticalmente, Maria Josephina fez observações relativas à parte do segundo piano: “Nesta partitura Mignone [compôs] o 2º piano de sua autoria. As notas escritas a lápis são dele”. (MIGNONE, s/d)

Na Figura 09, a primeira página da mesma valsa contendo anotações de Mignone rascunhadas a lápis, com delineamentos da estrutura de composição do segundo piano e anotação a caneta de Maria Josephina acerca do piano II.

2 |

Dedicada ao distinto amigo Virgílio Werneck Corrêa e Castro

EPÔNINA

Valsa

ERNESTO NAZARETH

Obs: Olhar a 2ª parte, está toda a indicações de elaboração de Mignone para o PIANO

© Copyright by ERNESTO AUGUSTO DE MATTOS-Rio de Janeiro-Brasil.
 © Copyright assigned 1940 to IRMÃOS VITALE S/A, Ind. e Com. São Paulo-Rio de Janeiro-Brasil
 Todos os direitos autorais reservados para todos os países-All rights reserved. 11-E.A.M.

Figura 09: Valsa *Eponina*, de Ernesto Nazareth: p. 1, compassos 1-22. Acervo ABM. Rio de Janeiro, Irmãos Vitale, 1940.

Na Figura 10 vê-se cópia da capa do manuscrito da composição do segundo piano (piano II) para a *Valsa Eponina* com anotações de Mignone e sua assinatura escritas a caneta, verifica-se a indicação do “II Piano”, e também a indicação de arranjo: “2º piano arranjo de Francisco Mignone”.

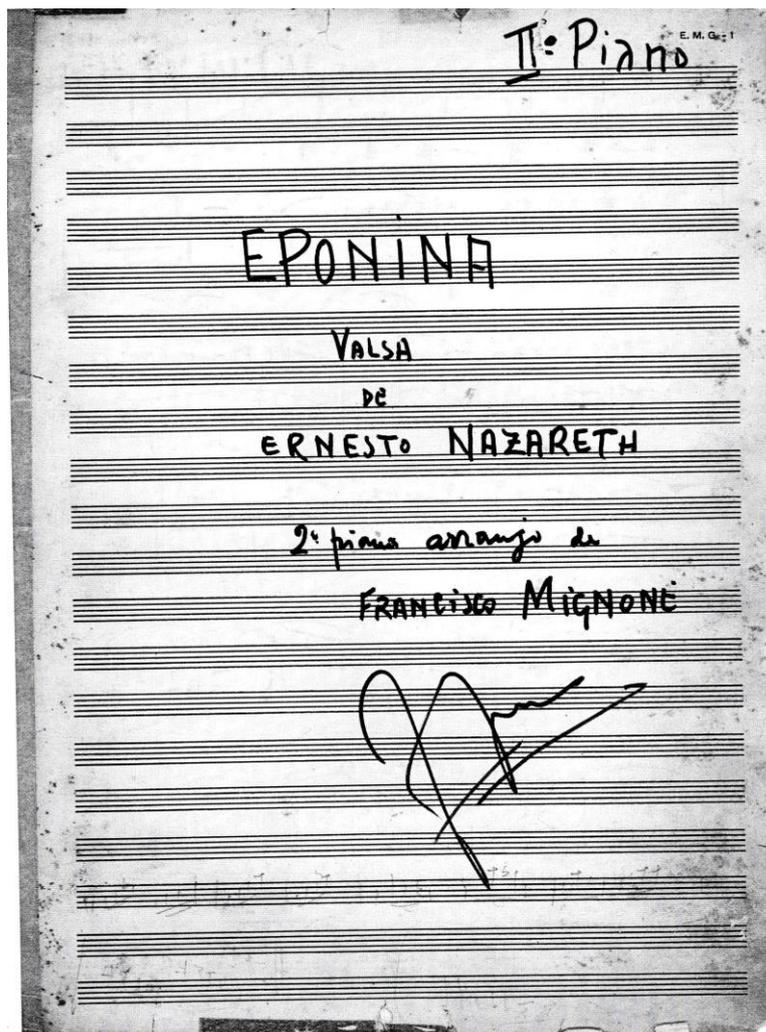


Figura 10: Cópia de capa do manuscrito do segundo piano, *Valsa Eponina* por F. Mignone. Acervo ABM, s/d.

Na Figura 11, segue uma cópia do manuscrito da página 1 da versão da partitura da *Valsa Eponina* para o segundo piano (piano II). Na partitura observam-se detalhes da caligrafia musical do compositor, a definição do fraseado melódico, a indicação das repetições em diferentes registros do piano, a delimitação das sessões da valsa com suas repetições e determinação das articulações escolhidas pelo compositor.



Figura 11: Cópia da página 1, manuscrito do segundo piano, comp. 1 a 39. *Valsa Eponina* por F. Mignone. Acervo ABM, s/d.

Maria Josephina Mignone em entrevista (2019) relatou, detalhadamente, como ocorreu de maneira efetiva a retomada da criação das peças a dois pianos por Francisco Mignone:

Então, o caso é o seguinte: nós tínhamos uma casa em Itaipava. Íamos sempre passar as férias lá em Itaipava e tinha um Ministro da Educação que morava lá, Brígido Tinoco, e a esposa dele a Dona Conceição Tinoco, a mãe dela conheceu o Nazareth, entendeu. Então ela chegou para mim e disse: Há, (ela tinha piano na casa dela) íamos lá, haaa e tocava piano, era aquela coisa... aquele ambiente ... bom, aí ela chegou a mim e disse: haaa você, eu gostaria tanto que você estudasse, tocasse uma música que o Nazareth fez para minha mãe: EPONINA. - Uma valsa. - Uma valsa, você podia estudar pra eu ouvir. Eu tenho tanta vontade de ouvir. Tá bem Dona Conceição, eu nunca tinha tocado Nazareth. Tá bem, eu vou estudar. (MIGNONE, Entrevista, 2019)

Após a solicitação de sua amiga Conceição Tinoco, Maria Josephina resolveu estudar a *Valsa Eponina*. Seguindo seu relato (2019):

Quando eu cheguei no Rio eu procurei a partitura e comecei a olhar no piano e quando eu estava olhando ao piano, o Mignone já estava lá do lado, foi para o outro piano e começou a improvisar em cima da “Eponina”, entendeu? Eu falei assim: Há mas que coisa linda! Há! Você tem que colocar, escrever senão você vai esquecer. Aí ele foi... escreveu o primeiro arranjo do Nazareth foi “Eponina” para mim, por causa da Dona Conceição Tinoco, entendeu? Aí quando eu cheguei lá em Itaipava fui para o piano, toquei, ela ficou emocionada, foi um sucesso! Bom, aí começaram... toda vez que eu cheguei... aí eu ouvi aquele Nazareth, gostei sabe, achei lindo, aí comecei a me interessar pelo Nazareth e eu ficava estudando e ele ia para o outro piano e improvisava. Na hora! Aí eu falava: mas assim não adianta você tocar isso, vai esquecer. Por favor passa para o pentagrama para ficar, para ficar, gente poder, ter uma... - um registro. – Um trabalho, né. Aí ele começava a fazer isso para mim, e nisso começou o interesse dele em tocar comigo. Eu era ... eu não tinha a experiência musical que eu tenho hoje, né. Eu fazia com ele, era muito jovem, era ingênua, era boba sabe?! Então assim eu me sentia importante com ele lá no piano. Começou a escrever algumas coisas. Começou também a interessar em desenvolver esse trabalho, e com isso foi ...foi... foi ... foi aí resolvemos gravar um disco do Nazareth. Fomos para Sala Cecília Meireles gravar. (MIGNONE, Entrevista, 2019)

Sequente ao episódio vivenciado em Itaipava pelo compositor e sua esposa, e juntamente com os desdobramentos relativos ao evento, as obras para dois pianos passaram a receber uma dedicação especial, o que desencadeou na seleção de mais obras para Mignone compor o segundo piano desde 1939. Neste sentido, houve um impulso no ato composicional a partir da circunstância vivencial anteriormente relatada.

Poder-se-ia dizer que, de uma condição vivenciada houve um impulso estimulador que desencadeou uma reação composicional, a elaboração da parte do segundo piano para a peça *Eponina*. O motivo desta ação fica em destaque, seja ele evidenciado ou discreto em sua forma de agir sobre o autor, no caso desta investigação, o compositor. No estudo ao piano da valsa por Maria Josephina, a pedido de Conceição Tinoco, se faz evidente a relação entre manifestação artística e vida social, e entre arte - vida, pois houve uma interferência no ambiente composicional de Francisco Mignone que foi diretamente relacionado com o fazer artístico. Em um ato espontâneo, intuitivo, Mignone iniciou uma nova sequência composicional. Houve um evento motivador decorrente de um fato real, ou seja, o estudo ao piano de *Eponina* por Maria Josephina que gerou a espontânea improvisação de Mignone, conforme manifestação na narrativa da pianista. De certa forma, Mignone transmitiu sua intenção composicional a partir de uma situação vivenciada para compartilhar e agradar sua esposa, o que se reflete no estímulo criativo, na motivação para realizar algo. Vigotski fala da força da relação arte – vida quando diz que:

A arte está para a vida como o vinho para a uva – disse um pensador, e estava coberto de razão. Ao indicar assim que a arte recolhe da vida o seu material mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material... seria desolador o problema da arte na vida se ela não tivesse outro fim senão o de contagiar muitas pessoas com os sentimentos de uma. (VIGOTSKI, 1999, p. 307)

A relação afetiva e o elo significativo construído entre Francisco Mignone e Maria Josephina reflete-se no trabalho artístico do compositor. Esta relação arte - vida passa a integrar de maneira intensa sua carreira como compositor e também como pianista. Após a criação do Duo Mignone, o casal apresentou-se em concertos por várias cidades brasileiras e gravaram dois Long Plays interpretando obras a dois pianos. A gravação da valsa *Eponina*, juntamente com outras 17 peças encontra-se no primeiro Long Play produzido entre os anos 1978 e 1984, gravado na Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro. Esta gravação trata-se de uma referência para a interpretação deste repertório uma vez que manifesta o caráter musical concebido em sua origem. O segundo Long Play foi gravado em 1997 no mesmo local com 18 outras peças.

É salutar recorrer a eventos vivenciais significativos que registrados e estudados conduzem fatos para a associação com a motivação, em especial a motivação composicional da obra composta para dois pianos, e dentre estes eventos é destaque o matrimônio de Francisco Mignone com Maria Josephina no ano de 1964 e, posteriormente, a criação do *Duo Mignone*.

Em entrevista, a pianista Maria Josephina Mignone relatou como ocorreu o início do processo da colaboração do *Duo Mignone* a partir do episódio da valsa *Eponina*. Ao retornarem da cidade de Itaipava para o Rio de Janeiro, ela adquiriu a partitura da valsa e começou sua leitura e estudo ao piano. Na ocasião, Francisco Mignone a observava e, num ato espontâneo, sentou-se ao segundo piano e iniciou um acompanhamento instrumental, justapondo sua improvisação à execução da *Valsa Eponina* por sua esposa. Imediatamente, e ficando encantada com o resultado da improvisação, Maria Josephina pediu que Mignone a registrasse em partitura, dando origem a uma série de partes para o segundo piano, dessa e de outras peças.

Infere-se que o duo pianístico foi consequência direta da experiência vivenciada com a informação sobre a existência da *Valsa Eponina*, numa relação entre vida e arte. Segundo Vigostki (1999 p. 24) e Bakhtin (2011, p. 23), a emoção e o afeto instigam a vontade. A vontade é fruto do prazer artístico, do bem que ele propicia e representa ao elemento criador; no caso, o compositor. Barret (2014, p. 5) enfatiza que é “importante

reconhecer as interseções entre o ambiente social, fatores motivacionais e habilidades relevantes de domínio e criatividade, cujas possibilidades colaborativas de pensamento e práticas criativas são trazidas à tona”³¹ (Tradução nossa).

Nas composições para dois pianos, Francisco Mignone é guiado pela vontade, incontestavelmente no instante em que se dedica a compor para essa formação instrumental. O elemento psicológico propulsor da sua vontade está diretamente relacionado com seu sentimento de afeto por Maria Josephina, com o protagonismo emocional que ambos vivenciavam. No episódio da *Valsa Eponina*, espontânea e intuitivamente Mignone criou a possibilidade de sentir prazer ao agradar sua esposa, comungando de um prazer mútuo, utilizando-se das composições para o duo. Maria Josephina, por sua vez, destacou-se ao contribuir com a retomada do compositor em criar peças para dois pianos e ao ato de tocarem juntos aquele repertório, colaborando para a criação do *Duo Mignone* e retomada da carreira pianística do compositor.

O resultado dessa experiência positiva motivou e impulsionou Mignone ao contínuo desenvolvimento de tais peças, de maneira que os elementos resultantes desse prazer foram as obras que implicaram não somente um prazer do “eu” compositor, mas de uma satisfação sentimental compartilhada. O fato de Francisco Mignone reiniciar a elaboração desse repertório, naquela etapa aumentando a produção desse gênero com a colaboração e auxílio na interpretação musical de Maria Josephina, justifica-se na vontade de envolvê-la em sua vida integral, também como sua companheira de trabalho.

Embora existam funções distintas para o intérprete e para o compositor, bem como, habilidades inerentes a cada um, a relação entre eles pode ser mais próxima do que simplesmente a ideia de que ao compositor cabe a função de criar a obra e ao intérprete a de fazer a leitura das intenções do compositor. (GARBOSA, Guilherme, 2002, p. 19)

Indagada sobre sua contribuição nas peças a dois pianos, Maria Josephina comentou que o compositor acatava suas opiniões quando solicitadas:

Você não sabe, tem umas palavras que ele escreveu sobre mim, que ele diz que muitas vezes descobriu coisas na música dele, que eu gostava. Está escrito por ele. Quer ver, ele diz assim: Olha isso aqui: não seria interessante fazer assim? Ele aceitava. (MIGNONE, Entrevista, 2019)

³¹ Importantly, in recognizing the intersections between the social environment, motivating factors, and domain and creativity relevant skills, the collaborative possibilities of creative thought and practice are brought to the fore.

Durante a entrevista, o arguidor disse à Maria Josephina: “Ele tinha esta abertura porque confiava no seu trabalho, também”, ao que ela respondeu: “Não... eu acho que ele me admirava, Alexandre. Embora eu fosse muito, muito jovem, muito inexperiente, mas alguma coisa ele viu em mim para aceitar, não é? Alguma coisa ele viu!” (MIGNONE, Entrevista, 2019).

Nas composições para dois pianos, Mignone é guiado pela vontade, incontestavelmente, no instante em que se dedica a compor para esta formação instrumental. O elemento psicológico propulsor da sua vontade está diretamente relacionado com o sentimento de afeto que dispunha à Maria Josephina, com a emoção que ambos vivenciavam. No episódio da valsa *Eponina*, de maneira espontânea e intuitiva. Mignone cria a possibilidade de sentir prazer ao agradar sua esposa. Ao utilizar-se de composições a dois pianos, foi propiciado ao casal comungarem um prazer mútuo na vida cotidiana e artística. O resultado desta experiência positiva motivou e impulsionou Mignone ao contínuo desenvolvimento do repertório a dois pianos.

2.4 - Mignone e compositores na obra para dois pianos

A escolha de Francisco Mignone pelas composições de Ernesto Nazareth³², Zequinha de Abreu³³, Waldemar Henrique³⁴ e Oscar 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 Mignone nutria perante os compositores e seus respectivos trabalhos artísticos.

³² Nome completo: Ernesto Júlio de Nazareth

³³ Nome completo: José Gomes de Abreu

³⁴ Nome completo: Waldemar Henrique da Costa Pereira

A escolha de peças de Zequinha de Abreu (1880 - 1935) por Mignone para criar a parte do piano II ocorreu após seu amigo e pianista Jaques Klein³⁵, ter feito uma encomenda de onze de peças a dois pianos, para realizar gravação e recital na cidade de São Paulo. Na entrevista concedida em 2019, Maria Josephina Mignone relembra:

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 fazer esses trabalhos, acho que foram sete ou oito, (né?)... 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. (MINGNONE, Entrevista, 2019)

As onze (11) composições escolhidas de Zequinha de Abreu foram seis (6) Valsas e cinco (5) Chôros Sapeca³⁶, respectivamente, as valsas: *Amando sobre o Mar*, *Branca*, *Longe dos olhos*, *Rosa Desfolhada*, *Tarde em Lindóia*, *Último Beijo*, os choros: *Levanta a Poeira*, *Não me Toques*, *Os Pintinhos no Terreiro*, *Sururu na Cidade*, *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, tanto dele como de Zequinha de Abreu. Como citado por Maria Josephina (2019), estas peças foram solicitadas para um registro fonográfico em Long Play (LP). O registro ocorreu no ano de 1979 pelos pianistas Jaques Klein e Ezequiel Moreira, pela gravadora “Evocação”, e o Long Play têm como título o nome dos pianistas. Cabe registrar que, embora Francisco Mignone tenha criado o segundo piano também para a peça *Sururú na Cidade* para a mesma encomenda, não fez parte do Long Play.

De Ernesto Nazareth (1863 - 1934) Mignone escolheu trinta e cinco (35) peças para a criação do piano II, dentre elas estão vinte e três (23) Chôros Brasileiros, seis (6) Valsas, três (3) Tangos Característicos, um (1) Fado Português, uma (1) Polca e um (1) Chôro Brasileiro.

As características estilísticas do trabalho musical dos compositores relacionados são diferenciadas, entretanto, destaca-se a consideração de Mignone pelo trabalho artístico de Ernesto Nazareth, por quem cultivava grande admiração. Em várias oportunidades

³⁵ Jaques Klein (1930-1982) Pianista brasileiro que possuiu importante carreira artística internacional. Detentor de inúmeras premiações musicais, apresentando-se em importantes salas de concertos das Américas e Europa.

³⁶ Neste trabalho optou-se pela grafia da palavra *Chôro* com acento circunflexo, de acordo como a mesma apresenta-se nas partituras consultadas de Zequinha de Abreu e Ernesto Nazareth.

Mignone demonstrou seu respeito a Ernesto Nazareth. Dentre estes registros, um deles está no Documentário *Lição de Piano* (1978) produzido pela Funarte, onde Mignone narra o encontro que teve com Ernesto Nazareth:

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, 7: 25``)

Este estado de reconhecimento e apreço de Mignone por Nazareth foi corroborado no depoimento 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] por que admirava o Nazareth... Ele não ia fazer de qualquer um, não” (MIGNONE, Entrevista, 2019). Ambos os compositores foram pianistas improvisadores e trabalharam criando trilha sonora para o cinema mudo ao vivo, cada um em seu tempo, década. 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, 3: 50``)

Bruno Kiefer (1976, p. 121) 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 Mignone também se orienta com esta mesma particularidade, ao desenvolver em sua obra artística os componentes extraídos de manifestações culturais brasileiras. KIEFER (1983, p. 19/20) relata sobre a influência extraída de elementos nacionalistas como forma de auto-afirmação de Mignone em determinado período de composição ao citar, por exemplo, a *Fantasia Brasileira n. 1 para Piano e Orquestra*, em que há a utilização “elementos brasileiros procedentes de raízes africanas”.

Observa-se dentre a eloquência composicional de Nazareth e Mignone, considerando-se as devidas particularidades de época vivenciada, a influência social e o estilo composicional de cada um, com informações recorrentes da música popular brasileira³⁷, além do fato de ambos os compositores possuírem predileção pelo gênero valsa. Nazareth explorou o gênero choro assim como Abreu, entretanto, Mignone não criou composições do referido gênero, mas considerando-se a escolha volumosa destas peças para criar o segundo piano, confirma-se o apreço para com este estilo de composição.

Nazareth e Mignone tiveram influências do populário nacional ao utilizar em suas composições ritmos, harmonias e melodias oriundas do folclore e da música popular brasileira. Mariz (2000, p. 230) registra a fala de Liddy Chiaffarelli ao comentar sobre a interferência da música brasileira nas composições de Mignone:

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 à obra de Nazareth e o apreço de ambos para com tal repertório musical, o que identifica a influência na escolha das peças para dois pianos por Mignone.

Francisco Mignone escolheu três (3) peças de Waldemar Henrique (1905-1995) para integrar sua obra a dois pianos: *Boi Bumbá e Rolinha* do repertório para canto e piano, e *Valsinha do Marajó* para piano solo. Com relação às duas primeiras, Mignone compôs uma versão original para os dois pianos e apropriou-se também 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 Waldemar Henrique.

Questionada em entrevista sobre o pedido à Mignone para criar as peças de Waldemar Henrique, Maria Josephina esclareceu: “Essa foi meu pedido, né! O Waldemar Henrique era de Belém 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.” (MIGNONE, Entrevista, 2019).

³⁷ Neste trabalho a música popular brasileira trata da experiência de interação da diversidade cultural de povos que deixou um saldo positivo no campo da música no Brasil.



Figura 12: Maria Josephina Mignone e Waldemar Henrique. MIGNONE (2019, p. 190), s/d.

O elo entre Francisco Mignone e Waldemar Henrique é reafirmado quando Mignone dedica a peça *Rolinha* para Mara Henrique Ferraz, irmã de Waldemar. Na Figura 13, Mignone registra com caneta sua assinatura, 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”.

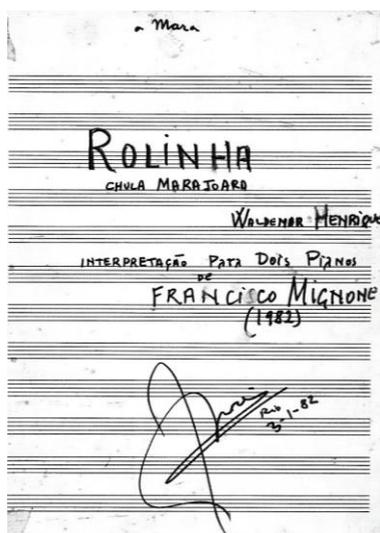


Figura 13: Manuscrito da capa da peça *Rolinha* para dois pianos de Francisco Mignone. Acervo ABM, 1982.

Em carta à Mignone, Maria Josephina falou da anuência de Waldemar Henrique sobre a composição a dois pianos: “Waldemar está feliz com seu trabalho da “Rolinha”. (MIGNONE, 2016, p. 159). Em outra carta Maria Josphina registra o apreço e a personalidade que possuía com o 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 (1897- 1948). Foi a única peça de Lorenzo Fernandez que Mignone incorporou um segundo piano, também em justaposição. Esta versão foi gravada pelo Duo Mignone que, após o falecimento de Francisco Mignone, foi integrado pelas pianistas Maria Josephina e Miriam Ramos. O Long Play, intitulado *Coleção Mignone – Duo Mignone – Volume 3*, possui dezenove (19) faixas entre elas a referida peça.



Figura 14: Oscar Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone. MIGNONE (2019, p. 190). s/d.

Mignone, ao assimilar elementos musicais de Nazareth, Abreu, Waldemar Henrique e Fernandez 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 pela criação já existente (piano I).

Um dos fatores para a afinidade de Mignone para com a música dos citados compositores é percebida na escolha do gênero musical que ele utilizou nas peças a dois pianos, ao se contabilizar trinta e dois (32) *Chorinhos* e vinte e uma (21) *Valsas* escolhidas, que representam mais da metade das composições a dois pianos de Mignone. Sobre esta afinidade de Mignone por esses gêneros, Mariz (2000, p. 240) ao falar sobre a produção musical para piano de Mignone, 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 Josephina, 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 do compositor que empregou estratégias composicionais diversificadas para a criação de sua referida obra, dentro de seu ambiente vivencial, e que propiciou elementos acolhidos por Mignone para o bom desempenho deste repertório. Em artigo sobre pesquisa em artes, Kathleen Coessens (2014, p. 11) 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”.

Durante o processo de criação das peças a dois pianos e o sucesso do *Duo Mignone* diante da empatia que exerciam perante o público, o compositor foi cativado pelos resultados positivos alusivos ao seu ato composicional, o que constituiu em um investimento artístico do compositor gerado pela motivação. Este resultado consonante criou uma expectativa positiva, resultado da influência desencadeada pelo meio ambiente que o compositor estava inserido, e consecutivamente, a expectativa positiva motivou Mignone a se dedicar ao repertório em foco.

O número total 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. O resultado positivo da realização artística deste repertório pelo Duo cada vez mais motivava o compositor na produção de mais peças para o Duo a interpretá-las, também devido à resposta positiva do público. Neste sentido, Bandura (1995, p. 23) avalia a expectativa como um fator importante na antecipação de resultados, há uma prospecção de ações a serem

desencadeadas, aliando também o auto-conhecimento que estabelece critérios para o desenvolvimento destas ações a partir de experiências já vividas.

De maneira espontânea, Mignone identificou-se com o discurso musical dos outros compositores, pois tinha respeito e admiração por eles, nutria sentimentos tanto de amizade como profissional. Esta premissa em respeitar, admirar e gostar do trabalho de outro músico, do discurso musical alheio, criou uma identificação na eloquência composicional e impulsionou Mignone a desenvolver seu trabalho artístico. Também, sua identificação perante a expressão do trabalho artístico daqueles compositores, foi fundamental para o desenvolvimento de sua obra para dois pianos.

A motivação, abarcando referências pessoais e profissionais com a identificação positiva, criou fatores para o contínuo desenvolvimento destas peças no sentido que, nesta situação, aliaram-se ambos os discursos musicais, englobando materiais artísticos expressivos e distintos em uma única concepção musical.

A perspicácia na seleção de peças por Mignone é verificada no instante em que ele escolhe aquelas que fizeram sucesso com o público na versão de piano solo. Mignone provavelmente utilizou o critério da popularidade desse repertório junto aos ouvintes para decidir sobre a utilização de peças de outros colegas compositores.

Vigotski (2004, p. 58-59) esclarece que sobre a influência do entorno na vida social e seus desdobramentos, o ímpeto da imaginação é a base principal e motriz da criação, explanando sobre a imaginação criadora (onipresente) que penetra da vida pessoal e social.

Na Tabela 1: Justaposição Cronológica, é apresentado um Infográfico contendo a data de nascimento e falecimento de cada compositor, conjuntamente com a data de nascimento da pianista Maria Josephina, no qual é possível verificar a dinâmica da linha do tempo de vida Francisco Mignone que permeia a existência dos compositores envolvidos.

TABELA 1: JUSTAPOSIÇÃO CRONOLÓGICA

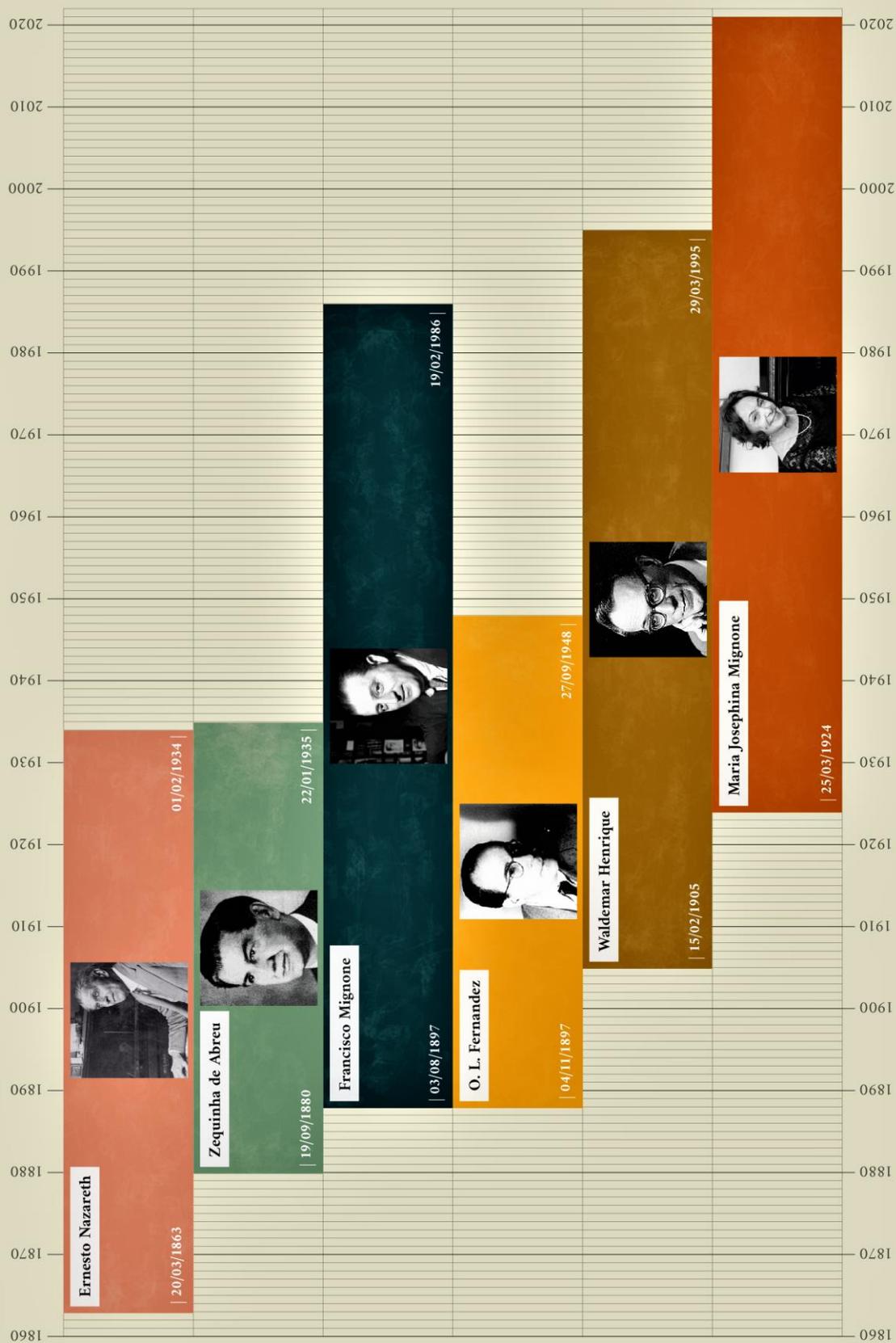


Tabela 1: Justaposição cronológica. Infográfico da cronologia existencial dos compositores.

CAPÍTULO 3

JUSTAPOSIÇÃO NA OBRA PARA DOIS PIANOS DE FRANCISCO MIGNONE

A justaposição é uma ferramenta ou mecanismo de criação artística que possui como principal fator de definição a colocação de dois elementos de características distintas enquadrados lado a lado. 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-WEBSTER, 2020) Tradução nossa³⁸. A justaposição é também utilizada por artistas na estética surrealista, e trata esse mecanismo como “a ênfase extra dada a uma comparação quando os objetos contrastados estão juntos”. (BOUNDLESS, 2020) Tradução nossa³⁹

Diferentes segmentos artísticos utilizam-se da técnica da justaposição para a criação de obras de artes. 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)

3.1 - Justaposição Funcional

Ao recorrer ao termo “justaposição funcional” invoco 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”. Já a expressão “funcional” foi adaptada

³⁸ The act or an instance of placing two or more things side by side often to compare or contrast or to create interesting effect.

³⁹ The extra emphasis given to a comparison when the contrasted objects are close together.

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”.

As seguintes palavras são exemplos da justaposição gramatical: “passatempo” = “passa” + “tempo” / “beija-flor = “beija” + “flor”. Nestes dois exemplos de justaposição gramatical, duas palavras formam uma terceira, sem a alteração da escrita, criando assim uma nova interpretação derivada de duas palavras justapostas, mas que separadas possuem significados opostos. A analogia acima descrita, entre a gramática da língua portuguesa e peças musicais também é verificada por Antenor F. Corrêa (2009, p. 90). Dessa forma, faz-se uma analogia do conceito da justaposição gramatical ao conteúdo musical escrito por Francisco Mignone em uma significativa quantidade de peças para dois pianos. Tal estratégia composicional é aqui tratada como “Justaposição Funcional”, englobando os conceitos da justaposição expostos e somados a outros elementos contidos nas peças do referido repertório.

Mignone não se utilizou de componentes musicais idênticos apresentados no piano I para escrever o piano II, mas sim de ideias e características composicionais próprias para conectar com o que já estava definido no piano I. Mignone elaborou o piano II de maneira a aglutinar e envolver ambos os pianos e os conteúdos musicais, criando uma nova estética musical para muitas das peças. Neste sentido, 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 durante a realização pianística das peças.

A justaposição funcional irá, portanto, interferir significativamente na interpretação musical ao observar fatores múltiplos como a fraseologia, o ritmo, a melodia e agógica, destacando que novas decisões interpretativas deverão ser adquiridas pelos intérpretes, por serem dois artistas (pianistas) envolvidos em uma obra musical, e pelo fato de que há novas diretrizes interpretativas a serem selecionadas devido à multiplicação dos referidos fatores de conteúdo musical.

Ao introduzir novas formas de procedimentos analíticos musicais, Cogan (2013) relata que as “forças organizadoras estão sempre interagindo e se completando e nunca podem ser entendidas de maneira fragmentada ou dissociada”. Com esta premissa, a análise das peças a dois pianos parte da não dissociação entre os dois pianos, da

confluência funcional criada por Mignone para estabelecer o desenvolvimento da sua obra de arte.

3.2 - Justaposição Histórica

A justaposição histórica caracterizada pela sobreposição de escritas musicais escritas em diferentes momentos no tempo, considerando-se um significativo intervalo temporal entre duas ou mais peças, é outra relevante ferramenta de construção musical. Assis (2018, p. 130) tradução nossa⁴⁰, fala do tempo/momento histórico como fator decisivo na manifestação artística: “através de sistemas experimentais, pode-se permitir fazer o futuro do passado musical funcionar. (...) Além disso, a experimentação artística tem o potencial de reunir o passado e o futuro de coisas, permitindo e concretamente construindo novos conjuntos”.

Duas partes de espaços temporais distintos, do passado e do presente, ao serem confrontadas podem ser simultaneamente analisadas. Nesta discussão, duas obras de arte musical compostas no passado e no futuro do passado (presente) são justapostas para constituírem um novo elemento artístico. Assis fala da constituição de dois mundos:

As obras musicais participam, portanto, de dois mundos distintos: um relacionado ao seu passado (o que os constitui como objetos reconhecíveis), outro relacionado ao seu futuro (o que eles podem se tornar). Se exigirmos que o desempenho seja um ato idealizado de interpretação. (ASSIS, *ibidem*, p. 129) Tradução nossa⁴¹

Quando duas ou mais obras aglutinadas em uma cronologia de tempo diferente da sua concepção tornam-se envolvidas, a justaposição histórica é idealizada. Ao remeter-se sobre a obra de arte como uma ideia criativa, desenvolvida em um determinado período, é importante considerar que nela estão embutidos conceitos de estilo, pensamento e fatores histórico/sociais, pois cada obra de arte possui elementos que a caracterizam como tal. O pintor e ilustrador neo-zeolandês Andrew Mcleod utiliza-se do conceito da justaposição

⁴⁰ ... through experimental systems, might allow for making the future of past musical works.(...) Moreover, artistic experimentation has the potential to bring together the past and the future of things, enabling and concretely building (constructing) new assemblages.

⁴¹ Musical works participate, therefore, in two different worlds: one related to their past (what constitutes them as recognisable objects), another related to their future (what they might become). If we require performance to be an idealised act of interpretation.

histórica para desenvolver sua obra que é assim descrita por Pininga (s/d)⁴²: “Justapondo símbolos e ícones de períodos opostos, o artista pesquisa constantemente através da história da arte visual, do design e da moda e a maneira como ‘tudo se encaixa’ para criar na tela uma narrativa de múltiplas interpretações e direções”.

A justaposição histórica e a funcional são, portanto, configuradas quando ambas as obras de arte são agrupadas e aglutinadas, formando a justaposição e, consecutivamente, criando-se uma nova obra de arte com a união de ambas.

Ao confrontar o conceito da justaposição histórica presente e a obra para dois pianos de Mignone cabe verificar que o compositor utiliza-se deste procedimento estético-composicional quando selecionou peças de períodos distintos de sua vida. Como exemplo latente, traz-se em evidência as onze (11) peças de Zequinha de Abreu compostas entre os anos de 1917 e 1934, para as quais Mignone compôs a parte para o segundo piano em 1980, utilizando-se em justaposição histórico-funcional como recurso construção composicional.

Francisco Mignone endossa a justaposição histórica ao trazer as peças de Abreu exatamente como foram compostas sete décadas passadas e as aglutina nas suas criações (piano II) sem, no entanto, utilizar componentes idênticos àqueles presentes nas peças musicais (de Abreu). Ele acoplou ao piano II elementos característicos de sua escrita, com sua maneira peculiar de compor, corroborando com a possibilidade de independência do piano II que ele molda de maneira a aliar seu estilo a outro de décadas atrás.

Na justaposição histórica, são aliados contextos e épocas distintas de obras concebidas por diferentes compositores em diferentes períodos. Sendo assim, o ato composicional é consagrado com o registro histórico da maneira de se compor de cada época. Ficam protocolados no evento composicional, que é estático e derivado do ato de criação, elementos musicais de composição da época em que foi escrito. No entanto, no momento em que uma composição for interpretada e justaposta sobre ou sob outra, em outro contexto ou época, ela estará suscetível a fatores interpretativos utilizados em diferentes períodos.

Neste contexto, elementos são justapostos e interpretados em uma nova circunstância, impregnada de ideias e possibilidades sonoras, que oferece ao receptor (ouvinte) a possibilidade de uma nova escuta. Duas ou mais obras de arte quando colocadas em um mesmo local e em uma situação diferente do ambiente ou circunstância

⁴² Pesquisador e estudante de música e jornalismo. Comentarista de música do site “blackdimonds.com”.

original para a qual foram criadas, oferecem possibilidades artísticas ocasionadas, principalmente, pela sensibilidade de interpretação.

Ao se verificar as possibilidades de percepção com maior nitidez das diferenças e semelhanças entre concepções artísticas, abrem-se alternativas musicais essenciais tanto para quem organiza a justaposição artística quanto para quem interpreta ou recebe a informação. South (2018) se expressa sobre os elementos utilizados na justaposição em artes, quando chama a atenção para o papel que contrastes e semelhanças podem exercer no fortalecimento do interesse do ouvinte/espectador de uma obra de arte.

Os artistas muitas vezes se 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 nossa⁴³

3.3 - Mignone e a Obra para Dois Pianos

De uma obra para dois pianos de 74 peças, a primeira peça de que se tem registro para esta formação instrumental, trata-se da *Congada*—de 1931. Uma das mais famosas peças de Francisco Mignone, a *Congada* foi escrita para piano solo em 1921 e também para orquestra sinfônica e cântico, como parte da Ópera *O Contratador de Diamantes* no mesmo ano. Na sequência, foram escritas as versões piano quatro mãos (1931), dois pianos (1931) e para piano e violino (1951). As versões para dois e cinco pianos das peças solo *Cucumbizinho* e *Suíte Campestre* para dois pianos foram criadas também em 1921. Mais adiante o compositor fez a redução da parte da orquestra para o piano II das suas quatro *Fantasia Brasileiras para Piano e Orquestra* compostas para piano e orquestra nos anos de 1929, 1931, 1934 e 1936. (SILVA, 2007).

Em 1939, foram compostas as 18 primeiras peças a partir da obra de outro compositor, especificamente, de Ernesto Nazareth, para as quais⁴⁴ Mignone criou a parte

⁴³ 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.

⁴⁴ A versão da *Congada* para dois pianos foi peça confronto no Concurso Internacional Francisco Mignone para Duos Pianísticos, realizado no Rio de Janeiro, Espaço FINEP, em 1994.

para o segundo piano (piano II), procedimento este adotado em um número expressivo de composições a modalidade instrumental a dois pianos. Englobam essa coleção, onze (11) peças de Zequinha de Abreu (1880-1935), três (3) de Waldemar Henrique (1905-1995), e uma de Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948) e composições suas, as quais Mignone criou o segundo piano (piano II) e também peças originais para os dois pianos, quando Mignone compôs o primeiro e o segundo piano de maneira inédita.

Ao delinear a trajetória estético-musical de Mignone, Melo (1999) classificou-a em três fases distintas de composição: o romantismo, o nacionalismo e a fase de experiências vanguardistas (atonalismo, serialismo, etc). Já Barrenechea (*in* GERLING, 2000, p. 77) observa inúmeras características estilísticas utilizadas ao longo de sua vida, citando a facilidade que Mignone possuía em “experimentar e incorporar procedimentos composicionais diversos”. Fala em mais um período composicional quando diz: “Mignone no seu quarto período composicional sintetizou todas as práticas previamente utilizadas em embarcou em uma viagem de retorno e releitura da sua própria trajetória” (*id ibidem*, p. 146-147). Kiefer (1983, páginas 20, 26, 62) define a segmentação dos períodos da obra de Francisco Mignone em fases distintas, de acordo com a categoria de instrumentação utilizada pelo compositor. Segundo o autor a produção de Mignone divide-se nas fases romântica, nacionalista, negra e pós-romântica.

Embora divisões estético-composicionais da obra de Mignone tenham sido delineadas pelos autores, verifica-se que não se aplicam de forma efetiva na obra a dois pianos, uma vez que aspectos atribuídos às fases não se encontram caracterizados de maneira explícita em grande parte das peças da citada obra. Cabe salientar que Mignone não se ateu às distintas fases, revelando assim uma despreocupação no sentido de seguir determinada tendência estética classificatória no entorno de sua obra global. Não se utilizou de muitos aspectos musicais estabelecidos como característicos das diferentes fases conforme os autores anteriormente citados, criando assim um paralelismo de estilos composicionais distintos quanto às peças para dois pianos e as demais obras.

Vários fatores podem ter contribuído para a expansão estética e implementação criativa da referida obra. Diante da circunstância vivencial anteriormente exposta e a influência que esta desencadeou no contexto da obra de Mignone, caberia considerá-la como um dos fatores motivacionais através do qual o compositor manteve uma linha criativa contínua na produção das peças a dois pianos, sem obedecer a divisões de fases estéticas composicionais pré-estabelecidas. Sobretudo a partir da parceria artística com

Maria Josephina, é notório que a relação afetiva e sua intensa preocupação em agradá-la, conduziu-o à constante dedicação na elaboração do repertório desenvolvido especificamente para esta parceria.

Ao receber um retorno positivo no que se refere à colaboração de sua esposa e aceitação do público e crítica da época, o fato de Mignone não escrever as peças a dois pianos seguindo rigorosamente uma linha de composição conforme os autores em relação às (a) outras obras, cativou a atenção de sua esposa e o interesse do público no repertório em foco.

Conforme exposto anteriormente, Mignone durante boa parte do período de criação e execução da obra a dois pianos, mais especificamente a partir de 1964, utilizou-se de um determinado critério composicional para desenvolver o conjunto de peças que pode ser relacionado com a questão motivacional que o influenciou na organização e escolha deste repertório. Também, a afinidade existente entre Mignone e os compositores escolhidos para formar novas peças musicais a dois piano,s é verificada de acordo com a motivação. Esta dupla motivação: a relação sentimental com sua esposa e o apreço e respeito com os compositores escolhidos, foi criada e desenvolvida a partir do meio vivencial em que Mignone estava imerso, e seguinte a ela, estabeleceu-se uma estética particular e paralela na citada obra. Mignone não se ateu aos estágios conforme definidos por Barrenechea (2000), Melo (1999) e Kiefer (1983). Barrenechea (2000, p. 147) ao falar sobre o último período estético de composição de Francisco Mignone, relata que “... no final teve a coragem de rejeitar o que não lhe servia e de manter o que estava em seu coração”.

Em carta para Vasco Mariz, datada de março de 1980, Francisco Mignone expressa-se sobre suas decisões composicionais, ao relatar que:

...Na idade provectora a que cheguei, posso afirmar que sou senhor e dono, de direito e de fato, de todos os processos de composição e decomposição que se fazem e usam hoje e amanhã. Nada me assusta e aceito qualquer empreitada desde que possa realizar música. O importante para mim é a contribuição que penso dar às minhas obras... Tudo se pode realizar em arte, desde que a obra traga uma mensagem de beleza e deixe o ouvinte a vontade de querer ouvir mais vezes a obra. Não acontece isso também nas outras artes? (MIGNONE *in* MARIZ, 1999, p. 240)

As opções estéticas que contribuíram para este paralelismo na sua trajetória artística, também definiram as escolhas do repertório selecionado e desenvolvido por Mignone, bem como a manipulação de elementos musicais.

No que se refere ao ineditismo das partes para os pianos I e II, para um melhor entendimento sobre como a obra a dois pianos está constituída, nesse trabalho foi organizada em categorias e subcategorias.

1. Mignone – Mignone:

Na primeira categoria, um total de 24 peças, encontram-se os duos em que ambas as partes foram compostas por Francisco Mignone, também divididas em três subcategorias, conforme segue. Após uma primeira mostragem desse grupo de peças, para melhor e complementar visualização, encontra-se também organizado em uma tabela.

1.1 - Quatro composições escritas originalmente para dois pianos. Neste grupo de peças ambas as partes foram compostas por Mignone, e considera-se a necessidade da união e dependência dos dois pianos para a completa realização musical;

1.2 - Quinze composições para as quais Mignone criou o piano II sob peças já existentes (piano I), ou seja, as partes do segundo piano (piano II) foram criadas para peças solo de já existente, de sua autoria já existente e que exerce a função de piano I.

1.3 – Cinco composições que são adaptações do compositor de obras para piano e orquestra, nas quais a parte do solista assume a função de piano I e o piano II é a redução da parte da orquestra.

TABELA 2

Lista de peças a dois pianos de Francisco Mignone / Francisco Mignone

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 à 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
<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
			Total: 24 obras

Tabela 2: Lista das peças para dois pianos com ambos os pianos de Francisco Mignone. Consulta realizada nos acervos: ABM, AMJM.

2. Compositores – Mignone:

Integram a segunda categoria, cinquenta peças em que o piano I é uma peça original para piano solo de outro compositor e o piano II é original de Francisco Mignone, separadas em quatro conjuntos ou subcategorias organizadas conforme a data de nascimento dos compositores.

2.1 – A Tabela seguinte (3) mostra as composições onde o piano I corresponde às peças originais de Ernesto Nazareth e as partes do piano II são originais de Francisco Mignone: Nazareth – Mignone: um total de trinta e cinco peças onde o piano I é de autoria de Ernesto Nazareth e o piano II de Francisco Mignone.

TABELA 3

Lista de peças a dois pianos: Ernesto Nazareth/Francisco Mignone

Peça Musical	Gênero Musical	Data da publicação, edição ou manuscrito para piano solo	Data da Publicação, edição ou obra em manuscrito. 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	
<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>Sagaz</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
			Total: 35 obras

Tabela 3: Lista das peças para dois pianos na qual o piano I é de Ernesto Nazareth e o piano II de Francisco Mignone. Consulta realizada nos acervos: ABM, AMJM e IPB.

2.2 – Na Tabela 4 encontram-se reunidas as peças para dois pianos onde o piano I é representado por peças originais de autoria de Zequinha de Abreu e o piano II por composições de Mignone, somando um total de onze músicas.

TABELA 4

Lista de peças a dois pianos: Zequinha de Abreu /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		
			Total : 11 obras

Tabela 4: Lista das peças para dois pianos na qual o piano I é de Zequinha de Abreu e o piano II de Francisco Mignone. Consulta realizada nos acervos: ABM, AMJM.

2.3 – Na Tabela 5, Waldemar Henrique e Mignone: duas peças para dois pianos nas quais a sequência melódica criada por Waldemar Henrique em canções para canto e piano *Boi Bumbá* e *Rolinha*, são desenvolvidas por Mignone no piano I e no piano II, e uma peça em que o piano I é uma canção originalmente escrita por W. Henrique para piano solo e o piano II é de autoria de Francisco Mignone: *Valsinha do Marajó*.

TABELA 5

Lista de peças a dois pianos: Waldemar Henrique/Francisco Mignone

Peça Musical	Gênero Musical	Data da publicação, edição ou obra em manuscrito de Waldemar Henrique. Piano solo.	Data da publicação, edição ou obra em Manuscrito de Francisco Mignone. Dois pianos.
<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	- - -
			Total: 3 peças

Tabela 5: Lista das peças para dois pianos na qual o piano I é de Waldemar Henrique e o piano II de Francisco Mignone. Consulta realizada no acervo da ABM.

2.4 – Oscar Lorenzo Fernandez – Mignone. Há somente uma peça para dois pianos na qual o piano I é de autoria de Fernandez e o piano II de Francisco Mignone (*Jongo*)

TABELA 6

Lista de peças a dois pianos: O. Lorenzo Fernandez/Francisco Mignone

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

Tabela 6: Lista da peça para dois pianos na qual o piano I é de O. Lorenzo Fernandez e o piano II de Francisco Mignone. Consulta realizada no acervo AMJM.

Na maior parte das composições a dois pianos, Francisco Mignone recorreu a uma eloquência composicional peculiar, criando a parte do segundo piano (piano II) a partir de uma peça para piano solo já existente que passa a figurar como o primeiro piano (piano I).

Neste processo, a relação com as peças previamente selecionadas e originais de outro compositor, e sobre cuja estrutura ele integra a composição da parte do segundo piano, é fidedigna. Ele realiza uma confluência musical entre os dois pianos que executam peças originais que dialogam e combinam, estabelecendo uma justaposição funcional e expressiva.

Em sessenta peças da obra total para dois pianos, as partituras compostas para o piano II têm características que as qualificam como peças solo, dado seu caráter de independência, uma vez 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 acoplando-se a outra composição já existente, ora sendo interpretada como uma peça solo.

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

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. (MIGNONE, Entrevista, 2019)

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 sequências 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 (2019) Maria Josephina relata que Mignone se utilizava do “clima” da peça e na “atmosfera” existente e 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, esta validada quando o compositor se utiliza de ferramentas composicionais estilísticas próprias, já existentes ou não em sua obra de maneira geral.

Dentre as características do compositor Francisco Mignone, cita-se a “escrita flautística”⁴⁵ e o “baixo cantante/violonístico”⁴⁶. Ambas são perceptíveis em muitas composições para piano solo e presentes em grande parte do piano II na obra estudada. A utilização de componentes melódicos que podem ser remetidos à escrita flautística está também presente em composições para piano solo. A flauta foi um dos primeiros instrumentos musicais que o compositor teve contato e atuou como instrumentista em grupos musicais. Seu pai Alferio Mignone, excelente flautista, foi seu professor, fato este que torna evidente a influência do meio vivencial nas criações e aptidões de Mignone.

Barrenechea (2000, p. 77), informa que Mignone compôs 33 peças para flauta entre os anos de 1935 e 1984, dentre as quais estão incluídas obras originais para flauta e outros instrumentos, como por exemplo flauta e piano, flauta e fagote, e muitas transcrições de peças existentes para piano solo, a citar: *7ª Valsa de Esquina*⁴⁷ e a *10ª Valsa de Esquina* originalmente criada para piano solo e transcrita para flauta.

Na *7ª Valsa de Esquina* a influência da escrita flautística é explícita, Barrenechea fala sobre este procedimento composicional e como foi utilizado por Francisco Mignone:

⁴⁵ 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) a escrita flautística assume um papel virtuosístico no repertório de Francisco Mignone.

⁴⁶ Baixo cantante/violonístico: recurso composicional muito utilizado por Francisco Mignone em que uma melodia da região média e grave do piano imita a linha do violão. Linha melódica comumente utilizada nas rodas de choro e, de acordo com Kiefer (1983, p. 49) trata-se de um elemento onipresente na obra do compositor.

⁴⁷ 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)

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 em vídeo (MIGNONE, DVD, 2008, 34: 58'') a pianista Maria Josephina Mignone relata sobre a intenção musical do referido trecho ao afirmar que: “E no final, antes de acabar a primeira parte ele fez este canto, mas ele colocou uma flauta, intermediária...aqui”. Na Figura 15 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”.

The image shows a musical score for the 7th Waltz of Esquina by Francisco Mignone, measures 60-71. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with arpeggiated chords and a melodic line in the right hand. The score includes performance instructions such as "imitando a flauta seresteira", "a tempo", "pp os arpejos leves e sem rigor de tempo", "Pedal simile", "cresc. e animando", and "pouco a pouco". The melodic line includes fingering numbers and slurs.

Figura 15: 7ª *Valsa de Esquina*- compositor Francisco Mignone. Compassos 60 -71. Mangione S.A, 1940.

Do mesmo modo que a escrita flautística é constatada 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 16), no qual vê-se claramente a utilização desse procedimento composicional agregado à peça *Levanta a Poeira* de Zequinha de Abreu, um ‘Chôro Sapeca’, na qual é observado tal procedimento de utilização da referida escrita.

Figura 16: *Levanta a Poeira*. Versão do piano II de Francisco Mignone. Compassos 1 – 18. Acervo ABM. Cópia do manuscrito do autor, s/d.

Outra particularidade composicional recorrente na obra do compositor trata-se do “baixo violonístico ou cantante”, utilizada de maneira ampla em suas composições. 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 em suas composições é decorrente da influência originária das rodas de choro 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, 10’: 29’)

Kiefer (1983, p. 49) esclarece sobre esta particularidade composicional de Mignone utilizada em grande parte de suas valsas, ao citar sobre “... a lembrança dos violões seresteiros, com seus inconfundíveis baixos cantantes, está [...] onipresente”. Nos compassos 49 a 58 da 8ª Valsa de Esquina (Figura 17), é demonstrada a aplicação do baixo violonístico/cantante em uma peça para piano solo.

The image shows a musical score for the 8th Valsa de Esquina by Francisco Mignone, measures 49 to 58. The score is in 3/4 time and B-flat major. The bass line is highlighted with blue circles and contains fingerings (4, 5, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5) and dynamics (p, f). The treble clef part is also visible, with some notes circled in blue. The score includes a 'p' dynamic marking and a 'levezza' instruction.

Figura 17: 8ª Valsa de Esquina, Francisco Mignone. Comp. 49 a 58. Little Star. Copyright Management Tokyo, Japan, s/d.

Barrenechea (2000, p. 125) fala sobre a característica do baixo violonístico empregada por Mignone em suas composições ao citar que a baixaria, como acompanhamento e sempre presente na obra de Mignone, “está a imitar o violão” ao modo dos chôros.

Este procedimento composicional é manifestado em muitas partes para o piano II. Como exemplo, na Figura 18, o piano II escrito por Francisco Mignone agrega-se com a peça *Brejeiro* (piano I) escrita por Ernesto Nazareth. Nela observa-se, distintamente, o emprego dos baixos cantantes.

Figura 18: *Brejeiro* de Ernesto Nazareth. Piano I - Nazareth, Piano II – Mignone. Compassos 25 a 36. Little Star Copyright Management Tokyo, Japan, 1993.

No exemplo da peça *Odeon*⁴⁸ Mignone criou o piano II em data desconhecida. Observa-se no trecho inicial do piano II (Figura 19) um delineamento melódico na clave de Sol (compassos 1-5), mão direita, que pode ser considerado como um acompanhamento, visto que nos mesmos compassos na clave de Fá, Mignone escreve uma frase musical que

⁴⁸ Peça originalmente composta para piano solo por Ernesto Nazareth no ano de 1910, em homenagem ao *Cine Odeon*, cinema localizado no Rio de Janeiro no qual Nazareth era contratado para realizar trilhas sonoras ao vivo durante a projeção dos filmes.

se contrapõe com a movimentação da escrita para a mão direita. Portanto, um acompanhamento (clave de sol) com uma melodia principal (clave de Fá).

A marcação das frases planejadas pelo compositor invoca características que indicam a independência da peça com relação ao piano I, podendo ser apresentada como uma peça solo, com acompanhamento e melodia principal.



Figura 19: Parte do Piano II – Mignone. Versão para dois pianos: *Odeon* de Ernesto Nazareth. Compassos 1 – 5. Little Star Copyright Management Tokyo, Japan, 1993.

No trecho seguinte do piano II, é apresentada uma escrita diferente (Figura 20) 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, com pausas no primeiro tempo de cada grupo de semicolcheias.

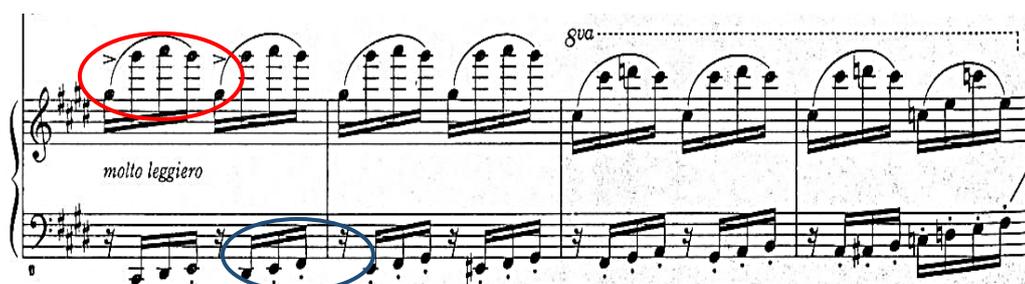


Figura 20: Parte do Piano II - Mignone. Versão para dois pianos: *Odeon* de Ernesto Nazareth. Compassos 9-12. Little Star Copyright Management Tokyo, Japan, 1993.

Nos dois trechos apresentados (Figuras 19 e 20) remete a uma escrita flautística. Esta escrita musical está presente em muitos trechos do repertório pianístico de Francisco Mignone, tornando-se uma característica inerente ao compositor.

Na grade dos dois pianos (Figura 20), considera-se 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 novas melodias no piano II a partir da “atmosfera

musical” do piano I; componentes característicos de composição de Mignone são utilizados no piano II, neste trecho em especial, a escrita flautística.

ODEON

Piano 1 E. Nazareth
Piano 2 F. Mignone

Piano I

Piano II

p delicato e legato

6

10

molto leggiero

Sua

Figura 21: Versão para dois pianos: *Odeon* de Ernesto Nazareth. Piano I - Nazareth, Piano II - Mignone. Compassos 1 – 13. Little Star Copyrigh Management Tokyo, Japan, 1993.

Ao aliar os componentes conforme exposta anteriormente, e 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 a peças sejam ora interpretadas de maneira separada, e ora acopladas com o outro piano. Esta consideração estética e interpretativa é verificada na medida em que elementos característicos musicais de Mignone são apresentados tanto nas peças solo como nas partes do piano II escrita por ele. A funcionalidade do piano II é ambígua quando justaposta com o piano I e quando interpretada de maneira isolada (solo).

Na valsa *Eponina* de Ernesto Nazareth (Figura 22), o encaminhamento melódico dos compassos 5 ao 8 é praticamente idêntico aos iniciais, somente uma terça abaixo, assim como a estrutura rítmica repete a mesma dos quatro primeiros compassos.

Figura 22: Valsa *Eponina*, de Ernesto Nazareth, p. 1, compassos 1-9. Fonte: 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 não menos significativo.



Figura 23: Valsa *Eponina*, partitura do segundo piano por Francisco Mignone, compassos 1-8. Fonte: MIGNONE, s/d; o autor.

Confrontando a escrita dos oito compassos de *Eponina* por Nazareth e a parte criada por Mignone para o piano II, vê-se que a escrita da valsa do segundo compositor adquire uma natureza melódica e rítmica diferenciada original, podendo ser interpretada de maneira independente, uma nova música.

O procedimento da escrita musical relata a independência da parte do piano II, considerando que o mesmo possui características que o classificam como uma composição independente e absoluta, no sentido de possuir elementos que assim a classificam. Todavia, ao se justapor com o piano I, e formando a união de ambos, se vislumbra uma nova obra musical, com combinações interpretativas originais ao se realizar a interação entre os dois pianos, agora justapostos.

Da coleção das *12 Valsas Chôro* para piano solo de Francisco Mignone, as Valsas de número Oito, Dez, Onze e Doze receberam uma versão para dois pianos. No exemplo da *Valsa Choro n. 11* é manifestada a justaposição funcional, e se observam características musicais que fornecem a independência dos dois pianos, com a compatibilidade dos blocos pianísticos quando acoplados e a independência dos mesmos quando separados.

Na parte “A” da *Valsa Choro n. 11* (Figura 24), 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 mínimapor compasso (clave de Fá), em compasso ternário característico de valsa.

VALSA CHÔRO Nº 11
para dois pianos

FRANCISCO
MIGNONE
(1955-69)

SUAVE E DELICADO

Figura 24: *Valsa Choro n. 11*. Versão para piano solo de Francisco Mignone. Compassos 1 – 13. Acervo ABM. Manuscritos do autor. s/d.

No trecho correspondente ao piano II da *Valsa Choro n. 11* percebe-se na melodia para a mão direita, entre os compassos 1 ao 13 (Figura 25), uma movimentação rítmica com semínimas e colcheias a partir do terceiro compasso, uma escrita contrastante em relação ao piano I (Figura 24), onde a configuração rítmica, a cada compasso, apresenta mais semínimas. A região timbrística ou registro do instrumento escolhida 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-se das mesmas figuras rítmicas do piano I de maneira invertida, ou seja, semínimas e mínimas a cada compasso, conforme pode ser visto na Figura 24. No piano I (Figura 23) 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 orientação 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.

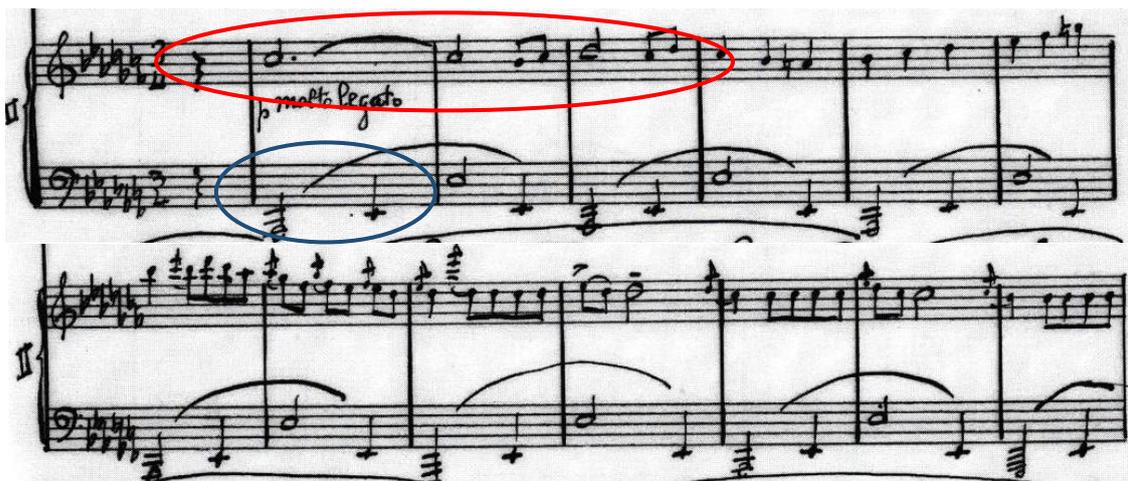


Figura 25: *Valsa Chôro n. 11*. Versão para 2 Pianos de Francisco Mignone. Compassos 1 – 13. Acervo ABM. Cópia do Manuscrito do autor. s/d.

Diante das características musicais expostas 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 vê-se os primeiros 20 compassos da grade completa da versão para dois pianos da *Valsa Chôro n. 11*, inicialmente composta para piano solo (parte do piano I), e posteriormente escrita por Mignone a parte do piano II. Pertinente observar as datas escritas por Mignone, correspondentes as criações, respectivamente dos pianos I (1955) e II (1969).

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

Figura 26: Valsa Chôro n. 11. Versão para dois pianos de Francisco Mignone. Compassos 1 – 20. Acervo ABM. Manuscritos do autor. s/d.

Mignone trabalhou com elementos musicais na parte do piano II, coerentes para a funcionalidade da justaposição a ser realizada, ele a anteviu e percebe-se sua preocupação em não encobrir o piano I, criando uma equivalência de funções e de valor no contexto musical com a utilização de procedimentos que oferecem igualdade de proporção e equilíbrio sonoro. Mignone preocupou-se em realizar a dosagem equânime da interação sonora entre as partes ao considerar que o piano II poderia ser uma peça solo. Dessa forma, os elementos essenciais para a criação de uma obra musical, tais como fraseado, estrutura harmônica e rítmica, se fazem presentes no piano I e no piano II.

Ao observar as devidas proporções e adequações para os fins de cada peça musical, a independência do piano II é coerente com elementos que compõe uma obra artística. Não está em evidência a caracterização do virtuosismo, da complexidade de elaboração composicional, mas sim do efeito sonoro/musical.

Na exposição de duas características utilizadas com frequência nas composições que são: o baixo violonístico e a linha melódica flautística, estes dois elementos 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 do entorno da obra a dois pianos, Mignone utiliza-se de elementos melódicos escritos pelos compositores escolhidos de forma explícita, fator este que está diretamente associado com a sua habilidade e criatividade composicional, reforçando assim a ideia de que o piano II possui identidade musical própria, que coeso e justaposto com o piano I, dá origem a um outro *corpus*. A utilização deste procedimento adotado por Mignone ao criar o piano II, de maneira a garantir independência das partes é observada, sobretudo, nas no trabalho realizado com as peças de Ernesto Nazareth, Zequinha de Abreu e suas próprias.

Ao analisar as três peças de Waldemar Henrique constata-se que a peça para piano solo *Valsinha do Marajó* segue o padrão da justaposição funcional. Nas duas peças para canto e piano *Boi-Bumbá* e *Rolinha* o compositor cria os dois pianos de maneira inédita, ao utilizar a melodia principal do canto para compor os dois pianos. Nessas peças o piano I depende do piano II para a execução instrumental. Seu método de composição foi alterado, e ambas as peças musicais foram compostas no final de sua carreira composicional.

Este procedimento também é constatado em algumas poucas peças de Mignone, como exemplo, a peça *Sai-Sai* e *Paulistana n 1*. Nelas, a dissociação dos dois pianos, é

Outra observação sobre procedimentos composicionais adotados por Francisco Mignone neste repertório, trata da utilização da harmonia do piano I para desenvolver a peça a ser encaixada: 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, e segue seu trabalho criativo/composicional a partir da harmonização já delimitada.

3.4 - Considerações Interpretativas com vistas à justaposição

Nessa sessão são apresentados exemplos, trechos do repertório a dois pianos de Francisco Mignone que exemplificam situações musicais específicas, salientando características da escrita composicional e informações acerca de direcionamentos interpretativos na perspectiva da pesquisa artística.

Diante do entendimento sobre características musicais de grande parte das peças para dois pianos, assim como de elementos de integração entre os pianos I e II e a presença justaposição funcional utilizado por Francisco Mignone no processo composicional da obra em foco, algumas questões pertinentes sobre as possibilidades interpretativas desta obra são relevantes no contexto aqui apresentado. Cogan (2013, p.520) revela que a justaposição apresenta características como: “áreas dimensionais; atividade rítmica diversificada, linha de registro e dinâmica e cor sonora”, e estas, podem ser vinculadas à interpretação musical.

Uma das principais características observadas nas peças a dois pianos, trata-se da possibilidade de serem explorados parâmetros sonoros devido ao aumento significativo da capacidade de expansão de volume oferecem quando executadas. Devido à gama de possibilidades de exploração, entre outros aspectos, esse parâmetro irá influenciar sobremaneira no estudo e interpretação dessas peças.

Mignone não alterou as indicações de dinâmica das peças dos outros compositores sobre as quais trabalhou, mas ele conduziu a parte do piano II de acordo com parâmetros propostos na parte do piano I sem, no entanto, abrir mão de sua criatividade e originalidade. Há que se observar com cuidado as particularidades e detalhes apresentados e segui-los rigorosamente, pelo fato de que o compositor foi motivado por algo existente (piano I) para compor e justapor o piano II, original.

A apresentação simultânea de várias melodias em contraponto é uma característica presente no estilo de composição de Francisco Mignone. Na interpretação musical esta circunstância é um fator a ser observado, visto que em determinadas situações Mignone solicita o destaque de um fraseado ou contorno rítmico presente no piano II que deve estar subordinado às indicações de densidade sonora. Tal característica presente nas peças a dois pianos deve ser compreendida e destacada na interpretação, ressaltando que uma voz mesmo que em destaque deve permanecer subordinada aos parâmetros estabelecidos.

No exemplo a seguir (Figura 28), compassos 1 ao 5 da *Valsa Chôro n. 8*, as linhas melódicas da parte para a mão direita do piano I, da parte para a mão direita do piano II e o contorno melódico do “baixo cantante”, mesmo que justapostas e complementadas pelo campo harmônico nos dois pianos, mostram cinco planos interdependentes a serem nitidamente interpretados por ocasião da realização pianística da valsa. Todo este conteúdo sonoro-musical, com seus elementos diferenciados, deve ser conduzido ao ouvinte de maneira que as intenções musicais sejam perceptíveis.

Nesta mesma valsa, a extensão e articulação fraseológica entre os dois pianos mostram características próprias que devem ser salientadas na interpretação pianística.

VALSA CHÔRO N.º 8
para 2 pianos

FRANCISCO MIGNONE
(1955-69)

DEVAGAR E COM
DESCONFOLO

cantar

Figura 28: Cópia do manuscrito Valsa Choro n. 8, versão para dois pianos por F. Mignone, 1969. Acervo ABM, compassos 1-5.

De acordo com a experiência vivenciada com o estudo da *Valsa Chôro n. 8* com a pianista Maria Josephina Mignone, fui informado que, de acordo com Francisco Mignone na repetição de um mesmo trecho, o piano II deve ser ressaltado em detrimento do piano I.

Com relação ao fraseado Mignone nitidamente utilizou, sobretudo nas valsas, melodias com segmentos de frases mais curtos e em sequência nos pianos I e II, caracterizando assim o encadeamento de perguntas e respostas, uma forma de polifonia. Tais sequências podem ser observadas na Figura 27 que mostra os compassos 1 ao 12 da peça *Coração que sente*, piano I de Nazareth e piano II original de Mignone. Como característica fraseológica verifica-se a utilização de frases curtas na parte A (Figura 29, compassos 1 ao 32): quando uma frase musical é finalizada em um piano, outra frase é iniciada no outro piano, produzindo um diálogo sonoro entre ambos.

A expressividade melódica determinada pelas articulações, pontuações e nuances de intensidade orientadas pela notação deve ser o foco interpretativo, devendo-se delinear de maneira planejada e artística os contornos musicais. Também deve ser dada especial atenção ao destaque equilibrado entre os dois pianos com manutenção dos planos sonoros de acordo com o texto musical. Uma decisão interpretativa que pode ser aplicada para tornar a performance adequada, especificamente nessa situação, trata-se de diminuir em conjunto a sonoridade dos pianos em uma das repetições, de maneira igualitária, respeitando os patamares similares de dinâmica entre ambos os pianos.

Observa-se que nas frases musicais de contorno mais extenso, pode-se dar destaque sonoro a elas, independente se estiverem na parte do piano I ou no II. Na ocorrência de frases mais curtas, onde é estabelecida a polifonia com pergunta e resposta, o destaque é equânime, podendo-se realizar a queda ou elevação da sonoridade de maneira equilibrada em relação aos patamares sonoros dos pianos I e II.

Nazareth (Iº)
Mignone (IIº) *Coração que sente*
Valsa

Dolente

The image shows a handwritten musical score for two pianos. The title is 'Coração que sente' by Ernesto Nazareth (Piano I) and Francisco Mignone (Piano II). The piece is a waltz ('Valsa') in a 'Dolente' (melancholic) mood. The score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four systems of music. Each system has two staves. Red circles highlight specific melodic lines in the upper staves of systems 1, 2, and 4. Blue circles highlight specific melodic lines in the lower staves of systems 1, 2, and 4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like 'p.'.

Figura 29: Cópia do Manuscrito: *Coração que Sente*. Piano I: Ernesto Nazareth – Piano II: Francisco Mignone. Acervo AMJM, compassos 1 a 12, 1990.

Reportando-nos à justaposição funcional, verifica-se que Mignone manipulou suas características próprias de composição na elaboração do piano II. Na identificação desses elementos estão presentes o “baixo cantante” e a escrita flautística.

Os exemplos do uso do “baixo cantante” são inúmeros, verificados em uma grande parte das peças, principalmente nas partes para o piano II sempre escritos por Mignone. Sem distinção, Mignone utilizou esta característica estratégica tanto nos “chorinhos” como nas “valsas”. Quando das decisões interpretativas do repertório em foco, cabe dirigir o interesse musical para esta característica de composição que aparece sobretudo no registro grave do piano, formando uma linha melódica peculiar. A evidência sonora desta característica pode ser manipulada de maneira explícita na interpretação, alinhando-se aos detalhes de articulação e plano sonoro estipulado para a peça. Como já citado, este ingrediente composicional é apresentado na região grave do instrumento, sempre na parte do piano II, o que não comprometerá com os conseguintes detalhes estilísticos que devem ser igualmente valorizados na ação interpretativa.

Kiefer (1983, p. 40) ao reportar-se às características estilísticas de Francisco Mignone diz que: “Uma boa quantidade de canções têm características modinhas pronunciadas, com acompanhamentos que surgem nossos violões com seus baixos cantantes”. Na Figura 28 é apresentado um trecho do piano II da *Valsa Eponina*, escrito por Mignone, no qual a característica do *baixo cantante* é nitidamente desenvolvida também na região grave do instrumento.



Figura 30: Cópia do manuscrito do segundo piano, compassos 45 a 50 da *Valsa Eponina* por Francisco Mignone. Acervo ABM, s/d.

Aos intérpretes deste repertório pianístico é factual ponderar determinados esclarecimentos sobre as inúmeras nuances interpretativas que estas peças oferecem, ao oportunizar a realização de um diálogo entre a duplicidade de particularidades musicais interpretativas existentes com a conexão dos dois pianos, de maneira simultânea ou não.

Francisco Mignone registrou, em algumas partituras (piano I) marcações interpretativas para a execução das peças para dois pianos. Nos exemplos extraídos da *Valsa Confidências*⁴⁹, as marcações auxiliam na execução, oferecendo ao intérprete indicações de caráter e a atmosfera que Mignone estudou na partitura de Nazareth e, posteriormente, elaborou a sua composição como piano II. Nas Figuras 31, 32, 33 e 34 observam-se as seguintes indicações: “Conversa de amor no 1º piano e no 2º piano”; no início da parte “B” Mignone ressalta: “Valsa Vienense”; início da parte “C”: “1º Piano em Evidência”; no meio da parte “C”: “2º Piano cantar como Cello” e no início da parte “D”: “Como Harpas”.

Figura 31: Valsa *Confidências* de Ernesto Nazareth para piano, compassos 1 a 5, Copyright 1973. Acervo ABM. Anotações de Francisco Mignone.

Figura 32: Valsa *Confidências* de Ernesto Nazareth para piano, compassos 33 a 39, Copyright 1973. Acervo ABM. Anotações de Francisco Mignone.

⁴⁹ *Confidências*: Valsa dedicada ao escritor e compositor Catullo da Paixão Cearense (1863 -1946).

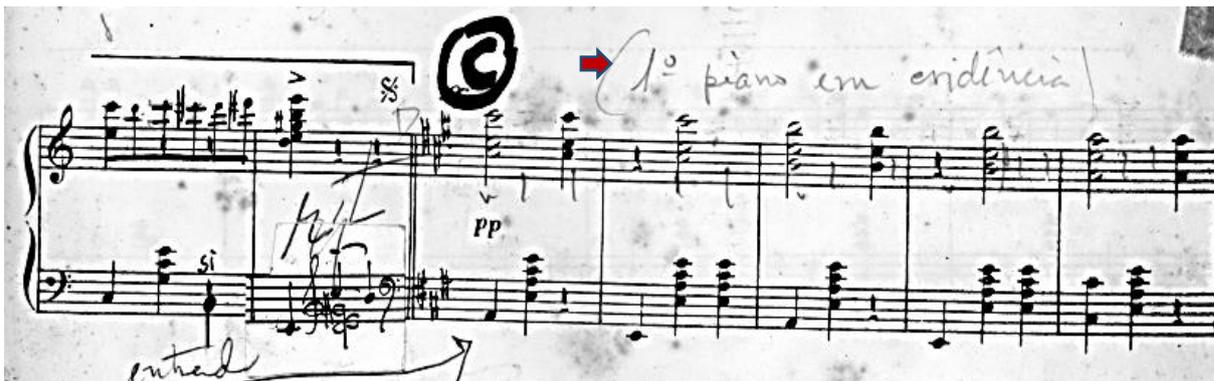


Figura 33: Valsa *Confidências* de Ernesto Nazareth para piano, compassos 53 a 59, Copyright 1973. Acervo ABM. Anotações de Francisco Mignone.

Figura 34: Valsa *Confidências* de Ernesto Nazareth para piano, compassos 84 a 90, Copyright 1973. Acervo ABM. Anotações de Francisco Mignone.

Figura 35: Valsa *Confidências* de Ernesto Nazareth para piano, compassos 115 a 121, Copyright 1973. Acervo ABM. Anotações de Francisco Mignone.

No Tango brasileiro *Fon-Fon!* de Ernesto Nazareth, Francisco Mignone escreveu na partitura original do piano I a palavra Fon-Fon, em vários compassos em que a célula rítmica e melódica produz a sonoridade ou imitação de uma buzina. Mignone observou o recurso onomatopaico utilizado por Nazareth e circulou-o, certamente uma observação pertinente a ser considerada na interpretação.

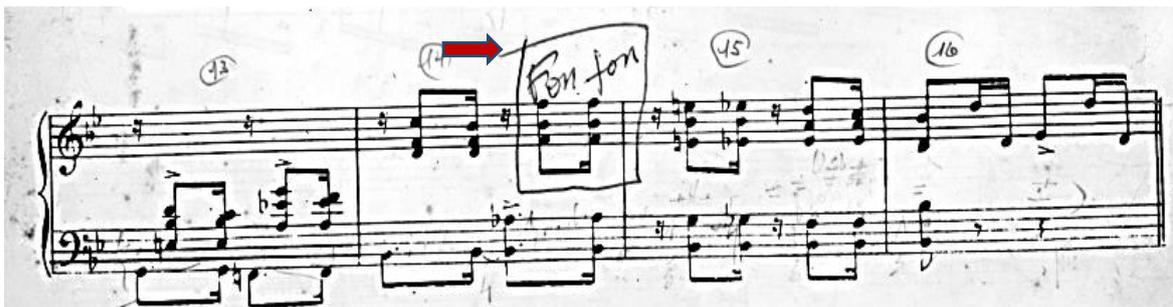


Figura 36: *Fon-Fon!* de Ernesto Nazareth para piano, compassos 15 e 16, Copyright 1970. Acervo ABM. Anotações de Francisco Mignone.

Figura 37: *Fon-Fon!* de Ernesto Nazareth para piano, compassos 19, 23 e 27, Copyright 1970. Acervo ABM. Anotações de Francisco Mignone.

Figura 38: *Fon-Fon!* de Ernesto Nazareth para piano, compassos 46 e 47, Copyright 1970. Acervo ABM. Anotações de Francisco Mignone.

O aparato de elementos musicais existente nessa obra de arte, o repertório para dois pianos, é grandioso, permitindo que decisões interpretativas possam ser deliberadas. Para obter-se uma realização artística eficaz, coerente com o discurso musical e o propósito do compositor, é preciso considerar alguns aspectos que auxiliarão em uma melhor interpretação. Deve-se então considerar que foi Francisco Mignone quem manipulou a união dos dois pianos e, portanto, ele se ateve à motivação de ideias musicais já existentes para criar uma nova peça musical, como também reaproveitou materiais seus previamente testados e criou peças inéditas. Há implícita uma subordinação hierárquica nas peças em que o piano I, de outro compositor, foi respeitado por Mignone, o que deve ser respeitado durante a execução. O piano II dispõe de novas ideias que são conectadas e desenvolvidas a partir da peça do piano I seja dele, Mignone, ou de outrem.

4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os pressupostos levantados nesta investigação tornaram possível perceber a consideração, apreço e importância que Francisco Mignone atribuiu para a obra a dois pianos. De maneira *sui generis* revelou seu interesse por este repertório ao manifestar critérios vivenciais, colaborativos e musicais na sua criação e difusão.

Sob o aspecto da motivação humana, constatou-se que as circunstâncias inerentes no evento da *Valsa Eponina*, desencadearam ações que motivaram e impulsionaram o ato de criação e interpretação do repertório destacado. A relação arte – vida erigiu um elo de intervenção entre o meio vivencial e a obra artística desenvolvida. A obra para dois pianos está inerente ao processo vivencial, nas relações de estreitamento e confluência criacional observados na vida de Francisco Mignone e Maria Josephina.

A utilização de conceitos que tratam da motivação e sua interferência no meio vivencial de um indivíduo mostrou-se pertinente. Os autores citados e seus recortes conceituais foram direcionados para a compreensão dos episódios expostos, na medida em que conteúdos abordados, como a motivação e a relação arte – vida serviram para esclarecer as questões apresentadas, de maneira coerente com a discussão apresentada.

O panorama específico do meio vivencial de Francisco Mignone tornou-se objeto de estudo, e, inerente a ele, a atuação colaborativa de Maria Josephina Mignone como pianista e esposa do compositor, cuja condição afetiva e seus desdobramentos sentimentais foram determinantes, conduziram e motivaram o compositor ao ato criativo e interpretativo, gerando fatores de excelência para a ampliação da obra a dois pianos. A aceitação e correspondência positiva de Maria Josephina junto as ações de Mignone para com ela, foram essenciais no construto obra musical em foco e na vida do compositor. No protagonismo da pianista, estão relacionados sentimentos, que se fizeram presentes na cumplicidade de vida, agregando a relação sentimental e profissional, como o afeto no seu grau mais elevado. O sentimento de afetividade como aqui exposto (afetividade), não é tratado como uma reminiscência romântica idealizada no século XIX, mas como parte integrante e existente da vida que, conceitualmente, forneceu subsídios para uma interferência favorável na criação e execução artística.

Muito embora o protagonismo de Maria Josephina tenha sido determinante no desenvolvimento do repertório especificado nesse estudo, fez-se necessário desenvolver sobre a escolha dos quatro compositores envolvidos nesse processo. Também condições

vivenciais manifestadas motivaram Mignone na escolha das peças de seus colegas compositores para criar o segundo piano.

Dentre as diversas classificações das fases composicionais de Mignone, o repertório em destaque não se enquadra de maneira concreta em nenhuma delas. Mignone certamente não se preocupou em considerar este repertório vinculado a características específicas, o que provavelmente contribuiria para um panorama criativo e interpretativo mais restritivo. Pelo contrário, ele não foi influenciado por questões estilísticas de fases composicionais, e manteve, mesmo que citando colegas, sua independência estética para elaborar as peças a dois pianos. Esta liberdade foi certamente proveniente, da sua vida social que influenciou, na continuidade da criação e execução deste repertório. Mignone sentiu-se satisfeito e motivado ao agradar sua esposa e companheira de palco, razão pela qual, provavelmente, fez com que ele se desprendesse de qualquer enquadramento estético-composicional.

A ação do meio ambiente e a relação arte - vida foram providenciais para a criação de inúmeras peças a dois pianos. Seja a ação direta da circunstância afetuosa com sua esposa, seja com o respeito à obra de Ernesto Nazareth, Zequinha de Abreu, Waldemar Henrique e Lorenzo Fernandez, compositores que escolhera para criar o segundo piano, seja com a aceitação do público para com esta obra artística. A relação de respeito aos seus colegas músicos sempre esteve presente, como já observado. Entretanto, cabe apontar que Maria Josephina, na maioria das vezes, interpretava o piano I e Francisco o piano II. Com esta divisão dos pianos, é constatado o interesse de Mignone pelo estudo das peças de colegas, pelo uso da criatividade e pela valorização da vaidade de improvisação que demonstrava, que fazia questão de registrar no piano II.

Ao apontar para características musicais desse repertório a dois pianos, em especial nas partituras para o piano II, foi verificada uma ambivalência na estrutura melódica e rítmica em sessenta peças que se configuram ao mesmo tempo como peças para piano solo e como parte para ser justaposta ao piano I. Constatou-se desta forma que a justaposição funcional foi utilizada como ferramenta de composição em muitas peças da coleção e, ao analisar tal procedimento (justaposição funcional e histórica), coube observar que Mignone chancela sua opção pelo procedimento contido no processo de construção em suas criações para dois pianos.

Para determinar a circunstância da justaposição funcional, observou-se o critério da independência musical no aspecto relativo à utilização da peça originalmente existentes,

ou seja, no instante em que uma peça original é acoplada à outra composição (o piano I), forma-se uma peça única, e quando executadas separadamente possuem elementos musicais que as sustentam como uma peça para piano solo. Mignone, empregou no piano II particularidades composicionais próprias, presentes em sua obra musical e determinantes de sua personalidade estética tais como o baixo cantante e a escrita melódica flautística. Essas particularidades conferem independência musical ao piano II na justaposição, e proporciona ao piano II a condição de independência musical e, ao mesmo tempo, a justaposição ou condição de aglutinação com o piano I.

Francisco Mignone, certamente, sabia que esse repertório a dois pianos tinha grande aceitação do público, e intencionalmente, dedicou-se à criação e interpretação da coleção de peças, e ao mesmo tempo fez com que os eventos da vida afetiva e artística se entrelaçassem. Com a integração de sua esposa Maria Josephina na criação do Duo Mignone, aliou os episódios profissionais e afetivos. Dessa forma, a justaposição funcional e histórica que Mignone tão bem utilizou em suas composições estão presentes no repertório a dois pianos e na vida de Francisco Mignone e Maria Josephina, ambos envolvidos em um único procedimento artístico, com relatos de vidas independentes que, em determinada circunstância foram unidas, de maneira a criar uma terceira história, fato o qual nomeio “Justaposição de Vidas”.

Nesse trabalho procurei mostrar uma linha de continuidade expressiva na obra para dois pianos de Francisco Mignone. A investigação se estendeu aos âmbitos da motivação, relação arte-vida, construção e interpretação musical. Os conteúdos aqui apresentados poderão contribuir para uma melhor compreensão da obra em foco, associação dos elementos aqui estudados com outras composições de Mignone, expansão da temática aqui contida e outros interesses investigativos relacionados à sua obra.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

ALMEIDA, Marcos Antônio de. *Ernesto Nazareth 150 anos*, website, <https://www.ernestonazareth150anos.com.br/Works/view/62>. s/d. Acesso em 15/05/2020.

ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto na Arte*. 2ª Edição. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ARAÚJO, Luciana Kuchenbecker. "*Composição*": *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/gramatica/composicao.htm>. Acesso em 23 de maio 2021.

ASSIS, P. *Logic of Experimentation: Rethinking Performance through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press, 2018.

BANDURA, Albert. *Self-Efficacy in Changing Societies*. New York: Cambridge University Press, 1995.

_____; *Social Learning Theory*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 6ª Edição. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

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.

BRASILESCOLA: <https://brasilescola.uol.com.br/gramatica/composicao.htm>. Acesso em 22/03/2021.

BORGDORFF, H. *The Conflict of the Faculties – Perspectives on Artistic Research and Academia*. Amsterdam: Leiden University Press, 2012.

BOUNDLESS.COM. Juxtaposition.[s.d.]. Disponível em <<http://kolibri.teacherinabox.org.au/modules/en-boundless/www.boundless.com/art-history/definition/juxtaposition/index.html>>. Acesso em 01 de nov de 2020.

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

CARDASSI, Luciane; BERTISSOLO, Guilherme. *Colaboração compositor-performer: uma proposta de metodologia*. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, p. 29, 2019, Pelotas. Anais do XXIX Congresso da ANPPOM. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas.

CIRILLO, José, GRANDO, Ângela. *Processo de Criação e Interações, a crítica genética em debate nas artes performáticas e visuais*. 9º Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores de Crítica Genética. Belo Horizonte, 2008.

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

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.

COLLINS, Dave. *The Act of Musical Composition - Studies in the Creative Process*. England: Ashgate Publishing Limited, 2012.

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

DOCUMENTÁRIO: *LIÇÃO DE PIANO, SOBRE FRANCISCO MIGNONE*. Produção: Heloísa B. Hollanda. Intérpretes: Francisco Mignone e Maria Josephina Mignone. Rio de Janeiro, 1978. Embrafilme, Funarte.

https://www.youtube.com/watch?v=ehW0Ovy8KYQ&t=757s&ab_channel=ErnestoNazareth150anos

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 6ª edição. São Paulo: Atlas, 2019.

GUYEAU, Jean Marie: *A arte do ponto de vista da sociologia*. Tradução de Regina Schopke. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

HALLAM, Susan. CROS Ian. THAUT Michael. *Music Psychology*. Second Edition. United Kingdom: Oxford University Press, 2016

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

LEHMANN, Andreas C., SLOBODA, Jonh A., WOODY, Robert H. *Psychology for Musicians. Understanding and Acquiring the Skills*. New York: Oxford University Press, 2007.

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]. Acesso em 14/05/2020.

MASLOW, Abraham H.: *Motivaton and Personality*. Harper & Row Publishers, 1954.

MELO, James. *Sonatas e Sonatinas para Piano - Francisco Mignone*. Compact Disc, New York University. Notas de Programa, São Paulo: Selo Paulus, 1999.

MERRIAM-WEBSTER. *Dictionary: juxtposition*. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/juxtposition>>. Acesso em 01/11/2020.

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

MIGNONE, Francisco: *Cavaquinho, por que Choras?. Piano I*, Manuscrito.

MIGNONE, Francisco: *Coração que Sente - versão para dois pianos*. Manuscrito, 1990.

MIGNONE, Francisco: *Eponina, Valsa; Piano II*. Manuscrito, s/d.

MIGNONE, Francisco: *Levanta a Poeira; Piano II*. Manuscrito, s/d.

MIGNONE, Francisco: *Valsa Chôro n. 8 para 2 pianos*. Manuscrito, 1969.

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

MIGNONE, Maria Josephina. Entrevista concedida a Alexandre Dietrich. Rio de Janeiro, 17 de outubro de 2019. Registro em áudio e transcrição realizada pelo entrevistador.

MOLINA, Sidney. *Música Clássica Brasileira Hoje*. São Paulo: Publicafolha 2010.

NAZARETH, Ernesto: *Confidências, Valsa; Piano solo*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1973.

NAZARETH, Ernesto: *Eponina, Valsa; Piano solo*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.

NAZARETH, Ernesto: *Fon-Fon, Tango Brasileiro; Piano solo*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1970.

NOLETO, Rafael da Silva. *Música como ciência, ciência como música: provocações epistemológicas*. Opus, v. 26 n. 3, p. 1-22, set/dez. 2020. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2020c2619>

PININGA, Eduardo. *Blackdmnds: Justaposição histórica de Andrew Mcleod*. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.blckdmnds.com/justaposicao-historica-de-andrew-mcleod/>>. Acesso em 15/11/2020.

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

SOUTH, Helen. *What is Juxtaposition in Art?*. Disponível em: <https://www.liveabout.com/juxtaposition-drawing-definition-1123063>. Acesso em 11/11/2020.

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

VIGOTSKI, Lev Semenovitch; *Imaginação e criação na infância*. Tradução de Zoia Prestes. São Paulo: Ática, 2009.

_____; *Pensamiento Y Habla*. Tradução para o espanhol de Alejandro Ariel González. Buenos Aires: Colihue, 2007.

_____; *Psicologia da Arte*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VINEY, Liam; GRINBERG. Collaboration in Duo Piano Performance - 'Piano Spheres'. *In: Collaborative creative thought and practice in music*, by Margaret S. Barrett, England: Ashgate Publishing Company, 2014.

WITKOWSKI, Gisele Nacif. "*African and Brazilian Pathways to Francisco Mignone's Brazilian Fantasies for Piano and Orchestra*". Doctor of Musical Arts, The Hartt School, University of Hartford, CT, USA, 2011.

ANEXO I

Entrevista com Maria Josephina Mignone

Entrevista realizada com Maria Josephina Mignone no dia 17 de outubro de 2019, às 12:30 horas, em sua residência no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro.

- Bem, nós estamos na residência de Maria Josephina Mignone. Esta gravação como esta filmagem, serão única e exclusivamente para minha Dissertação de Mestrado. Ela não será mostrada para ninguém, ela vai ser apenas um trabalho de estudo sob das perguntas e questionamentos meus, e das respostas da grandiosa Maria Josephina Mignone.

- *Estou as suas ordens, pode me perguntar.*

- Jô...

- *Diga que “Jô” é meu apelido.*

Maria Josephina Mignone, o apelido dela é Jô (*intimamente*) para as pessoas mais próximas. Bem, então vamos chamá-la de Jô. Maria Josephina.

- *Como você quisier.*

- Como nós estávamos falando anteriormente, o repertório de Francisco Mignone a dois pianos é um repertório muito grande, ele compôs mais de 65 obras, e isso para um compositor como Mignone é um feito extraordinário, por que ele mostra que tinha muito conhecimento e ele gostava muito das obras a dois pianos. Com a sua convivência, como você teve esse Duo...

- *Eu posso fazer uma observação à você?*– Claro.

- *Ele sempre me dizia que os dois pianos, era o seguinte: o segundo piano sempre representou a orquestra, que não se poderia tocar com orquestra, então, o segundo piano era uma redução da orquestra. Adquiria o grande interesse do público a dois pianos.*

- Então Jô, como que começou, qual foi, e se você tem.... pode me relatar o “estalo” que ele teve, a motivação composicional.

- *Mas comigo, ouuu?*- Em compôr a dois pianos? - ***Comigo?*** - Com você !?

- *Por que antes ele já tinha feito alguns trabalhos a dois pianos, você sabe, né? Mas depois quando casamos, aí foi outra história. Por isso eu perguntei para você.*

- Se você souber após o casamento, também.

- Então, o caso é o seguinte: nós tínhamos uma casa em Itaipava. Íamos sempre passar as férias lá em Itaipava e tinha um Ministro da Educação que morava lá, Brígido Tinoco, e a esposa dele a Dona Conceição Tinoco, a mãe dela conheceu o Nazareth, entendeu. Então ela chegou para mim e disse: (há), ela tinha piano na casa dela, íamos lá, (há) e tocavamos piano, era aquela coisa... aquele ambiente. Bom, aí ela chegou à mim e disse: (há) você, eu gostaria tanto que você estudasse, tocasse uma música que o Nazareth fez pra minha mãe: EPONINA.

- Uma valsa ...

- Uma valsa, você podia estudar pra eu ouvir. Eu tenho tanta vontade de ouvir. Tá bem Dona Conceição, eu nunca tinha tocado Nazareth. Tá bem, eu vou estudar. Quando eu cheguei no Rio eu procurei a partitura e comecei a olhar no piano, e quando eu estava olhando ao piano, o Mignone já estava lá do lado, foi para o outro piano e começou a improvisar em cima da “Eponina”, entendeu? Eu falei assim: (Há!) mas que coisa linda! (Há!), você tem que colocar, escrever senão você vai esquecer. Aí ele foi...escreveu o primeiro arranjo do Nazareth foi “Eponina” para mim, por causa da Dona Conceição Tinoco, entendeu? Aí quando eu cheguei lá em Itaipava fui para o piano, toquei, ela ficou emocionada, foi um sucesso! Bom, aí começaram... toda vez que eu cheguei...aí eu ouvi aquele Nazareth, gostei sabe, achei lindo, aí comecei a me interessar pelo Nazareth e eu ficava estudando e ele ia para o outro piano e improvisava. Na hora! Aí eu falava: mas assim não adianta você toca, isso vai esquecer. Por favor passa para o pentagrama para ficar, para ficar, gente poder, ter uma... - um registro. – Um trabalho, né. Aí ele começava a fazer isso para mim, e nisso começou o interesse dele em tocar comigo. Eu era... eu não tinha a experiência musical que eu tenho hoje, né. Eu fazia com ele, era muito jovem, era ingênua, era boba sabe?! Então assim eu me sentia importante com ele lá no piano. Começou a escrever algumas coisas. Começou também a interessar em desenvolver esse trabalho e com isso foi... foi... foi... foi aí resolvemos gravar um disco do Nazareth. Fomos para a Sala Cecília Meireles gravar. Aí era muito interessante que na hora da gravação, ele sempre brincalhão, né, ele disse assim: ééé “Turbilhão de Beijos!!!” (exclamado). Me desconcentra, você fica brincando, aí eu me desconcentro. Ele ficava sempre na brincadeira, lá quando ele tocava: “Turbilhão de Beijos!!! Eponina!!!” (exclamado). Eu falava: não faz isso que me desconcentra, sabe. Era uma convivência muito assim... divertida, pra mim e ao mesmo tempo eu estava aprendendo muita coisa que eu não sabia, entende?

- E, Jô, como era a forma de composição do Mignone? A forma, no sentido assim: ele, como ele escolhia as peças do Nazareth para compor.

- *De acordo com o que eu estava tocando, ele fazia. Ele improvisava na hora. Ô Alexandre, Mignone era um gênio. Se me perguntar, se perguntar como é que o Mozart, Mozart escreveu as sinfonias, e ninguém vai saber explicar. A pessoa já nasce com esse dom!*

- E quando ele compunha?

- *Olha aqui: eu vou falar uma coisa pra você, e já vou responder a sua pergunta agora. No meu tempo ele escreveu duas óperas, você sabe o que é uma partitura de ópera? Não é Nazareth não! É uma coisa imensa, tem tudo: côro, balé...tudo... orquestração, então, uma coisa assim!!! Ele ficava...não ia ao piano, não ouvia uma nota, eu não via. Ele tinha os sons na cabeça. Ele tinha os sons na cabeça, aí ele ficava horas e horas ali, absorvido naquela concentração. Olha: a empregada na cozinha tocando rádio, ouvindo rádio, a Anete vendo televisão e eu estudando piano na sala e ele compondo, totalmente absorvido naquilo. Não ouvia uma nota, então um dia eu perguntei para ele: mas como é que você consegue escrever sem ir ao piano, eu não ouvia, eu só comecei a ouvir os temas das óperas quando os cantores já iam ensaiar lá em casa. Aí que eu começava a ouvir. Eu não ouvia uma nota. Não sabia.*

- E isso também se fazia nas peças a dois pianos, então?

- *Há, mas a dois pianos é bobagem junto de uma ópera, né, Ô Alexandre!*

- Sim, mas ele pegava e ouvia a peça que você estava tocando do Nazareth, e ia lá e improvisava. Ou escrevia...

- *Não, olha, ele ia lá e escrevia na hora, como uma carta. Bom, então, isso aí prova a genialidade dele. Ele tinha os sons na cabeça. Então, eu ia falar a você a pouco. Eu perguntei um dia de onde você consegue saber todos os sons daqueles instrumentos todos. Côro, balé... tudo aquilo... não é brincadeira não, é uma partitura imensa. Aí ele me disse assim: Quando você escreve uma carta você pega a gramática? Você já não sabe todas as regras? Mesma coisa, eu tenho todos os sons na cabeça antes de escrever.*

- Olha só!!! (espanto).

- *E uma coisa interessante também que eu vou falar pra você: o libretista Melo Nóbrega, era o libretista das duas óperas que eu já estava casada com ele. “O Chalaça” e o “Sargento de Milícia”. Era o Melo Nóbrega. Era muito engraçado. O Melo Nóbrega escrevia um roteiro... palavras, palavras, palavras sabe, e chegava na hora de ensaiar, o*

Mignone cortava. Corta aqui, Corta aqui! Aí: Não faça isso, não corte a meu trabalho. Mas... aí o Mignone respondia à ele: Ópera é teatro... não pode ter tantas palavras, tem que ter vida, movimento, aí ele cortava, cortava, cortava. (Risos) E assim foi.

- E então ele simplesmente sentava numa mesa e já tinha isso em mente...

- *Ele tinha a mesa de trabalho dele no escritório dele, onde ele sentava e ficava totalmente absorvido ali, horas e horas e horas, as vezes eu passava por ele assim e ficava com pena de ver ele ali, e perguntava pra ele: Você toma alguma coisa? Minha Jô traga um cafezinho para mim. Só um cafezinho. Totalmente absorvido.*

- Um poder de concentração muito forte.

- *Tanto que, uma vez, vou contar uma coisa interessante para você. Tinha uma, uma, uma senhora que tinha um programa de televisão, eu acho que você já sabe dessa história. Eva...Eva...não ...uma aquela lá de São Paulo que morreu.*

- A Hebe.

- *A Hebe Camargo, Hebe Camargo.*

- *A Hebe convidou ele para fazer um programa com ele lá em São Paulo, estou te contando isso por que isso é interessante. Aí ele disse: - Eu vou! Eu falei: Você vai? - Eu vou! Aí ela pagou passagem, hospedagem, tudo. Aí ele foi. Aí disse assim: Olha é ao vivo heim. Aí ele chegou lá, de manhã com ela. Ela não era musicista. Mais ou menos conversou com ela, como é que iria ser (bararammmm)... Mais ou menos orientou ela. Na hora do programa ao vivo. Eu estava assistindo no Rio. Ela começou a fazer umas perguntas completamente diferentes para ele. Uma porção de bobagens. Aí ela perguntando para ele: que horas ele se inspirava. Esse tipo de pergunta!*

- Há, aquelas coisas... bem clichês...né.

- *Aí ele virou bem assim: Senhora eu vou lhe confessar uma coisa: eu não gosto de música! Eu gosto é de futebol! Aí toda a entrevista foi sobre futebol! Ele falou tudo sobre futebol. Não tocou em música com ela!*

- *Aí ele chegou... você para falar para falar de música e chegou lá... Ahhhh ela começou a fazer umas bobagens de perguntas não dava para responder. Pronto acabou logo! Ele era assim.*

- *Olha, uma das coisas que... não era um defeito, era da personalidade dele. Ele não guardava segredos. Você sabe o que é isso? Por exemplo: eu estou aqui conversando com você, eu posso dizer assim: haa ô Alexandre, eu não estou gostando de você com essa blusa que você está! Se fosse ele que tivesse... que fosse, que tivesse do meu lado,*

quando você voltasse na minha casa ele ia dizer assim: Olha a Jô disse que não gostou da sua blusa!

- Ele era muito franco!

- Franco!??? Isso não é franco não, ele era... Ele dizia! Mas por que você foi falar, não era para falar?? - Mas você não falou?

- Entendeu?

- Jô, e o Mignone, ele era um excelente pianista também?

- O que????!! Ele poderia ter sido um grande pianista!

- Ele tocava as obras do Nazareth também?! Todas, quando eram a dois pianos?

- Ele tocava o que ele quisesse, ele sentava e tocava, não precisava nem de partitura.

- Então ele sentava... e a maneira de composição ...

- Ô Alexandre, você tem que entender uma coisa, o Mignone era um gênio, que nasceu no Brasil. Ele era como Mozart, como Beethoven, nasceu gênio, entendeu?

- E Jô, você já me contou isso, mas eu gostaria de reforçar: porque ele não gostava de tocar a quatro mãos?

- (Há!), por que ficava batendo o cotovelo um no outro. Ele não gostava, ele achava que era insignificante o resultado. Não era como a dois pianos. Ele não gostava. Tem um retrato com ele. Mas só pose.

- A pose.-*Está ali. Depois se você quiser, você pode filmar.*

- E o Duo que vocês formaram, Jô? Foi...vocês viajaram o Brasil...

- Ô Alexandre, esse negócio de Duo foi assim: como eu tocava muito com ele em casa, ele começou a aceitar convites para nós tocarmos, e era um sucesso, um sucesso! Mas toda vez que eu entrava no palco com ele, as pessoas só viam ele. Nem olhava pra mim, por que...ele absorvia completamente...é verdade! Ele absorvia completamente o ambiente,por que ele tinha uma personalidade, um carisma, se chama carisma. Ele entrava no palco e dominava tudo. E ele sempre me dizia: deve se fazer sempre programas pequenos, o público tem que pedir mais. Não é ficar tocando e tocando.

- Horas, horas e horas.

- E, vocês gravaram dois LPs, que vocês...

- (Há!) eu não sei, eu gravei tanta coisa com ele.

- A dois pianos?! A dois pianos. - Foi na Sala Cecília Meireles.

- *(Há!) eu não me lembro... Nãoo, eu já gravei muitos, mas como é que eu vou lembrar quantos eu gravei... tantos... Tanta música que eu gravei, tantos LPs. E com orquestra eu toquei inúmeras vezes com ele na regência.*

- Ele também fez as reduções dos concertos da orquestra para o piano, também... Jô.

- *Bom ele já tinha. – Já Tinha... - Já tinha até editado, o segundo piano.*

- *Você não quer me perguntar como foi que eu comecei a tocar como solista de orquestra?*

- Pode, pode falar, por favor.

- *Olha, eu tinha, eu sempre gostei de tocar músicas difíceis, sabe?! Então a primeira vez que eu saí com ele, nós éramos namorados, no dia seguinte, no segundo dia que ele me encontrou ele veio assim, (me dá isso aqui), ele veio assim com uma partitura de baixo do braço. Aí chegou para mim e disse: - Isso é para você! Eram as seis pequenas Valsas de Esquina dedicadas à mim. Aí eu olhei, achei fácil! Dei a menor importância, por que eu era professora de criança. Ele sabia que eu era professora de criança, ele escreveu música mais fácil. Nunca gravei! (Há!) depois eu fiquei com tanto remorso, aí eu gravei. E ele gravou. Entendeu? Então, agora eu vou partir para o negócio da orquestra, aí, assim: Eu era apaixonada pelo concerto dele para piano e orquestra. Obra difícilíssima, difícilíssima. Quem tocou foi o Arnaldo Estrela. Fez a primeira audição, né. E eu era apaixonada por este concerto. Então eu pensava, pegava o concerto e ficava estudando... aí ele passava por mim: - deixa de perder tempo, você está perdendo tempo, você nunca vai tocar esta obra, esta obra é muito difícil. Eu escrevi para homem. Você não vai conseguir...*

- *E eu ficava ali estudando, aí um dia eu disse assim para ele, assim: (há!) será que você podia fazer só um pedacinho do segundo piano, desse, desse pedaço do concerto para eu ver como é que é? - Tá bem, eu vou fazer a sua vontade. Aí ele fez o segundo piano, um pedaço do concerto. (Há!) eu fiquei deslumbrada com aquele segundo piano, me senti a rainha do piano! Aí... assim... eu... foi... você podia fazer mais um pedacinho? E assim foi, assim foi, e eu cheguei a tocar todo o concerto com ele no segundo piano, aí ele viu que eu já estava, realmente, dominado a obra, né?! Mignone, aí ele programou um concerto comigo. Mas a primeira vez que eu toquei com orquestra com ele regendo foi em setenta e cinco com a OSB. Eu toquei logo as Duas Fantasias: a primeira e a segunda com ele na regência. Eu falei assim: Meu Deus!! Eu não vou conseguir! Duas Fantasias Brasileiras, Difícilíssimas. Ele falou: - Não, você vai conseguir, vai conseguir.*

Ele me programou com a OSB. E lá fui eu tocar as duas. Entrei, sabe, com uma segurança, por que eu ensaiava com ele.

- Claro, claro.

- A segurança! Agora tem uma coisa: quando eu entrava no palco para tocar, eu tinha uma segurança total, por que eu estava extremamente treinada em casa com ele. Com a orientação dele.

- E a dois pianos, também vocês estudavam bastante quando tinham os concertos?

- Muito, mas a dois pianos não tem a responsabilidade de tocar com orquestra.

- Claro, claro.

- Eu já toquei com muitos regentes, mas aí, alguns regentes que eu tocava, que eu ia tocar, eu estranhava por que não era ele. Ele nunca disse assim para mim: Faça assim, faça assim, Nunca! Ele me deixava totalmente à vontade para tocar.

- Mas isso também se deve ao fato que você estava sempre estudando com ele.

- Já estava treinada com ele. Claro, é verdade!

- Jô, você poderia falar um pouquinho, como a gente já comentou antes, quando eu cheguei aqui, sobre o apreço que ele tinha com o Nazareth, né?

- Ele tinha uma admiração enorme pelo Nazareth. Considerava o Nazareth um gênio. Eu também considero.

- Ele teve um encontro, que até é falado naquele filme, ele conta. E isso também será que se deve ao fato dele ter feito muitas obras a dois pianos?

- Há sim, ele fez por que admirava o Nazareth.

- Ele gostava muito.

- Ele não iria fazer de qualquer um, não

- De qualquer um.

- O Zequinha de Abreu, também?

- Foi a pedido do Jacques Klein.

- A pedido do Jaques Klein que também...

- Ia gravar um disco, era uma homenagem que ia haver lá em São Paulo aí ele pediu ao Mignone fazer esses trabalhos, acho que foram sete ou oito, né?

- Oito.

- Oito, então, 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.

- E o Waldemar Henrique, ele tem três peças também.
- *Essa foi meu pedido, né! O Waldemar Henrique era de Belém do Pará, de onde eu sou. E eu tinha uma grande amizade com ele, e ele por mim. Ele quem escolheu meu nome. Waldemar era um grande, um grande compositor.*
- Então me fala agora um pouquinho sobre você.
- *Sobre mim?*
- Isso, Vai ter um capítulo dedicado...
- *O que você quer saber de mim?*
- No meu trabalho, à Maria Josephina Mignone.
- Como você iniciou seus estudos? A sua vinda para o Rio?
- *Olha, eu tinha quatro anos, meu pai tinha uma ilha lá em Belém, uma ilha, nesta ilha tinha um piano que foi da minha avó. Minha avó foi pianista. E aí, eu descobri o piano lá. O piano lá já era velho lá. A ilha tinha igreja, cemitério, tudo. Uma ilha imensa, era do meu pai e da família dele de Portugal quando ele veio de lá. Vieram de lá. Então eu descobri o piano, e ficava o dia inteiro lá no piano, sabe? Não queria sair do piano. Tinha quatro anos. E meu pai via aquilo, aquele interesse que eu tinha, viu, começou a ver, a perceber que não era uma coisa de criança, era um... realmente uma necessidade que eu tinha de estar ao piano.*
- Pelo fato de você estar sempre envolvida ao piano.
- *Eu descobri o piano!*
- *Quando eu cheguei em Belém, (lá eu passava minhas férias, na ilha), Carnapijó era o nome da ilha.*
- Carnapijó.
- *Hoje é da Petrobrás. Bom, aí quando eu cheguei em Belém, voltei das férias, eu ficava lá no meu colégio, era de irmãs, eu ficava o dia inteiro lá no piano, na hora do meu recreio. Eu não queria brincar com as outras colegas. Eu nunca brinquei. Eu ia lá passava onde tinha um piano, as teclas tinham buracos. Eu ficava horas e horas ali, sabe. Aí meu pai começou a observar que era uma coisa assim, que não era brincadeira de criança. Realmente era uma coisa séria que eu tinha pelo piano, entendeu? Desde pequenininha. Aí observando isso ele resolveu então me colocar na aula de piano do colégio, eu fui aluna de uma freira. A freira me botou um ano estudando harmonia, estudando teoria, um ano. Eu queria estudar piano e ela não deixava: Não, tem que estudar teoria. Aí ficava lá... eu me submetia a tudo para chegar aonde eu queira, sabe?*

Daí, isso foi evoluindo, meu pai, um dia, eu era muito doente, magrinha, né, e doente, lá em Belém e toda tarde chove, aí a empregada ia com guarda-chuva me buscar no colégio, aí um dia eu estava no colégio e chegou a freira: Olha estão ligando da sua casa e hoje você vai mais cedo para casa e tem uma surpresa para você. Aí quando foi, antes da hora, eu estou me lembrando de tudo, a empregada chegou com o guarda-chuva, eu fui cheguei lá e tinha um piano para mim em casa. (Há)... quando eu vi aquele piano para mim, é como se tivesse entrado no céu, não saía mais do piano. Não queria almoçar, não queria jantar, não queria dormir. O dia inteiro ali no piano tocando, tocando, tocando. Aí meu pai resolveu chamar uma professora jovem para começar a ensinar. Chamava-se Odete Novas.

- Você tinha aula de piano em casa?

- Era isso. A professora se chamava Odete Novas, tinha vinte e três anos. O piano estava na minha casa. Eu não disse à você que foi que me chamaram no colégio eu cheguei e encontrei o piano em casa. Aí meu pai contratou uma professora jovem, que meu pai não era bobo, para me botar estudando com gente idosa, né. Aí essa professora muito boa, de uma família de músicos de Belém, uma família famosa lá de Belém. Essa professora. E o interessante que depois essa professora, eu fui ser professora dela, depois. No futuro. Bom, aí eu comecei a estudar com ela, aí ela me dava aula e eu decorava tudo. Quando ela chegava eu sabia tudo decor. As lições que ela passava, sabe!? E assim foi minha vida. E eu sempre gostei de me exhibir para os outros, sabe. E então eu sabia um pedacinho do estudo do “Czerny”, aí os vizinhos lá falavam para minha mãe: sua filha tá adiantada no piano. Aí eu ficava olhando na janela quando vinha alguém, assim, na esquina eu já sabia o tempo que ela ia passa na janela para eu me exhibir, para tocar aquele pedaço que eu sabia. Há como ela tá adiantada! Era assim.

- E daí essa professora, resolveu, aí meu pai resolveu me colocar no Conservatório. Para tirar, diplomar, né.

- Que bom que sua família entendeu que você gostava de música, né Jô? Seu pai!

- Meu pai, um homem inteligente. Eu tinha uma sala só para estudar e ninguém entrava lá. Nunca ele deixou eu entrar na cozinha para não estragar minhas mãos. - Minha filha vai ser uma pianista, ela não pode ter serviço de casa! Agora vê, hoje em dia eu faço é tudo! A vida da gente...

- Mas continua pianista!

- Mas isso aí é outro assunto.

- *Então aí foi, evoluindo tudo... eu fui para o conservatório. Você tem que ler o “Cartas de Amor” que lá escrito, eu escrevi tudo. Eu não vou repetir aquilo tudo que já está no livro, não é?!*

- Mas só um depoimento breve, Jô!

- *Então todas as personalidades que passavam em Belém, por que Belém era um ponto de passagem para o Rio, né. Que vinham se apresentar, passavam em Belém. E aí todos iam no Conservatório conhecer. E as professoras me botavam para tocar, eu sempre tocava, tocava, e sempre “Schumann”. Aí eu sempre só queria tocar “Schumann” desde pequenininha. Estudava “Schumann” só queria tocar “Schumann”. E uma... não vou contar esse incidente que é bobagem. Enfim, tocava “Schumann” e tocava “Mignone” também, a valsinha... já tocava bem criança já. E assim foi Alexandre, foi desenvolvendo até que o governo instituiu um concurso para bolsa de estudo no Rio de Janeiro. Mas se você comprar o livro “Cartas de Amor” você vai ver isso tudo. Eu não vou contar isso, você vai lá e transcreve. Aí houve o concurso eu me inscrevi no concurso eu ganhei o primeiro lugar, e vim para o Rio de Janeiro. Eu queria estudar com a Magdalena Tagliaferro, que ela havia passado em Belém. Eu havia tocado para ela. Quando eu vi a dona Magdalena eu fiquei apaixonada por ela. A grande pianista, sabe!*

- O Mignone conheceu bem a Magdalena, né?!

- *Sim. Mas isso é outro assunto que eu não vou entrar nesse... que eu vou me desviar.*

- Jô, em relação ainda as peças a dois pianos, qual que era a relação, quando vocês, quando o Mignone... vocês começaram as apresentações, e, ou quando vocês iam em cidades, que... fora do Rio, ou até no Rio mesmo, a reação do público, gostavam muito?!

- *Isso você mais do que ninguém pode dizer.*

- Por que nós já tocamos juntos!

- *Foi um sucesso, nem tenho dúvida! Por que os arranjos dele, como dizia minha amiga japonesa, eu gravei também no Japão, você sabe, então, eu tive uma amiga japonesa muito inteligente, ela diz: justamente o valor desses trabalhos dele, é que ele escreveu como se fosse um carbono. Tem o “Nazareth”, tem o “Mignone” em cima, você tira, tem o “Mignone” em baixo e tem o “Nazareth”. Você tira o “Nazareth” 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 apresenta 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... tirar o “Nazareth” fica o “Mignone” e pode tocar sozinho.*

- Pode tocar sozinho. E é muito interessante, que assim, como estudante dessa obra a dois pianos, O “Mignone” não se atém as características do “Nazareth” (próprias). Ele cria, ele é o próprio “Mignone” em cima do “Nazareth”!

- *Ele cria uma atmosfera diferente.*

- Exatamente. E ao mesmo tempo estas duas atmosferas “Mignone” e “Nazareth” se juntam.

- *Mas ele, ele pega, aproveita, utiliza o clima da música do Nazareth.*

- Exatamente.

- *Por que a música do “Nazareth é “Chopin”. É Chopin, é romântico. Então ele fica naquele clima.*

- Então, e o público sempre gostou disso.

- *E se você estudar, não são fáceis não.*

- Eu sei, eu sei.

- *Não é um acompanhamento, não.*

- Por isso (não é acompanhamento não) Por isso o meu interesse, nessa pesquisa. Pesquisar e cada vez mais estimular e fazer com que as pessoas conheçam esta obra.

- *Uma boa notícia para você é que elas vão ser editadas aqui no Brasil.*

- Vão ser editadas! Isso é muito importante!

- *Já tem algumas editadas no Japão. E são muito tocadas no Japão.*

- (E quando) então, e falar em Japão você foi duas vezes para o Japão.

- *Sim.*

- Qual a receptividade dos japoneses em relação à música do Mignone?

- *É uma coisa maravilhosa! Olha, tinha vezes que eu tocava quatro concertos num dia só. Quatro. De manhã, hora do almoço de tarde e de noite. De trem bala, de cidade em cidade. Agora, eu, uma coisa incrível é que não tinha piano para eu estudar, tinha que chegar e tocar. E isso que me deu, assim uma, segurança, uma, como é que eu posso dizer, é...uma segurança. Por que você sabe o que é a pessoa chegar e tocar... cheia a sala, aqueles japoneses tudo... sentados, eu vi aquilo... meu Deus como é que eu ia sair, sem estudar!*

- Sem poder estudar antes no piano.

- *Sem me exercitar. É sentar e tocar. Isso me deu uma grande... como é que eu posso dizer... um conhecimento, uma, uma segurança.*

- Uma prática.

- *A segurança em público. Se a pessoa entra para tocar e já tá assim, meio amedrontada, é o fim. Ele sempre me disse: você nunca pise no palco sem autoridade. Eu tinha uma autoridade quando ia tocar com orquestra, uma segurança total. Entendeu?! Isso é importante. (Não podia chegar). Nunca, nunca tive um problema com orquestra. Eu gostava muito de tocar com orquestra. Você já viu meu currículo? Quantos maestros eu toquei!*

- Sim, sim.

- *E agora?*

- Bom Jô, eu acho que é isso, doeu muito?

- *Não, não doeu, pelo contrário, foi um prazer em responder.*

- Jô, eu...

- *Eu acho que as perguntas foram muito simples, não tem nada de mais.*

- Eu quero lhe agradecer muito.

- *Obrigada!*

- Muito obrigado.

- *Eu agradeço pelo seu interesse na obra dele. Eu acho que vale a pena, por que o Mignone, com essa convivência que eu tenho de vinte e dois anos, eu pude observar a grandeza daquele homem, a simplicidade, ele nunca falou bem, Alexandre, nunca, ele nunca contou uma vitória dele. Eu não sabia nada. Que ele tinha acompanhado o “Caruso”, e coisas do passado ele não falava. Hoje em dia, eu vejo, por que a pessoa que tem valor não tem que dizer: eu sou isso, eu sou aquilo.*

- Ela mostra, né, no trabalho!

- *Mostra!*

- *Não é nem isso: a pessoa é! Já é! Não tem que dizer por que é, nasceu! Entendeu? Agora quem não tem é que fica se elogiando aí. Não é? – Teve tanta coisa.*

- E, uma coisa importante, que eu quero registrar aqui, é a sua importância na obra do Mignone. A sua importância, atualmente no sentido da divulgação da obra.

- *Assim, ô Alexandre, o seguinte: quando eu me casei com ele, eu pensei assim: mas eu vou continuar tocando Beethoven, Debussy, Ravel, que eu adorava tocar os franceses. Mas isso aí não é certo, por que eu sou casada com o compositor, então eu deixei todo o*

meu repertório e me dediquei só a obra dele. E eu acho que fiz muito bem, por que uma vez, eu fui aluna do Arnaldo Estrela, e ele me disse assim (o Arnaldo Estrela chegou me disse assim): Olha, na música deveria ser como na medicina, cada pessoa dedica a um tipo: pediatria... cardiologia... não é? Na música deveria ser assim, cada pessoa dedica a um compositor. Por que ninguém pode ser grande intérprete de tudo. É impossível. E eu me dediquei a obra dele. Como ele estava do meu lado e me orientava, me dizia coisas. Mas ele nunca, me, nunca me... como é que eu posso... modificou a minha personalidade. Nunca!

- E você também nunca... se intrometeu, se intrometeu no sentido assim: Há Mignone aqui é assim, aqui é assado, você tinha essa relação de aceitar exatamente a maravilha que ele fazia.

- *Você não sabe, ele tem umas palavras que ele escreveu sobre mim, que ele diz que muitas vezes ele descobriu coisas na música dele, que eu gostava. Está escrito por ele. Quer ver ele dizer assim: Olha isso aqui não seria ser interessante fazer assim. Ele aceitava.*

- Ele tinha esta abertura por que ele confiava no seu trabalho, também.

- *Não... eu acho que ele me admirava, né ô Alexandre.*

- Sem dúvida, sem dúvida.

- *Embora eu fosse muito, muito jovem, muito inexperiente, mas alguma coisa ele viu em mim para aceitar, não é, alguma coisa ele viu.*

- Por que algumas obras tem até sua caligrafia, por que você faz o dedilhado...

- *A interpretação?*

- *(Há) não, isso sim, isso sim... mas isso qualquer pessoa faz. A pessoa pode fazer.*

- Mas você como revisora, as vezes da obra dele, de colocar...

- *Não, eu já fiz revisão a pedido dos editores, eu faço. Mas a música eu não modifico nada. E o dedilhado é muito pessoal, depende do tipo de mão, cada pessoa tem um tipo de mão, não é?*

- *Olha uma coisa que ele me disse uma vez que eu nunca esqueci: esse negócio de posição de mão: toca com a mão assim, toca com a mão assado. Ele disse que nada disso interessa, sabe o que interessa? É o que sai do piano. Seja a mão como for, não interessa. Interessa é o que sai do piano. Você vê Horowitz, ele toca com os dedos completamente assim. A gente quando vai estudar piano, a professora manda estudar assim. Isso não é bom, sabe porquê? Esse fato de você jogar o dedo articulado sai um*

som feio. Eu descobri isso por mim. Ele sempre disse que eu tinha uma sonoridade bonita. Eu acredito que eu tenho sim. Mas eu nunca bato no piano, tenho horror do pessoal que bate no piano.

- Bom Jô, essa sua importância, (deixa eu concluir agora) é em relação aos outros grandes e importantes compositores brasileiros, não é? Por que o Mignone é um dos mais importantes, e a sua importância na obra dele, ao meu ver, ela se reflete no sentido de que você sempre, você e sua filha, um agradecimento à ela também, estão dispostas a abrir as portas para os pesquisadores, para os músicos...

- *Ô Alexandre, quando eu me apresentei no concerto da Sociedade de Música Contemporânea que era sobre a presidência do Villa Lobos, ele foi me assistir, o Villa Lobos. Toquei três músicas dele na primeira audição. Então, o Villa Lobos, eu acho que para mim foi assim, uma... não uma glória, mas uma satisfação muito grande, ver o Villa Lobos me assistindo. Eu era muito jovenzinha, inexperiente, e ele foi me assistir. Você acha que isso não é um prêmio?*

- Sim!

- *Eu considero o Villa Lobos um grande gênio da música brasileira. Mas é um temperamento diferente do Mignone.*

- Diferente do Mignone.

- *Completamente. Os três que eu admiro: brasileiros: Villa Lobos, Mignone e o Guarneri.*

- ... e o Guarneri, são três.

- *A partir daí, eu acho que a safra que veio não é tão importante quanto esses três. Atualmente jovens compositores, não tem!*

- A genialidade que eles tiveram.

- *Voce acha que tem?*

- Eu creio que não.

- *Eu admiro alguns, bastante, alguns, né. Marlos Nobre, Ronaldo Miranda. Mas não tem a genialidade de um Villa Lobos e de um Guarneri.*

- *Eu acho que esse espíritos altamente evoluídos não voltam à terra. Eu não sei explicar à você como é que é, por que que vieram aqui Mas você sabe: Mozart, você pode explicar, Mozart escrever quarenta sinfonias, quarenta. Como é que ele inventou, você acha que foi estudo? Não foi estudo não.*

- Mas a produção musical do Mignone também foi extensa. Foi muito grande.

- *Sim, mas eu não estou comparando Mignone, eu estou falando a você que a genialidade, nós não podemos saber por que esses espíritos vieram à Terra. Não tem explicação. Não é estudo não. É uma coisa que a gente não sabe o que é. Chopin, Beethoven! (Meu Deus). O compositor que Mignone mais admirava era Beethoven. Ele estudava muito Beethoven. Eu também tenho lido muito sobre Beethoven. E eu encontrei um livro, o primeiro presente do dia dos namorados que ele me deu foi um livro de Beethoven. A Anete quer mandar arrumar que ele tá muito velhinho. Nosso primeiro dia dos namorados. Primeiro aniversário do dia dos namorados. Foi um livro de Beethoven. Eu estou lendo, e ele assim, do lado, escreveu: “quantas mentiras”, “quantas mentiras”. Eles mudam muito, né!*

- *Você não quer me perguntar por que, que eu escrevi..., por que, que eu autorizei estas cartas, não quer me perguntar?*

- *Por favor... qual que foi a intenção, então, de autorizar e... em primeiro, eu queria saber por que você guardou todas essas cartas?*

- *Por que eu guardei!?*

- *Você guardou todas elas?*

- *Mas lógico, imagina se eu não ia guardar.*

- *E depois, qual foi... porque você autorizou, então?*

- *Vou te contar qual foi. Olha, eu fui assistir o filme do Villa Lobo, eu fui muito amiga da Arminda Villa Lobos, da “Mindinha”. A Mindinha era um doce de pessoa, uma pessoa maravilhosa, dedicação que ela tinha para o Villa Lobos, era uma coisa assim, que não era nem deste mundo, eu via, eu via, eu era... eu assisti aquilo tudo. Então ela trabalhou muito por ele. Ela morreu, fizeram um filme. No filme fizeram a Mindinha “um ser” que eu não vou dizer o que é. Uma decadência total, coitada. Ela não merecia aquilo. Quando eu vi esse filme eu fiquei horrorizada! Eu pensei: Meu Deus, o que vão fazer comigo quando eu morrer! Sabe lá o que não vão dizer de mim, não é? O mundo é cruel, não é? Aí então eu resolvi autorizar estas cartas para que o mundo soubesse como foi minha relação com ele. – Com o Mignone!*

- *Como foi minha vida com ele, não foi o que muitas pessoas falavam, inclusive uma falou uma coisa muito... Então resolvi deixar...*

- *Registrado.*

- *Por exemplo, aquela pianista, a Chiquinha Gonzaga, ela deixou um livro escrito sobre a vida dela, então fizeram um filme, e não pode adular por que está tudo lá no livro.*

- Está registrado.

- *A mesma coisa que eu fiz, tudo escrito... as cartas, ninguém pode adulterar nada. Por isso que eu fiz. Por três motivos!*

- E se alguém fizer um filme do Mignone em relação á você não vai poder fazer...

- *Primeiro motivo: para que as pessoas não adulterassem a minha vida com ele. Segundo motivo: para que o mundo conhecesse a grandeza da alma daquele grande músico que ele era. Nas cartas você vê o que ele era: generosidade, simplicidade, humildade. Tudo... a simplicidade. Ele não era humilde não. Humilde ele nunca foi. A simplicidade dele, era um gênio que eu convivia e via no dia-a-dia. Ele cozinhava para mim, para eu poder estudar, ele lavava louça, ele fazia tudo. Você acha que isso não é uma coisa extraordinária?! Eu ainda reclamava que a louça estava mal lavada!*

- Jô e a relação do Mignone com os outros importantes artistas da época, escritores?

- *Há bom, está vendo essa mesa aqui onde a gente está sentado, aqui? – Sim. Todos... eu não morava aqui, eu morava no outro apartamento. Essa mesa estava lá. Todos os sábados nós tínhamos um lanche lá em casa, uma reunião e ele convidava Drumond de Andrade, Manuel Bandeira, Volf, Bruno George, você sabe quem são essas pessoas. Então, são grandes vultos da... brasileiros, então, aqui sentava o Drumond, ali o Manuel Bandeira, ali, sentava... naquela cabeceira, sentava aqui o Volf, e eu participava dessas reuniões. Como você acha que eu me sinto? Depois de ter participado com essas pessoas na minha casa?*

- Imensamente grata!

- *Não só grata, como eu aprendi, Alexandre! Eu evoluí muito, eu ouvia as conversas.... (essa não é), as conversas. O que eles falavam eram coisas altamente evoluídas, culta, sabe!? Manuel Bandeira... o Drumont era simples, uma simplicidade, sentadinho ali comendo o lanchinho. O Manuel Bandeira tinha uma acompanhante que, já estava doente, a acompanhante: “você não pode comer isso, você não pode comer”. (Há!) mas só um pouquinho, eu posso provar. Então eu senti isso tudo. O Volf o Bruno Jorge, então... Por que Deus me deu essa dádiva. Lá de Belém eu vim para cá, para ter essa vida que eu tive. Hoje em dia eu convivo com pessoas que não são nem Drumont, nem Manuel Bandeira, nem Volf nem Bruno Jorge, nem Mignone nem Villa Lobos. Eu convivi, né? Eu aceito, mas dentro de mim, eu aprendi muito, eu cresci muito. Eu não era assim Alexandre. Eu era muito inexperiente, jovem, ingênua, eu cresci! Se você convive com pessoas assim... - Você cresce. - Claro que você desenvolve.*

- E o Mignone tinha uma relação com o Villa Lobos?

- *O quê?*

- Eles eram muito amigos?

- *Mas muito amigos, muito amigos! O pai do Mignone que era um grande flautista, ajudou muito o Villa Lobos. Porque o Villa Lobos era bem pobre, ajudou muito ele lá em São Paulo. E o Mignone era muito, muito ligado ao Villa Lobos. Vou contar para você uma passagem que você já vai entender: o Mignone foi reger uma peça do Villa Lobos, então, foi falar com o Villa Lobos: “Olha Ôoo Villa, aqui eu posso tirar isso aqui, cortar isso aqui, fazer isso aqui, fazer isso aqui. O Villa Lobos disse: Você faça tudo que você quiser, mas não diga para ninguém, heim!”*

- Tamanha a intimidade que eles tinham!

- *A confiança!*

- E é interessante, né Jô, porque cada um seguia seu estilo e um respeitava muito bem o outro.

- *Lógico! Mas o Mignone era muito amigo do Villa Lobos. Mas o Villa Lobos era outra personalidade.*

- Outra personalidade, claro.

- *E eu conheci muito, convivi muito com Camargo Guarnieri.*

- Também!

- *Um dia o Camargo Guarnieri falou para mim lá em São Paulo. Teve um concerto que ele regeu, eu toquei, ele regeu. Bom, aí ele falou para mim assim: Eu não tive a sorte do Mignone nem do Villa. Porque o “Villa” teve a Mindinha, o Mignone tem você e eu não tenho ninguém que goste de mim. Mas não diga isso! Mas não tem ninguém? Não, ninguém gosta de mim. Só vocês dois que tiveram a mesma sorte. O Camargo Guarnieri, ele era sofrido quando ele entrava no palco. Não era como o Mignone. Aquela beleza – Altivez! - Não! Ele era aquela austeridade, sabe! E eu vi isso tudo lá. Depois íamos jantar, sabe qual era o prato preferido do Guarnieri?*

- Não sei.

- *Frango a passarinho.*

- *Eu convivi com pessoas maravilhosas. Mas eu não tenho mais nada para te contar.*

- Acredito que seja isso, agradeço muito, reforço mais uma vez, essa...

- *Espero que as minhas palavras possam te ajudar no seu trabalho.*

- Sem dúvida.

– *Por que primeiro: eu gosto muito de você! Você tem talento e tudo mais. Senão eu não iria te ajudar não, viu! Ajudar só quem tem valor.* – Obrigado.

- *Eu espero que isso possa ajudar você, eu espero.*

- E a minha intenção é que as pessoas cada vez mais saibam e possam tocar Francisco Mignone e as obras a dois pianos.

- *Há isso eu tenho certeza que vão tocar muito! Já estão tocando. O mundo inteiro toca Mignone.*

- Essa é a principal intenção deste projeto.

- *É? Das peças a dois pianos. Olha Alexandre eu recebo direito autoral, né. Então assim, todo mundo quer tocar Mignone, na Turquia, todo lugar é tocado Mignone. Não a dois pianos, estou falando músicas dele. O mundo inteiro toca Mignone.*

- Jô, e uma dúvida, quando ele compôs a Congada, ela faz parte de uma ópera, né, a peça a dois pianos, ou depois ele fez a transcrição?

- *Se veio primeiro a peça a dois pianos?*

- Isso? – A Congada faz parte....

- *(Há) já faz parte da ópera!*

- Da ópera! – E posteriormente ele fez transcrições.

- *Ele fez transcrições. Agora eu vou falar uma coisa que você não sabe: Esse Chico Bororó que eu acabei de gravar, tem uma pecinha lá, “Festa na roça” que é o tema da Congada. Que ele depois aproveitou esse tema e formou uma grande ópera. Ele já tinha isso na cabeça. E depois ele transformou para o coro, violino e piano e orquestra.*

- Têm a dois pianos também, não é?

- *Fez parte da ópera.*

- Faz parte da ópera!

- *Ele também, ele trabalhou muito com a música afro. Você sabe, né?*

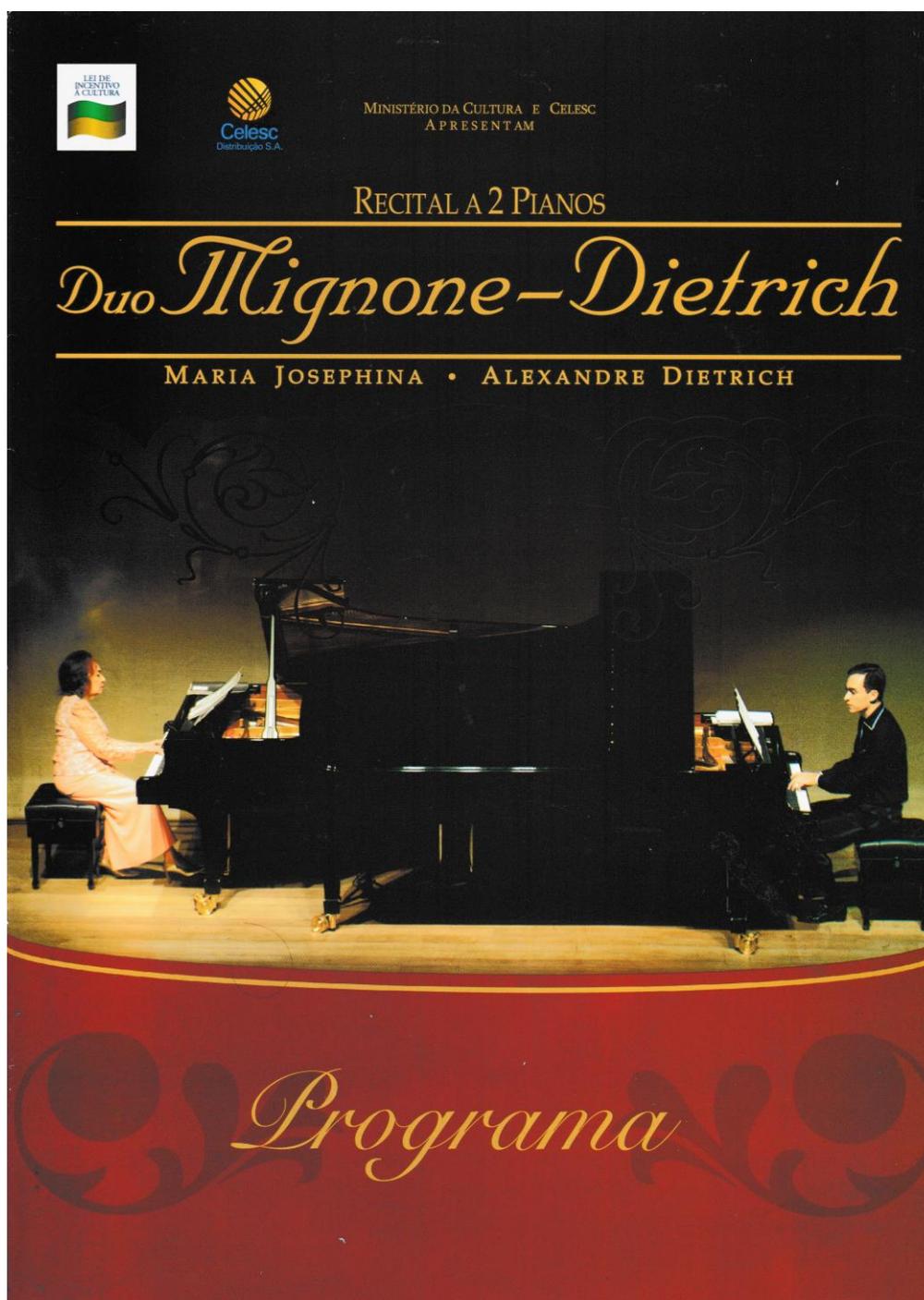
- E de onde... a música afro, os ritmos, vinham, vinham da cabeça dele?

- *Não sei da aonde ele veio! Eu sei que ele... O Maracatu do Chico Rei, tudo isso da cabeça dele. Olha, eu acho que a personalidade dele era tão rica, que eu vou te contar, ele tinha tudo na cabeça. Ele podia fazer música, música humorística, música romântica, música pra... o que ele quisesse, estava na cabeça dele, ele sentava e escrevia. E a minha convivência com ele, tudo isso vinha da cabeça dele, por exemplo, não sei se eu acabei de contar prá você, uma faceta da personalidade dele. Chegou aqui uma coleguinha minha, uma blusinha assim, esquisita né, aí eu comentei com ele: (há) você*

viu a blusinha dela? Eu não gostei muito, você gostou? Eu falei. Quando ela voltasse na nossa casa ele ia dizer: Olha, ela falou, a Jô, disse que não gostou da sua blusa. Eu falei: por que você foi falar! Não era para falar. Mas você não falou! Essa personalidade era dele, tá vendo!?! Não podia comentar nada perto dele que ele ia falar. Tá vendo!

- Então tá, Jô, agradeço muito...

ANEXO II



Capa de Programa de apresentações do “Duo Mignone - Dietrich” com a pianista Maria Josephina Mignone e o pianista Alexandre Dietrich.



Duo Mignone-Dietrich
MARIA JOSEPHINA MIGNONE - ALEXANDRE DIETRICH
RECITAL A 2 PIANOS

PROGRAMA

ERNESTO NAZARETH- FRANCISCO MIGNONE	ZEQUINHA DE ABREU- FRANCISCO MIGNONE	FRANCISCO MIGNONE
1. Brejeiro	6. Os Pintinhos no Terreiro	9. Valsa de Esquina n° 2
2. Turbilhão de Beijo	7. Branca	10. Sai-Sai
3. Odeon	8. Tico-Tico no Fubá	11. Congada
4. Coração que Sente		
5. Apanhei-te, cavaquinho		

Programas de apresentações do “Duo Mignone Dietrich”, com a pianista Maria Josephina Mignone e o pianista Alexandre Dietrich.

ANEXO III

Piano A DOIS

Erudito. Alexandre Dietrich e Maria Josephina Mignone apresentam recital no Pedro Ivo

FLORIANÓPOLIS — O duo Mignone Dietrich apresenta hoje, às 20h30, o "Recital a Dois Pianos", no Teatro Pedro Ivo. Formado pela experiente musicista Maria Josephina Mignone e pelo jovem pianista Alexandre Dietrich, o duo apresentará um repertório de obras brasileiras. A apresentação foi viabilizada por meio do Funcultural e será apresentado também no Rio de Janeiro, em 15 de abril.

Todas as obras serão apresentadas a dois pianos, algumas originalmente pensadas dessa forma e outras com arranjos do compositor Francisco Mignone, falecido marido de Maria Josephina. Algumas das obras que integram o repertório são a "Valsa de Esquina nº2" e "Congada", de Mignone, "Odeon", "Brejeiro" e "Apanheite, cavaquinho", de Ernesto Nazareth, e os

conhecidos chorinhos de Zequinha de Abreu "Os pintinhos no terreiro" e "Tico-tico no fubá".

Maria Josephina Mignone iniciou seus estudos de música em Belém do Pará, onde nasceu, e mais tarde estudou no Rio de Janeiro e em Paris. Foi intérprete das obras do marido e tocou em duo com ele, além de atuar como solista das obras dele para piano e orquestras no Brasil e no exterior. Após a morte de Francisco, ela continua se apresentando.

Alexandre Dietrich é graduado no curso de música da Udesc (Universidade do Estado de Santa Catarina) e trabalha com recitais de piano solo, com orquestra, duo de canto, piano a quatro mãos e a dois pianos. Também se apresentou pelo Brasil e no exterior, realizando uma turnê europeia pelo Funcultural em 2007.



LIGAÇÃO

Maria Josephina é viúva do pianista, compositor e regente Francisco Mignone



- **O que:** "Recital a Dois Pianos" com o duo Mignone Dietrich
- **Quando:** 28/3, 20h30min
- **Onde:** Teatro Pedro Ivo, rod. SC - 401, Km 5, 4.600, Saco Grande, Florianópolis, tel. 3665-1630
- **Quanto:** Gratuito



Concerto. Musicistas apresentam obras brasileiras de Francisco Mignone, Ernesto Nazareth e Zequinha de Abreu

Jornal "Notícias do Dia" – 28 de Março de 2012.

Baixo Centro

Stefan Zweig

- O espetáculo “Cabaré literário Stefan Zweig”, quarta, às 19h30m, no CCBB, terá o poeta André Vallias recitando textos do escritor austríaco. Rua Primeiro de Março 66 (3808-2020). Gratuito.

Teatro

- A peça “Abram-se os históricos!” estreia hoje no Centro Cultural Justiça Federal. Avenida Rio Branco 241 (3261-2550). Quartas e quintas, às 19h. Até o dia 17 de maio. Ingressos a R\$ 30 e R\$ 15 (meia).

Divulgação/Armando Araújo



Os pianistas Maria Josephina Mignone e Alexandre Dietrich se apresentam neste domingo, na Sala Leopoldo Miguez, num recital a dois pianos, com obras do maestro Francisco Mignone. Maria Josephina é viúva e principal intérprete de Francisco. Às 18h30m, na Rua do Passeio 98. O telefone é 2240-1441. E a entrada é franca.

Jornal “O Globo” – 12 de Abril de 2012.

ZERO HORA

PORTO ALEGRE, TERÇA-FEIRA, 17/7/2012 | ZERO HORA

Agenda

LETÍCIA LAMPERT EXPÕE NO PAÇO

A exposição *Nalgum Lugar Entre Lá e Aqui*, que a artista visual Leticia Lampert abre hoje, às 19h, no Paço Municipal (Praça Montevideu, 10), explora as tensões e os limites entre fotografia documental e fotografia poética. Em uma série de fotos e colagens de lugares distantes e distintos – a vizinhança de Adelaide, na Austrália, e anônimos conhecidos de Porto Alegre –, forma-se uma justaposição improvável que documenta a relação muito particular da autora (vencedora do Açorianos de artes plásticas em 2009) com os lugares retratados. De amanhã a 17 de agosto, a mostra fica aberta de segunda a sexta, das 9h às 12h e das 14h às 18h.

DUO MIGNONE DIETRICH NO SÃO PEDRO

Tem recital de piano com entrada franca hoje, às 21h, no **Theatro São Pedro** (Praça Marechal Deodoro, s/nº). O catarinense **Alexandre Dietrich** e a paraense radicada no Rio **Maria Josephina Mignone** apresentam, com seus pianos de cauda frente a frente, o repertório de choros e valsas dedicado a três importantes nomes da música brasileira: Ernesto Nazareth (*Odeon*, *Apanhei-te Cavaquinho*), Zequinha de Abreu (*Tico-Tico no Fubá*) e Francisco Mignone – marido de Maria Josephina, morto em 1986. A pianista tem sido a maior divulgadora da obra de Francisco, nascido na Itália mas apaixonado pelo Brasil – paixão refletida em sua obra, marcadamente nacionalista.



OPERAÇÃO Vinte e seis



Jornal “Zero Hora” - 17 de Julho de 2012.