



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES – IARTE
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA – BACHARELADO

GEICE DAIANE ALVES DUTRA DE FREITAS

**VALSA SÓ DE RONALDO MIRANDA: ESTUDO E CARACTERIZAÇÃO DE
UMA PEQUENA VALSA BRASILEIRA PARA PIANO**

Uberlândia, maio de 2025.

GEICE DAIANE ALVES DUTRA DE FREITAS

**VALSA SÓ DE RONALDO MIRANDA: ESTUDO E CARACTERIZAÇÃO DE
UMA PEQUENA VALSA BRASILEIRA PARA PIANO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado em cumprimento parcial da avaliação da disciplina Pesquisa em Música 3, do Curso de Graduação em Música – Bacharelado com Habilitação em Piano, da Universidade Federal de Uberlândia, orientado pela Prof^a. Dr^a. Flávia Pereira Botelho.

Uberlândia, maio 2025.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus, por me proporcionar algo tão maravilhoso que é a música, por ter me permitido aprofundar no conhecimento dessa arte, o que transformou minha maneira de ser.

Ao meu esposo amado, Carlos Humberto de Freitas, por estar presente desde quando soube da possibilidade do meu ingresso nessa universidade e me deu apoio em todo percurso.

Aos meus pais queridos e amados, Marisa e Diomar, que me deram a vida e sempre estiveram ao meu lado, me dando forças nas minhas decisões.

Aos meus irmãos Jander e Diomar Filho, que me apoiaram nessa trajetória.

Agradeço imensamente à minha professora e orientadora Prof^a. Dra. Flávia Botelho, que abraçou esse projeto com muito amor e dedicação em curto espaço de tempo.

Aos meus professores de piano, Prof^a. Dra. Viviane Bodaczny, Prof. Me. Rodrigo Ribeiro, a Prof^a. Dra. Flávia Botelho e em especial à minha professora de piano, Prof^a. Dra. Rosiane Lemos, que com muito amor e dedicação me preparou para o meu recital de formatura.

A todos os professores da graduação, por toda dedicação na arte de ensinar, construindo conhecimento e me inspirando no caminho da música.

A todos os amigos que me ajudaram, torceram e contribuíram, gentilmente, nesse percurso.

Às amigas que conquistei nessa universidade, aos colegas, técnicos, às queridas funcionárias do almoxarifado e da limpeza, que muito contribuíram para tornar meus dias mais leves para o aprendizado.

Às professoras Dra. Lilia Gonçalves e Dra. Rosiane Lemos, que generosamente aceitaram participar da banca dessa pesquisa de TCC, reitero a importância do vosso conhecimento e sugestões para este trabalho.

À Universidade Federal de Uberlândia que me abriu as portas para a realização dessa conquista.

RESUMO

Esta pesquisa buscou compreender a *Valsa Só* para piano solo de Ronaldo Miranda (1948), objeto deste trabalho, a partir do estudo de conceitos musicais, biográficos e estilísticos a ela inerentes. Para isso buscou-se a compreensão e caracterização da *Valsa Só* enquanto gênero valsa, enquanto valsa genuinamente brasileira e enquanto obra do compositor Ronaldo Miranda, compreendendo seu estilo e contexto. A análise musical foi a principal ferramenta para a coleta de dados e compreensão da obra e os trabalhos dos autores Bertoche (1996), Umbelino (2012), Giareta (2013), Reis (2010) e Manfrinato (2019) foram os principais referenciais teóricos para este trabalho.

Palavras-chave: *Valsa Só* para piano de Ronaldo Miranda; gênero valsa; valsa brasileira.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Características da música brasileira (Bertoche, 1996, p. 86-87, a partir de Andrade, 1978); características do choro (Bertoche, 1996, p. 88-89, a partir de Neves, 1977); traços constantes nas valsas brasileiras selecionadas, compostas entre 1850-1950 (Bertoche, 1996, p. 90).	21
Quadro 2 - Características da valsa brasileira em cada período (Bertoche, 1996, a partir de Andrade, 1978; Neves, 1977; Bertoche, 1996).	23
Quadro 3 - Fases estéticas do compositor Ronaldo Miranda a partir de Moore (2004) <i>apud</i> Umbelino (2012); Giaretta (2013).	26
Quadro 4 - Obras para Piano Solo de Ronaldo Miranda e ano de composição	28
Quadro 5 - Obras para piano de caráter didático ou para iniciantes/jovens pianistas de Ronaldo Miranda, respectiva fase composicional e linguagem atonal ou tonal.....	36
Quadro 6 - Forma e respectivos compassos de cada seção e respectivas subseções da <i>Valsa Só</i>	38
Quadro 7 - Características elencadas por Bertoche (1996) presentes na <i>Valsa Só</i>	51

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	06
2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	11
2.1 O gênero valsa	11
2.2 Valsa no Brasil - origem.....	14
2.3 A típica valsa brasileira - características	17
2.4 Valsa brasileira e piano.....	18
2.5 O compositor Ronaldo Miranda - biografia e fases composicionais.....	24
2.6 <i>Valsa Só</i>: contexto	30
3 VALSA SÓ: ANÁLISE	38
3.1 Seção A	38
3.2 Seção B	44
3.3 Seção A'	49
4 VALSA SÓ: UMA LEGÍTIMA VALSA BRASILEIRA	51
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	58
REFERÊNCIAS	61

1 INTRODUÇÃO

A música faz parte da minha vida desde pequena, ao participar do canto dos louvores na igreja, ao ouvir o som do órgão e alguns instrumentos que auxiliavam no cantar. Lembro-me que, só quando eu comecei a dar os primeiros passos no estudo do órgão, que a vontade de entender o que estava ouvindo começou a florescer.

Anos depois, já na universidade, graduanda no Bacharelado em Música com Habilitação em Piano, um novo repertório me foi proposto, agora para piano. A partir disso começaram a surgir questionamentos: o que eu preciso conhecer em teoria para aplicar na prática desse novo instrumento? Quais caminhos preciso percorrer para obter uma interpretação coerente?

A *Valsa Só* de Ronaldo Miranda (1948), que já fazia parte do meu repertório desde o quinto período da disciplina Piano, foi escolhida como objeto dessa pesquisa, na busca de respostas para as questões citadas anteriormente¹. Essa escolha também se deu pelo fato de esta peça ser de sonoridade delicada e de grande expressividade, algo que me encantou desde o primeiro contato.

A *Valsa Só* foi composta em 2004 e publicada em 2005². Pertence à última das quatro fases composicionais de Ronaldo Miranda: a Fase Eclética. Apresentando uma linguagem clara e tonal, situa-se, no catálogo do compositor, ao lado de obras atonais e de maior dificuldade técnica. As características composicionais e sonoras da *Valsa Só* nos remetem diretamente à brasilidade e vão ao encontro da afirmação de Giareta (2013, p. 19): a música de Ronaldo Miranda reflete uma ampla representação das nossas raízes e cultura.

A busca pela construção de uma interpretação coerente da *Valsa Só*, obra que apresentei no meu recital de formatura, me inspirou, através da pesquisa, a procurar caminhos e respostas: dar a devida relevância e profundidade à pesquisa bibliográfica sobre uma obra. Isso pode incluir conhecer a biografia do compositor, suas obras, suas fases composicionais e seu estilo; o entendimento do gênero da obra estudada, bem como a capacidade de analisar sua forma e a harmonia, ou até mesmo outras questões mais específicas, como, por exemplo, a organização de frases, a textura, a forma como se concebe uma melodia. A *Valsa Só* mostrou-se objeto adequado a esta pesquisa, possibilitando o estudo dos elementos citados anteriormente de forma profunda.

¹ Iniciei o estudo da *Valsa Só* sob a orientação da Profa. Dra. Viviane Bodaczny, passando, posteriormente, à orientação da Profa. Dra. Rosiane Lemos, até o meu recital de formatura.

² A título de ilustração, no manuscrito da *Valsa Só*, a data de composição consta como 2004. No *Catálogo de Obras* do compositor (Miranda, 2018), o ano de composição consta como 2005, ano considerado neste trabalho.

Todos nós sabemos, em teoria, que um instrumentista precisa desenvolver um estudo analítico e estilístico antes da leitura e estudo prático de uma obra musical. Muitas vezes, deixamos de realizar essa etapa por pressa, falta de tempo ou mesmo por desconhecimento. Frequentemente, é o professor quem direciona ou nos dá essa perspectiva da obra. Assim, sendo essa etapa importante, escolhi fazer deste estudo, o meu tema de pesquisa, que se relacionou à construção de uma base para a minha compreensão da *Valsa Só*. Esse estudo também pode ser entendido como um ponto de referência para a compreensão de outras peças que estudarei, reforçando a relevância desta pesquisa.

Valsa Só de Ronaldo Miranda pertence ao gênero valsa. Em linhas gerais não se assemelha à tradicional valsa dançante europeia, mas sim, possui características que a diferenciam da valsa europeia (é uma valsa mais lenta, que não passa a ideia pulsante da valsa dançada). Bertoche (1996) em sua pesquisa, levanta várias questões sobre a transformação da valsa no Brasil desde sua chegada com a corte portuguesa em 1808, na cidade do Rio de Janeiro. Com o passar dos anos, a valsa dançada sofre transformações e interações com a cultura local urbana e carioca, surgindo uma nova representação da valsa no país: a “valsa para ser ouvida”, logo uma valsa nacional, brasileira. Essa valsa fundiu-se a outros gêneros como a modinha, por exemplo. Segundo Manfrinato (2019, p. 59), citando Reis (2010, p. 35-36): [...] “a modinha foi muito importante no processo de nacionalização da valsa europeia, influenciando a valsa e sendo por ela influenciada”. Bertoche (1996, p. 58) também trata dos espaços de circulação da valsa no Rio de Janeiro do século XIX e dos diferentes tipos de valsa:

Basicamente, a nosso ver, a valsa foi cultivada, principalmente, nos salões, cafés, cinemas, confeitarias e salas de concerto, podendo surgir uma visualização em duas categorias: valsas para serem dançadas (de pares enlaçados) e valsas para serem ouvidas (concertos, saraus, etc.) (Bertoche, 1996, p. 58).

Dessa forma, apresento a presente pergunta de pesquisa: os conceitos relacionados ao gênero valsa e suas características no Brasil, bem como a análise musical e do estilo do compositor Ronaldo Miranda são relevantes no estudo e compreensão da *Valsa Só* para piano?

Apresento agora os objetivos geral e específicos do trabalho. Objetivo geral:

- Realizar um estudo bibliográfico e analítico da *Valsa Só* para piano de Ronaldo Miranda, buscando sua compreensão enquanto obra musical.

Objetivos específicos:

- Conhecer as origens da valsa enquanto gênero musical e sua inserção no repertório para piano;
- Conhecer as origens, contexto e características do gênero valsa no Brasil e no repertório para piano nacional;
- Contextualizar a *Valsa Só* no âmbito da produção e fases estéticas do compositor Ronaldo Miranda;
- Analisar a *Valsa Só* enquanto obra para piano do compositor Ronaldo Miranda;
- Analisar e caracterizar a *Valsa Só* enquanto valsa brasileira;
- Apresentar as considerações finais sobre a relevância do estudo na construção da compreensão da obra.

Em relação à metodologia, este trabalho se situa no contexto da pesquisa bibliográfica. De acordo com Bervian, Cervo e Silva (2007, p. 60), a pesquisa bibliográfica tem como foco a elucidação de um determinado problema por meio de “referências teóricas, artigos, livros, dissertações e teses”. Nesse mesmo sentido, Gil (2025, p. 44) aponta que, a elaboração da pesquisa bibliográfica se baseia em material já publicado e chama a atenção para outras fontes a serem consideradas.

Tradicionalmente, esta modalidade de pesquisa inclui material impresso, como livros, revistas, jornais, teses, dissertações e anais de eventos científicos. Todavia, em virtude da disseminação de novos formatos de informação, estas pesquisas passaram a incluir outros tipos de fontes, como discos, fitas magnéticas, CDs, bem como o material disponibilizado pela Internet (Gil, 2025, p. 44).

A principal ferramenta de coleta de dados para o estudo e compreensão da obra foi a análise musical. Freire e Cavazotti (2007, p. 35) ressaltam a análise musical como uma importante técnica/ferramenta aplicável à pesquisa em música, destacando na mesma uma abrangência de procedimentos de observação e comparação e as possibilidades de relações com diversos tipos de pesquisa. Os autores acrescentam sobre a finalidade da análise musical enquanto ferramenta:

Análise musical, em si, não constitui objeto de pesquisa, mas é um meio precioso para responder a diversas questões de pesquisa devendo, portanto, a abordagem de análise escolhida ser coerente com as questões de pesquisa formuladas (Freire; Cavazotti, 2007, p. 35).

Os trabalhos de Bertoche (1996), Manfrinato (2019), Reis (2010), Giareta (2013), Umbelino (2012), Soares (2012) foram os principais suportes para essa investigação bibliográfica, bem como o *Catálogo de Obras* do compositor Ronaldo Miranda (Miranda,

2018). A análise musical e estilística (relacionada ao gênero valsa e valsa brasileira) foram de suma importância na construção do estudo e compreensão da obra, sendo a mesma parte do meu repertório de formatura. Também o meu estudo da obra enquanto intérprete muito colaborou para o meu entendimento no processo de análise da mesma.

A metodologia apresentou o seguinte caminho:

- Revisão bibliográfica sobre a valsa como gênero e sobre a valsa no Brasil;
- Revisão sobre o conceito de valsa brasileira;
- Revisão sobre a biografia do compositor Ronaldo Miranda e suas fases estéticas;
- Revisão bibliográfica sobre a *Valsa Só*;
- Análise musical e estilística da *Valsa Só* e sua caracterização como valsa brasileira a partir da bibliografia de referência.

A presente pesquisa foi dividida em 5 seções, nessa ordem proposta: na primeira seção é apresentada a introdução do trabalho.

Na segunda seção é apresentada a revisão bibliográfica em seis grandes momentos: a valsa e sua origem europeia; a valsa no Brasil; o surgimento da valsa brasileira; a relação entre a valsa brasileira e o piano; a biografia do compositor Ronaldo Miranda, estilo e obra para piano; *Valsa Só*, contexto e principais características.

No primeiro momento, reviso os principais conceitos sobre a história da valsa desde sua provável origem em terras europeias, caracterizada por um estilo mais dançante e alegre, em um ritmo ternário pulsante. Um gênero muito difundido na Europa e conhecido mundialmente. A família Strauss muito contribuiu para divulgar o importante legado da valsa vienense.

Em seguida é revisada a bibliografia e principais conceitos sobre a valsa no Brasil, partindo de 1808, quando a corte portuguesa chega ao nosso país trazendo a valsa vienense e o piano.

No terceiro momento a valsa brasileira é caracterizada a partir de suas principais interações e espaços de circulação. O movimento vivo mais frenético passa a dar lugar a uma interpretação mais moderada e melancólica inspirada no choro e na modinha. No quarto momento, complementando o terceiro, é revisada a estreita relação entre a valsa brasileira e o piano, instrumento de grande importância para a difusão e sedimentação desse gênero no Brasil.

No quinto momento apresento a biografia e as fases estéticas do compositor Ronaldo Miranda, pesquisa fundamental para entender o processo de criação do nosso objeto de

pesquisa, a *Valsa Só*. Foi possível conhecer a história de Ronaldo Miranda no cenário musical, sua trajetória enquanto aprendiz e compositor e suas diferentes vertentes composicionais. Tais informações foram referenciais importantes para entender a possível inspiração da *Valsa Só*, observando a obra do compositor como um todo e posteriormente situando a *Valsa Só* nesse contexto.

Finalizando a seção de revisão bibliográfica, abordo, no sexto momento especificamente a *Valsa Só*, com ênfase no entendimento do seu gênero, forma composicional e contexto.

Na terceira seção, apresento a análise musical da *Valsa Só*: sua tonalidade; forma, seções e subseções, bem como as características marcantes de cada seção, objetivando sua compreensão enquanto obra para piano.

Na quarta seção apresento uma segunda análise, agora voltada à caracterização da *Valsa Só* como uma valsa brasileira, a partir, principalmente, do trabalho de Bertoche (1996).

Na última seção apresento as considerações finais da pesquisa.

2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

2.1 O gênero valsa

A valsa é um gênero musical que corresponde a uma dança de salão. A palavra valsa pode ser encontrada em diversos idiomas: em alemão, *walzer*, em francês, *valse* e em inglês, *waltz* (Grove, 1994, p. 977). Manfrinato (2019, p. 42) citando Lamb (2001) aponta as seguintes considerações sobre a valsa: “o termo valsa derivou do verbo germânico *walzen*, que conectado ao verbo latino *volvere*, significa girar ou rodar” (Lamb, 2001 *apud* Manfrinato, 2019, p. 42).

Situar a valsa em uma única localização de origem é controverso. Alguns autores trazem possíveis localizações, porém não podem ser comprovadas totalmente. De acordo com Bertoche (1996) é fato que a valsa possui origem europeia e, citando Barbeitas (1995), aponta três possíveis evidências dessa afirmação, bem como quais danças deram origem à valsa. Para os alemães a valsa nasceu em suas terras, surgindo através das danças de roda *Drehtanz*, *Minueto* e *Landler*. Em outra versão, a origem da valsa seria francesa, mais precisamente na região de *Provence*, se derivando de um tipo de dança, a *Volta Provençal*. Só depois teria se dirigido para Áustria e Alemanha. Numa terceira possibilidade, mais incerta, a valsa teria surgido em terras suíças (Barbeitas, 1995 *apud* Bertoche, 1996, p. 53).

A valsa europeia nasceu nas classes mais baixas, representada pela cultura camponesa. Brenet (1976 *apud* Bertoche, 1996, p. 53-54) aponta a mais antiga valsa datada de 1785, intitulada *Air très vif pour valse*, do compositor André E. Modeste Grétry (1741-1813). Em 1786, em Viena, uma valsa é dançada durante uma peça de teatro, *La cosa rara*, de Martin Y Soler, e se consolida como dança popular. Nos dez anos seguintes chega à França, mais precisamente em Paris e em Londres, na Inglaterra. De acordo com Mckee (2012, *apud* Manfrinato, 2019, p. 41) a valsa se torna a dança mais popular da Europa no fim do século XVIII, em um movimento de mudanças na política, com a ascensão da classe média.

As valsas vienenses eram consideradas ritmicamente “velozes e brilhantes” e as francesas mais “moderadas” (Enciclopédia da Música Brasileira *apud* Bertoche, 1996, p. 55). Esse gênero musical possui compasso ternário. Os principais compositores do gênero adotavam uma sequência de valsas, iniciando com uma introdução e finalizando com uma coda voltando aos temas (Grove, 1994, p. 977). Mckee (2012, *apud* Manfrinato, 2019, p. 50-52) aponta características importantes presentes nas valsas vienenses. Uma delas é o caráter

cíclico da dança: com diversidade de temas, podendo compreender doze ou mais temas. Outras características são: forma binária; opção pelo modo maior; constante uso da forma de acompanhamento “um-pa-pa³”; frases com extensão de oito compassos, dispostas em seguimentos de dois compassos; padronização do ritmo na sequência: semínima, duas colcheias e semínima; diversidade melódica, com refinamento na tonalidade e ritmos flexíveis; natureza “vibrante e alegre”. Na Figura 1, a seguir, um exemplo da forma comum de acompanhamento de uma valsa, “um-pa-pa”:

Figura 1: Demonstração do padrão de acompanhamento “Um-pa-pa” no gênero valsa.

The image shows a musical score for a piano accompaniment in 3/4 time, marked 'Allegretto' and 'mp'. The score is written in treble and bass clefs. The bass line features a repeating pattern of chords: a half note chord followed by two quarter notes. Two instances of this pattern are circled in red. The first instance is labeled 'Um-pa-pa' and the second is also labeled 'Um-pa-pa'. The score includes fingerings and articulation marks.

Fonte: Chopin (1848), *Valsa em Lá Menor, opus Phostume*, edição do autor, compassos 1-5.

Esse gênero caiu no gosto de toda comunidade europeia e muitos compositores trouxeram a valsa para suas composições. De acordo com o *Dicionário Grove* (1994), o pianista austríaco Hummel (1778 - 1837) foi um dos primeiros a compor valsas, porém foi o austríaco Schubert (1797-1828) o “primeiro grande compositor a produzir música especificamente qualificada como valsa”. O dicionário também descreve a contribuição de Beethoven (1770-1827), que compôs as *Variações Diabelli* se inspirando sobre uma simples melodia de valsa. O compositor Weber (1786-1826) com a composição *Invitacion al Vals*, com características que ultrapassam as proporções de uma dança, é considerada a primeira valsa de concerto que se tem notícia (Brenet, 1976 *apud* Bertoche, 1996, p. 53-54).

Em 1860, a valsa, nas mãos dos compositores Lanner (1801-1843) e da família Strauss - compreendida pelo pai, Johann Strauss (1804-1899) e pelos filhos Johann Strauss II (1825-1899) e Eduard Strauss (1835-1916) - atingiu seu auge com o formato de dança, recebendo honras de representantes mais ilustres e produtivos nesse estilo vienense (Grove, 1994, p. 977; Brenet, 1976 *apud* Bertoche, 1996, p. 53-54; Manfrinato, 2019, p. 43). Exemplificando o

³ “Um-pa-pa” se refere ao acompanhamento contínuo repetitivo da valsa. Em um ambiente de dança, o primeiro passo é acentuado no primeiro tempo, marcando o ritmo ternário da valsa (Mckee, 2012 *apud* Manfrinato, 2019, p. 67).

sucesso alcançado pelas valsas de Strauss, Mckee (2012, p.181) citado por Manfrinato (2019, p. 55) revela um desabafo de F. Chopin (1810-1849), enquanto estava passando uma temporada em terras vienenses.

Chopin, em outra carta, de 26 de janeiro de 1831, reclama que todo órgão de barril da cidade produz as valsas de Strauss, e na mesma carta, lamenta ao seu professor de composição, Józef Elsner, que “só valsas sejam impressas”. Assim, onde quer que Chopin voltasse - fosse para as avenidas, os restaurantes, as cervejarias, os salões de casas particulares ou os salões de baile - ele não podia escapar das melodias ritmadas das valsas vienenses (Mckee, 2012, p. 181 *apud* Manfrinato, 2019, p. 55).

Botelho (2021) em sua palestra intitulada “Valsa Brasileira: características do gênero e possibilidades didáticas em diferentes níveis”⁴, relata que a valsa europeia, vienense, se move, num determinado momento, do ambiente dos salões de baile⁵ para a música para piano (Solo e a Quatro Mãos), sofrendo um processo de estilização. Os compositores europeus, de forma geral, passam a escrever valsas utilizando características próprias, dentro de uma determinada estética. A autora destaca uma pequena amostra de compositores que ilustram a construção desse gênero musical no contexto da música europeia: a família Strauss, com uma produção de versões de valsas vienenses para piano solo, bem aceitas mundialmente; C. M. von Weber, com a célebre composição *Invitación al Vals*; F. Chopin (1810-1849), com uma vasta produção, produziu várias valsas com uma abordagem diferenciada, com características próprias e polonesas, como a *Grande valse brillante*, que faz parte de uma coletânea com 14 valsas e a *Coleção de Mazurkas* (tipicamente polonesas); Schumann (1810-1856), com a famosa obra *Carnaval de Viena* (I movimento) e *Papillons*; Brahms (1833-1897), com uma *Coletânea de 16 Valsas para Piano a Quatro Mãos, Op.39*; Tchaikovsky (1840-1893) que trouxe o estilo do *ballet* para suas composições de valsa, compôs *6 peças Opus 51*; Grieg (1843-1907), com a *Valse Melancolique*, por exemplo⁶; Debussy (1862-1918) produziu a obra *La Plus que Lente*; Satie (1866-1925) com a *Valse Ballet* e Ravel (1875-1937) compôs as *Valsas Nobres e Sentimentais* (Botelho, 2021).

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VcNnoO36Lfk&t=4843s>.

⁵ Nos ambientes de baile a dança reinava principalmente no inverno e carnaval europeu. De acordo com Mckee (2012 *apud* Manfrinato, 2019, p. 39), estar nesse ambiente proporcionava diversas emoções nos sentidos “ver, ouvir, consciência corporal, tato e cheiro” além de interagir com a “música, arquitetura e vestimentas”. Das galerias dos espaços, os apreciadores, a maioria homens, observavam o valsear das bailarinas, envoltas em vestimentas, enfeites, joias e flores (Manfrinato, 2019, p. 44). Quando a dança era uma valsa, o foco do casal era na beleza feminina presente nos bailes, “comparável às líricas melodias das valsas vienenses” (Mckee, 2012 *apud* Manfrinato, 2019, p. 161).

⁶ Nas das *Peças Líricas de Grieg* (vários números de opus), podemos encontrar valsas com diversos caráteres.

2.2 Valsa no Brasil - origem

A valsa de salão é difundida no Brasil a partir da chegada da corte portuguesa, em 1808, na cidade do Rio de Janeiro. Após essa inserção a partir das classes dominantes, o gênero cai no gosto do nosso povo e converte-se em uma tendência difundida em todas as classes sociais, apresentando-se de formas diferentes em diferentes espaços (Enciclopédia da Música Brasileira *apud* Bertoche, 1996, p. 56-57).

Segundo Bertoche (1996, p. 58-59) a valsa ganhou espaço nos ambientes no Rio de Janeiro, sendo possível visualizar duas claras categorias: “valsas para serem dançadas (de pares enlaçados) e valsas para serem ouvidas (concertos, saraus, etc.) [grifo no original]”. Essas duas formas se relacionavam a diferentes espaços, podendo circular em vários deles, de forma específica ou não: salas de concerto, confeitarias, cafés, teatros, salões das classes dominantes, óperas, operetas, ruas, bandas). Os jornais da época e periódicos musicais cediam espaço para impressões de peças para piano (muitas delas valsas). Isso muito contribuiu para sua expansão em todo território brasileiro (Faria, 1996, p. 110 *apud* Bertoche, 1996, p. 58).

As primeiras valsas foram impressas no Rio de Janeiro no ano de 1833 (Siqueira, 1980, p. 134 *apud* Bertoche, 1966, p. 57). Alguns anos antes, mais precisamente por volta de 1816, é que começaram a surgir e circular as primeiras valsas no Brasil em ambientes da nobreza:

[...] Sigismund Neukmom - que viveu no Rio de Janeiro RJ de 1816 a 1821 - deixou anotado no seu catálogo de obras duas fantasias para grande orquestra, sobre pequenas valsas de S.A.R., o príncipe D. Pedro (Enciclopédia da Música Brasileira *apud* Bertoche, 1996, p. 55-56).

De forma oposta ao que ocorreu na Europa, os primeiros apreciadores e compositores da valsa no Brasil estavam nas classes dominantes. Num segundo momento, a valsa chega às classes mais baixas ou populares (Reis, 2010, p. 35 *apud* Manfrinato, 2019, p. 57-58).

No trabalho de Bertoche (1996) é possível compreender a circulação da valsa nos diferentes espaços da sociedade carioca e todo o contexto associado ao gênero em cada espaço. As diferentes classes sociais, gêneros e estilos interagem com a valsa nesses espaços, provocando modificações em sua sonoridade, andamento, forma de execução e instrumental utilizado. Essas interações ocorreram com gêneros e estilos, como por exemplo: a ópera, a música de concerto, a modinha⁷, o choro⁸ (enquanto estilo de execução de danças), a música

⁷ A modinha é uma canção com caráter sentimental e lírico, derivada da moda portuguesa (árias, cantigas ou canções românticas de salão). As evidências não comprovam sua origem portuguesa ou brasileira, erudita ou

dos pianeiros⁹, a seresta¹⁰. Reis (2010, p. 32) também cita esse processo como um possível caminho de nacionalização da valsa:

Luís Paulo Horta (1985) e a *Enciclopédia da música brasileira* informam que a valsa chegou ao Brasil com a família real. Horta, especificamente, acredita que sua nacionalização teve como consequência três fatores: o contato da valsa com a modinha, sua execução pelos grupos de choro, tornado-as seresteiras, e sua criação e execução pianística nos salões musicais, chegando a um elevado nível artístico com as valsas de Ernesto Nazareth (Reis, 2010, p. 32).

O processo de “abrasileiramento da valsa” ocorreu no século XIX, principalmente por meio das classes populares. Tratando da interação com a modinha, a valsa e o choro passaram a conviver em um mesmo ambiente (Barbeitas, 1995, p. 24 e 54 *apud* Manfrinato, 2019, p. 58). Ocorreu uma influência mútua entre os gêneros: [...]“a modinha foi muito importante no processo de nacionalização da valsa europeia, influenciando a valsa e sendo por ela influenciada” (Reis, 2010, p. 35-36 *apud* Manfrinato, 2019, p. 59). A utilização do compasso ternário nas modinhas, seria uma influência da valsa (Andrade, 1980, p. 9 *apud* Reis, 2010, p. 37). Já a presença do “clima modinheiro”, “mais dolente” ou “brincalhão” e a constante presença do “baixo cantante (o baixo dos violões seresteiros de saudosos tempos)” na valsa, seriam uma influência da modinha (Kiefer, 1979, p. 15 *apud* Reis, 2010, p. 35).

De acordo com Bertoche (1996, p. 87) a valsa, a partir de um determinado momento, passa a ter características seresteiras e relacionadas ao choro, principalmente pelas mãos de

popular, pode-se dizer que era cantada. Foi interpretada nos ambientes da corte de Lisboa em Portugal em meados de 1775, pela figura do poeta e músico carioca Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), que trocou o cravo e o pianoforte pelo dedilhar da sua viola de corda e agradou a rainha e os frequentadores dos saraus da corte de D. Maria I. Em suas cantigas se referia a moda no diminutivo modinha. Mesmo que muito cultivada na corte em Lisboa, foi aqui no nosso país, nas mãos dos compositores Cândido Inácio Silva (1800-1838), Padre José Maurício Nunes (1767-1830) e outros, no Primeiro Reinado, que a modinha criou raízes. No Segundo Reinado, as letras das melodias foram enriquecidas com poemas escritos por grandes nomes como Gonçalves Dias (1823-1864), Castro Alves (1847-1871) dentre outros, refletindo a “sensibilidade e o gosto do povo brasileiro”. No final do Império e começo da República a modinha se popularizou e se expandiu pelas ruas, sendo acompanhada pelo som do violão. A valsa trouxe para a modinha a opção do compasso ternário. (Modinha, 2021; Enciclopédia da Música Brasileira, 1998).

⁸ A palavra choro tem algumas vertentes de pesquisadores em relação ao seu significado, porém destaco duas: vem do latim “*chorus*” que pode significar coro ou vem do verbo chorar e demonstra um estado de melancolia ou lamento. Com a chegada da corte portuguesa ao Brasil chegam também gêneros e estilos musicais variados, como: a valsa, o minueto, o xóti dentre outros, que se misturaram com o lundu e a polca, e dessa mistura originou um novo estilo com sotaque bem brasileiro e com uma maneira diferente de frasar as melodias. Pelas mãos do flautista Joaquim Antonio Callado Júnior (1848-1880), considerado o “pai dos chorões”, em meados de 1870, nasce o choro. Ao som do violão, clarineta, saxofone, o bandolim e o cavaquinho, os grupos de choro caíram no gosto dos cariocas. Os pianistas como Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazaré (1863-1934) se rederam ao choro enriquecendo ainda mais esse estilo. Na primeira década do século XX o choro passou a ser considerado um gênero (Choro, 2021).

⁹ Pianeiro: nome atribuído aos pianistas populares “que ganhava a vida tocando em cinemas, festas familiares, bailes, casamentos, batizados, festas de aniversário, agremiações musicais (ranchos, sociedades dançantes e etc.) e lojas de música” no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX (Pianeiro, 2021).

¹⁰ As serestas ou serenatas eram canções populares da época com andamento lento, de caráter “nostálgico e sentimental”. Possui a mesma formação do choro acompanhada do canto (Reis, 2010, p. 39; Seresta, 2021).

“compositores de cunho semi populares”. De acordo com Neves (1977 *apud* Bertoche, 1996, p. 88), em meados do ano de 1870 ocorre a fixação de elementos próprios da música brasileira, mesma época do aparecimento do choro e da seresta, os quais passam a ocupar o lugar de destaque destinado antes à modinha e ao lundu¹¹, muito difundidos na música colonial brasileira. A seresta e o choro se diferenciavam: a primeira mais lenta e nostálgica e o segundo possuía maior movimento.

Bertoche (1996, p. 88) chama a atenção para o fato de a palavra choro designar “a forma de interpretar uma dança”, a partir do pensamento de Neves (1977). Num segundo momento, “grupos de músicos intimamente ligados a essa forma de tocar, continuaram a compor e executar essas mesmas danças, já com uma transformação essencial na composição e na interpretação”. Citando Neves (1977) a autora ressalta que essas obras podem ser consideradas “autênticos choros”. Posteriormente, essas composições passaram a ter designações distintas, nas quais a palavra choro era utilizada: samba-choro, valsa-choro.

A partir das interações em diferentes espaços no Rio de Janeiro surge essa valsa tipicamente brasileira, que se relaciona à maneira como o brasileiro, a partir de suas raízes musicais, expressava o gênero europeu. Esse processo do qual nasce essa valsa é descrito por Botelho (2021), tendo como principais autores Bertoche (1996) e Neves (2008). A valsa tipicamente brasileira também circula por espaços variados: desde as camadas mais populares, passando pela classe média e atingindo as classes mais altas, burguesia e nobreza. Reis (2010) discorre sobre o termo valsa choro, que passa a ser utilizado para valsas compostas a partir dessa fusão, que também designa essa nova valsa brasileira. O autor cita a definição de Justi (1995):

Típica valsa brasileira, de linha melódica simples, onde a beleza é a própria simplicidade. Sua execução deve acompanhar esta ideia. Nada de trejeitos ou efeitos especiais. A melodia fala por si mesma, flui sozinha. (...) A segunda parte nos traz mais à lembrança, os grupos de instrumentos de rua. Cremos que o nome

¹¹ O lundu é uma dança que surgiu nas terras africanas e veio para as terras brasileiras com os escravizados da região de Angola e Congo. As primeiras referências encontradas desse estilo no nosso país ocorrem em meados de 1780, com características de uma dança silenciosa que se confunde com o batuque das senzalas, com um acompanhamento marcado com palmas, típico da cultura africana. Foi no final do século XVIII que o poeta carioca Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), em suas apresentações em solo português, apresenta o lundu como canção solista. Em meados de 1792 acontece a publicação no “Jornal de Modinhas”, dos primeiros exemplares de lundu para duas vozes e piano, com harmonizações eruditas que seriam apresentadas junto com a modinha nos ambientes da corte no nosso país. A partir da terceira década do século XIX, no Rio de Janeiro, ocorreu as primeiras impressões de partituras de lundus e modinhas. Os mais importantes lundus brasileiros foram produzidos pelas mãos do compositor, cantor e violonista Xisto Bahia (1841-1894). O Lundu foi apreciado por todas as classes sociais, executado no formato de canção acompanhada ou dança. Com o passar do tempo o lundu foi se misturando e surgindo outros estilos como: a tirana, a chula, o fado batido, a dança miudinho e já nas últimas décadas do século XIX, o lundu se funde com a polca e o tango, por exemplo, dando origem a uma dança brasileira: o maxixe (Lundu, 2021; Enciclopédia da Música Brasileira, 1998).

valsa choro se deva a este componente histórico. Ela soa como valsa antiga (Justi, 1995, p. 128 *apud* Reis, 2010, p. 45).

Barbeitas (1995, p. 56) discute a existência de diferentes estilos de valsa brasileira, que vão além da influência do choro e da seresta, e que, também cabem dentro do conceito de valsa brasileira. Siqueira (1979, *apud* Barbeitas, 1995, p. 57) aponta três diferentes estilos de valsa no Segundo Império: “valsas de tons brilhantes e movimentos bastante rápidos (modelo Lanner e Strauss)”; “valsas que utilizam tons menores e grupos de colcheias seguidas de notas de repouso (mais de acordo com a ‘verve brasileira’)”; “valsas lentas com ambiguidade modal (cancioneiro popular)”. O autor também cita Mozart de Araújo, musicólogo brasileiro, que afirma que o “abrasileiramento” da valsa se deu de forma lenta, entre 1870 e 1940, sublinhando a convivência de vários tipos de valsas. Reis (2010, p. 42-43) cita diferentes tipos de valsas brasileiras encontradas nas obras de compositores variados, de diferentes estilos e estéticas, corroborando com o pensamento de Barbeitas (1995):

Existem vários tipos de valsas brasileiras: valsa de salão do tempo do Império, valsa lenta de salão, valsa lenta para piano, valsa de bravura para concerto como as compostas por Carlos Gomes, valsa rápida, valsa brilhante, valsa capricho, valsa de serenata, valsa seresteira, valsa caipira, valsa sestrosa das bandas de música das cidades do interior (Reis, 2010, p. 42-43).

2.3 A típica valsa brasileira - características

Reis (2010, p. 44), tendo como base os trabalhos de Barbeitas (1995) e Bertoche (1996) cita as principais características da valsa brasileira popular urbana: enquanto forma, se baseia na valsa vienense, com características de um rondó, porém sem a introdução e uma coda. Em relação à tonalidade, são mais frequentes as tonalidades maiores em “bandas e conjuntos de sopros”, geralmente com mudanças na tonalidade para os ambientes da subdominante ou dominante e as tonalidades menores em “grupos de choro”, com uma tendência de mudanças de tonalidade em outra seção, para a sua relativa ou subdominante.

De acordo com Barbeitas (2008), a valsa brasileira se aproxima mais da canção e menos da dança, com características melódicas de cunho mais “triste, nostálgico e lamentoso”, atenuadas ao som dos contracantos na extensão grave, tocados pelos violonistas nos grupos de choro. Essas valsas possuem “melodias em graus conjuntos descendentes combinados com arpejos ascendentes”. Nas produções mais alegres “aparecem grandes saltos ascendentes e descendentes”; nas com andamento rápido, presentes nas peças “virtuosísticas e brilhantes” ocorre uma “mistura de saltos e graus conjuntos” (Reis, 2010, p. 45). O caráter

dessas valsas estaria totalmente ligado à instrumentação: nos grupos de choro “tendem para uma canção sentimental com melodia bem nostálgica” e “nas bandas musicais” geralmente é mais dançante (Reis, 2010, p. 45).

É importante salientar que, na valsa brasileira, o compasso ternário apresenta estilos diferentes, ora mantendo ou perdendo o pulso regular, identificados através de acentuações, presença de tempo *rubato* e preferência por andamentos lentos (Barbeitas, 1995, p. 64-65; Reis, 2010, p. 44-52 *apud* Manfrinato, 2019, p. 60-61).

Reis (2010) aponta algumas características de valsas designadas com o título de valsa-choro, por diversos compositores brasileiros. De acordo com o autor, essas obras sofrem influência da modinha e do choro (de forma mais marcante). Nesse ambiente da valsa choro a forma rondó vem construída geralmente com cinco seções (A-B-A-C-A), porém em alguns casos ocorre a forma ternária (A-B-A). Nas tonalidades menores, que têm predominância nas valsas, acontece com frequência a mudança de “tonalidade relativa ou subdominante na seção B e para a tonalidade homônima maior na seção C”. Uma característica vinda da modinha é a presença de apojeturas expressivas. O ritmo desenhado em colcheias possui movimentos descendentes, e as referências do choro se mostram presentes nas bordaduras superiores e inferiores (Reis, 2010, p. 46-50).

2.4 Valsa brasileira e o piano

O piano teve um papel muito importante e fundamental na construção da valsa brasileira. De acordo com Bertoche (1996), nos salões da nobreza, nos saraus e reuniões das classes mais abastadas eram comuns as execuções ao piano de valsas, geralmente de origem vienense, transcritas para piano, bem como trechos de óperas e operetas. Essas transcrições podem ser entendidas como uma importante forma de deslocamento da valsa do salão de baile para outros ambientes. Eram frequentemente executadas por pianistas amadores ou profissionais convidados. Assim, esses espaços eram tidos como de “bom gosto e elegância” para a sociedade da época. Até meados do século XIX no Brasil, o piano era privilégio de poucos, símbolo de distinção social e tinha espaço somente nos ambientes imperiais, nos salões e interiores de residências da nobreza (Bertoche, 1996).

O grande salão da frente da casa era a meta de quem ia chegando [...] O piano sempre presente entre os móveis de jacarandá, os sofás, e as cadeiras de espaldar alto, sem muito conforto que, junto às paredes, ornavam, de forma simples, um ambiente requintado. [...] A anfitriã, apreensiva, cuidava dos convivas e dos criados que serviam refrescos, e das filhas que, à espera de pretendentes, se ouriçavam entre

leques e corres-corres (Wehrs, 1990, p. 10 *apud* Bertoche, 1996, p. 62).

Aos poucos, com a popularidade do piano e o aumento da procura, os preços dos instrumentos ficaram mais acessíveis, a oferta de pianos usados aumentou e esse instrumento foi se transformando em “um símbolo de *status* alcançado” para as classes emergentes em ascensão no Brasil. “Nas últimas décadas do século XIX, podia ser visto em casa de comerciantes, profissionais liberais bem sucedidos, e de um grupo mais reduzido de burocratas de nível razoável” (Tinhorão, 1976 *apud* Bertoche, 1996, p. 79). Assim, a classe em ascensão passou a ter, por meio do piano, acesso ao repertório de transcrições e peças de salão, entre elas as valsas.

A linguagem de outros instrumentos, como o violão, cavaquinho e a flauta (instrumentos dos grupos de choro), foram se incorporando à linguagem pianística, pelas mãos dos chamados planeiros autodidatas, que contribuíram para a nacionalização ou abrasileiramento da valsa europeia no Brasil, trazendo ao repertório coloridos diferentes na melodia, harmonia e ritmo, com uma roupagem de cunho mais popular, com saberes na improvisação, dotados de “molejo, humor e graça”, com “pouca teoria e muito balanço” (Bertoche, 1996, p. 79-80). E esses personagens surgem intermediando e contribuindo como um elo entre as culturas dominante e a popular, em um momento que nosso país estava em pleno crescimento urbano, nas esferas social, cultural e econômica (Manfrinato, 2019, p. 62-63).

O termo planeiro muitas vezes era pejorativo, pois muitos desses instrumentistas não liam partituras, embora improvisassem e demonstrassem grande técnica. Os planeiros cumpriam um papel social importante, pois, além de animar a maioria das festas sociais, também ditavam, de certa maneira, os sucessos musicais daquele tempo. Isso porque os planeiros eram contratados para tocar as novas músicas editadas nas casas especializadas em venda de partituras, onde os fregueses iam buscar as novidades musicais. Dentre os planeiros famosos destaca-se Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863-1934) (Dicionário Cravo Albin da Música popular brasileira *apud* Manfrinato, 2019, p. 62).

Com outro olhar em relação ao exemplo de planeiros citados acima, Reis (2010, p. 37-38) exemplifica os principais planeiros: Aurélio Cavalcânti, Alexandre G. de Almeida, Porfírio da Alfândega, Bequinho, entre outros. Considera que Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863-1934) não fazem parte desse grupo classificado como planeiros, por possuírem “formação musical erudita bastante sólida através de aulas com professores estrangeiros radicados no Brasil”, mesmo que tenham composto repertório de cunho também popular.

A maioria desses pianistas populares, geralmente especialistas em valsas lentas e polcas geralmente, eram também autores das muitas músicas que tocavam, figurando, ainda no século XIX, entre os mais prolíficos autores de valsas, polcas, tangos e schottisches. E nas últimas décadas do século XIX e início do século XX, Aurélio Cavalcante foi o maior compositor de valsas com esse caráter. Um animador de bailes populares, que ia até altas horas, sem parar de tocar até que o tirassem do piano. Conhecido como “dorminhoco”, visto que era convidado a atuar quase todas as noites, compunha quase “dormindo ao piano”, sendo acordado pelos cotovelos dos casais que dançavam (Tinhorão, 1976, p. 167-168 *apud* Bertoche, 1996, p. 80).

O piano também se relaciona à valsa de concerto no Brasil. Esse gênero estava presente nos ambientes da nobreza, da burguesia, porém, de acordo com Bertoche (1996, p. 107) eram nos ambientes acadêmicos “que a valsa se caracterizou mais pela peça de concerto”. Nesse meio existiam várias tendências diferentes de acordo com cada compositor. Muitos compositores ligados ao meio acadêmico como, Carlos Gomes, Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, Francisco Braga, Barrozo Neto, entre outros, apresentavam, em suas valsas influências de compositores europeus, com tradição romântica, sem deixar de lado a nossa cultura. De acordo com Bertoche (1996, p. 83-84) essa brasilidade se aflora após a *Semana da Arte Moderna* (1922). A partir desse marco, surge uma maior quantidade de compositores brasileiros dispostos a trazer para suas produções uma música erudita inspirada no folclore, nas tradições populares e na música popular urbana.

O movimento nacional, ou a consciência nacional, levou alguns compositores a se fixarem em regras absolutamente nacionais e regionais, e outros a questionar a partir de uma nova estética. Ao elemento nativo, que possuía sua própria música, vieram somar-se o europeu e o negro (Neves, 1981 *apud* Bertoche, 1996, p. 84).

Botelho (2021), a partir de Bertoche (1996), expõe diversas valsas brasileiras dentro do repertório nacional (fim do século XIX e início do XX). Por meio dessa exposição visualiza-se como a valsa para piano é um gênero importante dentro da música nacional e bastante utilizado pelos nossos compositores. Para a autora, por meio do estudo de uma valsa brasileira é possível compreender todo o processo de transformação ocorrido na música brasileira na passagem do século XIX para o século XX. A autora também ressalta a riqueza da escrita pianística desse repertório e todas as oportunidades de desenvolvimento técnico e musical ao piano por meio do estudo dessas obras¹².

É importante colocar em evidência, dentre os compositores que contribuíram para a

¹² A título de ilustração: é possível se ter uma visão do gênero valsa no repertório para piano a partir do trabalho de diversos autores, ou até mesmo em fontes disponíveis na *internet*. São alguns deles: Abreu e Guedes (1992), Bertoche (1996), Gandelman (1997), *site* “Piano Latino America” (Hirokawa, 2001-2024), *site* “IPB - Instituto Piano Brasileiro” (2015-2025), *site* e canal do *YouTube* e no canal de vídeos do *YouTube* “Projeto Piano.Pérolas” (2014), no qual é possível encontrar uma *playlist* apenas de valsas brasileiras de cunho didático.

formação da valsa para piano, a figura do compositor Francisco Mignone (1897-1986). Bertoche (1996, p. 85) enaltece suas composições para piano produzidas na década de 1930, *Valsas de Esquina*, como obras de grande expressividade com presença marcante da nossa brasilidade “popular” com a junção da música “erudita”.

Escrevi até hoje 53 valsas. No dizer de Manuel Bandeira sou, no Brasil, o ‘Rei da Valsa’. Doze são as conhecidíssimas Valsas de esquina. Seguem-se as doze Valsas-Choro, mais doze para violão, as recentíssimas e inéditas Valsas Brasileiras para piano (...), ‘Valsa Elegante’, outra em Sol Maior e, finalmente, a que se denominava ‘Improviso Romântico’. Tais peças formam o ciclo dessa, como diria o irreverente Mário de Andrade, ‘valsalhada’ toda. (...) Os autores brasileiros mais em evidência e filiados à corrente do Modernismo cultivaram a valsa brasileira nacionalista. Villa-Lobos reina soberano com ‘Tristorosa’, ‘A dor’ e ‘Impressões Seresteiras’. Acompanha-o Lorenzo Fernandes, escrevendo ‘Valsa Suburbana’. E, antes deles, Nepomuceno também contribuía na formação da valsa brasileira (Mignone, contracapa de disco, 1980 *apud* Manfrinato, 2019, p 138).

Com o objetivo de estabelecer um “esboço das características musicais” da valsa brasileira, Bertoche (1996) analisa uma seleção de valsas brasileiras para piano (trinta e quatro valsas) no período de 1850 a 1950. Inicialmente a análise teve como base as características da música brasileira descritas por Mário de Andrade no Ensaio sobre a Música Brasileira (1978). Num segundo momento, baseou-se nas características descritas por Neves (1977) sobre o choro, dada a forte relação da valsa brasileira com esse estilo. Num terceiro momento, a análise foi realizada a partir de características identificadas pela própria autora, como traços constantes na apreciação das valsas. No quadro abaixo, apresento essas três referências da análise de Bertoche (1996), as quais foram tomadas como referencial teórico para a análise estilística da *Valsa Só* nesse trabalho.

Quadro 1: Características da música brasileira (Bertoche, 1996, p. 86-87, a partir de Andrade, 1978); características do choro (Bertoche, 1996, p. 88-89, a partir de Neves, 1977); traços constantes nas valsas brasileiras selecionadas, compostas entre 1850-1950 (Bertoche, 1996, p. 90).

Características da música brasileira (Bertoche, 1996, p. 86-87, a partir de Andrade, 1978)	Caraterísticas do choro Bertoche, 1996, p. 88-89, a partir de Neves, 1977)	Traços constantes nas valsas brasileiras para piano selecionadas, compostas entre 1850-1950 (Bertoche, 1996, p. 90)
Profusão de síncopes;	Frequência da linha melódica baseada em arpejos dos acordes da harmonia;	Acompanhamento sugerido em tempo fraco;
Ritmo livre;	Combinação de grandes saltos e grau conjunto;	Acompanhamento em tempo fraco, prolongando-se para o forte;
Melodia sem sensível;	Melodia que se origina do	Acompanhamento na voz

	acompanhamento;	intermediária;
Melodia torturada e inquieta ¹³ ;	Cromatismo;	Bordaduras intercaladas com escalas ascendentes e descendentes;
Saltos de sétima, de oitava, e de nona;	Melodia na região grave com alternância para a aguda;	Progressões melódicas;
Frases descendentes;	Melodia em claro primeiro plano, algumas vezes em oitavas;	Preferência por tonalidades menores;
Organização da linha melódica, frequentemente em terças;	Baixo melódico que dialoga com a melodia principal;	Andamentos lentos;
Repouso da melodia em outros graus diferentes da tônica;	Melodias com fórmulas breves, repetindo organizações novas;	Liberdade no andamento (<i>affretando</i> , rubatos, etc.);
Melodia contraponteadada;	Acordes que se transformam em movimento;	Movimentos seguidos de repouso, encontrados mais nas valsas para serem dançadas, ou seja, de salão;
Variações sobre a linha melódica;	Riqueza e destreza na forma de modular.	Utilização de encadeamentos harmônicos a partir de dominantes secundárias.
Mudanças e posição do acento rítmico;		
Busca de efeitos tímbricos.		

Fonte: O autor a partir de Bertoche (1996, p. 87; 89)

A análise das valsas foi apresentada no trabalho de Bertoche (1996, p. 91-117) separadas em três períodos em ordem cronológica:

- Século XIX (segunda metade):
 - Valsas Brasileiras no Segundo Reinado;
 - Valsas Brasileiras no Período Republicano;
- Século XX (1900-1950):
 - Valsas Brasileiras Compostas até 1920;
 - Valsas Brasileiras Compostas até 1950.

¹³ A título de ilustração, a expressão “melodia torturada e inquieta” utilizada por Bertoche (1996, p. 87, a partir de Andrade, 1978), diz respeito às características do movimento melódico identificadas por Mário de Andrade na música brasileira (canções pranceanas e modinhas, especialmente) como algo constante. “A melódica das nossas modinhas principalmente, é torturadíssima e isso é uma constância” (Andrade, 1962, p. 45). Essas características têm relação direta com o uso de saltos “audaciosos”, como os de sétima e de nona nas melodias, bem como a utilização de progressões e arabescos. De acordo com Andrade (1962, p. 45), a inquietação melódica é identificada nas antigas pranceanas e ocorre, inclusive, nos cantos caboclos, de forma menos frequente. “Dessas progressões melódicas e arabescos torturados [o grifo é nosso], possuímos uma coleção vastíssima” (Andrade, 1962, p. 46), completa o autor sobre o cancionário nacional folclórico, urbano, bem como sobre as composições eruditas analisadas por ele naquele momento, que também já apresentavam essas características.

No quadro a seguir, apresento as características identificadas por Bertoche (1996) nas valsas analisadas, dentro dos períodos escolhidos, a partir do referencial já citado (Bertoche, 1996, p. 91-117).

Quadro 2: Características da valsa brasileira em cada período (Bertoche, 1996, a partir de Andrade, 1978; Neves, 1977; Bertoche, 1996).

Século XIX (segunda metade)			Século XX (1900-1950)	
Valsas brasileiras no Segundo Reinado	Valsas brasileiras no Período Republicano (ambiente acadêmico)	Valsas brasileiras no Período Republicano (ambiente não acadêmico)	Valsas brasileiras compostas até 1920 (ambiente acadêmico)	Valsas Brasileiras compostas entre 1920-1950
Organização da linha melódica em terças; (MA) ¹⁴	Melodia torturada; (M.A)	Melodia torturada; (M.A)	Melodia torturada; (M.A)	Baixo melódico que dialoga com a melodia principal; (J.M.N.) ¹⁵
Melodia em claro primeiro plano; (J.M.N.)	Cromatismo; (J.M.N.)	Melodia baseada nas notas dos acordes; (J.M.N.)	Cromatismo; (J.M.N.)	Melodia torturada; (M.A)
Melodia baseada nas notas do acorde; (J.M.N.)	Melodia em claro primeiro plano, com repetição em oitavas; (J.M.N)	Combinação de saltos com graus conjuntos; (J.M.N.)	Baixo melódico; (J.M.N.)	Liberdade no Andamento; (M.A)
Presença de introdução; (V. B.) ¹⁶	Progressões melódicas; (V. B.)	Cromatismo; (J.M.N.)	Perda de pulso regular; (V.B.)	Cromatismo; (J.M.N.)
Pulso ternário, preferência por andamentos lentos; (V.B.)	Perda de pulso ternário regular; (V. B.)	Melodia em claro primeiro plano; (J.M.N.)	Apoggiaturas expressivas. (V.B.)	Combinação de saltos grandes e graus conjuntos; (J.M.N.)
Presença frequente de notas melódicas expressivas, principalmente, bordaduras e apoggiaturas. (V. B.)	Acompanhamento melódico; (V. B.)	Melodias com fórmulas breves; (J.M.N.)		Desenho melódico – origem portuguesa; (M.A)
		Bordaduras seguidas de escalas ascendentes e descendentes; progressões; andamentos lentos; movimento seguido de repouso. (V. B.)		Acompanhamento sugerido em tempo fraco; preferência por tonalidades menores; perda de pulso regular; bordaduras intercaladas por escalas ascendentes e descendentes. (V. B.)
Valsas analisadas: <i>Paixão Amorosa</i> ,	Valsas analisadas: <i>Faceira</i> , Leopoldo Miguez (1890);	Valsas analisadas: <i>Terna Saudade</i> , Anacleto de Medeiros;	Valsas analisadas: <i>Tempos Idos</i> , Barrozo Neto (1901);	Valsas analisadas: <i>Valsa em sol Maior</i> , Francisco Mignone (1931);

¹⁴ M. A.: Mário de Andrade.

¹⁵ J. M. N.: José Maria Neves.

¹⁶ V. B.: Valéria Bertoche.

Carlos Gomes; <i>Saudade de M.me. Charton</i> , H.A.M; <i>O vampiro</i> , H.A.M <i>Plangente</i> , Chiquinha Gonzaga (1877); <i>Deuxième Valse Romantique</i> , Francisco Braga (1899).	<i>Valsa (quatro peças líricas)</i> , Alberto Nepomuceno(1895).	<i>Genéa</i> , Chiquinha Gonzaga; <i>Predileta</i> , Anacleto de Medeiros; <i>Les Elegante</i> , Carlos de Mesquita; <i>Faceira</i> , Ernesto Nazareth; <i>Brumas</i> , Aurélio Cavalcante; <i>Bohême (sobre motivos de Puccini)</i> , Aurélio Cavalcante.	<i>Valsa Lenta</i> , Glauco Velasquez (1905); <i>Deux Valses op. 25</i> , Henrique Oswald; <i>Valsa Mística</i> , Villa Lobos (1917); <i>Petite Valse Precieuse</i> , Luciano Gallet (1919).	<i>Valsa Suburbana</i> , Lorenzo Fernandes (1932); <i>Valsa da dor</i> , Villa Lobos (1932); <i>Doze Valsas de Esquina</i> , Francisco Mignone (1938-1943); <i>Valsas nº VII e VIII</i> , Radamés Gnattali (1939); <i>Valsa Choro nº 5</i> (Francisco Mignone (1950).
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fonte: O autor a partir de Bertoche (1996, p. 91-117).

As características de cada autor, Andrade (1978), Neves (1977) e Bertoche (1996) que foram mais recorrentes na análise realizada por Bertoche (1996), foram utilizadas neste trabalho como referencial teórico para a análise da *Valsa Só* para piano de Ronaldo Miranda, com o objetivo de caracterizá-la como valsa brasileira.

2.5 O compositor Ronaldo Miranda - biografia e fases composicionais

Ronaldo Coutinho de Miranda, mais conhecido como Ronaldo Miranda, nasceu em 1948, na cidade do Rio de Janeiro - RJ. Iniciou sua trajetória musical aos seis anos de idade tendo como instrumento o acordeon, que na década de 1950 era muito popular. Estudou Teoria Musical na Escola Mário Mascarenhas e aos treze anos de idade, iniciou o Curso Técnico de Piano na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (Umbelino, 2012, p. 16).

Alguns anos mais tarde, o compositor apresentou múltiplos interesses em sua formação universitária e obteve três graduações, nos cursos de Piano (1970), Jornalismo (1973) e Composição (1976), todos pela UFRJ. Continuando seus estudos, em 1987 obteve o título de Mestre em Música, também pela UFRJ, sob a orientação de Henrique Morelenbaum (1931-2022), sendo o título da dissertação: “O aproveitamento das formas tradicionais em linguagem musical contemporânea na composição de um concerto para piano e orquestra”. Quase dez anos depois, mais precisamente em 1996, ele torna-se Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (USP), sob a orientação de Eudinyr Fraga, com o seguinte título: “Dom Casmurro, uma Ópera: a música no processo de teatralização do romance machadiano” (Umbelino, 2012, p. 16-17).

Ronaldo Miranda tornou-se um crítico de música. Tal feito se dá por seu trabalho no *Jornal do Brasil* por dezenove anos (1966-1985). Como professor de composição, atuou na

mesma universidade onde cursou suas graduações e mestrado, a UFRJ, no período de (1984-1998). Foi vice-diretor do Instituto Nacional de Música da Funarte e diretor da Sala Cecília Meireles (1995-2004). Desde 1994, ocupa a 13ª cadeira da Academia Brasileira de Música. Em 2004 passou a integrar o quadro de corpo docente na mesma Universidade em que fez seu doutorado (USP), e atualmente é professor aposentado dessa instituição (Umbelino, 2012, p. 17; Giaretta, 2013, p. 23-24; Castro; Martins, 2020, p. 13). É detentor de vários prêmios nacionais e internacionais de composição.

De acordo com Soares (2012, p. 42), com uma vasta experiência na composição, Ronaldo Miranda possui posição de destaque no cenário da música erudita brasileira. Sua linguagem musical compreende técnicas contemporâneas, porém com influências de vertentes tradicionais brasileiras e ocidentais. Tal característica, provavelmente se deve à sua passagem pela Escola de Música da UFRJ, com um perfil tradicional, semelhante ao Conservatório de Paris (Umbelino, 2012, p. 16). Tratando do lugar de destaque alcançado por Ronaldo Miranda como compositor, Giaretta (2013, p. 32 e 77) enaltece sua escrita e afirma: “escrita ousada, viva e com linguagem muito pessoal” atravessa décadas e se estende até os dias de hoje. “A música de Ronaldo Miranda reflete uma ampla representação das nossas raízes e cultura” (Giaretta, 2013, p. 18-19).

Umbelino (2012, p. 19), destaca a figura de Ronaldo Miranda dentro da música brasileira do século XX e isso pode ser relacionado à forma como a autora se refere ao compositor em um dos subtítulos do seu trabalho, fazendo um trocadilho com o nome de uma de suas obras para piano: “ESTRELA BRILHANTE NA MÚSICA BRASILEIRA”. Ela ainda afirma:

Ronaldo representa, na contemporaneidade, uma síntese das transformações ocorridas na música brasileira em sua trajetória histórica; integra, segundo a estrutura proposta pelo musicólogo Vasco Mariz (2001), a Terceira Geração Independente; ao lado de outros compositores, como Ernani Aguiar (1950) e Amaral Vieira (1952), que não aderiram apenas uma corrente estética, mas passaram por diferentes fases, como o neo-romantismo, modalismo, atonalismo, neotonalismo (Umbelino, 2012, p. 19).

De acordo com o *Catálogo de Obras* (Miranda, 2018) são mais de quatro décadas dedicadas à composição, sendo a primeira uma obra para piano solo, *Prelúdio e Fuga*, catalogada no ano de 1965 e as três últimas, obras orquestrais, *Episódio Sinfônico*, *Transfigurações* e *Suíte Lírica*, com estreias em 2016.

Umbelino (2012, p. 19) descreve as fases estéticas de Ronaldo Miranda a partir da entrevista concedida pelo próprio compositor a Tom Moore, em 2004. As fases estéticas do

compositor podem ser separadas em quatro fases. Giaretta (2013, p. 17) também faz essa mesma divisão em quatro fases, porém com nomenclaturas diferentes. No quadro a seguir apresento a divisão e nomes propostos por cada autor para cada fase. É possível observar que, a segunda e terceira fases possuem o mesmo nome para os dois autores. Algumas diferenças quanto aos anos de início e fim das fases também podem ser observadas no Quadro 3:

Quadro 3: Fases estéticas do compositor Ronaldo Miranda a partir de Moore (2004) *apud* Umbelino (2012); Giaretta (2013).

FASES ESTÉTICAS	1ª FASE	2ª FASE	3ª FASE	4ª FASE
Giaretta (2013, p. 17)	Modal Brasileira (até 1977)	Atonal (1977-1983)	Neotonal (1984-1996)	Eclética - até os dias de hoje
Moore, 2004 <i>apud</i> Umbelino (2012, p.19)	Quando ainda aluno de composição	Livre Atonalismo (1977-1984)	Neotonal (1984-1997)	Mistura de fases (a partir de 1997)

Fonte: o autor a partir de Moore, 2004 *apud* Umbelino, 2012; Giaretta 2013.

A Fase Modal Brasileira (década de 1960 até 1977), de acordo com Giaretta (2013, p. 15), foi um período em que o compositor ainda estava no anonimato, durante sua graduação em música. Ele produziu poucas peças, as quais refletem processos composicionais existentes nas diversas expressões populares e étnicas da música popular brasileira (Giaretta, 2013, p. 17). Nesta fase, quatro de suas obras, *Prelúdio e Fuga* (composta em 1965, publicada em 2005)¹⁷, *Suíte nº 1* (1965) e as *Suítes nº 2 e nº 3* (1973), foram obras para piano solo (Miranda, 2018). Vale ressaltar, de acordo com Umbelino (2012, p.19), que essa fase reflete uma dificuldade do compositor para encontrar sua identidade musical, devido à rigidez na sua formação musical.

Na Fase Atonal (1977-1983) ou Livre Atonalismo (1977-1984) Ronaldo Miranda produziu uma quantidade maior de obras instrumentais e vocais, bem como obras para piano solo. O início dessa fase se dá com a obra *Trajectoria* (1977), premiada na “2ª Bienal Brasileira de Música Contemporânea da Sala Cecília Meireles”. Segundo Giaretta (2013, p. 15) essa obra inaugurou uma fase “completamente atonal”. Outras obras de câmara e para orquestra também se destacaram nessa fase. O autor chama a atenção para a dificuldade de

¹⁷ Com dezessete anos de idade, sem ter estudado composição, Ronaldo Miranda, no ano de 1965 compõe o primeiro e último movimento da *Suíte nº 1*, que não chegou a ser divulgado. Em 2005, ano de sua publicação, essa obra passa a se chamar *Prelúdio e Fuga*, com intuito de criar uma peça de dificuldade média para o um concurso nacional de piano, realizado na cidade de Ituiutaba-MG, no qual foi compositor homenageado (Giaretta, 2013, p. 16).

montagem e preparo das obras, o que pode ser relacionado à nova linguagem utilizada. Nessa fase, Umbelino (2012, p.19) ressalta que Ronaldo Miranda percebe a necessidade de adequar-se ao seu tempo, ressurgindo em uma nova identidade musical com um olhar voltado para as linguagens mais contemporâneas e menos conservadoras, com características do livre atonalismo. Também nessa fase são compostas obras para piano solo: *Prólogo, Discurso e Reflexão* (1980), *Toccata* (1982), dentro dessa nova linguagem atonal. Obras para piano mais simples como *Requebradinho* (1983) e *Marcha Complicada - para se estudar muito piano e Uma Valsinha*, ambas para piano a Quatro Mãos, foram publicadas em 1983 (Miranda, 2018). Essas obras fogem à linguagem atonal.

Na penúltima fase, a Fase Neotonal (1984-1996/97), além de várias composições de música de câmara instrumental e vocal, o compositor produziu duas obras para piano solo, que são: *Estrela Brilhante* (1984) e *Mini Suíte* (1985) e duas obras para Piano a Quatro Mãos: *Variações Sérias* (1991-1998) e *Tango* (1993) (Miranda, 2018). De acordo com Soares (2001, p. 8 *apud* Giareta, 2013, p. 16) o termo neotonalismo presentes nas obras de Ronaldo Miranda pode ser compreendido da seguinte forma:

[...] uma linguagem harmônica tonal livre, que preserva a existência de um centro tonal, sentido com clareza em alguns trechos da peça musical, sendo, entretanto, imperceptível em outros por causa do uso intenso de dissonâncias e de encadeamentos harmônicos que escapam ao âmbito das leis da harmonia funcional tonal. Este neotonalismo do compositor inclui também o uso de encadeamentos modais, sem excluir, no entanto, as harmonias e encadeamentos tonais, podendo ambas linguagens conviverem numa mesma peça (Soares, 2001, p. 8, *apud* Giareta, 2013, p. 16).

Por último, temos a Fase Eclética ou Mistura de Fases (1997 até os dias de hoje). Nesse momento o compositor utiliza diferentes estilos em suas criações e assume “uma postura mais eclética” no que diz respeito ao processo composicional, não havendo mais o estabelecimento de um padrão (Giareta, 2013, p. 16 e 17). Ocorre também uma mistura das fases (Umbelino, 2012, p. 19). Como composições para piano solo, de acordo com o *Catálogo de Obras* (Miranda, 2018), entre as obras temos três peças para piano solo publicadas: *Três-Micro Peças* (2001), a *Valsa Só* (2005) e *Aeroflux* (2015) e uma obra para Piano a Quatro Mãos, *Frevo* (2004) (Miranda, 2018).

As composições das fases estéticas de Ronaldo Miranda estão listadas no *Catálogo de Obras* (Miranda, 2018)¹⁸. Foram 104 obras catalogadas no total, separadas em dois grupos (Vocal e Instrumental), compostas, publicadas ou com estreias entre os anos de 1965 a 2017.

¹⁸ É importante ressaltar que o documento é datado de 2018, portanto, obras compostas após esse ano, não constam nesse documento.

No grupo de Música Vocal foram 37 composições divididas em Obras para canto (Canto e Piano; Canto e Instrumentos; Canto e Orquestra) e Obras para Coro (Coro a *capella*; Coro Misto; Coro e Orquestra e Óperas). No grupo de Música Instrumental foram 67 composições divididas em Música de câmara (Solo¹⁹, Duos, Trios, Quartetos e Quintetos) e Obras para Orquestra (Orquestra Sinfônica, Orquestra Sinfônica com Solista, Orquestra de Cordas, Orquestra de Cordas com Solista e Orquestra de Sopros ou Banda). Os dados apresentados, mesmo que resumidamente, comprovam que, “em termos quantitativos, a maior contribuição de Miranda para a produção musical erudita brasileira tem sido a música de câmara” (Soares, 2012, p.42). E essa categoria rendeu vários prêmios ao longo de sua carreira, e um deles foi o 1º Prêmio no Concurso de Composição para a II Bienal de Música Brasileira Contemporânea da Sala Cecília Meireles (Miranda, 2018).

Umbelino (2012) ressalta o lugar de destaque no qual o compositor Ronaldo Miranda situa o piano enquanto instrumento de composição:

O piano – que sempre teve lugar privilegiado tanto como instrumento solista ou também integrando conjuntos de câmara em todos os ciclos da música brasileira detalhados por musicólogos como Vasco Mariz, José Maria Neves e Paulo Castagna – tem grande importância na obra de Ronaldo Miranda (Umbelino, 2012, p. 21).

No Quadro 4 apresento as obras para piano solo que constam no *Catálogo de Obras* (Miranda, 2018) do compositor em ordem cronológica.

Quadro 4: Obras para Piano Solo de Ronaldo Miranda e ano de composição.

RONALDO MIRANDA – OBRAS PARA PIANO SOLO
<i>SUÍTE Nº 1 - 1965</i>
<i>PRELÚDIO E FUGA - 1965/2005</i>
<i>SUÍTE Nº 2 - 1973</i>
<i>SUÍTE Nº 3 - 1973</i>
<i>PRÓLOGO, DISCURSO E REFLEXÃO - 1980</i>
<i>TOCCATA - 1982</i>
<i>REQUEBRADINHO - 1983</i>
<i>ESTRELA BRILHANTE - 1984</i>
<i>MINI-SUÍTE - 1985</i>
<i>TRÊS MICRO-PEÇAS - 2001</i>

¹⁹ O repertório para piano solo se encontra nesse grupo.

<i>VALSA SÓ - 2005</i>
<i>AEROFLUX – Revisitando Nazareth - 2015</i>

Fonte: o autor, a partir de (Miranda, 2018, p. 33-36)

Segundo Giareta (2013, p. 21), Ronaldo Miranda estudou piano com Dulce de Saules por longo tempo na Escola de Música da UFRJ e esse período foi fundamental para o desenvolvimento da sua habilidade enquanto compositor na escrita pianística. Essa habilidade se refletiria nas composições para piano.

A escrita pianística do compositor mostra-se repleta de passagens tecnicamente difíceis, virtuosísticas, constituída de grande complexidade e densidade musical. Por essas razões, algumas de suas obras estão no repertório de poucos pianistas, conforme o compositor afirma em entrevista concedida ao “MIS-SP / Museu da imagem e do som” no dia 12 de setembro de 2012 (Giareta, 2013, p. 77).

Complementando as considerações do mesmo autor, em relação a esse grau de complexidade no repertório de Ronaldo Miranda, para se interpretar as suas obras o artista deve ter questões práticas já resolvidas, como por exemplo, “conhecimento prévio dos elementos utilizados; fluência rítmica, ressaltando a latinidade e caráter rítmico das obras”. Essas são algumas sugestões de Éder Giareta, que se define um pianista popular e erudito (Giareta, 2013, p. 74).

Para Soares (2012, p. 60), a clareza da escrita e sua organização formal, métrica, articulações de células, motivos e frases; indicações de dinâmica, de toque, de agógica, andamento e caráter, facilitam o entendimento das obras, criando condições para uma boa interpretação e um resultado sonoro mais fiel ao parecer do compositor.

De acordo com o *Catálogo de Obras* (Miranda, 2018), Ronaldo Miranda produziu doze obras para piano solo e cinco obras para piano a quatro mãos. Complementando essas informações, outra obra para piano solo foi composta em 2023 e não consta nesse documento. É a *Sonata para piano*, uma encomenda do Instituto Piano Brasileiro – IPB (Instituto Piano Brasileiro – IPB, 2023). Não foi possível encontrar nenhum registro de gravação dessa obra até a presente data²⁰.

Dentre as obras citadas, algumas podem ser consideradas didáticas. No canal do *YouTube* “Projeto Piano. Pérolas”²¹ (Projeto Piano.Pérolas, 2014) uma canal voltado à

²⁰ As informações sobre a existência dessa obra estão no Instagram do Instituto Piano Brasileiro (@Instituto.piano.brasileiro), em postagem do ano de 2023, quando o compositor completou 70 anos. Disponível em: <https://www.instagram.com/instituto.piano.brasileiro/p/CzU-Kkht5Z5/>.

²¹ O projeto de extensão “Piano Pérolas” é desenvolvido na Universidade Federal de São Joao Del Rey (MG), em atividade desde 2014, coordenado pela Professora Dra. Carla Reis, com objetivo de desvelar o repertório

divulgação do repertório didático nacional, são encontradas cinco peças para piano e piano a quatro mãos de Ronaldo Miranda que podem ser consideradas didáticas²²: são: *Requebradinho* (1983), *Mini-Suíte* (1985) e *Valsa Só* (2005) e duas obras para Piano a Quatro Mãos compostas em (1983): *Marcha Complicada - para se estudar muito piano* e *Uma Valsinha*.

2.6 *Valsa Só*: contexto

A *Valsa Só* para piano de Ronaldo Miranda é uma obra de curta duração, singela e delicada e fez parte do meu repertório de estudo no Curso de Graduação em Piano da UFU (Bacharelado). Por ser uma obra de pequenas dimensões e grande expressividade, é possível enxergá-la como uma pequena pérola do repertório nacional para piano. Exatamente por essas características, a obra chama a atenção em meio ao *Catálogo de Obras* do compositor. Dentro da Fase Eclética, está lado a lado com obras de linguagem atonal, uma vez que possui linguagem tonal. Assim, é importante compreender o contexto e quais foram os objetivos e intenções do compositor na criação dessa peça. Foram encontradas várias gravações da obra em CD e no Canal *YouTube* e em outras plataformas, como o *Instagram*, por exemplo²³.

A peça foi composta em 2004/2005 com o objetivo de integrar o repertório de confronto do Grupo C do “12º Concurso Nacional de Piano Prof. Abrão Calil Neto”, na cidade de Ituiutaba-MG. Esse turno do concurso se referiria a jovens entre 14 e 15 anos. No ano de 2005 Ronaldo Miranda foi o compositor homenageado no citado concurso. Giaretta (2013, p. 16) afirma que a *Valsa Só* se destina a “jovens de adiantamento mediano”, no que se refere ao nível de estudo do instrumento. Essa afirmação também vai ao encontro do conceito de obra didática, pois relaciona a composição a um público determinado. De acordo com Miranda (2018), a obra possui duração de um minuto e quarenta segundos e foi interpretada

didático brasileiro para piano solo e piano a quatro mãos, com divulgação em plataformas da internet, *Instagram*, *Facebook* e o *Youtube* (Canal). As peças divulgadas no canal de vídeos “Projeto Piano.Pérolas” podem ser consideradas obras artísticas e apresentam um viés de simplicidade, capaz de ultrapassar sua função didática, sendo assim consideradas “tesouros” que favorecem o desenvolvimento de estudantes de piano no país e no exterior (Reis; Anjos, 2016, p. 1-2).

²² O conceito de obras de “caráter didático” pode estar relacionado à intenção pedagógica do compositor e também pode se referir às obras que são consideradas “porta de entrada” ao “pianismo” do compositor ou estar relacionado às obras que podem favorecer o aprendizado de “competências técnico-musicais” essenciais ao aprendizado musical (Reis; Anjos, 2016, p. 4).

²³ As gravações da *Valsa Só* citadas nesse trabalho se relacionam aos seguintes fatores: existência de audio-partitura da obra, estarem apresentadas junto a outras obras do compositor ou de um recorte específico (por exemplo, obras para piano solo ou obras didáticas); possuírem informações relevantes sobre a obra na legenda do vídeo ou encarte de CD. Não seria possível, citar todos os registros de interpretações da referida obra encontrados nas principais plataformas de vídeos, bem como CDs existentes.

pela primeira vez no Rio de Janeiro, em 2005, pela pianista e docente Patrícia Bretas.

Palermo (2013)²⁴ descreve a *Valsa Só* como sendo “uma peça singela, de estrutura ternária simples, com caráter modinheiro e proposital ênfase no aspecto melódico”. Castro e Martins (2020, p. 16) já apresentam mais informações sobre a obra, discorrendo sobre questões formais, harmônicas, estilísticas e da textura, além do já citado caráter singelo e sua relação com a música nacional.

Em compasso ternário simples, a melodia em tom menor tem caráter melancólico e de beleza pungente. Saudosista e romântica, a harmonia traz a assinatura estilística do compositor, com emprego de elementos da música urbana carioca. A obra estrutura-se em três seções, ABA, nos andamentos *Moderato* (semínima= +/- 120), *Poco piú mosso* e *Moderato*. Com textura homofônica e melodia em legato e cantábile, oferece experiências expressivas, com indicações de dinâmica e agógica (Castro; Martins, 2020, p. 16).

A partir do título e das informações sobre a composição da obra é possível levantar algumas hipóteses sobre o título da peça. A inspiração da escolha do nome *Valsa Só* poderia ter sido uma referência ao fato da mesma ser uma única obra “isolada” ou com denominação de valsa, dentro do catálogo. Muitas vezes, os compositores nacionais compõem valsas em álbuns ou pequenos conjuntos, como foi observado na revisão de literatura. Existe sim uma outra valsa para piano solo no *Caderno de Obras* do compositor, porém faz parte do peça *Mini-Suíte* datada de 1985 (*I. Pula-pula, II. Realejo, III. O trezinho*): a obra *II. Realejo* é uma valsa, mas não denominada como tal. Essa indagação sobre o título da obra vai ao encontro do texto apresentado no vídeo da *Valsa Só* que consta no Canal do *YouTube* “Três Marias Produções Artísticas – Projeto Memória da Música Brasileira”. Nesse vídeo a *Valsa Só* é interpretada pela pianista Laura Boaventura²⁵. De acordo a legenda no vídeo a obra é assim descrita: “[...] uma peça sem definição, avulsa – só” (Ronaldo Miranda [...], 2022).

Outra questão que pode-se inferir em relação ao termo “*Só*”, seria o caráter melancólico da obra. “*Só*” remete a sozinho, solidão: automaticamente ao caráter intimista e melancólico da obra.

A *Valsa Só* situa-se na quarta fase composicional de Ronaldo Miranda, denominada Eclética, desde 1996/97 até os dias atuais (Giaretta, 2013; Umbelino, 2012). Nessa fase o compositor apresenta uma proposta mais “livre” com uma abordagem de diferentes estilos em suas criações (Giaretta, 2013, p. 16). Ocorre também uma “mistura das fases”, mesclando diferentes recursos, como, por exemplo, a utilização do atonalismo e da linguagem tonal, bem

²⁴ Autor do texto do encarte do CD “Patrícia Bretas interpreta Ronaldo Miranda”, de 2013.

²⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WAsllFLFn8&list=RDWAsllFLFn8&start_radio=1 (Ronaldo Miranda [...], 2022).

como a utilização de um “melodismo singelo e de fácil compreensão” (Umbelino, 2012, p. 19, 20). Também na legenda do vídeo da *Valsa Só*, interpretada pela pianista Laura Boaventura, Canal “Três Marias Produções Artísticas – Projeto Memória da Música Brasileira”²⁶ esse ecletismo é apontado sobre a obra:

Ela reflete o ecletismo do século XXI possibilitado pela confluência de correntes e tendências estéticas unidas no objetivo de uma arte conciliadora [grifo nosso]. O resultado é uma liberdade composicional que flui sem amarras pela emoção e conjuga variados estilos. Valsa Só é uma singela página musical que transita, quem sabe, entre o tango vals rio-platense e o neobarroquismo haendeliano (Ronaldo Miranda [...], 2022).

Podemos tomar uma fala do compositor citada por Giareta (2013) para exemplificar a fase eclética e sua diversidade. Esta fala mostra a versatilidade de Ronaldo Miranda em criar diferentes tipos de obras utilizando recursos de diferentes fases composicionais, confirmando uma não rigidez em sua escrita, deixando a emoção vir em primeiro lugar: “[...] não estou preocupado em ser contemporâneo na minha linguagem os trezentos e sessenta e cinco dias do ano. Tanto posso escrever obras com recursos atuais como posso voltar ao passado e à tonalidade” (Miranda, 1985, *apud* Giareta, 2013, p. 33).

Na Fase Eclética, de acordo com o *Catálogo de Obras* do compositor (Miranda, 2018), além da *Valsa Só*, dentro do item “Música Instrumental – piano solo” encontram-se duas outras criações: uma anterior à *Valsa Só*, a obra *Três Micro-Peças*, datada de 2001 (*I. Incisivo, II. Lírico, III. Lúdico*) e uma posterior, que também é a última obra do compositor para piano solo, nomeada *Aeroflux*, datada de 2015²⁷, que consta no *Catálogo de Obras*. Nas obras para piano a quatro mãos nessa mesma fase, temos o *Frevo* (2004).

A partir da escuta por meio da audiopartitura dessas obras²⁸ é possível perceber uma grande diferença entre a escrita e a sonoridade das obras solo citadas no parágrafo anterior, se

²⁶ O Canal do *Youtube* “Três Marias Produções” (Três Marias Produções, 2019) com direção artística de Celina Szrvinsk e Miguel Rosselini, inclui o Projeto “Memória da Música Brasileira”, no qual resgata e divulga o repertório musical brasileiro de câmara e solo (diversas formações), apresentado por artistas nacionais. Nesse projeto é possível apreciar 8 obras para piano de Ronaldo Miranda, inclusive a *Valsa Só*.

²⁷ Giareta (2013) cita outra composição para piano solo, a obra *Prelúdio e Fuga* datada de 2005, porém a mesma foi composta em 1965 “como primeiro e último movimento da *Suíte nº 1* (não divulgada). Em 2005 ele renomeia a obra de *Prelúdio e Fuga*, com o objetivo de criar uma peça de dificuldade média para um concurso nacional de piano.

²⁸ A apreciação das obras de Ronaldo Miranda, *Valsa Só*, *Prelúdio e Fuga*, *Três Micro-Peças* e *Aeroflux* foram feitas inicialmente a partir do Canal de Vídeos “IPB – Instituto Piano Brasileiro” por estarem disponíveis em áudio-partitura. Respectivamente disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=Q4EVdiG83FU&list=RdQ4EVdiG83FU&start_radio=1 (Ronaldo Miranda [...], 2017); https://www.youtube.com/watch?v=ztXHA_LfISM (Ronaldo Miranda - Prelúdio [...], 2017); https://www.youtube.com/watch?v=DUFmwgYBKOA&list=RDDuFmwgYBKOA&start_radio=1 (Ronaldo Miranda – Três [...], 2017);

comparadas à *Valsa Só*. São obras mais extensas, de grandes contrastes, ritmo elaborado e complexo e grande dissonância, o que as distingue bastante da *Valsa Só*.

Na obra *Três Micro-Peças* (para piano solo), Umbelino (2012, p. 20) afirma que o compositor utilizou uma abordagem misturando “pontilhismo²⁹, minimalismo³⁰ e neorromantismo³¹”, com a presença de linguagem atonal. Essas características também são comuns a outras obras para piano e também outras formações, por exemplo, a obra *Alternâncias*, para piano, violino e violoncelo, o que reforça a característica de liberdade composicional da Fase Eclética. Ainda sobre as *Três Micro-Peças*, no intuito de relacionar as obras para piano compostas próximas à *Valsa Só*, temos as seguintes informações, de acordo com Palermo (2013):

A primeira das *Micro-peças – Incisivo* - tem caráter de Recitativo, em linguagem livremente atonal. A segunda, *Lírico*, procura, num pequeno trecho monotemático, valorizar a expressividade da textura melódico-harmônica. E a terceira, *Lúdico*, flui em atmosfera burlesca, mais próxima de um néo-tonalismo. A peça já faz parte da última fase do autor, que procura fundir e sintetizar as características dos períodos anteriores (Palermo, 2013).

Em continuação sobre a obra *Três Micro-peças*, Umbelino (2012, p. 21) enumera outro aspecto característico e importante utilizado nas criações de Ronaldo Miranda: “recurso do melodismo”, presente no segundo movimento, *Lírico*, “com trechos rítmicos vigorosos com melodias ricas, ao mesmo tempo sensíveis e profundas”, com a utilização da “escala aumentada ou hexatônica³²” (Giaretta, 2013, p. 32).

Outro recurso utilizado pelo compositor, de acordo com Giaretta (2013), presente na

https://www.youtube.com/watch?v=IbAEFWcxXNY&list=RDIBAEFWcxXNY&start_radio=1 (Ronaldo Miranda- Aeroflux [...], 2017) realizadas pelos pianistas Patrícias Bretas (3 primeiros *links*) e Alexandre Dias (quarto *link*). Também foram utilizados os vídeos de *Valsa Só* e *Mini-Suíte*, encontradas no Canal “Projeto Piano.Pérolas”, disponíveis respectivamente em: <https://www.youtube.com/watch?v=zjEuzsck8tk&list=PLT5TjN3QE0or8JQKQMp5QiaPvL-faCpjw> (*Valsa Só* [...], 2016); <https://www.youtube.com/watch?v=WSoaOxP3Da8&list=PLT5TjN3QE0or8JQKQMp5QiaPvL-faCpjw&index=4> (*Mini-Suíte* [...], 2015) e realizados pela pianista Carla Reis.

²⁹ Procedimento composicional relacionado ao serialismo integral que teve origem a partir da obra *Punkte* (Pontos, 1952) de Stockhausen, que se relaciona ao uso de textura típica do serialismo integral e que trata “cada nota como uma unidade separada”, tornando uma composição algo feito de “partículas isoladas de som” (Griffiths, 1987, p. 138).

³⁰ De acordo com Dourado (2008, p. 206), o termo minimalismo passou a designar, a partir de 1970, “técnicas composicionais baseadas na repetição de pequenas células rítmicas e melódicas, frequentemente por harmonias construídas por TRIÁDES quase estáticas”. São compositores conhecidos por utilizar e divulgar essa técnica: Steve Reich, Terry Riley e Philip Glass.

³¹ Neorromantismo ou Neo-romantismo são terminologias usadas para as composições na música nos anos 30 e 40 por Prokofiev e Hindemith por exemplo, sugerindo “o retorno dos valores do séc. XIX” (Griffiths, 1995).

³² Escala aumentada ou hexatônica consiste no uso alternado de terça menor e meio tom - C-C#-E-F-Ab-A (Giaretta, 2013, p. 32).

obra *Três Micro-peças* são os quartais octatônicos³³. O autor descreve a liberdade com a qual o compositor Ronaldo Miranda teve no uso dos quartais em suas composições, inseridos nas linhas melódicas e harmônicas de algumas composições. Tal recurso está presente em pelo menos quatro obras do compositor para piano solo, incluindo a obra *Três Micro-peças* da Fase Eclética.

Em relação ao uso que Ronaldo Miranda faz de tais acordes, cria-se uma sequência de encadeamentos sempre de maneira livre. São perfis harmônicos característicos de sua escrita musical. Certa vez, Ronaldo foi indagado se os acordes tinham algum parentesco com os utilizados por Bartók ou Stravinsky e ele respondeu: “(...) é meu mesmo, eu gosto de usar esse tipo de harmonia, desde a *Trajétoria*³⁴ enfim, de outras peças também” (Giaretta, 2013, p. 27).

Posteriormente à criação da *Valsa Só* (2005), mais precisamente dez anos depois, o compositor Ronaldo Miranda compõe, também por encomenda, dessa vez para o projeto “Ernesto Nazareth: 150 +”, a sua nova obra para piano solo, *Aeroflux – Revisitando Nazareth* (2015), com estreia em 2016, interpretada por Alexandre Dias, no Instituto Moreira Sales no Rio de Janeiro-RJ (Miranda, 2018). A obra é uma “série de variações sobre o belo tango *Floraux*³⁵ (Rubin, 2016). Ronaldo Miranda fez sua homenagem a Nazareth com a peça citada anteriormente, *Aeroflux*, uma obra de sonoridade moderna, eclética e que apresenta um nível de dificuldade alto em sua execução. A peça apresenta seções contrastantes, nas quais é possível ver a rítmica característica da música de Ernesto Nazareth bem como sua expressividade melódica. Em uma das seções, denominada *Envolvente* é possível perceber uma clara menção a uma valsa brasileira. Nesse momento a obra passa de uma linguagem claramente atonal para uma linguagem na qual a melodia é expressiva e a tonalidade é totalmente perceptível, em compasso ternário, lembrando as valsas de Ernesto Nazareth, que são muitas. *Aeroflux* sintetiza bem as características da Fase Eclética de Ronaldo Miranda.

Diante disso, podemos concluir que a peça anterior e posterior à *Valsa Só* no *Catálogo de Obras* (Miranda, 2018), *Três Micro-Peças* e *Aeroflux – Revisitando Nazareth*, respectivamente, são peças que diferem totalmente do nosso objeto de pesquisa, a *Valsa Só*,

³³ São acordes de sobreposição de uma quarta aumentada, conhecido como trítano, acrescido de uma quarta justa, e podem aparecer de diferentes formas: “acorde homogêneo, quartais sobrepostos, acorde quebrado e arpejos” (Giaretta, 2013, p. 25).

³⁴ *Trajétoria* é uma obra que inaugura a Fase Atonal do compositor em 1977, escrita para soprano e pequeno conjunto de instrumentos e foi premiada na categoria música de câmara pelo Concurso de Composição para a II Bienal de Música Brasileira Contemporânea (Prestes Filho, 2021).

³⁵ *Floraux* é um tango brasileiro do compositor Ernesto Nazareth (1883-1934) muito apreciado pelos pianistas e pelos conjuntos de choro e, até 2012, foi gravado pelo menos 23 vezes. Composto em 1908, porém publicado em 1909, foi dedicado ao grêmio lítero-musical Cercle Floraux (FLOREAU, s.d.). Disponível em: <https://ernestonazareth150anos.com.br/works/view/78>).

por alguns fatores: são obras de maior dimensão, possuem uma escrita de maior nível de dificuldade na execução e são peças de linguagem majoritariamente atonal. A *Valsa Só* se aproxima de *Aeroflux* pelo fato de ambas serem obras por encomenda e por possuírem essa alusão à valsa, claramente à valsa brasileira.

As composições para piano de Ronaldo Miranda são em sua maioria obras de difícil execução. A partir das informações do *Caderno de Obras* do compositor, complementadas pela pesquisa nos canais do *YouTube* “Projeto Piano.Pérolas”; “IPB - Instituto Piano Brasileiro” e “Três Marias Produções Artísticas – Memória da Música Brasileira”, das doze criações para piano solo que constam no *Caderno de Obras*, as obras *Requebradinho* (1983), *Mini- Suíte* (1985), ambas da Fase Neotonal; *Prelúdio e Fuga* (1965-2005) e a *Valsa Só* (2005) - Fase Eclética; podem ser compreendidas como obras pensadas para alunos iniciantes e jovens estudantes. Assim, é possível relacioná-las ao contexto do repertório didático para piano. Inclusive as obras *Prelúdio e Fuga* e *Valsa Só* foram escritas e/ou reescritas para um concurso de piano nacional e seus respectivos grupos, pensadas a partir da idade dos concorrentes. Das cinco criações para piano a quatro mãos, duas obras datadas de 1983, a *Marcha Complicada (para se estudar muito piano)* e *Uma Valsinha* – Fase Neotonal, também apresentam essa característica³⁶.

É importante trazer para esse contexto a compreensão do conceito de “obras de caráter didático”, pois é essencial para compreender a *Valsa Só* enquanto obra.

A noção de “obras de caráter didático” pode ser compreendida em dois sentidos. O primeiro se refere a obras que podem ser consideradas como “porta de entrada” ao pianismo de determinado compositor, isto é, são as mais acessíveis, tecnicamente e musicalmente, de sua produção. O segundo sentido, mais presente no senso comum, diz respeito a obras capazes de favorecer, de forma clara e objetiva, o aprendizado de competências técnico-musicais essenciais à formação instrumental. Nesse viés, haveria uma intenção pedagógica do compositor (Reis; Anjos, 2016, p. 4).

A partir das informações pesquisadas não é possível afirmar qual desses dois sentidos foi pensado pelo compositor na *Valsa Só*. Qualquer um dos dois caberia à peça, pois nela há características da linguagem do compositor como, por exemplo, o melodismo, de forma mais simplificada, preparando o pianista para obras como *Prelúdio e Fuga*. Também poderia ser relacionada às competências técnico-musicais, como, por exemplo, a execução de polifonia e

³⁶ As obras *Requebradinho*, *Marcha Complicada* e *Uma Valsinha*, também foram apreciadas a partir do Canal “IPB – Instituto Piano Brasileiro” (dois primeiros vídeos) e Canal “Projeto Piano. Pérolas” (último vídeo), disponíveis nos links a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=N6LP27I4zSI> (Ronaldo Miranda – Requebradinho [...], 2020); https://www.youtube.com/watch?v=bQQ9V_7e4cQ (Ronaldo Miranda – Marcha [...], 2020); <https://www.youtube.com/watch?v=QBAFLDXIANA> (Uma Valsinha [...], 2016). Os registros são da pianista Carla Reis (obras solo) e dos pianistas Paulo Borges e Igor dos Anjos (obras a 4 Mãos).

a condução do fraseado, bem como o fato de ter sido pensada para alunos medianos do já referido concurso de piano.

As obras para piano do compositor que se relacionam ao caráter didático se contrapõem ao perfil das demais obras para piano, justamente por apresentarem um menor nível de dificuldade em sua execução. É possível considerar seis obras de Ronaldo Miranda (dentre as obras para Piano solo e Quatro Mãos) como de caráter didático. Essa afirmação se relaciona à presença da maioria dessas obras no canal “Projeto Piano.Pérolas” no *YouTube*, voltado à divulgação do repertório didático nacional. Nesse canal consta uma *playlist*³⁷ com obras de Ronaldo Miranda: três obras para piano solo e duas obras para piano a quatro mãos. É importante lembrar que a obra *Prelúdio e Fuga*, que pode ser considerada uma obra de caráter didático, não está presente no canal mencionado, mas foi reescrita em 2005 especificamente para um concurso nacional de piano, para uma determinada faixa etária de jovens pianistas. Isso relaciona a obra ao universo do repertório didático. No Quadro 5 apresento essas obras de Ronaldo Miranda, fases composicionais e linguagem utilizada.

Quadro 5: Obras para piano de caráter didático ou para iniciantes/jovens pianistas de Ronaldo Miranda, respectiva fase composicional e linguagem atonal ou tonal.

OBRAS	FASES COMPOSICIONAIS	LINGUAGEM TONAL/ATONAL
<i>Requebradinho</i> (1983)	Neotonal	Linguagem tonal
<i>Marcha Complicada (para se estudar muito piano)</i> (1983)	Neotonal	Linguagem tonal
<i>Uma Valsinha</i> (1983)	Neotonal	Linguagem Tonal
<i>Mini- Suíte</i> (1985) <i>I – Pula-Pula</i> <i>II – Realejo</i> <i>III – O trenzinho</i>	Neotonal	<i>I - Pula-Pula</i> <i>II - Realejo</i> <i>III - O trenzinho</i> Linguagem tonal
<i>Prelúdio e Fuga</i> (1965-2005)	Eclética	Linguagem Tonal
<i>Valsa Só</i> (2005)	Eclética	Linguagem Tonal

Fonte: o autor a partir do Canal de vídeos do *YouTube* “Piano.Pérolas”.

A partir da apreciação das obras, no que diz respeito à sonoridade, duas obras muito se aproximam da *Valsa Só: Mini Suíte (II – Realejo)* e *Prelúdio e Fuga*, interpretadas respectivamente por Carla Reis (Canal “Projeto Piano.Pérolas”) e Patrícia Bretas, (disponível através da audiopartitura no canal do *YouTube* do IPB “Instituto Piano Brasileiro”). Tanto a primeira seção da obra *Prelúdio e Fuga* quanto o movimento *Realejo*, nos remetem à

³⁷ A título de ilustração, no Canal “Piano.Pérolas” (Projeto Piano.Perolas, 2014), há uma seleção somente de valsas brasileiras de cunho didático. Dentre elas, figura a *Valsa Só* de Ronaldo Miranda, objeto desta pesquisa: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLT5TjN3QE0oqmveELVAkXcgkuh0y4st-7>.

sonoridade da *Valsa Só*: são peças tonais, com melodia expressiva, caráter calmo e singelo, de curta duração, e que nos conectam à música brasileira. Isso parece ser uma característica das obras de caráter didático do compositor.

3 VALSA SÓ: ANÁLISE

A *Valsa Só*, enquanto valsa, obviamente apresenta compasso ternário (3/4), característico deste gênero e encontra-se na tonalidade de Mi Menor. É importante ressaltar que essa obra não possui armadura de clave. Essa ausência talvez se explique por se tratar de uma obra do século XX (que possui essa liberdade) ou até mesmo por ela ter objetivos didáticos³⁸.

Em relação ao aspecto formal é uma obra ternária, possui três seções: **Seção A**, **Seção B** e **Seção A'** (repetição com algumas alterações), portanto um **A/B/A'**. As seções **A** e **A'** estão claramente em Mi Menor e a seção **B** inicia-se em Lá Menor, passa por modulações passageiras, criando contraste³⁹.

Quadro 6: Forma e respectivos compassos de cada seção e respectivas subseções da *Valsa Só*.

SEÇÃO A	SEÇÃO B	SEÇÃO A'
16 compassos (01-16)	18 compassos (17-34)	17 compassos (35-51)
a (compassos 01-08)	a (compassos 17-24)	a (compassos 35-42)
b (compassos 9, com anacruse - 16)	b (compassos 25-34)	b (compassos 43-51)

Fonte: o proprio autor.

3.1 Seção A

A **Seção A** compreende os compassos 01 a 16. O andamento inicial é denominado *Moderato* (“semínima + ou – 120”), com indicação das frases em “*legato e cantabile*”. Nos compassos 14 e 15 há indicação de uma modificação no andamento: “*poco a poco rallentando*”. Apresenta melodia acompanhada no que diz respeito à textura, na tonalidade de Mi Menor (compassos 01 a 16). A melodia encontra-se na mão direita (clave de sol) e o acompanhamento na mão esquerda (clave de fá), em formato de acordes quebrados ou arpejados. A **Seção A** pode ser dividida em duas subseções, respectivamente **a** (compassos 1 a 8) e **b** (compassos 9, com anacruse a 16). Todo o exposto pode ser visualizado na Figura 2:

³⁸ Em relação à tonalidade da obra, as notas que pertencem a armadura de clave da tonalidade de Mi Menor sempre são acrescentadas no decorrer da escrita (fá sustenido e ré sustenido). Também o encadeamento dos acordes e as cadências são claramente construídos na tonalidade de Mi Menor, sempre com as alterações acrescentadas.

³⁹ Link para a partitura da *Valsa Só* (Miranda, 2020), disponível em: https://musica.ufmg.br/selominasdesom/wp-content/uploads/sites/3/2021/01/Piano-Ituiutaba-Ebook_CadernosMusicais_v12_t1.pdf.

Figura 2: Seção A da Valsa Só.

(a) 1 **Moderato** (♩ = ± 120) *mf* *legato e cantabile* *mp*

5

(b) 9 *mp* *poco a poco rallentando* *p*

13

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, edição do autor, compassos 1-16.

Na **subseção a**, a melodia é baseada em arpejos ascendentes e descendentes, acordes de sétima, com desenho melódico de caráter melismático⁴⁰. Essa subseção é de sonoridade expressiva e delicada. Possui um padrão rítmico que se repete, com o uso da semínima pontuada seguida de colcheias. Na Figura 3, destacamos alguns dos elementos citados:

⁴⁰ De acordo com Dourado (2008, p. 200) o termo melismático pode designar também algo sinuoso e de espírito oscilante, em relação à abordagem da melodia.

Figura 3: **Subseção a** da **Seção A** da *Valsa Só* e suas características.

(a)

Arpejos ascendentes e descendentes

Caráter melismático

1

5

mf

legato e cantabile

mp

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, edição do autor, compassos 1-8.

A **subseção a** apresenta melodia com padrões que se repetem. Em relação às frases, não há nenhuma indicação do compositor sobre a organização das mesmas, o que nos levou a inferir que isso deve ser uma escolha do intérprete ou do professor (considerando-se o contexto didático). Dessa forma, é possível organizar as frases de duas maneiras, o que seria extremamente rico do ponto de vista do estudo do fraseado da peça. Na primeira forma, identifica-se cinco frases téticas (que se iniciam no tempo forte do compasso e apresentam uma repetição do ritmo semínima pontuada e colcheia). Essas frases também apresentariam elisão (finalizam na nota inicial da frase seguinte, que também é tética). Dessa forma, as cinco frases identificadas soariam como uma unidade, pois não haveria respiração entre elas, como demonstrado na Figura 4:

Figura 4: Primeira maneira de organização das frases **Subseção a.**

(a) 1

Frases 1, 2, 3, 4, 5

Elisão

mf *legato e cantabile*

mp

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, edição do autor, compassos 1-8.

Na segunda maneira, a primeira frase é tética e termina no primeiro tempo do terceiro compasso e as outras frases são acéfalas, sendo as três últimas frases de menor tamanho, também acéfalas. O elemento de articulação entre as frases seria a nota pontuada e a separação entre as cinco frases seria clara (ver Figura 5).

Figura 5: Segunda maneira de organização das frases **Subseção a.**

(a) 1

Frases 1 - tética, 2 - acéfala, 3 - acéfala, 4 - acéfala, 5 - acéfala

mf *legato e cantabile*

mp

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, edição do autor, compassos 1-8.

A título de ilustração, a execução das frases téticas com elisão foi a maneira realizada por mim na execução da obra. É importante observar que a escolha em relação às frases citada, pode mudar completamente o sentido expressivo da obra nesse trecho.

O acompanhamento da **subseção a** possui acordes quebrados com mínimas pontuadas no tempo forte de cada compasso (compassos 1-7). No último compasso da subseção **a**, o acompanhamento já se modifica para acordes arpejados, os quais serão recorrentes na **subseção b**. O compositor sugere dinâmica *mf* para a melodia e *mp* para o acompanhamento, o que indica que a melodia esteja em destaque (ver Figura 6).

Figura 6: Tipos de acompanhamentos e dinâmicas na **subseção a** da **Seção A**.

(a)¹

mf *legato e cantabile*

mp

Acompanhamento acordes quebrados

5

Acompanhamento acorde arpejado

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, edição do autor, compassos 1-8.

A **subseção b** (compasso 9, com anacruse a 16) se inicia com um salto de oitava na melodia, que explora acordes e graus conjuntos com caráter melismático. O salto de oitava no início traz mais expressividade a essa subseção. Possui um padrão rítmico que se repete com o uso da semínima pontuada e colcheias. Na **subseção b** a melodia apresenta repetição em diferentes oitavas. As frases, assim como na **subseção a**, podem ser organizadas de duas formas. Na primeira forma (4 frases), as três primeiras podem ser téticas e apresentar elisão (terminar na nota inicial da frase seguinte, que também é tética) e a última é acéfala. Dessa forma, as três primeiras formam uma unidade e a última conclui (ver Figura 7).

Figura 7: Primeira forma de organização das frases **subseção b**.

Figura 7: Primeira forma de organização das frases **subseção b**. O trecho musical mostra quatro frases: Frase 1 - tética (measures 9-11), Frase 2 - tética (measures 11-13), Frase 3 - tética (measures 13-14), and Frase 4 - acéfala (measures 14-16). Há uma repetição de oitava abaixo entre o final da frase 2 e o início da frase 4. O trecho inclui as marcações *poco a poco rallentando* e as dinâmicas *mp* e *p*.

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, edição do autor, compassos 9-16.

Na segunda forma de organização das frases dessa subseção, é possível pensar a melodia em 3 frases: a primeira frase é tética e termina no primeiro tempo do compasso 11, e as restantes são acéfalas, como demonstrado na Figura 8. O compositor explora na melodia o intervalo de oitava nas notas si e mi (dominante e tônica, respectivamente). Isso contribui para uma maior expressividade no trecho e reforça a cadência perfeita (dominante-tônica) de Mi Menor.

Figura 8: Segunda forma de organização das frases na **subseção b**.

Figura 8: Segunda forma de organização das frases na **subseção b**. O trecho musical mostra três frases: Frase 1 - tética (measures 9-11), Frase 2 - acéfala (measures 11-13), and Frase 3 - acéfala (measures 13-16). Há um intervalo de oitava entre as notas si e mi nas medidas 11 e 16, circunscritas em vermelho. O trecho inclui as marcações *poco a poco rallentando* e as dinâmicas *mp* e *p*.

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, edição do autor, compassos 9-16.

Novamente, a título de ilustração, a forma de organização das frases que realizei foi a primeira.

O acompanhamento da **subseção b** apresenta padrões que se repetem, em acordes arpejados e quebrados. Esse novo padrão de acompanhamento sugere movimento à subseção, contrastando com a **subseção a** e já anunciando o caráter da **Seção B**, na qual ocorre uma mudança de andamento sugerida pelo compositor.

A **subseção b** apresenta indicação de *mf* (início) e *mp* e *p*, nos dois últimos compassos, respectivamente na melodia. No acompanhamento inicia-se com dinâmica em *mp* e termina em *p* no último compasso, o que também nos indica que a melodia deve estar em evidência. Há indicação de uma modificação no andamento: *poco a poco rallentando* no último pentagrama da **subseção b** (ver figura 9).

Figura 9: Tipos de acompanhamentos e dinâmicas na subseção (b).

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, edição do autor, compassos 9-16.

3.2 Seção B

A **Seção B** compreende os compassos 17 a 34. Apresenta um andamento inicial denominado *Poco Più Mosso*, indicação das dinâmicas das mãos direita e esquerda (*mf* e *mp*, respectivamente) e uma modificação no andamento: *poco a poco rallentando*, nos três últimos compassos (32- 34) da seção. Nesta seção ocorre uma modificação na textura: no seu início, a ideia de melodia acompanhada permanece, mas logo em seguida, surge uma passagem em

polifonia⁴¹ a três vozes e retorna à melodia acompanhada ao final da seção. Inicia-se na tonalidade de Lá Menor, passando por várias modulações passageiras (dominantes individuais), finalizando-se na tonalidade original de Mi Menor. Esta seção pode ser dividida em duas subseções, respectivamente: **a** (compassos 17 a 24) e **b** (compasso 25 a 34) e visualizada na Figura 10.

Figura 10: Seção B.

(a) 17 *Poco Più Mosso*
mf → Melodia acompanhada Lá menor - dominantes individuais
mp

(b) *mp*
 Polifonia
mf

26 → Melodia Acompanhada

30 *poco a poco rallentando*
mp *p*

V I (Mi menor)

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, edição do autor, compassos 17-34.

A **subseção a**, de sonoridade expressiva e mais movida, apresenta melodia

⁴¹ Polifonia: conhecida também por vozes múltiplas, é um termo grego aplicado desde a Idade Média e o final do renascimento que foi considerado “a idade de ouro da polifonia”. Bach e Handel utilizaram muito esse recurso em suas composições musicais. Usado na música quando duas ou mais linhas melódicas soam simultaneamente ou de uma vez só (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 733).

acompanhada e nesta melodia, identifica-se o processo de falsa polifonia⁴². Também apresenta progressões melódicas, saltos de oitava, acordes de sétima, desenho melódico de caráter melismático e um padrão rítmico de colcheias na melodia sobre um ostinato formado por acordes quebrados (mínima pontuada, na voz inferior e pausa de semínima e mínima na voz superior). O compositor sugere dinâmica *mf* para a melodia e *mp* para o acompanhamento, o que indica que a melodia deve estar em destaque (ver Figura 11).

Figura 11: Melodia com falsa polifonia e acompanhamento em acordes quebrados.

(a) *Poco Più Mosso*

Acordes quebrados

mf

mp

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, edição do autor, compassos 17-21.

Organizamos a **subseção a** em duas formas diferentes de análise das frases. Na primeira forma, dividimos em 4 frases. A primeira é tética, e as demais são acéfalas, como demonstrado na Figura 12.

⁴² A falsa polifonia, conhecida também por polifonia virtual ou linear, ocorre quando uma voz é “desmembrada em duas ou mais vozes, pelo estabelecimento de diferentes planos em termos de altura na horizontalidade da linha melódica”. Mesmo que não ocorra, como na polifonia, uma superposição de vozes, percebe-se mais vozes na construção e execução da melodia (Lima Júnior, 2023, p. 121-122).

Figura 12: Primeira forma de organização das frases subseção (a).

(a) **Poco Più Mosso**

mf

mp

mp

mf

Frase 1 - tética

Frase 2 - acéfala

Frase 3 - acéfala

Frase 4 - acéfala

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, edição do autor, compassos 17-25.

Na segunda forma, as mesmas 4 frases soariam como uma unidade. As 4 frases são téticas e apresentam elisão, possuindo cada uma delas, dois compassos. Essa forma resultaria numa grande passagem em *legato* (ver Figura 13).

Figura 13: Segunda forma de organização das frases subseção a.

(a) **Poco Più Mosso**

mf

mp

mp

mf

Frase 1 - tética

Frase 2 - tética

Frase 3 - tética

Frase 4 - tética

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, edição do autor, compassos 17-25.

A **subseção b** apresenta polifonia a três vozes, saltos de sétima e oitava e progressões em todas as três vozes (compassos 25 a 28). Na Figura 14, na voz superior, temos uma melodia que apresenta grandes intervalos (oitavas e sextas). Na voz intermediária surge uma imitação da melodia apresentada no início da grande **Seção B**. No baixo, temos uma terceira voz em notas longas. Dos compassos 29 ao 34, a textura retorna à melodia acompanhada (melodia na mão direita e acompanhamento variado na mão esquerda (acordes arpejados ou quebrados) .

Figura 14: As vozes na **subseção b**.

Polifonia

(b)

22

Voz superior

Voz intermediária
mf
imitação

Saltos

Baixo

26

Melodia acompanhada

Acordes arpejados

30

poco a poco rallentando

Acordes quebrados

mp *p*

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, edição do autor, compassos 22-34.

Tratando das frases da voz superior e da voz intermediária, podemos afirmar que essa subseção é passível de diversas possibilidades de organização, ou seja, de articulação, porque ocorrem variações na textura e progressões. Apresentamos uma dessas possibilidades na Figura 15. Também podemos inferir que, a escolha da organização das frases vai estar diretamente ligada ao nível de dificuldade na execução da **subseção b**.

Figura 15: Organização das frases **subseção b**.

(b)

22

26

30

Frase 1 - tética

Frase 1 - tética

Frase 2 - tética

Frase 2 - tética

Frase 3 - tética

Frase 4 - acéfala

Frase 5 - acéfala

poco a poco rallentando

mf

mp

p

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, edição do autor, compassos 22-34.

A dinâmica dessa subseção apresenta *mf* para a voz intermediária, *mp* para a voz superior. Para o baixo, não há indicação. Uma modificação no andamento é marcada: *poco a poco rallentando* no último pentagrama da subseção **b**, precisamente nos três últimos compassos, preparando o retorno na **Seção A'** (ver Figura 15).

3.3 Seção A'

A **seção A'** compreende os compassos 35 a 51. Essa seção é exatamente igual à **Seção A**, com exceção dos dois últimos compassos, nos quais ocorre uma variação da cadência plagal (Subdominante – Tônica), sendo que o IV grau (Lá) é substituído pelo VI (Dó) (ver Figura 16).

Figura 16: Finalizando a **Seção A`**, com cadência plagal.

The image displays a musical score for the piece 'Valsa Só'. It features two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The score begins at measure 48, marked with a dynamic of *mp*. The tempo instruction *poco a poco rallentando* is written below the bass staff. The final measure of the section, measure 51, is circled in red and contains a plagal cadence. This cadence consists of a half note chord in the treble clef (F major) and a half note chord in the bass clef (D minor), with a dynamic of *p* (piano). The label 'Cadência plagal' is positioned below the circled area.

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, edição do autor, compassos 48-51.

4 VALSA SÓ: UMA LEGÍTIMA VALSA BRASILEIRA

A partir da revisão bibliográfica sobre a trajetória da valsa no Brasil sob o ponto de vista de vários autores, tomando o trabalho de Bertoche (1996) como base para as principais características da valsa brasileira para piano e também com o apoio da análise musical da *Valsa Só* realizada anteriormente, foi possível identificar na peça diversas características da valsa brasileira, a qual representa uma fusão de gêneros e estilos, a partir de meados do Segundo Reinado até a segunda metade do século XX. Essas características foram descritas por Bertoche (1996), tendo como ponto de partida os trabalhos de Mario de Andrade e José Maria Neves, já citados anteriormente.

Dentre as características elencadas por Bertoche (1996) foi possível identificar na *Valsa Só* as seguintes, apresentadas no Quadro 7:

Quadro 7: Características elencadas por Bertoche (1996) presentes na *Valsa Só*⁴³.

Pulso Ternário, preferência por andamentos lentos;	(V.B.)
Acompanhamento sugerido em tempo fraco;	(V.B.)
Preferência por tonalidades menores;	(V.B.)
Perda de pulso regular;	(V.B.)
Melodia em claro primeiro plano;	(J.M.N.)
Melodia baseada em notas do acorde;	(J.M.N.)
Presença frequente de notas melódicas expressivas, principalmente bordaduras e apoggiaturas;	(V.B.)
Baixo melódico;	(J.M.N.)
Melodia torturada e inquieta;	(M.A.)
Combinação de saltos com graus conjuntos;	(J.M.N.)
Progressões melódicas.	(V.B.)

Fonte: o próprio autor

A *Valsa Só* de Ronaldo Miranda não se relaciona à típica valsa vienense (pulsante e dançante). Por outro lado, com andamento mais lento do que o ritmo frenético das valsas difundidas nos salões europeus, se relaciona à típica valsa surgida no Brasil. Além disso, ela não tem o típico acompanhamento sugerido da valsa tradicional, o conhecido “um-pa-pa”, citado por Manfrinato (2019). Na verdade, apresenta um acompanhamento sugerido em tempo fraco, valorizando o segundo tempo do compasso (Bertoche, 1996), que resultaria no seguinte modelo: “um-paa”, tomando o modelo anterior como base. Isso nos leva a inferir que ela pode ser relacionada à valsa para ser ouvida, ligada ao choro como estilo (valsa-choro). Isso ganha maior veracidade porque a *Valsa Só* possui caráter lento e melancólico. É importante constatar que a **Seção B** da obra vem com uma proposta mais rápida do que a **Seção A** e

⁴³ V. B (Valéria Bertoche); J.M.N (José Maria Neves); M. A. (Mário de Andrade).

Seção A', criando um contraste. A seguir uma demonstração do acompanhamento sugerido em tempo fraco, presente em alguns momentos na *Valsa Só* (ver Figura 17):

Figura 17: Acompanhamento sugerido em tempo fraco (“Um-paa”) na *Valsa Só*.

Moderato (♩ = ± 120)

1

mf *legato e cantabile*

mp

Um-paa Um-paa Um-paa

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, edição do autor, compassos 1-4.

Vale ressaltar também que essa composição está em Mi menor (tonalidade menor), sendo essa uma das características apontadas por Bertoche (1996) em sua análise de valsas brasileiras para piano. A partir do século XX as valsas em tonalidades menores passaram a serem mais produzidas e apreciadas no Brasil. Já identificamos a ausência de armadura de clave na obra no capítulo anterior e as possibilidades de explicação para essa ausência. Mas, por meio da análise musical, a obra está claramente na tonalidade de Mi menor, com algumas pequenas modulações na **Seção B** e retorno a Mi menor na **Seção A'**. Na Figura 18 é possível identificar, na clave de fá, claramente as funções harmônicas da tonalidade de Mi menor nos trechos citados, bem como uma variação da cadência plagal (VI – I), em Mi Menor, ao final.

Figura 18: Tonalidade de Mi Menor nos compassos iniciais e finais da *Valsa Só*.

1

mf *legato e cantabile*

mp

48

poco a poco rallentando

p

p

I VI I

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, compassos 1-4 e 48-51.

A perda de pulso regular é identificada nos momentos *poco a poco rallentando*, presentes na *Valsa Só*. Também a própria configuração da melodia, com saltos expressivos seguidos de grau conjunto, acabam por sugerir ao intérprete um tempo mais elástico, como exemplificado nas Figuras 19 e 20:

Figura 19: Possibilidade de rubato na melodia da *Valsa Só*.

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, compassos 1-4.

Figura 20: Perda de pulso regular no final da obra.

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, edição do autor, compassos 48-51.

Na obra, na **Seções A e A'** temos a melodia em claro primeiro plano. A melodia está em evidência, uma vez que o próprio acompanhamento em acordes quebrados e a dinâmica sugerida nos leva a essa percepção. Uma outra característica identificada nessa melodia em primeiro plano é sua estrutura baseada em notas do acorde (ver Figura 21).

Figura 21: Melodia em claro primeiro plano.

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, compassos 1-4.

Identificamos também a presença de notas melódicas expressivas: *apoggiaturas* melódicas – uma nota que cria uma dissonância na harmonia vigente e se resolve. Na obra essas notas melódicas aparecem, principalmente, nos finais das grandes frases. Nas Figuras 22 e 23, exemplos de *apoggiaturas* nas frases e no final delas.

Figura 22: *Apoggiaturas* melódicas.

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, edição do autor, compassos 22-25.

Figura 23: *Apoggiaturas* melódicas.

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, edição do autor, compassos 30-35.

Outra característica é o acompanhamento melódico, observado em várias valsas para piano brasileiras por Bertoche (1996). Na *Valsa Só* temos alguns trechos nos quais o baixo é melódico (ver Figuras 24 e 25).

Figura 24: Acompanhamento com baixo melódico da Seção B.

Poco Più Mosso

mf

mp

mp

mf

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, edição do autor, compassos 17-25.

Figura 25: Linha do baixo melódico da Seção A.

mp

p

poco a poco

rallentando

p

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, compassos 9-16.

Seguindo, temos a “melodia torturada e inquieta”, que podemos relacionar à combinação de saltos e graus conjuntos. É uma presença marcante nas composições brasileiras, desde a modinha. A *Valsa Só*, mesmo sendo uma pequena valsa, traz essa característica de forma nítida em sua melodia. Alguns exemplos a seguir nas Figuras 26 e 27:

Figura 26: Exemplo de melodia torturada.

Moderato (♩ = ± 120)

1

mf *legato e cantabile*

mp

17

Poco Più Mosso

mf

mp

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, compassos 1-4 e 17-21.

Figura 27: Saltos na melodia torturada.

13

mp

p

poco a poco rallentando

p

17

Poco Più Mosso

mf

mp

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, edição do autor, compassos 13-21.

Outra característica considerada como marcante na valsa brasileira para piano por Bertoche (1996, p.117) é a utilização da textura polifônica. Isso pôde ser observado na obra, principalmente na **Seção B**, já sendo tratado e exemplificado neste trabalho na análise musical. Bertoche (1996) relaciona essa característica à perda do pulso ternário regular na

valsa brasileira.

Uma característica não presente no trabalho de Bertoche (1996), mas que é possível observar por meio da análise musical na *Valsa Só*, é a utilização de uma harmonia com acordes de sétima, na mão esquerda. Essa sonoridade nos remete especialmente ao cancioneiro da nossa MPB, Música Popular Brasileira.

Figura 28: Harmonia com acordes de sétima.

Moderato (♩ = ± 120)

1

mf *legato e cantabile*

mp

Fonte: Miranda (2020), *Valsa Só*, edição do autor, compassos 1-4.

Finalizando, podemos reiterar que, diante das várias características da valsa brasileira descritas por Bertoche (1996) encontradas na *Valsa Só*, tais características fazem dessa obra uma representante desse gênero da nossa cultura, expressando o legado de uma legítima valsa brasileira. Uma pequena pérola em formato de valsa brasileira.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ter a compreensão ampla de uma obra musical é mais que importante, é essencial. E esse entendimento se baseia em uma busca do estilo, gênero, biografia do compositor e outras questões importantes que permeiam uma boa interpretação. Nesse sentido, essa pesquisa me proporcionou ter um olhar mais criterioso para construir a interpretação de uma obra pianística. Nesse caso, o estudo da *Valsa Só*, de Ronaldo Miranda, foi o recurso para alcançar uma coerente interpretação dela mesma, refletindo na compreensão do meu repertório atual e futuro.

A *Valsa Só* traz consigo uma excelente fonte de estudo de estilo enquanto obra nacional, do gênero valsa e suas possibilidades de interpretação. Pude vivenciar essa afirmação de forma plena. Corroboram para isso o fato de ela poder ser associada ao contexto do repertório didático para piano, ser uma obra singela, de pequenas proporções, ao mesmo tempo em que sintetiza composicionalmente elementos da valsa brasileira, de forma expressiva e artística. Isso me possibilitou ter acesso de forma clara às questões de estilo, gênero, forma, as quais são de grande importância na construção de uma interpretação.

O conhecimento adquirido por meio do estudo e análise da *Valsa Só*, enquanto obra nacional, composta por um determinado compositor e enquanto gênero valsa me possibilitou a compreensão do caminho para se chegar a uma interpretação reflexiva e coerente de uma obra. A forma como eu vejo o estudo de uma nova obra mudou. O desejo de refletir sobre o estilo e investigar sobre aquilo que irei tocar agora é uma questão central no meu estudo.

Num primeiro momento, quando pensamos na *Valsa Só* enquanto valsa, apenas a partir do título, logo vem à mente um cenário de um valsear entre pares em um espaço de dança. No entanto, quando temos acesso a sonoridade da obra, a estrutura do acompanhamento e todas as possíveis relações com o gênero valsa brasileira expressas na linguagem pianística, já passamos a refletir. É nítido, que ela não carrega traços da genuína valsa europeia e sim da fusão ocorrida entre essa valsa e os gêneros e estilos nacionais no Brasil.

Por meio da revisão bibliográfica foi possível compreender a trajetória do gênero valsa no Brasil. Suas raízes europeias e as fusões ocorridas com os gêneros e estilos populares. Aqui houve, a partir da chegada da corte portuguesa em 1808, a construção de uma nova valsa, introduzindo-se características musicais que já existiam por aqui, como a modinha e, posteriormente o choro e a seresta. Também foi possível dimensionar o lugar de destaque do piano nesse processo, dado o grande volume de valsas compostas para piano no Brasil.

Conhecer o repertório publicado no *Catálogo de obras* (2018) de Ronaldo Miranda foi essencial para situar a *Valsa Só* no contexto da obra do compositor. Com uma trajetória com mais de quarenta anos como compositor, ele conviveu com as transformações musicais desde 1977, quando iniciou suas composições até dias atuais, passando por fases composicionais, ocupando uma posição de destaque no cenário nacional. Compreender as características da Fase Eclética e sua diversidade, com obras para piano de grande e pequeno porte, foi importante para a compreensão da *Valsa Só* enquanto obra.

A partir da pesquisa no *Catálogo de Obras* do compositor (Miranda, 2018) e Fase Eclética, bem como da apreciação das obras que se situam antes e depois da *Valsa Só* no catálogo, foi possível compreender que essa peça não possui uma relação de semelhança sonora com as outras obras, *Três Micro-Peças* (anterior) e *Aeroflux* (posterior), uma vez que a *Valsa Só* apresenta linguagem totalmente tonal. Essas obras possuem linguagem atonal e demandas técnicas mais complexas, relacionadas à essa linguagem. Com sabemos, a *Valsa Só* foi uma encomenda exclusiva de uma obra, para o nível intermediário do Concurso Nacional de Piano “Prof. Abrão Calil Neto”, em Ituiutaba-MG, no qual Ronaldo Miranda era o homenageado do ano de 2005. Com maestria, o compositor traz o singelo e o delicado de forma refinada e complexa na escrita da *Valsa Só*, proporcionando ao jovem estudante uma obra de pequenas dimensões, bela e desafiadora.

Por meio da análise estilística, feita principalmente a partir do trabalho de Bertoche (1996) e também da análise musical da obra, foi possível caracterizar a *Valsa Só* para piano de Ronaldo Miranda como uma legítima valsa brasileira: forma **ABA'**, tonalidade menor; seções com caracteres contrastantes; uso de polifonia; melodia em claro primeiro plano; melodia torturada e inquieta; caráter melancólico e sentimental; baixo melódico; uma valsa para ser ouvida. A fusão ocorrida da valsa europeia com os gêneros e estilos nacionais está representada na *Valsa Só*, inclusive alguns traços da harmonia presente na música popular brasileira. Uma pequena obra que carrega muitos conteúdos e características de nossa música nacional: uma “pequena pérola” do repertório para piano. Pode ser assim considerada, pois, sendo uma obra didática, apresenta uma grande riqueza de detalhes que são associados à valsa brasileira. Quando temos acesso a ela sonoramente, reafirma-se ainda mais essa identidade.

Temos que dar valor a uma obra independente do seu tamanho e do seu nível de dificuldade na execução. Analisando de forma mais criteriosa, identifica-se uma riqueza de conteúdos musicais na escrita da pequena *Valsa Só*. E isso é reforçado na observação dos aspectos formais, estrutura de frases, ritmo, melodia, harmonia, dinâmicas sugeridas pelo compositor, sua textura e sua forte relação com a nossa música nacional. O trabalho de

pesquisa dessa obra e suas características trouxe-me um novo olhar sobre a construção da interpretação de uma obra: compreendi a importância da análise e da contextualização da obra como uma base na construção das escolhas interpretativas.

Partilhar da história da valsa, da valsa brasileira, ter acesso às experiências musicais do compositor e sua trajetória mudou minha concepção sobre uma obra musical. O estudo da *Valsa Só*, trouxe um novo olhar, no sentido da merecida importância que se deve ter com nosso repertório enquanto intérpretes. Através de um estudo criterioso, analítico e aprofundado nessa pesquisa, foi possível para mim construir uma independência de pensamento musical e compreender melhor nossa cultura. O uso desse conhecimento trará resultados benéficos, que só são obtidos através da pesquisa da obra, para uma interpretação coerente, deixando mais evidente o seu gênero, seu estilo e as preferências do compositor. Estas, muitas vezes, não estão evidentes nas obras e, para entendê-las, é necessário a pesquisa para que nos aproximemos ao máximo das ideias do compositor naquela obra.

O aprofundamento no estudo dessa obra me ajudou a responder questionamentos próprios do meu aprendizado musical, visto que existiam muitas lacunas, que hoje considero como básicas e essenciais na busca do conhecimento.

Por fim, que essa pesquisa possa ser útil aos leitores como igualmente foi para mim, na busca da compreensão de uma obra musical como um todo. E, certamente, o uso do conhecimento adquirido, obra a obra, enriquece o nosso viver musical, sendo a base para um melhor entendimento das ideias expressas por um compositor em suas criações e da nossa construção enquanto intérpretes. Necessitamos nos ater a essas questões que permeiam a obra musical, fazendo com que obras, como a referida *Valsa Só*, nos inspirem nessa busca.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maria; GUEDES, Zuleika Rosa. **O piano na Música Brasileira: seus compositores dos primórdios até 1950**. Porto Alegre: Movimento, 1992.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora. 1962.
- BARBEITAS, Flavio Terrigno. **Circularidade cultural e nacionalismo nas Doze Valsas para Violão de Francisco Mignone**. 1995.185f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.
- BARBEITAS, Flavio. Texto Encarte de CD [Autor]. *In*: BARBEITAS, Flavio; REIS, Carla. **Duo Reis Barbeitas**. Flavio Barbeitas: Violão. Carla Reis: Piano. Belo Horizonte: Minas de Som, 2008, 1 CD.
- BERTOCHÉ, Valéria. **Valsa brasileira para piano e arquitetura no Rio de Janeiro: uma abordagem histórico-social**. 1996. 150f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 1996.
- BERVIAN, Pedro Alcino; CERVO, Amado Luiz; SILVA, Roberto da. **Metodologia científica**. 6. ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007.
- BOTELHO, Flávia. Palestra Valsa Brasileira: características do gênero e possibilidades didáticas em diferentes níveis. Evento da Semana do Concurso de Piano. XVIII Concurso de Piano Cora Pavan Capparelli. 16 a 21 de Novembro de 2021. Compositor Homenageado: Beetholven Cunha. 1 vídeo (90 min. 05 seg.). Publicado pelo canal Concurso de Piano Cora Pavan Capparelli, 18 nov. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VcNnoO36Lfk&t=4797s>. Acesso em: 22 nov. 2023.
- CASTRO, Luciana Monteiro de; MARTINS, Denise Andrade de Freitas (editoras). **Piano contemporâneo brasileiro em Ituiutaba: piano solo 1**. Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte, 2020.
- CHORO. *In*: **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. 2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/termo/choro/>. Acesso em 15 set. 2024.
- DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA: edição concisa. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**, 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2008.
- ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: POPULAR, ERUDITA E FOLCLÓRICA: Reimpr. da 2. ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.
- FLOREAUX. Tango. *In*: **Ernesto Nazareth 150 Anos (site)**, s. d. Disponível em: <https://ernestonazareth150anos.com.br/works/view/78>. Acesso em: 23 out. 2024.
- FREIRE, Vanda Lima Bellard; CAVAZOTTI, André. **Música e pesquisa: novas abordagens**. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.

GANDELMAN, Salomea. **Compositores brasileiros**. Obras para piano (1950-1988). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

GIARETA, Eder Pessoa. **As peculiaridades na escrita pianística de Ronaldo Miranda: sugestões interpretativas e técnico-musicais**. 2013. 97f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” (Campus de São Paulo), São Paulo, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/dad69adc-49dc-46a4-8a9d-681e1340cc98>. Acesso em 12 set. 2023.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 7. Ed. [3ª Reimp.]. São Paulo: Atlas, 2025.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna – uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

GRIFFITHS, Paul. **Enciclopédia da música do século XX**. São Paulo: Martins Pontes, 1995

HIROKAWA, Kaoru. **Laboratório de música Lationaamericana para Piano (Web Site)**. 2001-2024. Disponível em: <http://pianolatinoamerica.org>. Acesso em: 05 mar. 2023 em: 28 out. 2024.

IPB – INSTITUTO PIANO BRASILEIRO. (Canal de vídeos do *YouTube*). 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/@InstitutoPianoBrasileiro>. Acesso em 01 mar. 2023.

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO – IPB - @Instituto.piano.brasileiro. Acaba de vir à luz a Sonata para Piano de Ronaldo Miranda. Instagram, 6 de novembro de 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/instituto.piano.brasileiro/p/CzU-Kkht5Z5/>. Acesso em 31 mar. 2025.

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO – IPB (*Web Site*). 2015-2025. Disponível em: <https://institutopianobrasileiro.com.br/>. Acesso em 01 mar. 2023.

LIMA JÚNIOR, Fanuel Maciel de. **A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo**. 2003. 200 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Curso de Pós-Graduação - Mestrado em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/303586>. Acesso em : 28 mar. 2024.

LUNDU. *In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. 2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/termo/lundu..> Acesso em 15 set. 2024.

MANFRINATO, Ana Carolina. **Aspectos intertextuais, formais e de humor nas valsas humorísticas de Aberto Nepomuceno**. 2019. 209 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-12062019-094416/pt-br.php>. Acesso em set. 2023.

MINI-SUÍTE, RONALDO MIRANDA. [I - Pula-pula; II - Realejo III; - O Trenzinho] [Piano: Carla Reis]. 2015. 1 vídeo (1 min. 40 seg.). Publicado pelo canal Projeto Piano.Pérolas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WSoaOxP3Da8&list=PLT5TjN3QE0or8JQKQMp5QiaPvL-faCpjw&index=4>. Acesso em: 01 mar. 2023.

MIRANDA, Ronaldo. **Catálogo de obras** /organizado por Valéria Peixoto. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2018. Disponível em: https://abmusica.org.br/wp-content/uploads/2021/04/ronaldo_miranda.pdf. Acesso em: 25 set. 2023.

MIRANDA, Ronaldo. *Valsa Só*. In: CASTRO, Luciana Monteiro de; MARTINS, Denise Andrade de Freitas (editoras). **Cadernos Musicais Brasileiros, V. 12 – Tomo 1. Piano contemporâneo brasileiro em Ituiutaba**: piano solo 1. Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte, 2020. 1 partitura. Disponível em: https://musica.ufmg.br/selominasdesom/wp-content/uploads/sites/3/2021/01/Piano-Ituiutaba-Ebook_CadernosMusicais_v12_t1.pdf. Acesso em: 20 set. 2023

MODINHA. In: **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. 2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/termo/modinha/>. Acesso em 15 set. 2024.

PALERMO, Marco Antônio. Valsa Só [Texto Encarte de CD]. In: BRETAS, Patrícia. **Patrícia Bretas interpreta Ronaldo Miranda**: obras para piano. Rio de Janeiro: Bretas 02, 2013. 1 CD.

PIANEIRO. In: **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. 2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/termo/pianeiro/>. Acesso em: 15 set. 2024.

PRESTES FILHO, Luiz Carlos. Ronaldo Miranda: Não sou muito chegado a abraçar um determinado movimento. Alguns teóricos da música, na Europa, afirmam que a criação musical atual se divide entre a nova simplicidade e a nova complexidade. **Tribuna da Imprensa Livre: Jornalismo em defesa do Brasil**. Rio de Janeiro. 2021. Disponível em: <https://tribunadaimpressalivre.com/ronaldo-miranda-nao-sou-muito-chegado-a-abracar-um-determinado-movimento-alguns-teoricos-da-musica-na-europa-afirmam-que-a-criacao-musical-atual-se-divide-entre-a-nova-simplicidade-e-a-nova-comple/>. Acesso em: 28 out. 2024.

PROJETO PIANO.PÉROLAS. (canal de vídeos do *YouTube*). 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/pianoperolas>. Acesso em: 1 mar. 2023.

REIS, Carla Silva; ANJOS, Ighor Patrick Andrade dos. O projeto "Piano.Pérolas – desvelando o repertório didático brasileiro": extensão e formação. In: **Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Belo Horizonte, 2016. [s.n.]. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/4161/public/4161-14222-1-PB.pdf.

Acesso em: 20 out. 2024.

REIS, Fernando Cesar Cunha Vilela dos. **O idiomático de Francisco Mignone nas 12 valsas de esquina e 12 valsas choro**. 2010. 349f. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, SP, 2010. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-19112010-114323/fr.php>. Acesso em: 20 nov. 2023.

RONALDO MIRANDA – AEROFLUX (REVISITANDO NAZARETH) (Alexandre Dias, piano). 2017. 1 vídeo (5 min. 30 seg.). Publicado pelo canal IPB – Instituto Piano Brasileiro. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IbAEFWcxXNY&list=RDibAEFWcxXNY&start_radio=1. Acesso em: 01 mar. 2023.

RONALDO MIRANDA – MARCHA COMPLICADA (Paulo Borges e Igor Anjos, piano a 4 mãos. 2020. 1 vídeo (1 min. 140 seg.). Publicado pelo canal IPB – Instituto Piano Brasileiro. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bQQ9V_7e4cQ. Acesso em: 01 mar. 2023.

RONALDO MIRANDA – PRELÚDIO E FUGA (Patrícia Bretas, piano. 2017. 1 vídeo (31 seg.). Publicado pelo canal IPB – Instituto Piano Brasileiro. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ztXHA_LfISM&list=RDztXHA_LfISM&start_radio=1. Acesso em: 01 mar. 2023.

RONALDO MIRANDA – REQUEBRADINHO (Carla Reis, piano). 2020. 1 vídeo (1 min. 25 seg.). Publicado pelo canal IPB – Instituto Piano Brasileiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N6LP27I4zSI>. Acesso em: 01 mar. 2023

RONALDO MIRANDA: VALSA SÓ (LAURA BOAVENTURA) FESTIVAL DE MAIO. 2022. 1 vídeo (1 min. 56 seg.). *In*: Memória da Música Brasileira. Publicado pelo canal Três Marias Produções. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WAsllFLFln8>. Acesso em 31 mar. 2025.

RONALDO MIRANDA – VALSA SÓ (Patrícia Bretas, piano). 2017. 1 vídeo (1 min. 25 seg.). Publicado pelo canal IPB – Instituto Piano Brasileiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q4EVdiG83FU>. Acesso em: 01 mar. 2023.

RONALDO MIRANDA – TRÊS MICRO-PEÇAS (Patrícia Bretas, piano. 2017. 1 vídeo (4 min. 30 seg.). Publicado pelo canal IPB – Instituto Piano Brasileiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DufmwgYBKOA>. Acesso em: 01 mar. 2023.

RUBIN, Nani. Dez compositores contemporâneos celebram a obra de Ernesto Nazareth. **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 de mar. 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/dez-compositores-contemporaneos-celebram-obra-de-ernesto-nazareth-18900892>. Acesso em: 28 out. 2024.

SERESTA. *In*: **Dicionário Cravo Albin da música Popular Brasileira**. 2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/termo/seresta/>. Acesso em 15 set. 2024.

SOARES, Consuelo Caporali. A linguagem pianística de Ronaldo Miranda. **Revista Modus**, Belo Horizonte, Ano VII/nº 11, p.41-63, nov. 2012.

UMBELINO, Laura. **Festspielmusik de Ronaldo Miranda para dois Pianos e Percussão**: uma abordagem interpretativa. 2012. 130f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2012. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/d5846d73-1bd5-4eab-b0a8-5cbd1cc994ba/full>. Acesso em: 28 out. 2024.

UMA VALSINHA (PIANO A QUATRO MÃOS) RONALDO MIRANDA. [Piano: Paulo Borges e Ighor Anjos] 2016. 1 vídeo (58 seg.). Publicado pelo canal Projeto Piano.Pérolas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QBAFLDXIANA>. Acesso em: 01 mar. 2023.

TRÊS MARIAS PRODUÇÕES. (Canal de vídeos do *YouTube*). 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/Tr%C3%AAsMariasProdu%C3%A7%C3%B5esArt%C3%ADsticas/featured>. Acesso em: 31 mar. 2025.

VALSA SÓ (2004, RONALDO MIRANDA. [Piano: Carla Reis]. 2016. 1 vídeo (1 min. 40 seg.). Publicado pelo canal Projeto Piano.Pérolas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zjEuzsck8tk&list=PLT5TjN3QE0or8JQKQMp5QiaPvL-faCpjw>. Acesso em: 01 mar. 2023.