

Virgínia Veloso Guerra, a musa esquecida

Nahim Marun
nahim.marun@unesp.br
Instituto de Artes / UNESP

Resumo:

O texto apresenta alguns aspectos da trajetória artística de Virgínia Veloso Guerra, pianista brasileira de destaque no início do século XX, evidenciando sua atuação como intérprete, compositora, difusora do repertório francês moderno e figura central do modernismo carioca. Formada em ambiente musical privilegiado, destacou-se por primeiras audições de obras de Debussy, Milhaud e outros compositores, consolidando carreira também em Paris. Analisa-se ainda a tradição das dedicatórias musicais, incluindo homenagens de Villa-Lobos, e sua provável relação com a personalidade artística da pianista. A suíte *Com as Crianças* (1913), composta aos dezessete anos, revela traços precoces de modernidade, com linguagem harmônica inovadora e refinamento timbrístico. O estudo propõe uma reavaliação crítica de sua contribuição, ressaltando seu papel na circulação estética entre Brasil e Europa e na construção da modernidade musical brasileira.

Palavras-chave: Virgínia Veloso Guerra; modernismo; piano; música brasileira; performance.

Virgínia Veloso Guerra: the forgotten muse

Abstract:

This study presents some aspects of the artistic trajectory of Brazilian pianist Virginia Veloso Guerra, highlighting her role as a performer, composer, promoter of modern French repertoire, and a central figure in Rio de Janeiro's early modernist movement. Raised in a rich musical environment, she became known for premiering works by Debussy, Milhaud, and others, later establishing her career in Paris. The text also discusses the tradition of musical dedications, including homages by Villa-Lobos, and their possible connection to her artistic personality. Her piano suite *Com as Crianças* (1913), composed at the age of seventeen, reveals early modernist traits through innovative harmonic language and refined timbristic writing. The study proposes a critical reassessment of her contribution, emphasizing her role in the circulation of aesthetic ideas between Brazil and Europe and in shaping Brazilian musical modernity.

Keywords: Virgínia Veloso Guerra; modernism; piano; Brazilian music; performance.

Contextualidades

O presente artigo propõe a análise de referências interpretativas sobre um repertório brasileiro para piano ainda insuficientemente explorado, associado ao grupo de compositores atualmente designados por alguns musicólogos como “Modernistas Cariocas”. Tal movimento desenvolveu-se com particular intensidade no Rio de Janeiro, na década anterior à Semana de Arte Moderna de 1922, configurando um período de notável efervescência criativa. Trata-se de uma produção que pode ser compreendida como experimental, na medida em que não se subordina diretamente aos paradigmas do nacionalismo musical então em formação. Neste contexto, o presente trabalho concentra-se na produção pianística e na atuação artística de Virgínia Veloso Guerra (1895–1921).

Busca-se, assim, incentivar novas investigações, tanto no âmbito da musicologia quanto da prática interpretativa, acerca dessa geração de músicos. Observa-se que, apesar de

sua relevância histórica e estética, tal produção permanece relativamente marginal nos estudos acadêmicos, ainda frequentemente orientados por perspectivas vinculadas a concepções nacionalistas consolidadas ao longo do século XX.

A presença da cultura europeia — em especial a francesa — na formação da elite intelectual e artística brasileira no início do século XX constitui um dado amplamente reconhecido. Na década de 1910, essa influência já se encontrava profundamente enraizada na vida cultural carioca, repercutindo de maneira significativa no campo musical. Nesse ambiente, observa-se a assimilação de tendências diversas, que abrangem desde o impressionismo até manifestações associadas ao expressionismo musical, evidenciando um processo complexo de circulação e ressignificação estética.

Os músicos vinculados a esse contexto destacaram-se por uma atuação multifacetada, que compreendia a performance, a pedagogia musical e a composição. Tal pluralidade de atividades contribuiu para a consolidação de um ambiente artístico dinâmico e intelectualmente engajado, cujas implicações ainda demandam uma análise mais aprofundada. Nesse sentido, torna-se fundamental revisitar os percursos dessa geração, investigar suas propostas estéticas e avaliar sua contribuição para a formação da cultura musical brasileira.

O interesse por esse repertório foi intensificado a partir da elaboração de um recital do autor deste artigo, na Sala Cecília Meireles, em setembro de 2022, no qual se buscou evidenciar uma parte da significativa produção pianística carioca anterior a 1922. A pesquisa e a experiência interpretativa revelou não apenas a diversidade estilística desse repertório, mas também sua relevância no contexto histórico e estético da música brasileira, destacando compositores como Oswaldo Guerra (1892-1980), João Octaviano (1892-1962), Luciano Gallet (1893-1931), entre outros.

Parte considerável desse repertório estava associada aos encontros musicais promovidos na residência de Godofredo Leão Veloso (1858–1926), figura central na formação pianística da época. Nesse ambiente, desenvolveu-se a trajetória de Virgínia Veloso, pianista de notável precocidade, cuja atuação se destacou tanto no campo da performance

quanto da composição. Conhecida no meio familiar como Nininha, a artista evidenciou, desde cedo, elevado domínio técnico e sensibilidade estética, refletindo o rigor pedagógico de seu pai e sua inserção em um meio cultural altamente qualificado.

De acordo com Manoel Corrêa do Lago, a documentação relativa às décadas de 1910 e 1920 comprova a intensa atividade artística do chamado Círculo Veloso Guerra no Rio de Janeiro, bem como o desenvolvimento expressivo do talento de Virgínia Veloso. Nesse contexto, destaca-se a orientação pedagógica de Godofredo Leão Veloso, que incluía o estudo de repertório contemporâneo europeu, abrangendo compositores como Charles Koechlin (1867-1950) e Abel Decaux (1869-1943), associados, respectivamente, às experiências de politonalidade e às primeiras manifestações do atonalismo (Corrêa do Lago, 2010, p. 77).

Os encontros realizados nesse ambiente configuraram-se como espaço privilegiado de experimentação estética, contribuindo para a formação de um estilo modernista caracterizado por elevado grau de sofisticação e por relativo distanciamento em relação à música popular urbana. Tal produção evidencia um diálogo intenso com as correntes mais recentes da música europeia, articulando elementos da estética impressionista com procedimentos associados até mesmo ao expressionismo musical.

Do ponto de vista técnico e composicional, observa-se a busca pela ampliação dos limites do sistema tonal, por meio do emprego sistemático do cromatismo e da organização de estruturas harmônicas não subordinadas à lógica funcional tradicional. Essas estratégias favorecem a construção de direcionalidades menos previsíveis e a adoção de formas mais flexíveis, em consonância com um contexto histórico marcado por transformações profundas no campo artístico e social.

A inserção desse movimento no cenário internacional pode ser compreendida à luz dos desdobramentos da Primeira Guerra Mundial e da intensificação das relações culturais entre Brasil e França no período. Em 1917, o diplomata e escritor Paul Claudel foi designado ministro plenipotenciário no Brasil, acompanhado pelo jovem compositor Darius Milhaud, (1892-1974), então responsável por atividades de difusão cultural (Corrêa do Lago, 2017, p. 8).

A permanência de Milhaud no Brasil revelou-se particularmente significativa para o intercâmbio artístico entre os dois países. Durante sua estada no Rio de Janeiro, o compositor estabeleceu vínculos com o círculo dos Veloso Guerra, reconhecendo a qualidade e a atualidade de suas práticas musicais. Em seus relatos, Milhaud destaca a excelência da formação pianística de Virgínia Veloso Guerra, bem como sua notável capacidade de leitura e interpretação do repertório contemporâneo.

O diretor do Conservatório, Henrique Oswald, convidava-me frequentemente para jantar aos domingos. Em sua casa, encontrei o maestro dos Concertos Sinfônicos do Rio, Francisco Braga, que frequentara as aulas de Massenet em Paris, e um jovem casal de músicos, os Oswald Guerra. Oswald compunha música impregnada de influência francesa; sua mulher, Nininha, também dotada para a composição, era sobretudo uma excelente pianista. Seu pai Leão Velloso, era professor de piano e a havia preparado para tocar muita música contemporânea. (DARIUS MILHAUD, notas sem música "Brasil". In: Uma Outra Missão Francesa, 1918-1918, 2017, p.162).

Dessa forma, a atuação de Virgínia Veloso Guerra pode ser compreendida como um ponto de convergência entre a tradição pianística brasileira e as correntes modernas europeias, configurando-se como elemento fundamental para a compreensão desse momento de inflexão estética na história da música no Brasil.

Virgínia Veloso Guerra, *la Muse Oubliée*

As primeiras referências a Virgínia Veloso aparecem em 1907, quando a artista participou de uma série de três programas que seu pai nomeou de "Concertos Íntimos". Na ocasião, Nininha tinha onze anos de idade. Ainda muito jovem, conviveu com grandes artistas que orbitavam nos saraus de Leão Veloso, entre eles os brasileiros Alberto Nepomuceno, (1864-1920) Henrique Oswald (1852-1931), Francisco Braga (1868-1945), Glauco Velásquez (1884-1914), João Nunes (1877-1951), Barroso Netto (1881-1941) e o jovem Villa-Lobos (1887-1959).

A partir de 1914, o excepcional talento de Virgínia Veloso consolidou-se com muitas primeiras audições do repertório brasileiro e francês, em vários teatros do Rio de Janeiro, como o Salão Nobre do Jornal do Commercio, o Teatro Lírico, o Liceu Francês e o Theatro Municipal. Ainda segundo Corrêa do Lago, a lista de primeiras audições efetivadas por Virgínia Veloso é impressionante, com obras de Debussy, Milhaud, Chabrier, César Franck,

Koechlin, D'Indy, Séverac, entre outros. Sua forte atuação artística nesse ambiente elevou-a à musa do nascente movimento modernista carioca, com muitas obras a ela dedicadas.

Virgínia casou-se com o compositor Oswald Guerra.¹ Por influência de Milhaud, fixaram residência em Paris, participando de muitos concertos na capital francesa, incluindo o primeiro concerto do *Groupe des Six*, programas na *Société Musicale Indépendante*, recitais na *Salle Pleyel* e *Salle Gaveau*. Alguns meses antes de o casal chegar na França, Milhaud escreveu na *Revue Musicale*:

Numa série de concertos de música de câmara, a Sra. Nininha Veloso Guerra já apresentou, em primeira audição, as principais obras da nossa escola francesa (Quarteto com piano do Sr. d'Indy, as três Sonatas de Debussy, o Trio de Sr. Ravel), assim como a maior parte das composições para piano de Debussy (inclusive os Doze Estudos e En Blanc et Noir para dois pianos), assim como obras dos Srs. Ravel, Roussel, Satie, Severac, etc. Ela representa juntamente com seu marido Oswald Guerra (cuja encantadora Sonata para piano e violino, apresentada este ano nos concertos da S.M.I, Société Musicale Indépendante,² foi recentemente aplaudida), o elemento mais jovem, o mais avançado e particularmente identificado com as obras do *Groupe des Six*. (Darius Milhaud, *Revue Musicale*, no.1, v.1, novembro de 1920. In: Corrêa do Lago, Manoel. Uma Outra Missão Francesa, 1918-1918, 2017, p. 194-6).

Assim, chegou em Paris uma pianista formada e muito bem informada por seu pai e pela intensa vivência musical no Rio de Janeiro. Quando a carreira de Virgínia ganhava ascensão internacional, a artista tragicamente faleceu aos 27 anos devido a sequelas da gripe espanhola. Oswald Guerra não retornou ao Brasil e consolidou sua carreira profissional na França como atuante compositor e funcionário da Biblioteca Nacional da França.

Dédicateurs

A tradição das dedicatórias musicais tem origens remotas na música ocidental. Seus propósitos mudaram através da história: nos séculos XVII e XVIII, as dedicatórias eram destinadas a exaltar membros da nobreza, patrocinadores e mecenas. No século XIX, passaram a ter motivações revolucionárias, profissionais, ou mesmo laços afetivos.

Na *belle époque* francesa, as dedicatórias tornaram-se *galanteries* sociais que, conseqüentemente, foram transpostas para o Rio de Janeiro, a Paris tropical. Algumas vezes,

¹ https://youtu.be/Ved1g6_X7Zk

² A *Société Musicale Indépendante* (S.M.I.) surgiu em 1910, como uma secessão da *Société Nationale*, refletindo as tensões crescentes entre os compositores ligados à *Schola* e aqueles saídos do *Conservatoire*, notadamente dos alunos de Gabriel Fauré, tais como Maurice Ravel, Charles Koechlin, Florent Schmitt e Roger Ducasse. (Corrêa do Lago, nota de rodapé, 2017, p.194).

a cortesia podia revelar o perfil psicológico do homenageado, convertendo-se assim em um divertido jogo musical.

Provavelmente, as dedicatórias à Virgínia Veloso Guerra revelam alguns aspectos contrastantes da sua personalidade artística: impetuosa e frágil, lírica e virtuosística. Henrique Oswald lhe dedica uma serenata *blasée, nonchalante*. Villa-Lobos a homenageia com uma dança primitivista e violenta e Milhaud lhe oferece uma primavera em formato de música lírica e expressiva.³

Henrique Oswald Sérénade Grise (1913) (à *Virgínia Veloso*)

 Henrique Oswald - Sérénade grise [Serenata cinza] (Nahim Marun, piano)


Heitor Villa-Lobos Kankikis (1915) (à *Virgínia Veloso Guerra*)

 VILLA LOBOS KANKIKIS

Darius Milhaud Printemps n° 5 (1917) (à *Virgínia Veloso Guerra*)

Milhaud Printemps 5 (1917) Nahim Marun

Considerações sobre a interpretação pianística da suíte “Com as Crianças (1913) Avec les enfants”, de Virgínia Veloso Guerra

 Virginia Veloso Guerra "Com as Crianças" (1913) ⁴

A suíte para piano "Com as Crianças" foi composta por Virgínia Veloso aos dezessete anos. Certamente, é uma obra de juventude, mas retrata alguns dos caminhos estético-musicais que vinham sendo adotados pelos modernistas cariocas na década anterior à Semana de Arte Moderna de 1922. Apresenta uma escrita fluente e pianística, com notável emprego dos recursos timbrísticos do instrumento. A suíte é "provavelmente a primeira obra impressa brasileira apresentando uma sintaxe francamente modernista." (Corrêa do Lago, p.122, 2017).

³ O primeiro endereço eletrônico é uma audio-partitura do Instituto do Piano Brasileiro, os seguintes são vídeos da apresentação no Theatro São Pedro, em São Paulo, no dia 22 de outubro de 2022.

⁴ Suíte "Com as Crianças", gravação ao vivo no Theatro São Pedro, em São Paulo, no dia 22 de outubro de 2022.

Figura 1



Foto de Virgínia Veloso Guerra. Instituto do Piano Brasileiro, revista "O Malho", 1919, ed.893.

Na próxima seção, destacamos aspectos relevantes de cada movimento da suíte e comentamos sua relação com a interpretação e a *performance*.

I. Carícias da Mamãe (*La maman et ses caresses*)

Calme et expressif M.M. sugerido ♩. = 46⁵

Canção de ninar, doce e delicada, que retrata a intensa conexão entre uma mãe e seu rebento. Foi escolhida pela autora a forma ternária para evocar a sensação de circularidade, com tratamento harmônico sofisticado, em modo eólio.

Na primeira e última seções o toque deve ser muito leve, com pouca pressão nas teclas. O pedal se encarrega de fazer soar as nove badaladas, distribuídas não simetricamente no movimento (compassos 1-5, 8, 29-31). Ouviremos novamente as nove badaladas no quinto movimento da suíte, "Boa noite, Mamãe".

Na seção central, o motivo inicial é desenvolvido em *cantabile*, expressivo, portanto o toque deve ser mais profundo e a sonoridade penetrante, especialmente na voz superior. Como em toda música de tradição francesa, o pedal tem a função de timbrar e colorir o discurso musical, pontuando-o sutilmente com gradações que vão do pedal inteiro ao quarto de pedal, técnica que requer um controle apurado do instrumento e do discurso musical.

⁵ Não há indicação de metrônomo na partitura. Esta e as próximas indicações são sugestões do autor.

Quadro 1

Compassos / Seção	Virgínia Veloso Guerra Carícias da Mamãe
c. 1-10 Primeira seção	<p>Tratamento modal da harmonia, explorando o efeito pianístico "terceira mão".</p> <p>Compasso 6: condução inesperada para Ré \flat M, onde poderá haver mudança de intensidade, como por exemplo um <i>p</i> súbito para realçar a expressividade.</p> <p>Compasso 9-10: uma cadência plagal encerra a primeira parte.</p>
c. 11-22 Seção central	<p>Elementos contrastantes com a primeira seção: mudança de fórmula de compasso, mais andado, arpejos fluidos, tema <i>cantabile</i> e expressivo.</p> <p>Compasso 21: Dominante de Ré m, Lá M encerra a seção com o único dó\sharp de toda a peça, aumentando a expectativa para o retorno da tonalidade.</p>
c. 23-32 Primeira seção modificada	<p>Mudanças harmônicas e timbrísticas no material musical da primeira seção.</p> <p>Compasso 28: a fórmula 9/8 "suspende" o tempo (através do terceiro tempo do compasso) e eleva o discurso a uma região de timbres agudos, de ambiguidades harmônicas maior / menor e cores delicadas.</p>
c. 33-37 Coda	Coda modal.

Figura 2

I. Caricias da mamãe. (LA MAMAN ET SES CARESSES)

Calme et expressif

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It contains five measures of music, each starting with a fermata. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains five measures of music, with a slur over the first four measures. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains five measures of music, with a slur over the first four measures. The word "Dolce" is written in the middle of the first measure of the grand staff.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains four measures of music, with a fermata over the first measure. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains four measures of music, with a slur over the first three measures. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains four measures of music, with a slur over the first three measures. The word "Dolce" is written in the middle of the first measure of the grand staff. The number "10" is written in red above the second measure of the top staff, and the text "Un peu plus" is written to its right. The dynamic markings "p", "pp rall.", and "mf" are written in the middle of the first, second, and third measures of the grand staff, respectively.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains four measures of music, with a slur over the first three measures. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains four measures of music, with a slur over the first three measures. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains four measures of music, with a slur over the first three measures. The dynamic markings "p", "cres.", and "f expressif." are written in the middle of the first, second, and third measures of the grand staff, respectively.

p *cres.*

20 *dim. e rall.* *pp* *cres.* Tempo I.

dim. *m. g.* *p*

30 *mp* *p* *rall.* *pp* 37

II. Com as bonecas, em dança (*Ils dansent avec leurs poupées*)

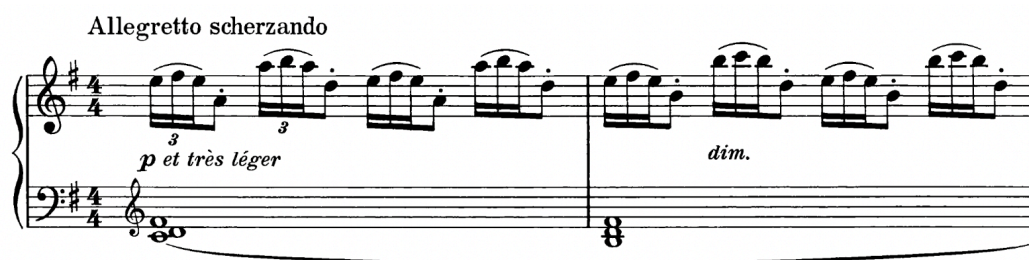
Animé et joyeux

MM. sugerido: ♩. = 96

Forma Binária com ritornelo. Na primeira ideia, compassos 1-7, evidencia-se o movimento de dança marcando com precisão e energia as quintas da mão esquerda. A mão direita realiza linhas melódicas retas, evocando o gesto anguloso das bonecas, que pode ser enfatizado variando-se a intensidade dos motivos (*crescendos e diminuendos*), com emprego discreto de *rubatos*. Notar como a compositora engenhosamente transforma a primeira ideia na segunda, a partir dos compassos 6-7 e em seguida nos compassos 8-10.

A segunda ideia consiste em pequenas volutas, flexíveis e leves. Inicia-se no compasso 13 e desenvolve-se até o compasso 24. Contrasta com a seção anterior, apresentando mudanças de textura, harmonia, timbre e sobretudo do caráter. As leves semicolcheias, que nos remetem às figuras rítmicas da Segunda Arabesque de Debussy, configuram um ambiente diáfano, *scherzando*.

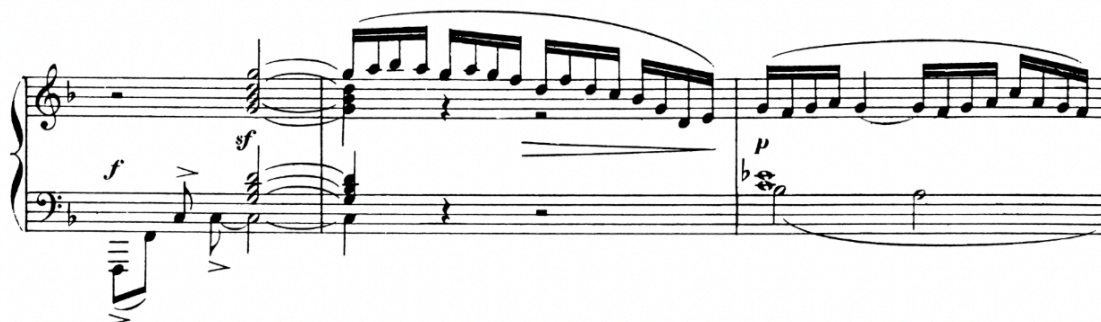
Figura 3



Debussy, Segunda Arabesque. c. 1-2. Fonte: Dover Edition, New York.

O toque deve ser leve, como a escritura sugere, a articulação preferencialmente *non legato*, com pedal. O caráter musical do movimento favorece a escolha de um andamento ágil e fluido. A partir do compasso 30 ouvimos ecos do Prelúdio da Suite Bergamasque, também de Debussy.

Figura 4



Debussy, Suite Bergamasque, Prélude, introdução, c. 1-3. Fonte: Dover Edition, New York.

No compasso 47 uma indicação 2/4 pode sugerir ao intérprete uma mudança de andamento para menos. Caso se adote ♩. = ♩ a fluência e o caráter fugaz ficariam prejudicados.

Recomendo adotar a indicação ♩ = ♩, que irá realçar o caráter virtuosístico da passagem.

Figura 5



Virgínia Veloso Guerra, Com as bonecas, em dança, c. 45-47. Fonte: Casa Arthur Napoleão, Rio de Janeiro, 1913.

Quadro 2

Compassos / Seção	Virgínia Veloso Guerra Com as bonecas, em dança
c. 1-12 Primeira ideia	Rítmico e caprichoso. Relações harmônicas de Tônica - Subdominante. Transformação da primeira ideia em segunda ideia entre os compassos 6-10. Compasso 11: sequência nº 1 de três acordes do grave para o agudo fechando a seção. Compasso 12: o silêncio deve ser enfatizado para valorizar o timbre <i>pp</i> das volutas.
c. 13-24 Segunda ideia	Desenvolvimento do arabesco proposto nos compassos 8 e 9. Compassos 23-24: sequência nº 2 de acordes repetidos ascendentes encerrando o período.
c. 25-42 Primeira ideia modificada	Retorno da primeira ideia, com mudanças harmônicas nos baixos do compasso 28 em diante, objetivando a região de Mi \flat M. Desenvolvimento do tema anguloso com novas cores harmônicas. Compasso 38: modulação por degrau para Ré \flat M Compassos 39-40: escala de tons inteiros. Compasso 41-42: sequência nº 3 de três acordes ascendentes encerrando a seção.
c. 43-53 Segunda ideia modificada	Compasso 43-50: arabesco desenvolvido e virtuosístico. Compassos 51-53: sequência nº 4 de três acordes com figuração rítmica aumentada e em região grave.
c. 54-60 Coda	Compassos 54-56: reminiscências do tema com novas cores, em região mais aguda. Compassos 57-60: a escala ascendente substitui os três acordes e remete ao <i>glissando</i> acrescentado pelo pianista Arthur Rubinstein no final do Polichinelo de Villa-Lobos (da Prole do Bebê I, 1918).

Figura 6

II. - Com as bonecas, em dança.

(ILS DANSENT AVEC LEURS POUPEES)

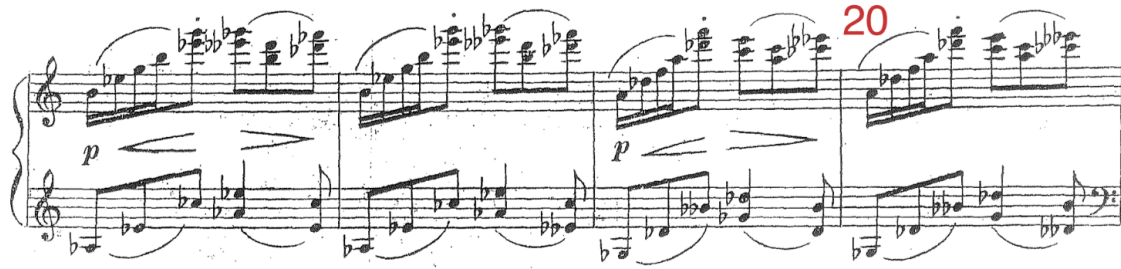
Animé et joyeux

p

mf *p* 10

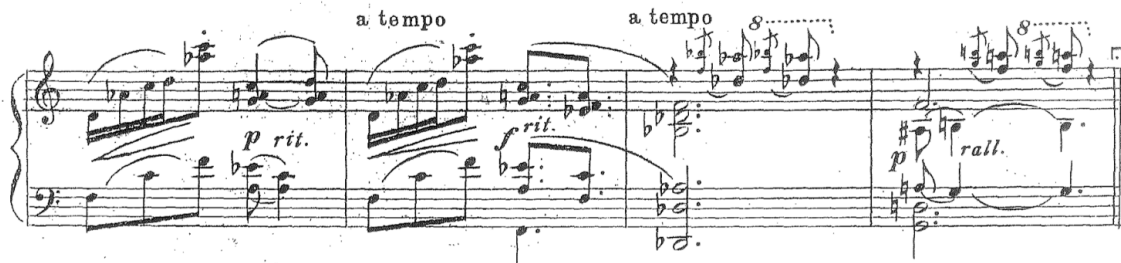
p

20



p

a tempo



p rit. *p* *rit.* *p* *rall.*

25 a tempo

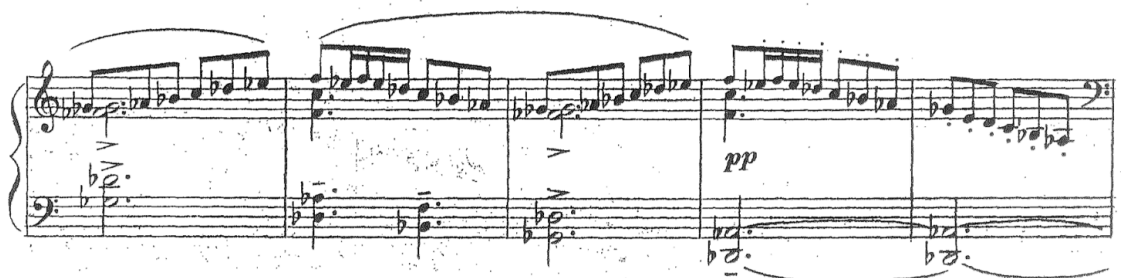


f *p* *f*

30



p



pp

40

8.....

p *cres.*

a tempo

p rit.

cres.

p rit.

f

50

8.....

8.....

f

pp

Retenu

(6)
(8)

Rapide

(2)
(4)

ff

p

7

8.....

f

pp

8.....

60

III. Histórias da Babá (*Les contes de Nounou*)

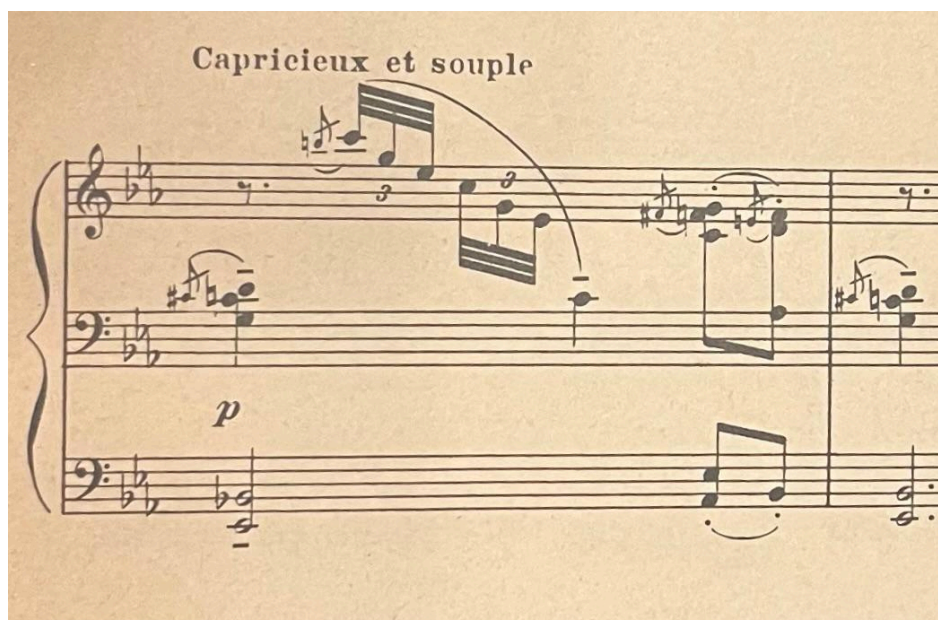
Modéré

M.M. sugerido J. = 60

A forma é ternária, esmaecida pelas lentes impressionistas. O movimento explora linhas melódicas independentes, cromáticas ou modais. A simultaneidade dessas linhas produz dissonâncias expressivas, que devem ser valorizadas com uso generoso do pedal. Essa técnica composicional é muito utilizada por Darius Milhaud.

Na segunda parte do movimento, nos compassos 9-18 podemos utilizar um só pedal para valorizar a expectativa e o caráter suspensivo, misterioso, da escrita musical. A segunda parte inicia-se no compasso 10, com um novo tema sob um pedal de dó# na região aguda. Uma série de acordes jazzísticos (acordes com 7ª menor e 3ª e 4ª acrescentadas que "resolvem" em novos acordes com 7ª maior e 6ª acrescentada) encerram a segunda parte, aludindo aos acordes de *Poissons d'Or* de Debussy. É importante lembrar que Virgínia Veloso Guerra fez a primeira audição desta obra no Brasil.

Figura 7



Debussy *Poissons d'Or* (1907), c. 30. Fonte: Éditions Durand, Paris.

Quadro 3

Compassos / Seção	Virgínia Veloso Guerra Histórias da Babá
c. 1-9 Primeira ideia	Contraponto de linhas melódicas independentes, dissonâncias harmônicas.
c. 10-24 Segunda ideia	Compassos 13-18: choques entre a nota dó# aguda e o campo harmônico de Dó m, em ambiência de mistério e fantasia. Compassos 18-24: ouve-se vários acordes jazzísticos.
c. 25-30 Primeira ideia Reminiscências	Excertos intervalares da primeira ideia, diluição do movimento e rarefação rítmica (<i>lentement, doux e pp</i>).
c. 31-36 Coda	Tempo muito lento, com silêncios e lembranças de sinos ao longe.

Figura 8

III.. Historias da Bábá.

(LES CONTES DE NOUNOU)

Modéré (sans lenteur) m. g.

léger.

p

expressif.

dim.

10

rall.

a tempo

mf

m. d.
mf

20

Retenu
p
a tempo
f brusquement.
sf

Lentement
p rit.
doux

30 36

pp
ppp

IV. Soldados de chumbo (*Les soldats de plomb*)

Allegro moderato M.M. sugerido $J. = 120$

A obra é francamente pictórica e retrata as brincadeiras das crianças com os soldadinhos de chumbo. A justaposição de tonalidades maiores e menores (compassos 1-2 Fá# m/M), modulações enarmônicas de surpresa (compassos 10-11: Fá# M / Mi b m) favorecem a criação de diferentes cores para cada patamar harmônico.

Figura 9



Virgínia Veloso Guerra, Soldados de chumbo, c. 1-2. Casa A. Napoleão, Rio de Janeiro, 1913.

Figura 10



Virgínia Veloso Guerra, Soldados de chumbo, c. 10-11. Casa A. Napoleão, Rio de Janeiro, 1913.

Na introdução, compassos 1-23, a marcha surge decidida, mas se desenvolve pontuada de hesitações: sequências cromáticas descendentes, finais de frase suspensivos e silêncios expressivos. Do silêncio surge um improviso nos compassos 18-23, que prepara o *Alla Marcia*. No compasso 24 inicia-se a segunda parte do tema, dessa vez marcial, enérgico e triunfal. Sugere-se M.M. $J = J$. ($J = 120$)

As regiões tonais contrastantes: Fá# m nos compassos 24-37 e Lá b M nos compassos 38-80 sugerem diferentes cores harmônicas, que correspondem a diferentes toques pianísticos e um uso apurado e expressivo do pedal, com suas nuances, que vão do pedal inteiro ao quarto de pedal, ou ainda menos.

Quadro 4

Compassos / Seção	Virgínia Veloso Guerra Soldados de Chumbo
c. 1-23 Introdução	Marcha angulosa com "falsas relações" cromáticas entre Fa# M / Fa# m, permeada de blocos cromáticos descendentes em <i>legato</i> , interrompidos. Compasso 10: modulação enarmônica.
c. 24-48 Tema principal (<i>Alla Marcia</i>)	Marcha enérgica e triunfal. Retorno a Fa# m, texturas timbrísticas variadas explorando diversas regiões harmônicas (ver blocos compassos 31-34, compassos 35-37, compassos 38-48).
c. 49-88 Desenvolvimento	Compasso 48: desenvolvimento com uma melodia expressiva em notas de valores longos sobre o ritmo da marcha, em <i>pp</i> . Compasso 74: o bordão rítmico arrefece.
c. 81-88 Codeta	Compasso 81-88: <i>Sonoro Comodo</i> , uma nova codeta que prepara a volta do motivo principal do <i>Alla Marcia</i> .
c. 89-110 Tema principal (<i>Alla Marcia</i>)	Compasso 99: Clímax em <i>ff</i> , com poderosos "sinos" de sol# nos baixos. As indicações <i>f</i> - <i>mf</i> - <i>p</i> e <i>pp</i> sinalizam a diluição do movimento dos soldados de chumbo e o efeito de afastamento gradual dos sinos.
c.112-113 Coda	Lembrança temática em <i>pp</i> da marcha triunfal.

The image shows a page of musical notation for piano. It consists of five systems of staves. The first system is marked 'a tempo' and includes a red '20' at the end. The second system is marked 'Alla Marcia' and includes a red '30' at the end. The notation includes various dynamic markings: *p* (piano), *f* (forte), *p subito* (piano subito), and *cres.* (crescendo). There are also some performance instructions like '(I) Accord muet' and '(I)'. The music is written in treble and bass clefs with various time signatures and key signatures.

(I) Accord muet

40

poco dim. - *cres.* - *f*

Musical score for measures 40-43. The piece is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. Measure 40 starts with a piano dynamic and a *poco dim.* marking. Measure 41 has a *cres.* marking. Measure 42 has a forte (*f*) dynamic. Measure 43 features a melodic line in the right hand with a fermata over the final note.

mf - *p*

Musical score for measures 44-47. Measure 44 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 45 has a piano (*p*) dynamic. Measures 46 and 47 continue the piano dynamic with sustained chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

Più mosso 50

f - *sm.* - *dolce il canto*
pp sempre

Musical score for measures 48-51. Measure 48 has a forte (*f*) dynamic. Measure 49 has a *sm.* (sostenuto) marking. Measure 50 has a *dolce il canto* marking. Measure 51 has a *pp sempre* marking. The tempo is marked *Più mosso*. The key signature changes to B-flat major (two flats) and the time signature changes to 2/4.

Musical score for measures 52-55. The piece continues in 2/4 time with sustained chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

60

Musical score for measures 56-59. The piece continues in 2/4 time with sustained chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. The score features various musical elements:

- System 1:** Treble clef with a long melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking *p* is present.
- System 2:** Similar to the first system, with a dynamic marking *p*.
- System 3:** Treble clef with chords and a bass clef with eighth notes. A *rall.* marking is present over the final measures.
- System 4:** Treble clef with chords and a bass clef with eighth notes. A tempo marking **80** and the instruction **Sonoro, comodo** are present. Dynamics *pp* and *f* are used. Triplet markings (*3*) are present in both hands.
- System 5:** Treble clef with chords and a bass clef with eighth notes. Triplet markings (*3*) are present in both hands.

Alla Marcia **90**

100

110 **113**

pp

V. Boa noite, mamãe... (*Bonne nuit, maman...*)

Lent

M.M. sugerido ♩ = 100

A peça soa como uma delicada improvisação sobre um tema. Após uma introdução à *piacere* e expressiva com nove badaladas. Interessante notar que na primeira peça da suíte, "Carícias de Mamãe", as badaladas também estavam presentes, mas não sequencialmente. Como na primeira peça, Virgínia Veloso cria uma *Berceuse*, desta vez em Sol m (compasso 10, *un peu moins lent*).

O percurso harmônico do movimento é notável: Sol m / Lá b M / Sol M / Sol m.

Nos compassos 25-26 ocorre uma condução harmônica expressiva de Lá b M para Sol M através de Mi b M e Ré M, que retorna para Sol m no compasso 31, finalizando poeticamente esse movimento.

Figura 12

The image displays two systems of musical notation for the piece "Boa noite, mamãe...". The first system, measures 22-29, is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The treble clef part begins with a forte (*f*) dynamic and includes markings for *dim.* (diminuendo), *p tranquille*, and *rall.* (rallentando). The bass clef part provides harmonic support with chords and moving lines. The second system, measures 30-37, is marked *a tempo* and starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. It shows a key signature change to one sharp (F#) and continues with intricate melodic and harmonic development in both staves.

Virgínia Veloso Guerra, Boa noite mamãe, c. 22-29. Casa A. Napoleão, Rio de Janeiro, 1913.

Quadro 5

Compassos / Seção	Virgínia Veloso Guerra Boa noite, mamãe...
c. 1-8 Introdução	Introdução <i>ad-libitum</i> e nove badaladas.
c. 10-16 Ideia principal	Tema em Sol m. Ambiente noturno, calmo.
c. 17-26 Desenvolvimento	Compasso 17: modulação para Lá \flat M, motivo principal expressivo no baixo. Compasso 20: motivo variado com notas duplas.
c. 27-33 Ideia principal	Tema em Sol M que é reconduzido no compasso 31 para Sol m.

Figura 13

V. Bôa noite, mamãe...

(BONNE NUIT, MAMAN...)

Lent

mf *expressif.* *p*

10 Un peu moins lent *doux* *rit.* *a tempo* *mf*

The image displays a musical score for the piece "Suite Com as Crianças" by Villa-Lobos, specifically measures 20 through 33. The score is written for piano and is divided into four systems. The first system (measures 20-23) features a treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It includes dynamic markings such as *p* and *cres.*. The second system (measures 24-27) continues in the same key and time signature, with dynamics *f*, *dim.*, *p tranquille*, and *rall.*. The third system (measures 28-30) is marked *a tempo* and *pp*. The fourth system (measures 31-33) changes to a key signature of one flat and a 4/4 time signature, with dynamics *rall.* and *pp*. The piece concludes with a *Lent* marking. Red numbers 20, 30, and 33 are placed above the first, third, and fourth systems respectively. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic hairpins.

Suite Com as Crianças, p. 13, 14. Fonte: Casa Arthur Napoleão, Rio de Janeiro, 1913.

VI. O que pensa de tudo isso a criança grande (Nininha) (*Ce que je pense de tout cela*)

Lent

M.M. sugerido: ♩ = 54

A suíte "Com as Crianças" não conclui com a criança adormecendo, mas sim com a autora pensando e refletindo sobre sua obra. O conteúdo e título deste movimento remetem ao *Der dichter spricht*, O poeta fala, último movimento das Cenas Infantis de Schumann.

Figura 14

Der Dichter spricht.

R. S. 53.

Schumann, Cenas Infantis, conclusão: O poeta fala. Fonte: Dover edition, New York.

Em ambas as peças, encontramos a auto-referência no título. O discurso é improvisado e seu estilo recitativo, sem métrica, estimula a reflexão. Schumann propõe uma meditação sobre a suíte, com seus momentos de métrica livre, sem barra de compasso. Silêncios expressivos pontuam temas graves e fragmentados.

Virgínia Veloso também recorre aos temas com métrica livre, alternando fórmulas de compasso (2/4, 3/4, 4/4, 5/4). O tempo flutua, com mudanças constantes de andamento como *Lent*, *un peu plus animé*, *soutenu*, *rallentando*, *Lentement*. A conclusão da suíte "Com as Crianças" é poética e recorda, ambigualmente, um arabesco do primeiro movimento de "Carícias de Mamãe".

Figura 15



Virgínia Veloso Guerra, *Carícias de Mamãe*, c. 16-17. Casa Arthur Napoleão, Rio de Janeiro, 1913.

Figura 16

VI..O que pensa de tudo isso a criança grande.(NININHA)

(CE QUE JE PENSE DE TOUT CELA)

Lent

10

20

25

f Un peu plus animé

p soutenu

f *mf* *p*

f *expressif.* *p* *rall...* *pp*

Lentement

Acc.

Conclusão

Como síntese, a trajetória de Virgínia Veloso Guerra revela não apenas o percurso singular de uma pianista excepcional precocemente interrompida, mas também um capítulo significativo da formação de uma sensibilidade modernista no Brasil. Sua atuação como intérprete — especialmente na difusão de repertório francês contemporâneo — e sua inserção em circuitos artísticos internacionais evidenciam uma artista profundamente conectada às transformações estéticas de seu tempo.

A suíte *Com as Crianças*, composta ainda na juventude, confirma essa inserção ao articular, com notável imaginação sonora, procedimentos harmônicos, texturais e timbrísticos associados à modernidade musical. Ao mesmo tempo, a obra preserva uma dimensão poética íntima, na qual o universo infantil se transforma em espaço de experimentação estética e expressão subjetiva. Tal dualidade — entre refinamento técnico e espontaneidade expressiva — parece refletir a própria personalidade artística de Virgínia, tal como sugerem as dedicatórias que lhe foram dirigidas por compositores de sua geração, tais como Villa-Lobos, Henrique Oswald e Darius Milhaud.

Nesse sentido, revisitar sua obra e seu contexto não constitui apenas um gesto de resgate histórico, mas um ato de reavaliação crítica do lugar das intérpretes e compositoras na construção da modernidade musical brasileira. A redescoberta de Virgínia Veloso Guerra permite, assim, ampliar o entendimento das redes de circulação estética entre Brasil e Europa no início do século XX, ao mesmo tempo em que restitui à artista o protagonismo que sua trajetória e sua música inequivocamente demandam.

Referências

- CORRÊA DO LAGO, Manoel Aranha. *O Círculo Veloso Guerra e Darius Milhaud no Brasil*. Rio de Janeiro: Reller, 2010.
- CORRÊA DO LAGO, Manoel Aranha. *Uma outra missão francesa: 1917-1918*. Rio de Janeiro: Capivara, 2017.
- FLÉCHET, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris: un écho musical du Brésil*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- MILHAUD, Darius. Notas sem música: “Brasil”. In: CORRÊA DO LAGO, Manoel Aranha. *Uma outra missão francesa: 1917-1918*. Rio de Janeiro: Capivara, 2017. p. 159–170.

Nahim Marun é amplamente reconhecido pela crítica internacional por suas performances expressivas, marcadas por vitalidade e elegância musical. Atuou como recitalista, solista e professor em importantes salas e festivais no Brasil e no exterior, incluindo países como Colômbia, Uruguai, Estados Unidos, França e Itália. Possui sólida formação acadêmica, com Mestrado pelo Mannes College of Music (Nova York), Doutorado pela UNICAMP, Pós-Doutorado pela Université Paris-Sorbonne e título de Livre-Docente pela UNESP. Estudou com Isabel Mourão, Koellreutter e Grant Johannesen. Entre seus prêmios destacam-se o de Melhor Solista (APCA), o Prêmio Concerto e indicações ao Prêmio Carlos Gomes. Suas gravações receberam distinções internacionais, incluindo cinco estrelas da revista *Diapason* e o selo “Escolha da Crítica” da revista *Opera-News* do Metropolitan Opera de Nova York.