

## **Pesquisa artística em movimento: processos de construção interpretativa em *Mais uma lenda* de Francisco Mignone**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Simpósio Temático - Práticas em Pesquisa Artística: metodologias, epistemes e poéticas

*Fábio Cury*  
Universidade de São Paulo  
[fabiocury@usp.br](mailto:fabiocury@usp.br)

*Ricardo Aurélio de Oliveira*  
Universidade de São Paulo  
[ri.oli@usp.br](mailto:ri.oli@usp.br)

*Romeu do Nascimento Rabelo*  
Universidade de São Paulo  
[romeurabelo@yahoo.com.br](mailto:romeurabelo@yahoo.com.br)

*Catherine Carignan*  
Universidade de São Paulo  
[catherine.carignan@usp.br](mailto:catherine.carignan@usp.br)

**Resumo.** Este artigo apresenta os resultados parciais de uma pesquisa artística desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo, centrada na produção de Francisco Mignone para diferentes formações de fagote. O objetivo principal da investigação é registrar em áudio e vídeo esse repertório, documentando os processos de preparação interpretativa dos músicos envolvidos. Neste trabalho, o foco recai sobre a obra *Mais uma lenda* (1983). A pesquisa adota como base metodológica os princípios da pesquisa artística, conforme definidos por López-Cano e Opazo, privilegiando a prática musical como eixo estruturante de um processo de observação, registro, reflexão e planejamento performativo. Os principais resultados dizem respeito à avaliação prática da edição crítica recentemente publicada por Raquel Carneiro e Aloysio Fagerlande, à investigação de fontes manuscritas e fonográficas e à elaboração colaborativa da interpretação. Destacam-se, nesse percurso, questões técnicas e idiomáticas da escrita de Mignone, influenciada pela colaboração com o fagotista Noël Devos, bem como elementos estilísticos que revelam uma fusão entre referências espanholas e a linguagem seresteira brasileira. A descoberta da relação entre *Mais uma lenda* e a *Lenda sertaneja n.1* para piano (1923), além da audição da gravação do compositor interpretando a peça ao piano, foram fundamentais para aprofundar a compreensão do caráter da obra. Conclui-se que o processo de construção interpretativa,





alimentado pela escuta, pela colaboração e pela prática artística, é central para a revitalização desse repertório ainda pouco explorado.

**Palavras-chave.** Pesquisa artística, Francisco Mignone, Fagote, Performance musical, Música brasileira.

**Artistic Research in Motion: Processes of Interpretative Construction in *Mais uma lenda* by Francisco Mignone**

**Abstract.** This article presents partial results of an artistic research project developed within the Graduate Program in Music at University of São Paulo, centered on Francisco Mignone's output for various bassoon ensembles. The main objective of the investigation is to produce audio and video recordings of this repertoire while documenting the performers' interpretative preparation processes. This study focuses on the work *Mais uma lenda* (1983). The research adopts the methodological principles of artistic research as defined by López-Cano and Opazo, privileging musical practice as the structuring axis of a cycle of observation, documentation, reflection, and performative planning. The main results concern the practical evaluation of the critical edition recently published by Raquel Carneiro and Aloysio Fagerlande, the investigation of manuscript and phonographic sources, and the collaborative development of interpretation. Along this path, technical and idiomatic aspects of Mignone's writing—shaped by his collaboration with bassoonist Noël Devos—are highlighted, as well as stylistic elements that reveal a fusion of Spanish musical references and the Brazilian *seresta* tradition. The discovery of the connection between *Mais uma lenda* and *Lenda sertaneja No. 1* for piano (1923), in addition to listening to a recording of the composer performing the piece on the piano, was fundamental to deepening the understanding of the work's character. It is concluded that the process of interpretative construction—fueled by listening, collaboration, and artistic practice—is central to the revitalization of this still underexplored repertoire.

**Keywords.** Artistic research, Francisco Mignone, Bassoon, Musical performance, Brazilian music.

## Introdução

Este artigo resulta de uma pesquisa artística desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo, envolvendo pós-graduandos em Performance, fagotistas e seu orientador. A investigação tem como objetivo registrar em áudio e vídeo a obra de Francisco Mignone para diferentes formações de fagote — do solo aos quartetos —, documentando os processos interpretativos dos músicos. Neste trabalho, o foco recai sobre *Mais uma lenda* (1983), para quarteto de fagotes.

A peça integra um conjunto singular no repertório do instrumento. Mignone, um dos compositores que mais contribuiu ao repertório fagotístico, compôs 55 obras com fagote (em formações até 6 instrumentos/vozes ou fagote como solista da orquestra), das quais 53 foram





escritas após a chegada do fagotista francês Noël Devos ao Brasil, em 1952 (Mignone in: Mariz, 1997). A colaboração entre ambos resultou em uma escrita idiomática que combina elementos da escola francesa (Cury, 2024) com o estilo pessoal de Devos, cuja formação não convencional influenciou sua pedagogia no Brasil (Andrade, 2023). Assim, questões técnicas e idiomáticas são um dos eixos centrais desta pesquisa.

Outro eixo é a avaliação dos materiais disponíveis para esse repertório. Embora obras como as *16 Valsas para fagote solo* ou o *Concertino* sejam relativamente difundidas, outras, especialmente do período dodecafônico, permanecem pouco exploradas, em parte pela complexidade técnica e ausência de edições acessíveis. Por isso, optamos por estudar peças menos conhecidas, como *Mais uma lenda*, apoiados na edição crítica de Raquel Carneiro e Aloysio Fagerlande (Mignone, 2022), que, apesar de excelente e de apresentar uma colaboração crucial para a divulgação desse repertório, suscitou algumas observações pontuais.

Por fim, nossa abordagem metodológica se ancora nos princípios da pesquisa artística, conforme López-Cano (2014, 2024) e Opazo (2014), priorizando a prática musical em diálogo com fontes documentais e estruturais da obra. Inspirados na ideia de retroalimentação contínua da prática, buscamos integrar observação, escuta, reflexão e planejamento, com destaque para os processos individuais e coletivos (López-Cano, 2024, p. 180). O intervalo entre recitais possibilitou uma escuta crítica dos registros anteriores, reativando memórias e estratégias interpretativas (López-Cano, 2024, pp. 157-61).

### **Escutar, tocar, pensar: a construção viva de *Mais uma lenda***

De onde partimos para a interpretação de *Mais uma lenda*? Dois de nós já haviam tocado a obra uma única vez, Romeu Rabelo e Fábio Cury, juntos no I Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas, em João Pessoa, em 2017. Foi a oportunidade de testar uma primeira versão de edição da obra empreendida por Raquel Carneiro e Aloysio Fagerlande. Em uma situação em que estávamos todos muito ocupados em uma rotina muito intensa e concentrada de atividades no evento, a peça nos pareceu de difícil execução, especialmente do ponto de vista do ensemble.





Raquel Carneiro (2021, p. 99) assinala a grande dificuldade técnica da parte do primeiro fagote, e, em menor grau, de seu “coadjuvante”, o segundo fagote. Segundo Cury (2024), a escola francesa de fagote se caracteriza por grande virtuosismo, sobretudo no que se refere à utilização do registro extremo agudo do instrumento, de *staccati* rápidos e da adoção de tempos bastante acelerados. Além disso, no repertório francês, o cantábile na terceira oitava do fagote é empregado à exaustão. Fletcher (1988) relata que, com maior ou menor rigidez de acordo com o período, havia regras que garantiam um alto nível de complexidade técnica nas obras compostas para os concursos do Conservatório de Paris. Frequentemente era exigido dos autores que as obras incluíssem uma cadência virtuosística, um movimento rápido com articulações velozes, que o fagote alcançasse suas notas mais agudas e que houvesse, em contraste, um movimento lírico lento, geralmente na abertura. Não é ocasional, portanto, a patente homogeneidade desse repertório nesses aspectos.

Em *Mais uma lenda* – bem como nos outros quartetos de Mignone – algumas dessas qualidades estão retratadas e derivam claramente da colaboração com Noël Devos. Encontramos nessa obra o primeiro fagote atuando, em grande parte do tempo, com desenhos líricos, em cantábile, na terceira oitava do instrumento. Isso torna esse quarteto relativamente cansativo, requerendo um ótimo preparo do primeiro fagote, além de palhetas confortáveis.

Ao considerar que *Mais uma lenda* era apenas uma das oito peças de nosso recital de um pouco menos de uma hora, uma formação fixa do quarteto, com uma concentração das partes de primeiro fagote em um único intérprete, seria uma tarefa exaustiva. Esse foi o primeiro desafio encontrado e, em vista disso, decidimos realizar um revezamento igualitário das partes. Além disso, compartilhar o protagonismo nas partes foi uma solução mais simpática do ponto de vista do grupo, propiciando maior engajamento de cada intérprete. Nas primeiras performances da obra – e dos outros quartetos – o primeiro fagote sempre coube a Noël Devos.

Não avaliamos, em nosso processo atual, que a obra apresentasse grandes dificuldades técnicas. Cada um de nós manteve um diário, registrando as questões centrais de nossa investigação: complexidades técnicas, questões das diferentes partituras e as observações interpretativas. Por se tratar de uma peça em Fá# menor, com uma seção de reapresentação do tema principal em Fá# maior, o uso do Fá#3 e do Sol#3 no registro tenor acaba implicando certas dificuldades de ligadura. O segundo fagotista, Ricardo Aurélio de



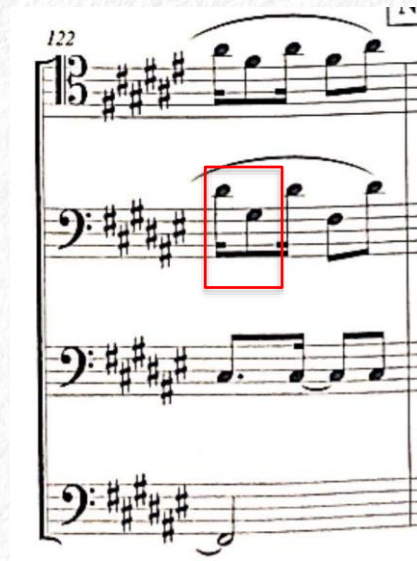


Oliveira, menciona, além desses casos, uma dificuldade de ligar o Ré#3 ao Sol#2, no c. 122, considerando a dinâmica em *pp*, como mostra a figura 1. Ele solucionou esse problema acrescentando um toque da chave de Lá da asa no momento da ligadura.





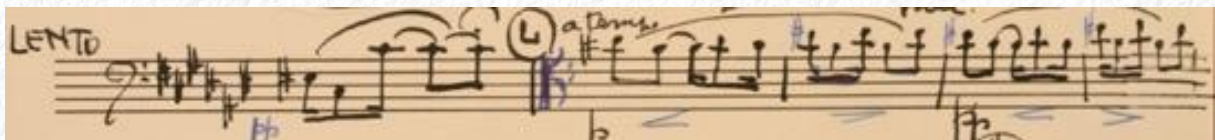
**Figura 1 – *Mais uma lenda*, c. 122, passagem de difícil ligadura no fagote 2**



Fonte: Edição crítica de Carneiro e Fagerlande (2022)

A alternância de Fá# menor para Fá# maior também gera uma confusão de leitura. A parte manuscrita cavada carrega várias anotações reiterando os sustenidos do trecho em maior, o que atesta possivelmente uma dificuldade de leitura de Noël Devos.

**Figura 2 – *Mais uma lenda*, c. 104 a 108, parte do fagote 1 com anotações de Noël Devos em azul**



Fonte: Parte cavada manuscrita na edição crítica de Carneiro e Fagerlande (2022)

Como havia assinalado Raquel Carneiro, as dificuldades técnicas estavam, de fato, concentradas na parte do primeiro fagote, já que as passagens na terceira oitava do fagote costumam ser realmente mais complicadas. O trecho que causa maior apreensão é o situado entre os compassos 57 a 63, uma pequena cadência do primeiro fagote. Mignone usa uma cadência similar, dentro da mesma tessitura (indo do grave até o Ré#4), no início de *Sarabanda do meu jeito* e na *Serenata bem acabada*, de uma forma um pouco diferente,



empregando os quatro fagotes, com a indicação *com muita fantasia como se fosse uma cadência*. É difícil afirmar com certeza que o uso desse tipo de cadência foi intencionalmente inspirado nos modelos do repertório francês, mas a semelhança parece evidente.

**Figura 3 – *Mais uma lenda*, c. 57 a 63, cadência do primeiro fagote**

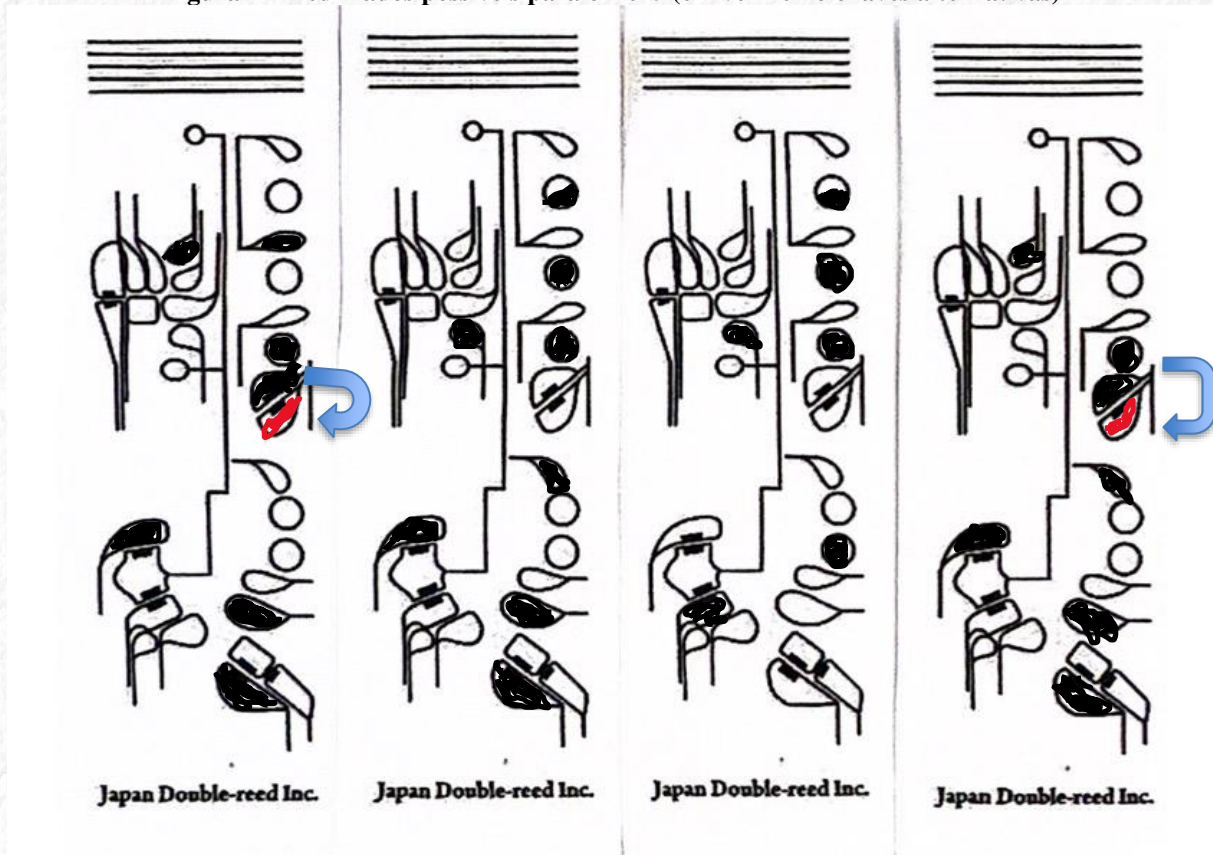


Fonte: Edição crítica de Carneiro e Fagerlande (2022)

As maiores dificuldades da cadência de *Mais uma lenda* residem na dificuldade em ligar o Sol#3 ao Ré#4 e especialmente para executar o trêmulo Dó#4 com Ré#4, como indicado na figura 3. Em relação ao primeiro caso, é possível testar alguns dedilhados diferentes para o Ré#5:



Figura 4 – Dedilhados possíveis para o Ré#5 (em vermelho chaves alternativas)



Fonte: próprios autores

O trêmulo, por sua vez, foi a passagem, talvez entre todas as obras desse repertório, que mais engajou os membros do quarteto na busca por soluções técnicas. No caso do primeiro fagote, Fábio Cury, a opção mais natural veio de um recurso de seu fagote, um Püchner modelo superior. Este instrumento possui uma bifurcação da chave de Mi agudo que lhe permite o acionamento com o dedo médio da mão esquerda ao fazer o dedilhado de Dó#4 sem o dedo anular da mão esquerda, como mostra a figura 5.





**Figura 5 – Chave de Mi agudo no fagote Püchner modelo superior**

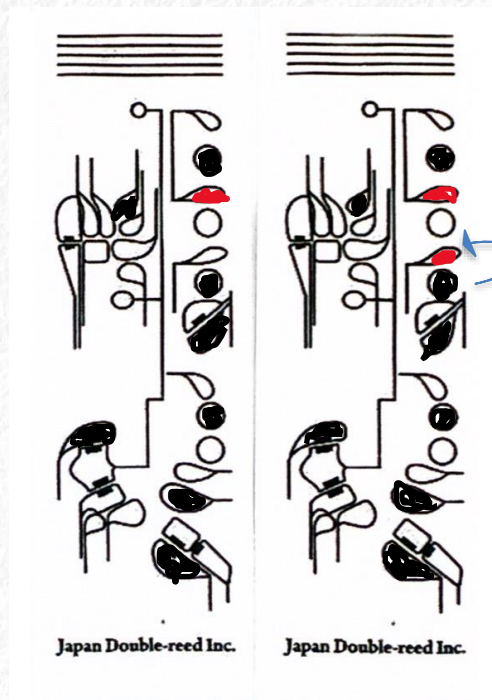


Fonte: foto dos próprios autores

Para os outros intérpretes, que não contavam com esse recurso peculiar, as soluções sugeridas, sempre com o Ré#5 um pouco baixo, foram:



**Figura 5 – Dedilhados possíveis para outros modelos de fagote**



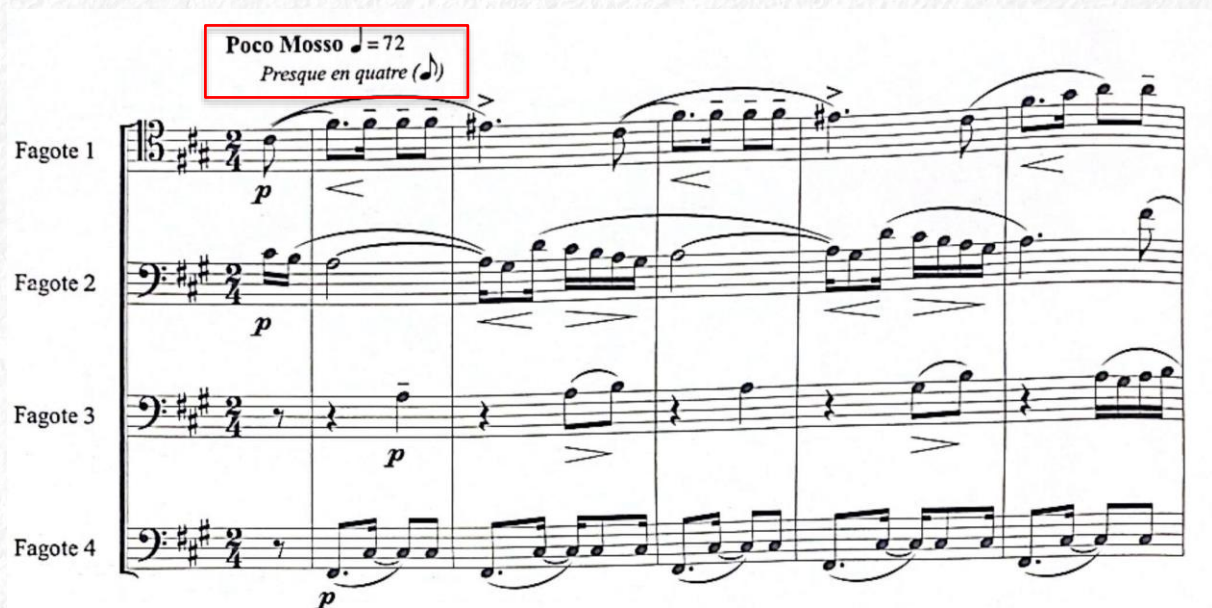
Fonte: próprios autores

No geral, apesar da lembrança da primeira experiência de Romeu Rabelo e Fábio Cury, em 2018, de que a peça apresentava dificuldades de ensemble, além das complexidades técnicas, essa impressão se dissipou em uma situação em que pudemos trabalhar sem a pressão de um compromisso iminente.

Em se tratando das questões de interpretação, o ponto central foi a definição do caráter e do tempo inicial. A edição crítica de Raquel Carneiro e Aloysio Fagerlande traz a indicação *poco mosso*, com semínima=72. Além disso, uma expressão em francês, *presque en quatre*, com uma colcheia entre parênteses.



Figura 7 – *Mais uma lenda*, início com indicações de tempo



**Poco Mosso** ♩ = 72  
*Presque en quatre* (♩)

Fagote 1  
Fagote 2  
Fagote 3  
Fagote 4

*p*

Fonte: Edição crítica de Carneiro e Fagerlande (2022)

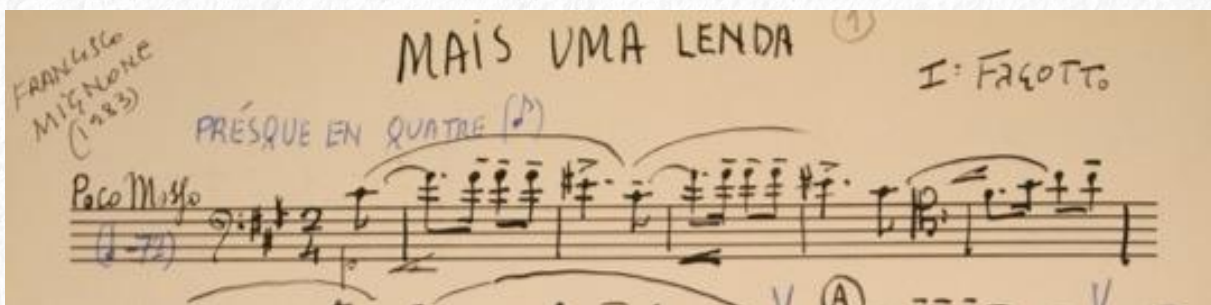
Inicialmente nos pareceu haver uma certa contradição entre as indicações, uma vez que a marcação metronômica apontava um andamento mais rápido do que pressupúnhamos a partir da leitura de *poco mosso* e *presque en quatre*. Porém, pensar em quatro, ainda que mais confortável para a precisão rítmica nos primeiros ensaios, resultava em um tempo demasiado arrastado. Esse problema encontraria um agravante mais adiante, no compasso 45, onde se inicia uma seção *meno*, que viria a ser ainda mais lenta, forçosamente. Depois de alguma discussão e tentativas nos ensaios, estabelecemos que seria mais conveniente ter a semínima como referência, mas com um pulso mais lento que o indicado, algo em torno de 66 bpm.

De qualquer maneira, nossa inicial hesitação com o tempo e o caráter nos levou a uma observação mais atenta das fontes. Chamou-nos a atenção o fato de a expressão em francês *presque en quatre* não estar grafada na grade manuscrita autógrafa (FA, fonte A, segundo os editores), que se apresenta de maneira contígua à partitura editada (PE). O prefácio da edição de Carneiro e Fagerlande indica que as fontes usadas alternativamente foram a grade manuscrita (FA) e as partes cavadas manuscritas autógrafas (FB, fonte B). Como não havia discussão a respeito no aparato crítico, concluímos, por exclusão, que a origem da expressão francesa era a parte cavada autógrafa. De fato, a consulta das partes



cavadas mostra a observação na voz do primeiro fagote. Curiosamente essas palavras estão grafadas em azul<sup>1</sup>, distinguindo-se, portanto, do padrão preto normal do manuscrito. Azul também é a cor de uma série de outras anotações na parte cavada do primeiro fagote, inclusive para reforçar a repetição de acidentes que só fazem sentido para quem efetivamente lê as partes. Além disso, há um erro de grafia em francês: *presque* está grafado com acento, como *présque*. Teria sido Devos a acrescentar essa expressão?

**Figura 8 – *Mais uma lenda*, início com indicações de tempo na parte cavada do fagote 1**



Fonte: Parte cavada manuscrita autógrafa do fagote 1

Raquel Carneiro discute, em sua tese de doutorado, discrepâncias entre a grade e as partes cavadas manuscritas no que tange à agógica em *Mais uma lenda*, referindo-se mais especificamente aos compassos finais. Ela aventa várias hipóteses para essas divergências, mas se inclina a crer que as interpretações de Devos e seus alunos tenham acrescentado à partitura detalhes que tiveram a anuência do compositor. Esse é provavelmente o caso também aqui (Carneiro, 2021, p. 487-8).

A definição do andamento está também intimamente ligada ao caráter da obra. Nesse sentido, evidencia-se desde o começo da peça a influência do ritmo de *habanera*, no primeiro fagote, mas, especialmente no quarto fagote, de forma mais típica com a figura melódica alternando entre o primeiro e o quinto grau da tonalidade. Ao mesmo tempo, as quintinas – que aparecem inicialmente na parte do primeiro fagote, mas, em seguida, permeiam todas as vozes – também podem ser encaradas como um arabesco evocando a música espanhola. No que se refere a esse aspecto, cabe também ressaltar que as figuras em quintina são usadas com

<sup>1</sup> A marcação metronômica *colcheia* = 72 também está em azul, mas reproduz a indicação da grade, não é uma novidade da parte cavada.





certa recorrência na obra de Mignone, normalmente para estabelecer uma atmosfera de improvisação e flexibilidade rítmica. Isso não só é válido para as obras de caráter nacionalista, mas se aplica também a peças seriais do compositor, como a *Sonatina para fagote solo* (Bertão, 2016). A figura em quintina, além disso, alude diretamente à figura da célebre *Habanera* da ópera *Carmen*, de Georges Bizet, nesse caso uma junção de tercina com duas semicolcheias. A seção *meno*, a partir do c. 45, corrobora inequivocamente a influência da música espanhola na obra, com a utilização do modo frígio maior (Dó# frígio com terça maior), também conhecido como modo espanhol ou modo flamenco. As vozes em movimento paralelo, com os comentários do fagote 4, no c. 47, em seu salto de quinta para a tônica; a variação desta figura no fagote 3, no c.50, expondo a ambiguidade Mi/Mi#; o mordente do fagote 3 no c. 50, o caráter recitativo conferido pelos movimentos paralelos; as figuras sincopadas do c. 52; e os acentos téticos no c. 53; tudo isso replica o colorido dramático típico da música espanhola.





Figura 9 – *Mais uma lenda*, seção intermediária com características espanholas



The image displays a musical score for a piano piece. It consists of four staves of music. The tempo is marked 'Meno' and the dynamics are 'p dolce'. The score includes a section labeled 'F' with a fermata. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: Edição crítica de Carneiro e Fagerlande (2022)

Joana Martins Saraiva (2021) traz uma interessante discussão sobre a influência da habanera na música brasileira, contrapondo as opiniões de Mário de Andrade e Kiefer entre outros (que conferem grande importância ao gênero, atribuindo-lhe o feito de ser um precursor do maxixe) àquela de Tinhorão, que não vê justificativa para outorgar tamanha relevância a tal estilo, valendo-se do argumento de que a *habanera* teria tido penetração limitada a círculos “semi-eruditos” ou “semi-cultos”, em uma época em que a distinção entre erudito e popular ainda não era clara. A partir desse artigo (Saraiva, 2021) é possível evocar alguns exemplos musicais de *habanera* ou de tango brasileiro (termo alternativo para o



mesmo tipo de gênero musical): *Tango da mágica de Ali Babá*<sup>2</sup>, de Henrique Alves de Mesquita (considerado o pioneiro na utilização do gênero no Brasil), de *El joven telémaco*<sup>3</sup>, de José Rogel (excerto de zarzuela de sucesso no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX) ou *Tango habanera*<sup>4</sup>, de Ernesto Nazareth, obras que não só podem ter servido de referência a Mignone, como podem atuar como inspiração na interpretação.

Ainda assim, sentíamos que, para além do caráter espanhol havia algo mais eminentemente brasileiro na obra. Isso gerou várias discussões no grupo – e os momentos de avaliação da observação direta (em tempo real na performance) ou indireta (na análise posterior, reflexiva de nossas gravações) foram parte fundamental de nossa metodologia – sobre a oscilação entre uma interpretação mais rítmica, que ressaltasse mais a característica da *habanera*, ou que pendesse para um caráter mais lírico, seresteiro, típico da música brasileira. Qual seria a medida certa nessa fusão de estilos?

A partir dessa questão, passamos a refletir sobre o título da obra. Em relação aos outros quartetos que preparávamos ao mesmo tempo, os nomes dados por Mignone eram mais elucidativos, por exemplo, *Minuetto*, *Sarabanda do meu jeito*, *Serenata bem acabada* e *Serenata humorística*. O que teria inspirado o compositor a chamar este quarteto de *Mais uma lenda*? O que essa designação poderia revelar?

Voltamo-nos ao prefácio da edição de Carneiro e Fagerlande e à tese de Carneiro buscando alguma pista. Em ambas as fontes, o texto é bastante similar. Segue o texto da tese:

*Mais uma lenda* (1983) possui pinceladas da música espanhola, sem perder a característica rancheira da *toada paulista*, muito percebida em algumas obras do compositor. Na série intitulada *Lendas Sertanejas*, percebemos a preponderância da música da Espanha, e Barrenechea (2000) as considera “bem espanholadas, influenciadas por Albeniz, de Falla.” (MIGNONE *apud* BARRENECHEA, 2000, p.85). Nos anos de 1927 e 1928 Mignone esteve na Espanha e nesse período compôs a *Suíte Asturiana* (1928). Daí sua ligação com a música espanhola. Mário de Andrade ainda complementa que as *Lendas Sertanejas* possuem “sua contribuição caipira, das toadas com refrão, com linhas melódicas das modas de violas” (BARRENECHEA *apud* ANDRADE, 2000, p.85)[sic]. Este quarteto começa na

<sup>2</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=6qZrV0pTwZU&list=RD6qZrV0pTwZU&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=6qZrV0pTwZU&list=RD6qZrV0pTwZU&start_radio=1). Acesso em: 25/07/25.

<sup>3</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=2lIZ4OxHspI&list=RD2lIZ4OxHspI&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=2lIZ4OxHspI&list=RD2lIZ4OxHspI&start_radio=1). Acesso em: 25/07/25.

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gYQwbA9k-Jc>. Acesso em: 25/07/25.





tonalidade de Fá sustenido menor, com grandes dificuldades técnicas para o Fagote I e tem como coadjuvante o Fagote II, que o acompanha fazendo contracantos, logo na introdução da obra. (Carneiro, 2021, p. 99)

Estava esclarecida a razão do dilema que experimentávamos partindo de nossa experiência prática. O título *Mais uma lenda* não evocava necessariamente (pelo menos não em nossa ignorância momentânea do fato) o caráter sertanejo que a obra intencionalmente trazia e que foi propriamente descrito por Barrenechea ao evocar Mário de Andrade.

Contudo, a descoberta mais interessante e contundente viria a ser feita ainda. Ao aprofundarmo-nos na série de *Lendas sertanejas*, constatamos que o conjunto de 10 peças para piano havia sido composto entre os anos 1923 e 1941 (Mignone in: Mariz, 1997)<sup>5</sup>. Ao buscar gravações dessas obras, descobrimos que *Mais uma lenda* é, na verdade, uma transcrição quase que totalmente fiel – ou uma adaptação muito próxima - de *Lenda sertaneja n. 1* (1923).

Uma análise completa dos detalhes que diferem do original na adaptação para quarteto de fagotes estaria fora do escopo viável deste artigo. Todavia, é possível mencionar os elementos mais importantes nesta comparação de versões. A tonalidade é a mesma, iniciando em Fá# menor e concluindo em Fá# maior, com uma seção intermediária em Dó# frígio com terça maior (modo espanhol ou flamenco). No caso da versão para quarteto, o fragmento modal serve como uma transição direta para a seção em modo maior. Na versão original para piano, o tema principal em menor é ainda repetido depois do segmento central e antes da exposição do mesmo tema em maior.

A seção intermediária na versão para piano é um pouco mais extensa que na versão para quarteto, visto que há uma repetição de compassos, reiterando o tema inicial do segmento com acelerando paulatino, o que leva a uma transição mais gradual para *più mosso*. Na versão para quarteto, a mudança é repentina, para o *molto vivo* neste caso.

---

<sup>5</sup> Mignone ainda adaptou a *Lenda Sertaneja n. 2* para violino e piano, em 1928, e a *Lenda Sertaneja n. 7* para violão, em 1980. Essas informações estão no catálogo de Maria Josephina Mignone, no livro organizado por Vasco Mariz, Francisco Mignone: o homem e a obra, de 1997. A informação sobre a fonte da transcrição para violão estava incompleta e foi obtida pelo confronto de gravações na plataforma Spotify, respectivamente, <https://open.spotify.com/track/28tvaQklCAycjxNocziEip?si=eb72eac56a5f4e36> e <https://open.spotify.com/track/28tvaQklCAycjxNocziEip?si=eae4b9a3d11940b0>.





Além disso, a versão para quarteto contém alguns elementos melódicos e contrapontísticos adicionais que resultam, provavelmente, do número maior de instrumentos. As partes são ligeiramente mais ornamentadas também, com mais variações nas repetições das figuras em comparação ao original para piano. Como ilustração disso, podemos mencionar os cinco compassos finais - em que o fagote 4 tem figuras cromáticas -, ou a seção intermediária, com as respostas em diálogo dos fagotes 4 (c. 47) e 3 (c. 50) ao coro do ensemble em movimento paralelo.

Contudo, em relação ao nosso projeto, ainda mais relevante que o confronto das partituras foi a descoberta da gravação com o compositor ao piano, em álbum intitulado *Coleção Mignone, vol. 5: Mignone interpreta Mignone* (<https://open.spotify.com/track/66mByW7bG06LZIOgLVZwkc?si=b65be73fff394728>). Esse registro foi, de fato, muito esclarecedor e inspirador ao mesmo tempo, posto que alimentou nosso planejamento para novas performances e novas experiências ainda antes do registro em áudio e vídeo a ser realizado proximamente. No que concerne às questões de caráter e andamento, a versão de Mignone era significativamente mais flexível do que a nossa, o que talvez fosse esperado, considerando tratar-se de um único intérprete que tem, por essa razão, muito mais controle da agógica. Ao mesmo tempo, é também natural imaginar que o próprio compositor se sinta mais seguro e livre para dar asas a sua fantasia enquanto intérprete. O tempo do início tem a mesma indicação metronômica, colcheia = 72, e Mignone começa realmente mais rápido e com caráter mais rítmico. No entanto, ao interpretar as quintinas e fusas, o compositor se permite tomar bastante tempo, alterando visivelmente o pulso. Nas repetições de temas sempre há inflexões diferentes, que suprem a falta que os desenhos adicionais dos fagotes poderiam fazer. Com estas características, a interpretação de Mignone assume um patente aspecto de improvisação. Essa observação vai ao encontro dos relatos de fagotistas, como, por exemplo, Elione Medeiros (2016), que narra em sua tese de doutorado *Transmissão Aural e Edição: as 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone* a maneira com que compositor e intérprete, Mignone e Devos respectivamente, trabalharam na criação daquela célebre série de obras. Mignone demonstrava ao piano sempre com extrema liberdade, distanciando-se de uma obediência estrita à partitura.

O início da obra com as anacruses do primeiro fagote (uma colcheia) e do segundo (duas semicolcheias) sempre foi um momento de difícil execução. Ao escutar Mignone,





evidencia-se que a figura do segundo fagote remete à ideia de um suspiro, exatamente como aparece em *Aquela modinha que o Villa não escreveu*, uma das valsas para fagote solo do compositor. Essa descrição é dada por Devos no prefácio da primeira edição da FUNARTE, de 1983. Sobretudo nessa primeira exposição do tema, Mignone toma bastante tempo, como se estivesse realmente suspirando na anacruse de duas semicolcheias.

Finalmente, a performance de Mignone também esclareceu uma questão referente à realização dos trêmulos, na parte do fagote 1, nos compassos 62 e 63, e no ensemble, nos compassos 71 a 74. Evidenciou-se que o compositor usa o trêmulo como se fosse um trinado comum, empregando uma execução mais flexível. Disso decorre a possibilidade de concluir o trinado na nota real, contrariamente ao que uma observância rígida do trêmulo determinaria.

Estes dois fragmentos com trêmulos seriam também dois dos únicos trechos em que teríamos sugestões de revisão na edição de Carneiro e Fagerlande. Ao escrever, por extenso, as repetições de compasso, que se encontravam no original com sinais de repetição, o acento que deveria estar postado somente no início de cada trêmulo acabou sendo replicado no começo de cada compasso. Além disso, divergimos da opção da edição crítica na parte do segundo fagote, no c. 89. A opção dos editores foi pela parte cavada manuscrita. Nós atribuímos essa escolha a uma dificuldade de leitura na grade, em que, segundo os editores, a sequência de notas seria Mi# - Ré# - Dó dobrado sustenido – Ré#<sup>6</sup>-Mi# (Carneiro & Fagerlande, 2022, p. 75). Em nossa opinião, a sequência seria Mi# - Dó# - Dó dobrado sustenido – Ré# -Mi#. Apesar da falta de clareza da partitura manuscrita, o uso do Dó#, segunda nota, parece-nos fazer sentido na harmonia de Dó# dominante que cadencia para Fá# maior (tônica).

---

<sup>6</sup> No aparato crítico de Carneiro e Fagerlande (2021), na coluna FA (grade manuscrita), por um evidente descuido de digitação, aparece Ré e não Ré# (referindo-se à quarta nota). A figura 10, abaixo, esclarece nosso raciocínio, uma vez que a segunda nota nos parece estar na altura de Dó# ou até Si#, mas não Ré#. Dó# soa também muito melhor.





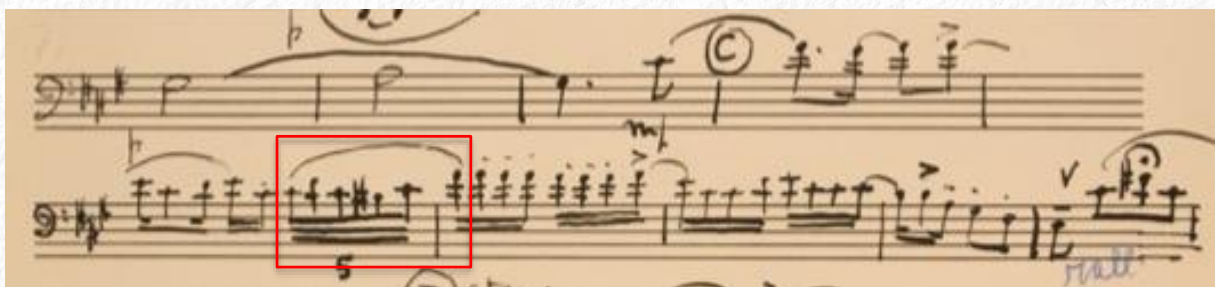
**Figura 10 – *Mais uma lenda*, parte do fagote 2 com questão de edição no c. 89**



Fonte: Grade manuscrita autógrafa na edição crítica de Carneiro e Fagerlande (2022)

Uma outra sugestão que fazemos diz respeito à articulação das quintinas dos fagotes 1 e 2, no último tempo do compasso 27. Segundo a edição crítica, a primeira nota da quintina estaria desligada das outras. Isso também nos parece resultar da ambiguidade de leitura na grade manuscrita, especialmente na voz do fagote 1. A parte manuscrita cavada do fagote 1, todavia, mostra com clareza a figura totalmente ligada. Ademais, a frase soa mais natural e fluente dessa forma.

**Figura 11 – *Mais uma lenda*, ligaduras em quintina do c. 27 na parte cavada do fagote 1**



Fonte: Parte cavada manuscrita autógrafa do fagote 1





## Considerações finais

A pesquisa em torno da obra *Mais uma lenda*, de Francisco Mignone, proporcionou um aprofundamento significativo nos aspectos técnicos, idiomáticos e interpretativos da escrita do compositor para o fagote. A escolha dessa obra – menos conhecida dentro do repertório camerístico de Mignone – revelou-se particularmente frutífera por articular desafios de execução, possibilidades expressivas e questões editoriais ainda pouco discutidas.

A identificação de *Mais uma lenda* como uma transcrição relativamente fiel da *Lenda Sertaneja nº 1* para piano, de 1923, foi um dos achados mais relevantes desta investigação. A partir disso, a escuta da gravação do próprio compositor ao piano foi especialmente reveladora: seu fraseado flexível, as variações agógicas e a liberdade rítmica demonstram uma abordagem interpretativa marcada por um espírito improvisatório, que influenciou diretamente nossas decisões performáticas.

Nesse sentido, o conceito de retroalimentação contínua da prática artística – conforme proposto por López-Cano – mostrou-se um referencial metodológico central. O ciclo entre ensaio, escuta, reflexão e nova performance estruturou nossa pesquisa e permitiu uma vivência artística integrada e crítica. Ao mesmo tempo, o compartilhamento de experiências entre os intérpretes e a divisão equitativa das partes fortaleceram o envolvimento do grupo e enriqueceram a construção coletiva da interpretação.

## Referências

ANDRADE, Paulo Castro de. *A cabeça acima do coração: a lógica interpretativa de Noël Devos aplicada aos estudos diários do fagote*. Rio de Janeiro, 2023. 112 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

BERTÃO, Carlos Henrique Cota Ferreira. *Sonatina para fagote solo, de Francisco Mignone: abordagens sociais, históricas e interpretativas para uma performance*. Rio de Janeiro, 2016. 187 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

CARNEIRO, Raquel Santos. *Quartetos para fagotes de Francisco Mignone: propostas de edições crítica e prática*. Rio de Janeiro, 2021. 599 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.





CURY, Fábio. *O legado de francês Noël Devos: características idiomáticas do fagote francês na obra de Francisco Mignone*. CONGRESSO DA ANPPOM, 34, 2024, Salvador. *Anais do XXXIV Congresso da ANPPOM*. Salvador, 2024. Disponível em: [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2024/papers/2330/public/2330-10943-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2024/papers/2330/public/2330-10943-1-PB.pdf). Acesso em: 25/07/25.

LÓPEZ-CANO, Rúbens; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya, 2014.

LÓPEZ-CANO, Rúben. *Quién soy como artista?: poniendo en práctica la investigación artística formativa en música*. Madrid: Universidade Complutense, 2024.

MEDEIROS, Elione Alves de. *Transmissão aural e edição: as 16 Valsas para fagote solo de Francisco Mignone*. Rio de Janeiro, 2015. 217 f. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MIGNONE, Maria Josephina. Catálogo de obras. In: MARIZ, Vasco (Org.). *Francisco Mignone: o homem e sua obra*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

MIGNONE, Francisco. *Seis quartetos*, para fagotes, edição crítica por Raquel Carneiro e Aloysio Fagerlande. São Paulo: Tipografia Musical, 2022. Partitura. 136p.

MIGNONE, Francisco. *Mais uma lenda*; para quarteto de fagotes. Rio de Janeiro: parte do primeiro fagote, 1983. Partitura manuscrita. 2p.

### **Material audiovisual em meio eletrônico**

ALI-BABÁ ou os quarenta ladrões. Henrique Alves de Mesquita, Arnaldo Rebello (intérprete). 2016. 1 vídeo (1 min 27 s). Canal do Instituto Piano Brasileiro no YouTube. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=6qZrV0pTwZU&list=RD6qZrV0pTwZU&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=6qZrV0pTwZU&list=RD6qZrV0pTwZU&start_radio=1). Acesso em: 25 jul. 2025.

HABANERA *Me gustan todas* de *EL joven telémaco* (1866). José Rogel, Coro y Orquesta de la Compañía "Dolores Marco", Montserrat Font (regente). 2016. 1 vídeo (2 min 7 s), Canal El Matritense no YouTube. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=2lIZ4OxHspI&list=RD2lIZ4OxHspI&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=2lIZ4OxHspI&list=RD2lIZ4OxHspI&start_radio=1). Acesso em: 25 jul. 2025.

MIGNONE, Francisco. Lenda sertaneja n. 1. Francisco Mignone (intérprete). Coleção Mignone, vol. 5: Mignone interpreta Mignone. 2018. 1 faixa de áudio (4 min 54 s) no Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/66mByW7bG06LZIOgLVZwkc?si=e76d7611ef4e47eb>. Acesso em: 25 jul. 2025.

MIGNONE, Francisco. Lenda sertaneja n. 7. Francisco Mignone (intérprete). Coleção Mignone, vol. 5: Mignone interpreta Mignone. 2022. 1 faixa de áudio (4 min 54 s) no Spotify. Disponível em:





<https://open.spotify.com/track/2eMYW9fnbDgL3TiPfGF6O8?si=6b49363b93c94c26>. Acesso em: 25 jul. 2025.

MIGNONE, Francisco. Lenda sertaneja para violão. Fábio Zanon (intérprete). Mignone's 12 Etudes for Guitar. 2018. 1 faixa de áudio (4 min 54 s) no Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2eMYW9fnbDgL3TiPfGF6O8?si=6b49363b93c94c26>. Acesso em: 25 jul. 2025.

TANGO habanera. Ernesto Nazareth, Alexandre Dias (intérprete). 2021. 1 vídeo (2 min 37 s). Canal do Instituto Piano Brasileiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gYQwbA9k-Jc>. Acesso em: 25 jul. 2025.

