



Theodoro Nogueira e as *Valsas Chôro*: contextualização e análise da *Valsa Chôro n.1*

Neil Yonamine¹

Paulo Martelli²

Categoria: Comunicação

Resumo: O presente artigo trata sobre o compositor Theodoro Nogueira, em específico, a sua obra para violão solo – *5 Valsas Chôro*. Apresentaremos: uma discussão sobre um suposto processo de surgimento e nacionalização da Valsa; um artigo jornalístico escrito pelo próprio Nogueira sobre Valsas; exemplos de *Valsas Chôro* do repertório violonístico e uma análise da *Valsa Chôro n.1* de Theodoro Nogueira. Concluímos que Theodoro Nogueira é um dos grandes compositores do repertório brasileiro para violão, merecedor de mais estudos, pesquisas e divulgação da sua obra.

Palavras-chave: Theodoro Nogueira. Valsas Chôro. Violão. Análise

Title of the paper in English: Theodoro Nogueira and the *Waltzes 'Chôro'*: contextualization and analysis of *Waltz 'Chôro' n.1*

Abstract: This article deals with the composer Theodoro Nogueira, in particular, his work for solo guitar – *5 Waltzes 'Chôro'*. We will present: a discussion about an process of the emergence and nationalization of *Waltz*; a journalistic article written by Nogueira himself on *Waltzes*; examples of *Waltzes 'Chôro'* from the guitar repertoire and an analysis of *Waltz 'Chôro' n.1* by Theodoro Nogueira. We conclude that Theodoro Nogueira is one of the great composers of the Brazilian guitar repertoire, and deserves more studies, research and dissemination of his work.

Keywords: Theodoro Nogueira. Waltzes Chôro. Guitar. Analysis.

Introdução

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

¹ Mestrando em Música, Universidade Estadual Paulista – UNESP, neilyon.guitar@gmail.com

² Doutor em Música, Universidade Estadual Paulista – UNESP, movimentoviola@gmail.com



Sua obra abrange diversas formações, incluindo: 5 sinfonias, quartetos de cordas, música coral, canções e obras para instrumento solo. Dentre elas uma vasta produção para violão.

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

Dentre as obras para violão, Theodoro compôs um *Concertino para violão e orquestra* e quatro ciclos para violão solo, isto é, conjuntos de peças de mesmo gênero: *12 Improvisos*, *4 Serestas*, *5 Valsas Chôro* e *6 Brasileiras*. Estas obras estão editadas pela Ricordi Brasileira e, além disso, há duas transcrições para violão de obras autorais para piano – *Ponteio* e *Canto Caipira n.5* – ainda não publicadas.

O objetivo geral, desse artigo, é trabalhar a obra de Theodoro Nogueira, em específico, o ciclo *5 Valsas Chôro*. Para isso apresentaremos: uma discussão sobre um suposto processo de surgimento e nacionalização da *Valsa*; um artigo jornalístico escrito pelo próprio compositor sobre *Valsas*; exemplos de *Valsas Chôro* do repertório violonístico e análise da *Valsa Chôro n.1* de Theodoro Nogueira, com base no pensamento analítico do teórico Rudolph Reti (1885 – 1957).

1 *Valsa Chôro* no Brasil

A origem da *Valsa* é tema discutido até hoje, não existindo um consenso sobre isso. A maior parte das hipóteses tende para a procedência em danças populares, com o embate sobre sua proveniência entre germânica ou francesa.

Para a nossa discussão o que interessa é como esse gênero chegou ao Brasil e como se deu seu processo de nacionalização. Diversas pesquisas, em planos gerais, indicam para a chegada através da transferência da Família Real para o Brasil, em 1808. A primeira notícia sobre uma *Valsa* composta no Brasil aponta como compositor o príncipe D. Pedro I (1798-1834), *Valsa* está utilizada como tema para uma obra do compositor austríaco Sigismund von Neukomm (1778 – 1858), que viveu no Rio de Janeiro, entre 1816 a 1821 (KIEFER, 1990, p. 7).



Segundo Barbeitas (1995, p. 15 – 16), a migração da *Valsa* para o repertório de músicos populares, como os chorões, e o seu contato com a *Modinha* contribuíram para a sua popularização. Este autor defende o conceito de Circularidade Cultural, isto é, uma determinada manifestação cultural não se desenvolve através de uma continuidade linear, o que ocorre são movimentos culturais que percorrem os diversos segmentos sociais e de forma simultânea, criando assim um movimento circular. Considerando a *Valsa* a partir desse ponto de vista, o tráfego entre camadas sociais populares e compositores eruditos resulta numa movimentação de influências múltiplas, com grande produção em ambas as vertentes.

O termo *Valsa Brasileira* resume, portanto, o processo de influências no qual “os chorões, de fato, parecem ter sido os maiores responsáveis pelo ‘abrasileiramento’ não só da valsa mas também de um sem-número de danças estrangeiras que invadiam o Brasil desde o século passado” (BARBEITAS, 1995, p.54).

Segundo Kiefer (1990, p.15), o termo *Valsa Brasileira* possui diversas ramificações, e em obras de compositores vinculados ao nacionalismo, encontramos títulos tais como: *Valsas de Esquina*, *Valsas Chôro*, *Valsa Suburbana*, *Valsinha Brasileira*, entre outros.

O termo *Choro*, ainda de acordo com Kiefer (1990, p.23), possuía dois significados principais: um deles designava um modo típico de tocar *Polcas*, *Modinhas*, *Schottisches* e *Valsas*, e o outro denominava o próprio conjunto instrumental formado, principalmente, por flauta, cavaquinho e violão. No repertório violonístico, a *Suíte Popular Brasileira*, de Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959), que conta com os Movimentos *Mazurka-Chôro*; *Schottisch-Chôro*; *Valsa-Chôro*; *Gavotta-Chôro* e *Chorinho* representa, exemplarmente, o repertório criado a partir do diálogo entre as instâncias erudita e popular.

A *Valsa Chôro*, objeto de estudo desse trabalho, teve como principal influência a prática dos chorões, com destaque para a prevalência da estrutura formal tripartida (A – B – A), o virtuosismo instrumental com arpejos, saltos e movimentos por graus conjuntos, e o característico acompanhamento com baixo melódico, conhecido como ‘baixaria’ (BARBEITAS, 1995, p.55).

Em busca de uma compreensão mais ampla sobre a *Valsa Chôro*, trazemos para a discussão o artigo jornalístico intitulado *O Longo Caminho da Valsa do Choro*, do próprio



compositor Theodoro Nogueira, escrito para o jornal A Gazeta, da cidade de São Paulo, em 1970.

Theodoro inicia descrevendo um suposto processo histórico a respeito do surgimento da Valsa, declarando-a uma dança de roda de origem alemã com diversos andamentos e sempre em compasso ternário simples. Seu surgimento tem relação com duas outras formas musicais: a primeira delas sendo o *Minueto* e a segunda, a dança campestre alemã *Ländler*.

Apresenta alguns compositores que se dedicaram à composição de Valsas, dando destaque para Johann Strauss Jr. (1825-1899), conhecido como “O Rei da Valsa, o mais famoso de todos os compositores de valsa, autor das mais belas melodias...” (NOGUEIRA, 1970).

Valsas integrantes em outros gêneros, tais como Óperas e Sinfonias, também são citadas pelo compositor. Além disso, o compositor aponta para o surgimento de diferentes tipos de Valsas, de acordo com suas localidades, sendo elas de origens europeias ou americanas, cada uma com suas próprias características.

Finalizada a parte que trata especificamente da Valsa, Theodoro começa a abordar o *Choro*, e apresenta os três significados que esse termo possuía, para ele, dentro do contexto da música brasileira: o primeiro define uma reunião de vários músicos executando danças populares; o segundo é considerado sinônimo de *Valsa* e, por último, o *Choro* que se aproxima do *Maxixe*, nos moldes de Ernesto Nazareth (1863-1934).

Finalmente, temos o ponto de maior interesse para nossa pesquisa pois Theodoro caracteriza dois tipos de *Valsa Chôro*, a *Cabocla* e a *Urbana*.

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

Em planos gerais, pensando no repertório violonístico, podemos compreender a *Valsa Chôro* como uma obra que mantém o compasso da *Valsa Europeia*, que privilegia a



forma ternária (A-B-A) ou a forma *Rondó* (A-B-A-C-A), e que tenta emular as sonoridades dos grupos dos chorões, desenvolvendo o baixo movimentado e as passagens virtuosísticas da flauta.

A importância da *Valsa Chôro*, dentro do repertório brasileiro, chamou a atenção de dois grandes compositores, que se dedicaram a composição desse gênero para o violão, Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri.

Villa-Lobos, em 1912, compôs a *Valsa Chôro que integra a Suíte Popular Brasileira*, como o seu terceiro Movimento. Como estrutura formal esta peça mantém-se de acordo com a tradição, constituindo-se como um *Rondó* (A-B-A-C-A). Apresenta diversos cromatismos, nos aspectos harmônicos e melódicos, com uma estrutura muito semelhante ao acompanhamento tradicional da *Valsa*, e apresenta um diálogo que alterna uma maior movimentação entre baixos e a voz superior.

Camargo Guarnieri, por sua vez, foi autor de duas *Valsas Chôro*. Diferentemente de Villa-Lobos, a intimidade de Guarnieri com o violão não foi tão intensa, deixando uma pequena obra para violão, que totaliza seis peças: *Ponteio* (1944), *Estudo n.1* (1958), *Estudos n. 2 e 3* (1982), além das *Valsa Chôro n.1* (1954) e *Valsa Chôro n.2* (1986), sendo esta a última peça do compositor para o instrumento. Apesar dessa pequena produção para violão, Guarnieri alcançou uma escrita que, ainda que desafiante para o instrumentista, é muito violonística.

Em seu programa para Rádio Cultura FM, o violonista Fabio Zanon comenta sobre as *Valsa Chôro n.1 e n.2*:

Parece que Guarnieri, ao abordar o violão, o faz com certo pudor, ele não cria nenhum gesto gritantemente nacionalista e explora cores escuras e intimistas [...] A *Valsa Choro n.1*, marcada pela nostalgia, pelo pranto contido, que só encontra vazão em um clímax de desenvolvimento harmônico, cuidadosamente construído. (ZANON, 2007)

Trinta e dois anos depois de sua *Valsa n.1*, Guarnieri escreveu sua *Valsa n.2* dedicada a Jodacil Damaceno. Se a primeira é uma obra de saudade, essa é uma obra de frustração e dor. (...) Ela alcança todas as funções harmônicas pelas vias mais inesperadas e cromáticas. E cria uma textura de calma e obsessão em seu fluxo constante de colcheias. (ZANON, 2007)

A *Valsa Chôro n.1* possui algumas gravações comerciais, sendo a primeira delas de Carlos Barbosa-Lima, em 1959, para o selo Chantecler e a *Valsa Chôro n.2* nunca foi editada



ou gravada comercialmente, sendo registrada com exclusividade para o programa “Violão com Fabio Zanon” da Rádio Cultura FM, pelo violonista Flávio Apro.

As duas *Valsas Chôro* de Guarnieri possuem características semelhantes: forma ternária (A-B-A), tonalidade menor, uso de cromatismo, e movimentos ativos no baixo (baixaria). Em uma rápida comparação percebemos que em relação ao acompanhamento, Villa-Lobos mantém-se mais próximo a tradição e Guarnieri encaminha-se para uma diluição desse elemento. Na *Valsa Chôro n.1*, encontramos resquícios do acompanhamento tradicional, com alguns momentos em que o suporte harmônico é realizado pela repetição dos tempos 2 e 3, na região médio – grave. Na *Valsa Chôro n.2*, essa característica de acompanhamento está quase eliminada, com poucos momentos que sugerem sua presença naquela região médio – grave.

Como complemento de informação, vale a pena citarmos a existência do ciclo *12 Valsas Brasileiras em Formas de Estudos para violão*, de Francisco Mignone, todas elas em tonalidade menor e com predominância da forma ternária.

2. Ciclo 5 Valsas Chôro para violão de Theodoro Nogueira

O ciclo *5 Valsas Chôro* foi composto entre 1955 e 1960, com edição da Ricordi Brasileira, em 1971.

A única *Valsa Chôro* do ciclo que recebeu uma gravação foi a n. 4, registro realizado pelo violonista Milton Nunes (1925 – 2006), em seu LP ‘Recital’, para o selo Chantecler, em 1961.

Em seu programa para a Rádio, Fabio Zanon comenta:

Theodoro Nogueira também compôs *5 Valsas Chôro* para violão, possivelmente suas obras mais introspectivas e de linguagem mais hermética. São uma verdadeira antítese das extrovertidas expansivas Valsas homônimas de Mignone. Parece aqui que o autor está mais tocando uma valsa para si, que escrevendo algo para ser ouvido por alguém. (ZANON, 2007)

Apesar de apresentar uma grande admiração por Strauss Jr., percebemos que essas *Valsas Chôro* não foram idealizadas para serem dançadas, tratam-se de Valsas estilizadas, com objetivo de fruição puramente sonora. Nossa compreensão está de acordo com a visão de Zanon (2007), que as percebe como “algo para ser ouvido por alguém”, e

conforme a descrição apresentada por Nogueira, aproximamos essas peças com o tipo *Valsa Chôro Urbana*. Do ponto de vista do intérprete, esta constatação abre espaço para um uso maior de rubatos, com presença de elementos que remetem à flauta e ao baixo movimentado.

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

2.1 Análise da *Valsa Chôro n.1*

A *Valsa Chôro n.º 1*, intitulada *Vagaroso*, foi composta em 1959, possui, aproximadamente, 3' de duração, 58 compassos e indicação de 88 bpm para semínima. A armadura de clave tem 5 sustenidos, as duas primeiras Partes da peça nos sugerem que estamos em Sol# menor. Porém, ao resolver no final, Nogueira apresenta uma aproximação de uma resolução na relativa maior (Si Maior).

Formalmente podemos dividir a peça em três Seções, configurando uma estrutura A-B-A', confirmando a tradição da estrutura tripartida, recorrente nas *Valsas Chôro*. Sendo: A, c. 1 – 18; B, c. 19 – 43; e A', c. 44 – 58.

A *Valsa Chôro n. 1* pode ser compreendida através de um pensamento composicional derivado de um trabalho motivico, que se afasta das grandes melodias e temas presentes em outras Valsas. Dentre os principais teóricos dessa vertente, nosso principal interlocutor será Rudolph Reti, que em seu livro *The Thematic Process in Music*, de 1951, apresenta, no capítulo *Various categories of transformation*, os mais diversos procedimentos utilizados para variar um tema ou motivo. Desta obra usaremos as seguintes definições: *interversão*, *supressão motivica*, *mudança métrica*, *inversão* e *variação rítmica*.

A *interversão* é um termo cunhado por Reti (1978, p.12), e, segundo ele, esse procedimento é caracterizado pelo rearranjo da ordem das notas do motivo, de acordo com as necessidades do compositor.

No primeiro compasso, Nogueira apresenta o motivo principal, gerador das variações que acontecerão durante a peça, formado por uma linha em graus conjuntos por

semínimas, dentro de um âmbito intervalar de 3ª, com predominância do movimento descendente para resolução.

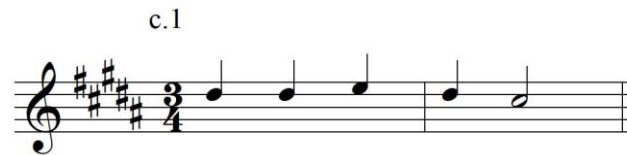


Fig. 1: Motivo – Seção A

Dentro da Seção A, temos o motivo principal (figura 1) variado três vezes, por meio da concatenação dos procedimentos: interversão, supressão motívica e mudança métrica.

O procedimento de *interversão* ocorre pelo rearranjo das notas dentro do âmbito de uma 3ª, a *supressão motívica* ocorre pela eliminação de uma das semínimas, e isso acarreta a *mudança métrica*. No motivo original, a resolução da frase ocorria em um tempo fraco, e com essa variação temos o repouso sobre o tempo forte. Todas essas variações ocorrem da mesma forma para as três aparições, resultando na mesma estrutura, apenas ocorrendo uma transposição entre elas.



Fig. 2: Variações motívicas – Seção A

A Seção B apresenta a exploração de um aparente novo motivo. Uma análise acurada, contudo, aponta que esse motivo pode ser compreendido como uma variação

mais distante daquele inicial. Para chegar a essa transfiguração motívica, Nogueira utilizou os seguintes procedimentos: *inversão* e *variação rítmica*.



Fig. 3: Motivo – Seção B

Nesse motivo, a *inversão* incide sobre a bordadura, que originalmente era superior, e agora se apresenta como inferior. A *variação rítmica* se manifesta pelo uso exclusivo de colcheias, resultando em um adensamento horizontal. O movimento descendente é conservado.

Essa nova estrutura, na Seção B, será reiterada 15 vezes, sendo que nas aparições 6, 9 e 11, teremos uma pequena alteração melódica, resultante de um salto que precede o movimento descendente.

Como podemos observar na figura abaixo, essa estrutura ocorre diversas vezes em compassos sequenciais (aparições: 1 – 3, 4 – 6 e 13 – 15), o que resulta em um procedimento conhecido como *sequência melódica*, característico tanto do repertório erudito quanto popular.

1 - c.24 2 - c.25 3 - c.26

4 - c.28 5 - c.29 6 - c.30

7 - c.32 8 - c.34 9 - c.36

10 - c.37 11 - c.38 12 - c.39

13 - c.40 14 - c.41 15 - c.42

Fig. 4: Variações motívicas – Seção B

A aparição n. 7, dessa estrutura, merece destaque pois se apresenta em terças paralelas, o que traz à lembrança o idiomatismo da viola caipira. As terças paralelas, em Nogueira, se tornaram uma de suas marcas registradas, resultando em “um universo sonoro voltado praticamente ao folclore paulista, em particular, a chamada música caipira” (GLOEDEN, 2002, p. 22).

Uma variação intervalar da sonoridade das 3^{as} é encontrada no uso das 4^{as}, recorrentes ao longo da peça. Para o compositor, “a quarta é a mesma que a terça só que desafinada, para dar a atmosfera do povo do interior cantando, porque quando eles cantam em terça às vezes desafinam cantando em quarta” (RIBEIRO, 2017).

Na Seção A', Nogueira retoma as variações mais diretas do motivo original, usando os procedimentos de *interversão*, *transposição* e *ampliação do âmbito intervalar*. O motivo variado aparece 4 vezes. As duas primeiras variações trabalham com a *interversão*, mantendo as notas dentro de uma terça, e realçamos o fato de que na segunda variação temos apenas o uso do movimento descendente. A terceira variação apresenta o motivo em sua estrutura original, transposta uma terça acima, e a última variação ocorre

através da *ampliação do âmbito intervalar*, no qual o movimento descendente chega a uma 4ª.

Fig. 5: Variações motívicás – Seção A'

Importante destacar que nas variações motívicás, presentes na figura acima, o movimento realizado pela voz inferior – um baixo ativo, elemento característico – é fruto da influência dos chorões.

3. Considerações Finais

O presente trabalho abordou as *Valsas Chôro*, com o propósito de apresentar um diálogo entre uma perspectiva histórica, observando as principais influências do meio popular sobre alguns compositores eruditos que se dedicaram a escrita desse gênero, e uma análise com base em ferramentas teóricas, tendo como objetivo final a criação de uma conexão entre teoria e a prática musical.

Com a análise da *Valsa Chôro n.1*, observamos que a construção da peça sobre o pensamento motívico, que é utilizado para a construção de todas as Seções, colabora para o seu entendimento formal, em uma estrutura A-B-A', recorrente nas *Valsas Chôro*. Observamos na Seção B, a existência de um motivo variado do inicial, no entanto, o entendimento dessa Seção como uma Parte diferente ocorre por apresentar uma exploração maior da tessitura do instrumento, um ritmo característico no motivo, e pelo uso alternado do motivo entre as vozes. A Unidade da obra é criada através das variações



de um mesmo motivo, seja ele mais distante ou próximo da sua fonte original. Geraldo Ribeiro, em depoimento sobre a obra de Nogueira, declarou que “o tema é o protagonista principal. Às vezes tem composições que entram um novo tema [...] se observar bem esse novo tema, ele se relaciona com o primeiro, é como se fosse um primo ou irmão do primeiro, não pode fugir da unidade.” (RIBEIRO, 2017).

A escolha da obra de Nogueira tem a intenção de colaborar e acrescentar informações e perspectivas, para as áreas da performance e análise, sobre um dos compositores que possui uma das mais extensas produções para o instrumento.

Concluimos que Theodoro Nogueira é um dos grandes compositores do repertório brasileiro para violão, merecedor de muitos estudos, pesquisas e divulgação de suas obras.

Referências

BARBEITAS, Flavio Terrigno. **Circularidade cultural e nacionalismo nas doze valsas para violão de Francisco Mignone**. Rio de Janeiro, 1995. 136f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

GLOEDEN, Edelson. **As 12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado**. São Paulo, 2002. 175 f. Tese (Doutorado em Música). ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

KIEFER, Bruno. **Música e dança popular: sua influência na música erudita**. 3.ed. Porto Alegre: Movimento, 1990.

NOGUEIRA, Ascendino Theodoro. O longo caminho da Valsa do Choro. **A Gazeta**, São Paulo, 05 out. 1970.

NOGUEIRA, João. Entrevista de João Nogueira por Lais Fujiyama em jan. de 2017. São Paulo. Entrevista realizada por telefone. Disponível em:

<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8389?mode=full>

RETÍ, Rudolph. **The thematic process in music**. Westport: Greenwood Press, 1978.

RIBEIRO, Geraldo. Entrevista de Geraldo Ribeiro por Lais Fujiyama em 20 de jan de 2017. Tatuí. Residência do entrevistado. Disponível em:

<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8389?mode=full>

ZANON, Fabio. **Violão com Fabio Zanon**: Camargo Guarnieri, Lina Pires de Campos, Antônio Ribeiro. São Paulo: Rádio Cultura FM, 29 de ago. De 2007, programa de rádio, 2007. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com/2007/08/87-camargo-guarnieri-lina-pires-de.html>

_____. **Violão com Fabio Zanon**: Theodoro Nogueira II. São Paulo: Rádio Cultura FM, 21 de nov, de 2007, programa de rádio, 2007. Disponível em:

<http://vcfz.blogspot.com/2007/11/99-theodoro-nogueira.html>