



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

LEONARDO VIEIRA FEICHAS

A PRÁTICA INSTRUMENTAL COMO INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA APLICADA A  
OBRAS DE FLAUSINO VALLE (1894-1954): O PROCESSO E UMA INTERPRETAÇÃO

*INSTRUMENTAL PRACTICE AS ARTISTIC INVESTIGATION APPLIED TO WORKS BY  
FLAUSINO VALLE (1894-1954): THE PROCESS AND AN INTERPRETATION*

CAMPINAS  
2021

LEONARDO VIEIRA FEICHAS

A PRÁTICA INSTRUMENTAL COMO INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA APLICADA A OBRAS DE FLAUSINO VALLE (1894-1954): O PROCESSO E UMA INTERPRETAÇÃO

*INSTRUMENTAL PRACTICE AS ARTISTIC INVESTIGATION APPLIED TO WORKS BY FLAUSINO VALLE (1894-1954): THE PROCESS AND AN INTERPRETATION*

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Doutor em Música, na área Música: Teoria, Criação e Prática.

*Thesis presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Music, in the area of Music: Theory, Creation and Practice.*

No âmbito do acordo de Cotutela firmado entre a Unicamp e a Universidade Nova de Lisboa (UNL- Portugal)

ORIENTADORES:

DR. EMERSON LUIZ DE BIAGGI

DR. DAVID JOHN CRANMER

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO LEONARDO VIEIRA FEICHAS, E ORIENTADO PELO PROF. DR. EMERSON LUIZ DE BIAGGI E PELO PROF. DR. DAVID JOHN CRANMER

CAMPINAS

2021



Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Marisa Cristina Pereira - CRB 8/6558

F323a Feichas, Leonardo Vieira, 1984-  
A prática instrumental como investigação artística aplicada a obras de Flausino Valle (1894-1954) : o processo e uma interpretação / Leonardo Vieira Feichas. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientadores: Emerson Luiz de Biaggi e David John Cranmer.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.  
Em cotutela com: Universidade Nova de Lisboa .

1. Autoetnografia. 2. Estratégias de aprendizagem. 3. Valle, Flausino, 1894-1954. 4. Música - interpretação. I. Biaggi, Emerson Luiz de, 1961-. II. Cranmer, David John. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. V. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Instrumental practice as artistic investigation applied to works by Flausino Valle (1894-1954) : the process and an interpretation

**Palavras-chave em inglês:**

Autoethnography

Learning strategies

Valle, Flausino, 1894-1954

Music - interpretation

**Área de concentração:** Música: Teoria, Criação e Prática

**Titulação:** Doutor em Música

**Banca examinadora:**

Emerson Luiz de Biaggi [Orientador]

Adonhiran Bernard de Almeida Reis

Gilson Uehara Gimenes Antunes

Teresinha Rodrigues Prada Soares

Luiz Britto Passos Amato

**Data de defesa:** 14-09-2021

**Programa de Pós-Graduação:** Música

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-5288-6873>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/8991152134806023>

## **COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO**

LEONARDO VIEIRA FEICHAS

ORIENTADORES: DR. EMERSON LUIZ DE BIAGGI E DR. DAVID JOHN CRANMER

### **MEMBROS:**

1. PROF. DR. EMERSON LUIZ DE BIAGGI
2. PROF. DR. ADONHIRAN BERNARD DE ALMEIDA REIS
3. PROF. DR. GILSON UEHARA GIMENES ANTUNES
4. DRA. TERESINHA RODRIGUES PRADA SOARES
5. DR. LUIZ BRITTO PASSOS AMATO

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 14.09.2021

## AGRADECIMENTOS

Aos meus estimados orientadores com todo respeito e gratidão, professores Dr. Emerson de Biaggi e Dr. David Cranmer, pela orientação e pela confiança em meu trabalho que foram fundamentais para o desenvolvimento e conclusão deste doutorado;

Ao programa de Pós-graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas, ao Centro de Estudo de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa e à Escola Superior de Música de Lisboa pelo apoio de minha estadia nas duas Universidades, bem como aos seus professores, com os quais tive contato e aulas nesses anos.

Ao professor Dr. Tiago Neto pelas aulas de violino durante o doutorado na Escola Superior de Música de Lisboa, que foram fundamentais para desdobramentos da investigação.

Aos professores membros titulares da banca de doutorado, Dra. Teresinha Prada, Dr. Gilson Antunes, Dr. Adonhiran Reis e Dr. Luiz Amato pelas considerações contrutivas;

Aos professores membros suplentes da banca de doutorado, Dr. João Paulo Machado, Dr. José Alexandre Lemo Lopes Carvalho e Dr. Carlos Fernando Fiorini.

Aos meus pais, Luiz Antônio Feichas e Maria Isabel Vieira Feichas pelo incentivo ao longo de toda minha vida profissional;

À minha amada esposa Letícia Porto Ribeiro pelo amor, apoio e paciência fundamentais para a realização do doutorado;

À minha avó Toninha pelo exemplo intelectual e de nos mostrar como a força de vontade em busca do conhecimento não tem idade.

Aos meus irmãos Roger Vieira Feichas e Luiz Eduardo Vieira Feichas pelo apoio e companheirismo de sempre;

À família Valle pelo apoio ao longo dos últimos anos, pela amizade, generosidade e confiança em meu trabalho, que culminou na doação do violino e arco que pertenceram a Flausino Valle. Certamente uma motivação fundamental para a pesquisa e divulgação da obra.

À minha cunhada Fernanda Cunha e a dona Eunice por me receberem em sua casa em Campinas no período das matérias presenciais.

À minha sogra Ana Rita Porto, minha cunhada Maíra Porto Ribeiro e ao meu sogro Luiz Ricardo Costa Ribeiro pelo apoio e ao carinho ao longo de toda minha jornada acadêmica.

À Universidade Federal do Acre pelo apoio fundamental para a realização do doutorado.

À amiga Ana Esteves por me acolher em Lisboa com todo carinho, seu suporte foi fundamental para conseguir cumprir o percurso acadêmico na Universidade Nova de Lisboa. Morar na Rua Capitão Ramires foi um momento marcante em minha vida, de muita felicidade.

Aos amigos da Rua Capitão Ramires Márcio, Dani, Beth, Wataru, Emma, dona Fernada Esteves.

À amiga Juliana Meneses pelo apoio em nossa jornada de doutorandos, por me prestigiar em minhas atividades artísticas e pelas trocas de ideias.

Aos queridos amigos Maíra Scarpellini, Diego Timóteo, Elder Gomes, Márcia Teixeira, Mariane Scarpellini e Anderson Miranda.

Ao amigo e renomado jornalista José Venâncio Resende pela generosidade em cobrir os principais fatos da minha investigação em progresso. Certamente esse registro colaborou muito para a divulgação da pesquisa e do próprio compositor.

À amiga e professora Teresinha Prada pela amizade, pelos ensinamentos e pela parceria musical.

À querida professora e amiga Lucielena Terribile pelos ensinamentos da teoria musical.

Ao amigo Alexandre Takahama pelo apoio e por me apresentar um de meus orientadores, Professor David Cranmer.

Às queridas amigas Dora Utermohl e Liu Man Ying pelo apoio e amizade. Nossa jornada juntos ao organizar o Encontro de Cordas Flausino Valle desde 2017 tem sido uma grande alegria e aprendizado.

Ao meu primo/irmão Rodrigo Vieira Medrano que generosamente me acolheu em sua casa durante meu período de atividades na Unicamp.

Ao querido amigo Júlio Rovigatti do Prado pela assistência na concepção das edições das obras, mas também, mesmo estando longe, é um amigo sempre presente.

Aos amigos e colegas de doutorado Daniel Sanches, Alexandre Damasceno, Mian Chen, Rodrigo Hoffman, Paulo Guicheney, Othaniel Alcântara, Marílio Wane, Flávia Cruvinel, Rodrigo Teodoro de Paula.

À professora Dra. Manuela Toscano pela atenção e sensibilidade que nos ofereceu em seu seminário de Musicologia Histórica. Os conhecimentos transmitidos foram fundamentais para o embasamento da tese.

Ao amigo e colega professor Dr. Marcelo Brum pela generosidade em me acompanhar ao piano no segundo recital de doutorado.

Ao amigo Marxon pela realização da gravação do segundo recital.

Aos queridos amigos: Eduardo Ostergren, Helena Jank, Jaqueline Theoro, Fernanda Pavan, Joseane Porfirio.

Ao amigo Jefferson Motta pela amizade e pelas caronas para Campinas ao longo de 2019.

Ao querido compadre e amigo Bruno Madeira pela parceria musical no primeiro recital de doutorado e pela parceria musical de longa data, também à minha comadre Dani Rivera.

Manifesto aqui o meu mais profundo sentimento às vítimas da COVID-19 e aos seus parentes e amigos em todo mundo.

## RESUMO

Esta tese de doutorado consiste em uma investigação artística com o objetivo de propor uma interpretação musical e uma edição prática das obras **26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só, *Serenim* (violino e piano) e *Doce Momento* (violino e piano)** do compositor brasileiro Flausino Valle (1894-1954), com foco na construção do processo (proposição e observação) e com considerações e soluções de questões técnicas e musicais. A partir da prática artística reflexiva (*performer/investigador*), estruturada em um percurso com ciclos de coletas de dados, o uso do diário reflexivo e da análise através do método autoetnográfico busca-se captar, descrever e analisar, de maneira sistemática, o processo de aplicação de estratégias para o desenvolvimento da interpretação das obras de Valle. A investigação tem como suporte a pesquisa musicológica já realizada pelo autor em sua dissertação de mestrado. Como referencial teórico, utiliza-se de autores que entendem a Prática como pesquisa e que evidenciam o olhar para registro da construção da interpretação. De um modo geral, esses autores têm vínculo com as Ciências Sociais e Humanas e com a literatura da Investigação Artística, o que propicia a essa investigação um caráter interdisciplinar, qualitativo, narrativo e fenomenológico. A partir da fundamentação teórica e dos dados colhidos associados a questões extramusicais, foram levantadas hipóteses sobre a interpretação e considerações sobre a validade das estratégias de estudo selecionadas previamente. Foi proposta também uma edição dos Prelúdios e das peças *Serenim* e *Doce Momento*, fruto desse processo reflexivo. Como conclusões, observa-se uma interpretação que valoriza aspectos musicais da obra julgados essenciais. Além disso, a metodologia escolhida aplicada ao percurso proposto para a construção da interpretação mostrou-se como colaborativa ao estímulo autorreflexivo e autoregulatório, o que pode vir a acrescentar na validação da prática artística como mecanismo de investigação e geradora de resultados intelectuais.

**Palavras-chave:** Prática instrumental como pesquisa; Autoetnografia; Violino brasileiro; Estratégias de Estudo; Flausino Valle; Investigação artística em Música.

## ABSTRACT

This doctoral thesis consists of an artistic investigation with the objective of proposing a musical interpretation and a practical edition of the works: *26 Prelúdios Característicos e Concertantes* para Violino Solo, “Serenim” (violin and piano) and “Doce Momento” (violin and piano) written by the Brazilian composer Flausino Valle (1894-1954). Its focus is on the construction of the process (proposition and observation) with considerations of and solutions to technical and musical issues. Taking reflective artistic practice (performer/researcher) as a point of departure, structured along a path made up of cycles of data collection, the use of a reflective diary and analysis through the autoethnographic method, it seeks to systematically capture, describe and analyze the process of applying strategies as a means to developing an interpretation of Valle's works. The study is underpinned by musicological research already carried out by the author in his master's dissertation. It uses, as a theoretical framework, authors who show an understanding of Practice as research and who demonstrate looking as a means of registering the construction of interpretation. In general, these authors are linked to the Social and Human Sciences and to Artistic Research literature, which lends an interdisciplinary, qualitative, narrative, and phenomenological character to this investigation. On the basis of a theoretical framework and collected data associated with extra-musical issues, questions were raised with regard to possible interpretations and considerations regarding the validity of study strategies selected beforehand. An edition of the Preludes and the pieces “Serenim” and “Doce Momento” is also presented, as a result of this reflective process. By way of conclusion, we notice an interpretation that values musical aspects of the work considered essential. Furthermore, the methodology chosen, as applied along the proposed route for the construction of the interpretation, proved to run in tandem with the self-reflective and self-regulatory stimulus, which may add to the validation of artistic practice as a research mechanism and generator of intellectual results.

**Keywords:** Instrumental practice as research; Autoethnography; Brazilian violin; Study Strategies; Flausino Valle; Artistic Research in Music.

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Catálogo com signos: danças, festas e costumes.....	95
Tabela 2: Catálogo de Signos - compositores .....	96
Tabela 3: Catálogo de signos: instrumentos musicais.....	97
Tabela 4: Catálogo de signos - gêneros musicais.....	98
Tabela 5: Catálogo de signos - pássaros regionais .....	98
Tabela 6: Catálogo de signos - natureza inanimada .....	98
Tabela 7: Catálogo de signos - sentimentos .....	99
Tabela 8: Catálogo de signos - referência histórica.....	99
Tabela 9: Coleta de Primeiro Ciclo - Batuque.....	135
Tabela 10: Coleta de Segundo Ciclo - Batuque.....	136
Tabela 11: Minutagem dos Prelúdios I e XIII na gravação de Valle executando sua própria obra. ...	160
Tabela 12: Proposta de uma sistematização de estudo - planejamento .....	190
Tabela 13: Proposta de uma sistematização de estudo - Execução .....	191
Tabela 14: Proposta de uma sistematização de estudo – Autoavaliação.....	192
Tabela 15: Proposta de uma sistematização de estudo - Interpretação.....	192



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Certidão de Nascimento de Flausino Valle.....	33
Figura 2: O violinista Flausino Valle. Fonte: Fonte: Acervo Família Valle .....	35
Figura 3: gravação de Flausino Valle interpretando sua própria obra (A Volta ao Rancho) ao violão, imitando a viola. Fonte: .....	36
Figura 4: Capa da edição de Jascha Heifetz do Prelúdio XV- Ao Pé da Fogueira de Flausino Valle. .	39
Figura 5: Poema "A Cigarra", de Flausino Valle, em página digitalizada de seu livro de poemas. ....	57
Figura 6: Descrição detalhada de como deve ser realizado a imitação da Porteira da Fazenda.....	58
Figura 7: Prelúdio XIV- a Porteira da Fazenda também classificado como Música Programática .....	58
Figura 8: O Poema Doce Momento de Valle .....	59
Figura 9: Melodia da obra Doce Momento junto com a possível letra. ....	62
Figura 10: Valle, Villa-Lobos e Celso Brant em foto de 1947.....	66
Figura 11: configurações e situações analíticas de Nattiez. ....	69
Figura 12: A diferença entre a prática artística e a Prática Artística como Pesquisa (ou Investigação artística). ....	104
Figura 13: Esquema geral do processo/experimento proposto.....	110
Figura 14: Diagrama com o esquema e períodos dos diferentes períodos de coletas .....	111
Figura 15: Exemplo de uma ficha de Registro de Sessão preenchida. ....	116
Figura 16: batida no tampo com as falanges do indicador e médio direito em uma região central. ...	161
Figura 17: batido no fundo do instrumento com o osso da segunda falange do polegar esquerdo (flexibilidade de dedo).....	162

## LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1: Manuscrito da partitura e indicações de "A volta ao rancho".....	38
Exemplo 2: Partitura editada de <i>A Volta ao Rancho</i> .....	39
Exemplo 3: Imitação da Porteira da Fazenda .....	58
Exemplo 4: Sessão A (Andante) em tonalidade de Ré menor.....	60
Exemplo 5: Seção B (Allegro) em Ré Maior e em <i>Allegro</i> .....	60
Exemplo 6: Realização do arco <i>Jeté</i> .....	61
Exemplo 7: Representação do Carro de Boi.....	67
Exemplo 8: Bula do Carro de Boi. ....	67
Exemplo 9: Figura da Representação do Tambor e sua respectiva bula. ....	67
Exemplo 10: Representação da Siriema e sua bula. ....	68
Exemplo 11: evocação da viola caipira como introdução do ritual batuque.....	74
Exemplo 12: figuras em semicolcheias que evocam os tambores.....	74
Exemplo 13: figuras em semicolcheias que evocam os tambores.....	74
Exemplo 14: O rápido movimento em fusas do trecho que sugere o “bater de asas” de um pássaro. ...	75
Exemplo 15: Imitação do Tico-Tico em harmônicos artificiais .....	76
Exemplo 16: No Prelúdio VII- Sonhando, a imitação da viola caipira através da técnica <i>a la guitarra</i> e seus dedilhados específicos (ao lado do título). ....	76
Exemplo 17: evocação da viola caipira através do intervalo de sextas recorrentes. ....	77
Exemplo 18: referência aos violeiros e a alternância de vozes entre eles .....	78
Exemplo 19: Evocação da viola caipira através dos intervalos de sextas e terças e <i>pizzicati</i> .....	79
Exemplo 20: evocação da viola caipira .....	79
Exemplo 21: possibilidade de evocação da viola caipira ou de vários instrumentos tocando juntos, em dinâmica forte e fortíssima. ....	79
Exemplo 22: Indicação de arcos <i>jeté</i> evocam momentos dançantes .....	80
Exemplo 23: possível fim da festa com a indicação de tastieira. ....	80
Exemplo 24: imitação da viola caipira através da técnica <i>alla guitarra</i> e intervalos de terças e sextas	81
Exemplo 25: evocação da viola caipira no pentagrama inferior e evocação de aves ou violeiros no pentagrama superior .....	81
Exemplo 26: uso dos harmônicos para possivelmente evocar a ave.....	82
Exemplo 27: harmônicos evocando a ave e/ou violeiros e os acordes do pentagrama superior evocando a viola caipira. ....	82
Exemplo 28: Intervalos de sextas que evidenciam a imitação da viola caipira.....	83
Exemplo 29: ritmo de ‘batuque de viola’ .....	83
Exemplo 30: ritmos sincopados evocando uma dança. ....	84
Exemplo 31: uso de terças.....	84
Exemplo 32: Baixos na corda ré.....	84
Exemplo 33: troca entre notas naturais e harmônicas .....	84
Exemplo 34: Trecho final em <i>pizzicati</i> .....	85
Exemplo 35: A introdução com trocas entre arco e pizzicato representa as palmas e sapateados da catira .....	85
Exemplo 36: evocação da viola com predominância dos intervalos de terça .....	85
Exemplo 37: evocação da viola com predominância dos intervalos de sextas - resposta do violeiro...	86
Exemplo 38: o dedilhar dos arpejos e acordes da viola representando o ‘rasqueado’. ....	86
Exemplo 39: Imitação de tambores na introdução de Pai João .....	86

Exemplo 40: melodia em intervalos de terça e em harmônicos artificiais .....	87
Exemplo 41: Melodia em sextas.....	87
Exemplo 42: melodia realizada na IV corda. ....	87
Exemplo 43: Melodia acompanhada por batuque. ....	87
Exemplo 44: suposto fogos de artificios (que agora sabemos ser a incorporação de um espírito) com batida no tampo (xx) representando o tambor. ....	88
Exemplo 45: espírito em “despedida” de ritual de umbanda (Pai João) seguido de imitação de tambor. ....	89
Exemplo 46: dança de sapateado com batida de esporas (pizzicato de mão esquerda) .....	89
Exemplo 47: Melodia alternada com sapateado .....	89
Exemplo 48: movimento ascendente e cromático descendente.....	90
Exemplo 49: movimento ascendente e cromático descendente na II corda .....	90
Exemplo 50: nova seção em RéM com caráter mais expansivo.....	91
Exemplo 51: melodia em oitavas ascendentes em Ré m.....	91
Exemplo 52: descida em semitons, oitavada. ....	91
Exemplo 53: movimento descendente dissonante.....	91
Exemplo 54: frase em harmônico com conclusão em Ré M em pizzicato.....	92
Exemplo 55: alternância entre cordas duplas com arco e pizzicato .....	92
Exemplo 56: alternância entre vozes agudas (em cordas duplas) e graves (em corda única) na seção seguinte, em um jogo de pergunta e resposta. ....	93
Exemplo 57: alternância entre cordas duplas com arco e pizzicato e harmônicos.....	93
Exemplo 58: evocação da viola caipira em acordes e pizzicato .....	93
Exemplo 59: evocação de viola, com as notas ré e sol acentuadas atuando como baixo, o que é evidenciada também pelas terças e pelo pizzicato.....	94
Exemplo 60: alternância entre melodia e pizzicato .....	94
Exemplo 61: nova representação da Seção A com variação e pizzicato .....	94
Exemplo 62: variação surge em oitavas com <i>pizzicati</i> em acordes.....	95
Exemplo 63: retorno da seção A - variação de tema melódico .....	95
Exemplo 64: dedilhado na primeira posição que privilegia a corda solta I.....	137
Exemplo 65: dedilhado privilegiando cordas soltas.....	137
Exemplo 66: Prelúdio XXI - Prelúdio da Vitória - Dedilhado que colabora para o vibrato intenso na nota no tempo forte do compasso. ....	138
Exemplo 67: Serenim - preferência para o segundo e terceiro dedo nas notas mais longas que demandam um vibrato mais caloroso e intenso.....	138
Exemplo 68: proposta de dedilhado compasso 1 e 2.....	139
Exemplo 69: proposta de dedilhado c. 3 e 4.....	139
Exemplo 70: proposta de dedilhado c. 7 e 8.....	140
Exemplo 71: Prelúdio V- Tico Tico. Preferência pelos dedilhados da terceira posição. ....	140
Exemplo 72: Preferência pelos dedilhados 2 e 3 na realização dos <i>pizzicati</i> de mão esquerda. ....	140
Exemplo 73: Batuque de viola e proposição de um dedilhado.....	141
Exemplo 74: Prelúdio XXIV – Viva São João. Dedilhado também que dá preferência aos dedos 2 e 3 privilegiando a segunda e a quarta posição. ....	142
Exemplo 75: Proposta de dedilhado no Prelúdio XIX - Folgado Campestre.....	142
Exemplo 76: uma possibilidade de dedilhados no segundo arpejo no Prelúdio II - Suspiro D’Alma	142
Exemplo 77: uma possibilidade de dedilhados no terceiro arpejo no Prelúdio II - Suspiro D’Alma	143
Exemplo 78: Sugestão de arcada no <i>Prelúdio I - Batuque</i> .....	144
Exemplo 79: Sugestão de arcadas realizadas do meio para o talão do arco – <i>Prelúdio I – Batuque</i> ..	144
Exemplo 80: Escolha de sentido de arco valorizando a dinâmica crescente.....	145

Exemplo 81: Escolha de arcadas para valorização de tempo forte no Prelúdio VI – Marcha Fúnebre	145
Exemplo 82: sugestão das arcadas e alteração nas ligaduras com o proposito de oferecer fluência musical	146
Exemplo 83: Proposição de ligaduras e arcadas para maior fluência musical e precisão na execução	146
Exemplo 84: proposição mudança de sentido de arco – <i>Prelúdio II – Suspiro D’Alma</i>	147
Exemplo 85: Proposição de mudança de sentido de arco - <i>Prelúdio II - Suspiro d'alma</i>	148
Exemplo 86: Alteração de ligadura - c.18	148
Exemplo 87: arpejo - ênfase no intervalo de sétima maior	149
Exemplo 88: Compassos iniciais com técnica <i>alla guitarra</i> e a dificuldade de evitar esbarros	149
Exemplo 89: Estudo de cordas soltas aplicado na técnica <i>Alla Guitarra</i>	150
Exemplo 90: Exercício de afinação para a técnica <i>Alla Guitarra</i>	150
Exemplo 91: célula onde se identifica o ritmo de batuque de viola	150
Exemplo 92: Polegar na IV e III corda - estudo preparatório	151
Exemplo 93: Com o polegar desde a anacruse até a terceira semicolcheia (tocando junto a I e II cordas)	151
Exemplo 94: última semicolcheia com o médio (m) “para cima” (segunda e primeira cordas), também com um acento	152
Exemplo 95: Técnica <i>Alla Guitarra</i> no Prelúdio XII - Canto da Inhuma	152
Exemplo 96: O uso do golpe de arco <i>jeté</i> no <i>Prelúdio XVII – Viola Destemida</i>	153
Exemplo 97: Aplicação do salto natural da vareta nas cordas	154
Exemplo 98: Medindo o salto natural da vareta em cordas soltas	154
Exemplo 99: O trecho estudado completo	154
Exemplo 100: O trecho que emprega o golpe de arco <i>Sautillé</i> no <i>Prelúdio I – Batuque</i> , c. 37 a 47	155
Exemplo 101: estudo em cordas soltas para estudar o caminho do arco no <i>Prelúdio X - Interrogando o Destino</i>	156
Exemplo 102: Trecho completo do <i>Prelúdio X – Interrogando o Destino</i>	156
Exemplo 103: proposta de acelerando e ritardando no <i>Prelúdio IV – Brado Íntimo</i> , c. 7 e c.8	157
Exemplo 104: proposta de ligaduras, acelerando e ritardando no <i>Prelúdio IV – Brado Íntimo</i> , c. 18 e 19	157
Exemplo 105: Proposta de <i>ritardando</i> no <i>Prelúdio IV - Brado Íntimo</i> , c. 23	157
Exemplo 106: proposta de um gradual acelerando que culmina no Sol do c.5 no <i>Prelúdio X – Interrogando o Destino</i>	158
Exemplo 107: proposta de <i>Rubato</i> no <i>Prelúdio III – Devaneio</i> , c. 20 ao 23	158
Exemplo 108: proposta de contraste de dinâmicas no Prelúdio XIII – Asas Inquietas	159
Exemplo 109: proposta de execução da evocação da vila caipira no Prelúdio I – Batuque	161
Exemplo 110: Representação gráfica da imitação do tambor no Prelúdio XVIII – Pai João	163
Exemplo 111: Representação gráfica da melodia com tambor	164
Exemplo 112: Primeira imitação do pássaro no <i>Prelúdio V - Tico - Tico</i>	164
Exemplo 113: Segunda imitação do pássaro no <i>Prelúdio V - Tico - Tico</i>	165
Exemplo 114: Evocação do Canto da Inhuma em harmônicos artificiais no <i>Prelúdio XII – O Canto da Inhuma</i>	165
Exemplo 115: evocação da Viola Caipira na introdução através da técnica <i>alla guitarra</i> no Prelúdio XII	165
Exemplo 116: Evocação da viola caipira na introdução no Prelúdio XI- Casamento na Roça	166
Exemplo 117: Trecho que evoca a sintonia imprecisa dos tocadores de rabeca no <i>Prelúdio XI</i>	167
Exemplo 118: trocas entre arco e pizzicato representam as palmas e sapateados da catira, um desafio no <i>Prelúdio XVII</i>	167

Exemplo 119: Evocação da viola em momentos de ligaduras .....	168
Exemplo 120: Evocação da viola em momentos sem ligaduras.....	168
Exemplo 121: Imitação dos rasqueados pelos arcos <i>jété</i> nas 4 cordas e <i>pizzicatos</i> de mão esquerda	168
Exemplo 122: Escolha do timbre áspero da porteira. Diversos sons de overpressure ou <i>scratch</i> podem ser executados.....	169
Exemplo 123: contrastes de dinâmica em <i>Requiescat in Pace</i> c.19 a 26. ....	172
Exemplo 124: trecho mais fora da corda, no ponto de equilíbrio, c1 ao c.4.....	173
Exemplo 125: trecho em <i>detaché</i> , c.5 ao c.8.....	173
Exemplo 126: Imitação do tambor atentando para a batida nas alturas corretas (em destaque). ....	183
Exemplo 127: Colorido de arco no <i>Prelúdio XVI</i> .....	184
Exemplo 128: Trecho do <i>Prelúdio VI</i> ilustrando o ponto culminante da obra e o uso de um vibrato intencional nos momentos dissonantes. ....	185
Exemplo 129: sonoridade velada no <i>Prelúdio XIII - Asas Inquietas</i> .....	185
Exemplo 130: proposta de valsa com sonoridade mais “aberta”.....	185
Exemplo 131: Jogo de coloridos (timbres) no <i>Prelúdio V</i> . ....	186
Exemplo 132: proposição de possibilidade timbrística no <i>Prelúdio XIX</i> , c. 48 ao fim.....	186
Exemplo 133: proposição de mudança de timbre na coda do <i>Prelúdio II</i> . ....	187
Exemplo 134: indicação de mudança de timbre apontada por Valle: <i>sulla tastiera</i> (ponta do arco) e talão – lugar normal (l.n.). A realização de arco com pizzicato de mão esquerda simultâneos gera outro timbre.....	187
Exemplo 135: opção de realização do pizzicato de mão esquerda uma oitava abaixo. ....	188

## ABREVIATURAS

ASC	Ancoragem Semântica Criativa
c.	Compasso
FCSH	Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
HTI	Hibridização de Técnicas Instrumentais
PSE	<i>Performances</i> em Situações Experimentais
PaR	<i>Practice as Research</i>
PAR	<i>Performance as Research</i>
PSE	Performance em Situações Experimentais
Ufac	Universidade Federal do Acre
UFC	Universidade Federal do Ceará
UFMT	Universidade Federal do Mato Grosso
UFPel	Universidade Federal de Pelotas
UNL	Universidade Nova de Lisboa

## Sumário

Introdução.....	18
Capítulo 1- Fundamentação Teórica.....	24
1.1. Referencial Teórico.....	24
1.2. Breve contextualização histórica e biográfica de Flausino Valle (1894-1954).....	32
1.3. Revisão da literatura.....	40
Capítulo 2 - Análises.....	51
2.1. Análise comparativa entre o conteúdo musical e extramusical na obra de Flausino Valle.....	52
2.2. Imitação/evocação de sons da Natureza e o “Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza” de Flausino Valle.....	65
2.2.1 Análise das imitações/evocações através da “Semiologia Tripartite Musical” de Jean-Jacques Nattiez.....	68
2.2.2. Catálogo com signos.....	95
Capítulo 3 - Investigação Artística.....	100
3.1. Practice as Research (PaR).....	100
3.1.1. A PaR associada ao diário reflexivo.....	105
3.2 Análise dos diários reflexivos por meio da autoetnografia.....	106
3.3 A Coleta: Os Ciclos de Coleta de dados/sessões de experimentações e os momentos de Coleta de dados/sessões de experimentações em momentos “livres”.....	111
3.3.1 Protocolos pré-sessões, durante sessões e pós-sessões:.....	114
3.3.2 Análise da Coleta de dados/sessões de experimentações em momentos livres:.....	118
3.3.3 Análise dos ciclos.....	129
I. Escolha de dedilhados e suas possibilidades (de acordo com andamento, caráter, dinâmica, uso incomum do violino na técnica <i>Alla Guitarra</i> ):.....	136
II. Execução de articulações e escolha de arcadas (valorização de ritmos, definição de regiões de arco);.....	144
III. Detecção de trechos de dificuldade técnico-mecânica e o trabalho específico relacionado às possibilidades de sua resolução.....	149
IV. Dinâmicas propostas pelo compositor, análises de alternativas, fraseados e agógicas.....	156
V. Identificação e possibilidades de execução de efeitos onomatopáicos (imitações/evocações de vozes da natureza presentes nos Prelúdios);.....	160
VI. Escolha de Andamento (agógica) de acordo com o caráter, indicação de expressão de ideias musicais e aspectos rítmicos.....	172
VII. Preparação de gestos e movimentos físicos.....	175
VIII. Uso do gravador/filmadora:.....	181
IX. Sonoridades – realização de contrastes de dinâmica/timbre/articulação;.....	184
3.4. Proposta de uma sistematização de estudo.....	189
3.5. A proposição de edições práticas dos 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só, Doce momento e Serenim.....	193
Conclusão.....	196
Bibliografia geral.....	202
Anexos e Apêndices.....	207

## Introdução

O percurso desta tese teve início em 2007 quando pude<sup>1</sup> conhecer parcialmente a obra de Flausino Valle através de uma gravação em *Long Play* (LP) de 21 dos 26 *Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só* executada pelo violinista polonês radicado no Brasil Jerzey Milewsky. Nessa época, cursava o bacharelado em violino na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Realizei, então, uma pesquisa de Iniciação Científica sobre três Prelúdios. Ao finalizar o bacharelado, ingressei no curso de mestrado na mesma Universidade explorando o conjunto completo dos Prelúdios com considerações históricas e estilísticas. Esse curso, finalizado em 2013, gerou artigos publicados, apresentações em congressos e a publicação do livro intitulado *Da Porteira da Fazenda ao Batuque Mineiro: o Violino Brasileiro de Flausino Valle* (2016).

Em 2014 tornei-me, através de prova pública, professor efetivo de violino na Universidade Federal do Acre (Ufac). Entre 2014 e 2017, pude me dedicar a delimitar e planejar meu objeto de investigação no doutoramento, explorar e colocar em prática ideias relacionadas à pesquisa. Ao longo desses anos na Universidade Federal do Acre, realizei diversos estudos que indicaram alguns prismas pelos quais este objeto de investigação poderia ser abordado.

Outra ação, de divulgação e homenagem ao compositor, foi a concepção do *I Encontro de Cordas Flausino Valle* (2017), que consistiu em um Festival de Música com oficinas, *masterclasses* e apresentações musicais na Universidade Federal do Acre. A segunda edição foi realizada em 2018 na Universidade Federal do Ceará (UFC), a terceira na Universidade Federal de Pelotas (UFPel) em 2019 e a quarta em 2020, de forma totalmente *on-line*.

De pronto, cabe sanar uma dúvida acerca da escrita do nome “Valle” – por vezes as pessoas escrevem com um “l”, o próprio Flausino em seus escritos variava entre um “l” e dois. Mais à frente nesta tese, apresento a certidão de nascimento do compositor, que revela a constatação de que o “Valle” de Flausino Valle se escreve, de fato, com dois “l”. O livro de poemas de Valle, *Calidoscópio*, também registra o nome com dois “l”, o nome dos seus descendentes todos se escrevem dessa forma, assim como na primeira edição do livro “Elementos do folk-lore musical brasileiro”, de 1936.

---

<sup>1</sup> Parte da introdução está em primeira pessoa por se tratar de aspectos que se referem diretamente ao autor.



Um fato marcante é que em 2017 fui escolhido, com honra e responsabilidade, para ser o mantenedor de um violino e de um arco que pertenceram ao próprio Flausino Valle<sup>2</sup>. Para mim foi emocionalmente marcante que um dos violinos em que Valle provavelmente compôs obras, que foram executadas por violinistas de renome internacional como Jascha Heifetz, Itzhak Perlman e Zino Francescatti, fizesse a partir de então parte do meu processo criativo.

Sobre a provável aquisição desse e de outros violinos, Valle afirma no Caderno de Notas Curiosas:

Comecei a tocar violino a 20-02-04. O meu primeiro violino foi comprado na fábrica de H. dos Santos Couceiro, Rio de Janeiro por 60#000; violino  $\frac{3}{4}$ ; ficou para Santinha minha irmã. No ano de 1909 eu passei deste, (violino) para um  $\frac{4}{4}$  que custou 50#000. Foi comprado do Juca Campos, meu tio. Foi feito pelo Gr. Honorio de Castro, que vendeu ao xxxxxxxx Juca Campos, por 100#000. A minha avó Cornelia Humbelina de Assis, me fez um adjutoria de 20\$000. Meu pai deu 30\$000, e eu (que foram os que minha avó me deu). Foi comprado a 29-7-09. (nota 4, p. 1)

Achando o meu violino quebrado, sem caixa e sem arco, comprei dia 9-7-12 um por 95\$000, em uma casa de músicos de B. Horizonte, no I. Canta Gallo, o qual queria 100 mas deixaram por 95; tem uma boa caixa forrada de veludo com um arco regular e uma queixeira. Dentro tem um papelzinho, com esse escripto: copy of Antonius Stradivarius. Made in Germany. Comprei por prestações de 30\$000 por mês. (nota 15, p. 7-8)

No dia 1-8-12, troquei este violino antecedente por outro violino da casa – Lyra Mineira do S. Brando; este trocou porque teria ficado meu amigo -----pelo violino dele que é de 100\$000'elle sem conhecer o meu, só para me servir, propôs a troca. A marca deste violino é: Antonius Stradivarius Cremonense. Facie at anno 17. (nota 16, p. 8)

Troquei o violino da nota 16. Juntamente com o da nota 4º. por um cuja marca é STEINER; esta é gravada a fogo debaixo do braço, e a mesma 3 vezes sobre o tampo inferior. Fiz a troca com o G. Branco, que comprou-o [sic] por uma bagatela de 1 sujeito da cidade de RIO DAS VELHAS; e queria por ele 150\$000. (nota 18, p. 9)

[ilegível] 1927 Casa Faria, B.H., [ilegível] o violino [ilegível]. (p. 35 e 36)

Meu violino adquirido em 1926 (marcado nas costas por estilete) foi examinado por um grande entendedor: Ant. Frid. Stadler, que disse ser ele uma boa copia inglesa, do Stainer. (p. 41)

Meu violino, tipo Steiner, sem marca, comprei-o em 1926, por 300\$000 (sem caixa e sem arco). Em Belo Horizonte [ilegível] no “Violas Maerica, do Sr. Silva, um português, velho, [ilegível]. (p. 48 e 49)

---

<sup>2</sup> Essa escolha se deu por parte da família em 2017, após anos de amizade, de estudo e dedicação à divulgação do nome desse artista, que acarretaram a confiança que a família deposita em mim para cuidar desse instrumento. Trata-se de um instrumento de som ainda um pouco fechado, mas que acredito que tende a abrir. Sua construção apresenta características alemãs (mais robusto, com bastante madeira).

Valle, portanto, adquiriu alguns outros violinos. A marca de estilete nas costas do violino que o autor desta tese tem em mãos condiz como por ele descrito, adquirido em 1926. Uma imagem da marca feita por Valle no violino encontra-se no Anexo IV desta tese.

Além de um dos instrumentos de Valle, ao longo desses anos pude acumular diversos materiais sobre o compositor, como:

- Fotos, adquiridas ao longo de todo o período de pesquisa, de 2012 a 2019;
- Diários pessoais inéditos, tendo sido um adquirido em 2012 e outro, mais recente, pela doação da família em 2019.
- Agenda pessoal com anotações sobre diversos aspectos da música em geral (descoberta em 2017);
- Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza, adquirido em 2012;
- Parte dos manuscritos, adquiridos em 2019;

Os livros lançados por Valle são: *Elementos do Folclore Musical Brasileiro* (1936 - investigação sobre o folclore musical brasileiro), *Músicos Mineiros* (1948 - levantamento sobre os principais músicos mineiros em atividade), *Calidoscópio* (livro de poemas) e um livro de piadas e anedotas *Leirias [sic] e Pilherias Por Flauvoral<sup>3</sup>* (pseudônimo de Valle) que não foi publicado.

Em 2019, ocorreram dois momentos marcantes para o desenvolvimento dessa pesquisa e para seu desdobramento no futuro. O primeiro desses momentos consistiu em reformar e fazer a reestrela do violino de Valle no *III Encontro de Cordas Flausino Valle / I Conferência Nacional Flausino Valle* na Universidade Federal de Pelotas - UFPel (o violino estava parado desde sua morte, em 1954). O segundo aconteceu em agosto de 2019, quando estive em Belo Horizonte para mostrar o violino reformado para a família Valle, mas principalmente para o filho do compositor, o Sr. Guatemóc Valle. Nessa ocasião, a família se reuniu e me cedeu todo o material de Valle (cerca de quatro caixas grandes com partituras, anotações, manuscritos, livros), o qual estamos direcionando para alguma instituição que deseje receber em seus arquivos. Seguramente um material valioso para diversas pesquisas futuras.

Nesta tese, abordo a obra de Flausino Valle a partir de suas características mais marcantes do ponto de vista criativo: o uso tradicional e o uso incomum das técnicas violinísticas, bem como o caráter e as relações intermediárias das diversas linguagens artísticas adotadas pelo compositor. Isso se justifica por Flausino Valle, além de ter se dedicado a diversas

---

<sup>3</sup> Disponível em: [https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1DyZuK5V\\_EqFmA-iiUgKKY209hyZxO\\_rx](https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1DyZuK5V_EqFmA-iiUgKKY209hyZxO_rx) acesso em 25/08/2020.

atividades (como poeta, escritor e compositor), ter explorado, em suas obras musicais e poéticas, temáticas e inspirações que, de certa forma, dialogavam entre si e com o processo de construção de um sentimento de nacionalidade então em curso no Brasil de começos do século XX<sup>4</sup>.

Investigo o processo de preparação da obra de Flausino Valle utilizando a Prática como Pesquisa (*Practise as research* – PaR), com intuito de responder às perguntas que norteiam a investigação artística. No decorrer desta investigação adoto a metodologia do diário reflexivo com posterior análise por meio de metodologia autoetnográfica<sup>5</sup> para a tentativa de entendimento do conjunto de obras em questão, bem como do meu próprio conceito de estudo e construção de uma interpretação. Espero, assim, que o entendimento desta perspectiva individual do *modus operandi* do pesquisador/intérprete na elaboração de questões e soluções possa não só gerar uma interpretação, mas também colaborar em investigações que utilizem o mesmo conceito.

Para além do meu envolvimento com a obra de Flausino Valle, outra inquietação me moveu a adotar metodologias combinadas, que me ofereceriam um percurso de construção reflexiva de uma interpretação aplicada à obra de Valle. Tinha interesse em continuar minha pesquisa a respeito de Valle, mas também em me enveredar por caminhos possíveis na *Prática como Pesquisa*, e, assim, optei por aplicar um conjunto de metodologias nas obras de Valle. Os trabalhos desse compositor foram objeto de estudo e análise durante o mestrado, porém, na pesquisa de doutorado, essas peças musicais serviram de base para percorrer um caminho sistematizado de estudo, posteriormente analisado.

Posto esse contexto, coloquei algumas problemáticas iniciais que foram fundamentais para nortear esta investigação:

---

<sup>4</sup> No início da década de 1920, afirma FAUSTO (2012), o Brasil passa por importantes mudanças, como aumento da classe média urbana que gera demandas por uma República liberal (contra a até então República oligárquica) e agitações que congregam representantes de diversos estados brasileiros, como o tenentismo, movimento que questionava a troca de poderes instituída dentro da oligarquia e que apresentava diversas demandas sociais e políticas. Dentro desse contexto Getúlio Vargas chega ao poder, que, de forma por vezes centralizadora, criou diversas instituições com o fim de estudar e pesquisar as características das regiões brasileiras (como o IBGE) e promover políticas educacionais, com ideário de educação pública e surgimento de universidades, fatores que auxiliaram no processo de maior integração brasileira e promoção desse sentimento de nacionalidade. Obviamente que questões relativas ao sentimento de nacionalidade, bem como o tenentismo e o movimento que leva Vargas ao poder são acontecimentos complexos, que não são possíveis de explicar com profundidade nesta tese – apenas os apontamos com o intuito de localizar, mesmo que de forma um pouco superficial, o contexto histórico no qual Valle viveu.

<sup>5</sup> Mais sobre o uso da autoetnografia será abordado no capítulo 3.

1. Como realçar as sutilezas e os detalhes (ritmos, contornos melódicos e de estrutura formal, realização de efeitos onomatopaicos / paisagens sonoras, etc.) identificados nas obras a partir da prática artística e qual o resultado sonoro esperado em relação a elas?

2. Para que poderia contribuir o uso do conjunto de metodologias que envolvam o *performer*/pesquisador, diário reflexivo e a análise autoetnográfica na construção de uma interpretação musical?

3. De que maneira o material extramusical (poesias, diários e catálogos de Valle) poderia colaborar para revelar sutilezas nas obras musicais de Valle?

4. Como poderia ser constituída uma edição das obras direcionada para violinistas e estudantes avançados de violino, que pudesse transmitir os conhecimentos adquiridos na pesquisa?

### **Indicações gerais da Tese**

No primeiro capítulo, são apresentados os principais referenciais teóricos da linha filosófica (fenomenologia), que sustentam o eixo principal de Investigação, a Prática como Pesquisa (PaR). Também são expostas as ideias da *Crítica Genética* e os *Documentos de Processo* de Salles (2013), que constituem conceitos que colaboram para o entendimento da obra como um processo em construção através de fragmentos de processo criativo do compositor. Para além da apresentação das principais influências teóricas, uma revisão crítica da literatura sobre trabalhos realizados a respeito de Flausino Valle é realizada para apontar e justificar a direção dada a essa investigação.

No segundo capítulo são expostos uma proposta de análise sobre o conceito de Imitação/Evocação de sons na obra e um estudo que pretende colaborar diretamente com a interpretação musical e a tentativa de entendimento do conteúdo extramusical presente nas obras de Flausino Valle, bem como uma possível tradução de aspectos dessa análise que possa a vir colaborar com o conteúdo musical.

No terceiro capítulo, que se apresenta como linha principal desta investigação, são apresentadas considerações sobre o conjunto de ferramentas escolhidas para a coleta de dados na construção da interpretação (captura do processo<sup>6</sup>), definição dos critérios a serem

---

<sup>6</sup> Cabe aqui uma definição de 'processo': "Um processo é constituído por sequências temporais reveladas que podem apresentar limites identificáveis com inícios e finais claros e marcas de referência entre eles. As sequências temporais estão associadas a um determinado processo e o levam à modificação. Assim, eventos individuais tornam-se associados como parte de uma totalidade mais ampla. Mesmo o processo mais arregimentado pode

observados e aplicados em momentos de coletas de dados, aliados a um diário reflexivo e posterior a análise autoetnográfica deste processo.

## **Metodologia**

Primeiramente, foi feita uma seleção do material coletado (fontes primárias) em visitas ao acervo da família Valle em Belo Horizonte, seguida do estudo instrumental das obras selecionadas. Foi feita também uma revisão da literatura das pesquisas sobre Flausino Valle, que é relatada nesta tese. Já como parte integrante deste trabalho foi feita uma análise comparativa da música e de alguns poemas de Valle através da associação dos conceitos de *Intermedialidade* de Wolf (2002) e uma análise dos aspectos imitativos/evocativos nos Prelúdios através da semiologia Tripartite de Nattiez.

Como parte prática, uma série de recitais (com *feedbacks* de especialistas) foi realizada com as obras estudadas na tese, tanto para efeito de divulgação quanto para servirem como laboratórios de experimentação de alguns aspectos interpretativos e referentes à *performance* – aspectos esses também relatados nessa tese. Foi estabelecida uma integração metodológica entre *critérios/questões/estratégias a serem observados* (assim nomeados por remeterem a uma metodologia única), aplicados a dois ciclos de *Coletas de dados/sessões de experimentações*<sup>7</sup>. Tal integração metodológica é aliada a um diário reflexivo associado a coleta em vídeo e posterior análise autoetnográfica.

---

conter surpresas, porque o presente resulta do passado, mas nunca é exatamente a mesma coisa” (CHARMAZ, 2009, p. 24).

<sup>7</sup>A escolha por coleta em momentos livres e dois Ciclos de *coleta de dados/seções de experimentações* com aplicação de *critérios/questões/estratégias a serem observados* pré-determinados é para se ter a oportunidade de, no segundo ciclo, confrontar as informações geradas no primeiro e poder-se certificar ou não das decisões e soluções. Essas questões serão explicadas com mais detalhes no terceiro capítulo.

## Capítulo 1- Fundamentação Teórica

### 1.1. Referencial Teórico

Após investigar Flausino Valle sob o prisma histórico e estilístico, durante curso de mestrado, ficou clara a rica colaboração que sua obra pode vir a proporcionar para a classe violinística brasileira e internacional. O estudo de aspectos musicológicos deste compositor revelou que seu trabalho apresenta desafios musicais específicos. Isso acontece porque seu discurso musical, além de exibir suas particularidades, mostrou a necessidade de cruzamentos de dados de documentos que estão fora da partitura (em informações extramusicais que podem se converter em informações musicais), posto que ele foi um artista/intelectual em diversas áreas (poeta, compositor, instrumentista, professor, escritor e advogado).

No que concerne a Valle, percebe-se que algumas das atividades extramusicais às quais se dedicava estavam em diálogo constante com suas atividades como compositor: suas poesias, por exemplo, evocam por várias vezes os mesmos temas que suas composições, bem como também abordam a temática musical. Esses outros prismas da sua vida revelam-se como fonte de informações muito representativas e que podem vir a colaborar na fundamentação de uma interpretação. Como exemplo de informações extramusicais do compositor, têm-se os escritos publicados:

- *Elementos de Folk-lore Musical Brasileiro* (1936): trata-se de um relato coletado, detalhado e analisado sobre as manifestações musicais e folclóricas regionais e nacionais. Este livro contribui para o entendimento de ideias musicais de Valle e sua visão sobre folclore, inspiração constante em sua obra;
- *Calidoscópio*: um livro de poemas que exhibe, com descrições de natureza mais abstratas, mas não menos importantes, vários sentimentos expressos pelo autor em relação à sua vivência e à música em si, que certamente podem colaborar na compreensão do caráter do compositor e de sua música;
- *Músicos Mineiros*: um compêndio sobre os principais músicos do estado de Minas Gerais em atividade naquela época (uma encomenda do governo mineiro), pode também ser uma fonte de pesquisa em relação aos músicos

que Valle conhecia e/ou admirava, por exemplo, bem como da compreensão do contexto musical do período;

- Artigos de jornais escritos por Valle ou por outros autores a seu respeito;

Outras fontes extramusicais (não publicadas) e artefatos que podem ser consideradas de grande relevância para a compreensão de sua obra musical são:

- *Caderno de Notas Curiosas*: trata-se de um diário pessoal do compositor, em manuscrito e ainda inédito, com anotações desde 1909 até 1954;
- Um livro de piadas e anedotas (*Lerias e Pilherias Por Flauvoral*);
- Agenda do ano de 1945 (material manuscrito e inédito) também mostra um potencial por conter informações que podem colaborar na interpretação e entendimento de Valle sobre a música;
- *Catálogo de Imitações de vozes da Natureza*: trata-se de um catálogo de Valle, escrito a mão em quatro folhas avulsas. Ele transcreve para o pentagrama a imitação de sons ambientes que o rodeiam (porteira da Fazenda, animais, etc.);
- Diversas fotos e documentos (ex: programas de concerto de Valle);
- Um violino e um arco que pertenceram a Flausino Valle;
- Um único registro fonográfico encontrado de Valle a tocar dois de seus Prelúdios (*Prelúdio I - Batuque e Prelúdio XIII – Repente*) e tocando violão imitando viola caipira (*De volta ao Rancho*), que pode revelar informações interpretativas.<sup>8</sup>

A pesquisa também apontou para o desafio de transmitir aspectos de sua música enquanto *performance*. Cook (2009, p.778) afirma sobre a necessidade de “localizar a produção de significação musical na *performance*, e não, ou não simplesmente, na partitura”.

Costa, Brito e Ciacchi corroboram a ideia de Cook e focam na morfologia do resultado sonoro com uma “abordagem a partir do resultado sonoro que o entenda como efeito do modo como determinada ação performática foi efetuada a partir de um estímulo anterior”, e assim “facilitar o entendimento de uma série de fenômenos musicais cuja fatura ou prescrição escapem do paradigma do critério de solfejo, permitindo o extrapolamento do campo analítico atual para abranger casos até então considerados inacessíveis” (COSTA; BRITO; CIACCHI, 2018, p.7).

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://youtu.be/-4RW8RI1doA>, acesso em 21/07/2021.

A perspectiva de olhar para o processo criativo de Valle e a consideração de aspectos extramusicais e de aspectos fragmentados dessa proposta nesta tese serão embasadas com os conceitos de *crítica genética* e *documentos de processos* (SALLES, 2013). Esse olhar para o processo proposto por Salles será aplicado na tentativa de entendimento dos fragmentos de procedimento criativo de Valle. Esses fragmentos são encontrados em diversos sistemas semióticos (poesias, catálogo de imitações de vozes da natureza, diário pessoal). Ao mesmo tempo, buscar-se-á codificar esses fragmentos em algo que possa agregar à interpretação musical (aspectos abordados no capítulo dois desta tese). Salles propõe o conceito de Crítica Genética, no qual a pesquisa lança um olhar especial sobre processo de construção e analisa o que ela chama de ‘documentos de processo’, que são fragmentos do proceder criativo que colaboram para o investigador entender o caminho de construção de uma obra. Esses documentos podem ser diários com anotações, documentos pessoais, gravações e outros objetos que apresentem uma ligação com o artista que seja possível interpretar e traduzir para linguagem artística, que nesse caso é a música.

Sobre a definição de um crítico genético e os documentos de processo, Salles (2013, introdução) explica que o crítico genético busca acompanhar o percurso criativo, procurando aproximar-se do processo criador:

É uma busca por sistematização de aspectos gerais da criação para, entre outras coisas, chegar, com maior profundidade, ao que há de específico em cada artista estudado, oferecendo uma perspectiva crítica processual que se ocupa dos fenômenos em sua mobilidade. (SALLES, 2013, introdução)

A autora nomeia como *documentos de processo* o objeto de estudo do crítico genético, por meio do qual o pesquisador visa aproximar-se do processo de criação do artista:

Pode-se dizer que esses documentos, independentemente de sua materialidade, contêm sempre a ideia de registro. Há, por parte do artista, uma necessidade de reter alguns elementos que podem ser possíveis concretizações da obra ou auxiliares dessa concretização. Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma construção que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. [...]. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo. (SALLES, 2013, introdução)

Ainda sobre os documentos do processo, Salles (2013) afirma que no registro da experimentação transparece a natureza indutiva da criação, momento no qual as hipóteses são elaboradas e testadas, gerando documentos de vários tipos – rascunhos, estudos, roteiros, entre outros, e completa explicando que o foco deve ser no processo e seus desdobramentos:



O foco de atenção será o processo através do qual algo que não exista antes, como tal, passe a existir, a partir de determinadas características que alguém vai lhe oferecendo. Um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes. O crítico procura entrar na complexidade desse processo. A grande questão que impulsiona esses estudos é compreender a tessitura desse movimento. (SALLES, 2013, introdução)

Outro aspecto importante no processo da crítica genética é a constante reflexão da prática, que Salles chama de “Maturação Permanente”, o acúmulo de ideias e como elas são organizadas para prover o objeto artístico:

O processo mostra-se, assim, como um ato permanente. Não é vinculado ao tempo de relógio, nem a espaços determinados. A criação é resultado de um estado de total adesão. [...] O tempo é, por sua vez, o grande sintetizador do processo criativo que se manifesta como uma lenta superposição de camadas (SALLES, 2013, p.40).

Por sua vez, acúmulo de ideias e sua organização no tempo constroem a forma artística buscada:

Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de ideias, planos, possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído deste anseio por uma forma de organização. (SALLES, 2013, p.41)

Há, portanto, diversos fatores que podem contribuir para o entendimento de aspectos das intenções do compositor e sua obra, que estão constituídos em elementos deixados pelo artista dentro do seu processo de criação, este que é feito a partir de várias ideias e combinações de ideias que por fim geram a obra em si.

Nesse sentido, a ideia de Salles mantém aproximação com a Semiologia Tripartite de Análise Musical, particularmente em seu nível poiético, desenvolvida por Nattiez a partir da semiologia da linguagem de Molino. Nattiez propõe a análise musical desenvolvida a partir de três frentes: a poiética, na qual se busca analisar e intuir as intenções do compositor; a estética, que busca construir como se dá o processo de construção de significação por parte do ouvinte; e o nível neutro, que analisa o elemento físico em si. Esse tipo de análise será estudado com maior aprofundamento adiante, mas aqui é pertinente indicar que o nível poiético faz uso tanto de elementos presentes na partitura como de informações externas que possam auxiliar no

entendimento do uso de certos elementos da linguagem musical pelo compositor em determinada obra.

Valle, em documentos como livros, poemas, partituras e diários, mostra-se disciplinado em realizar registros pessoais e, também, referentes à música. No que ele chama de *Caderno de notas curiosas* (diário pessoal), ele escreve anotações referentes à sua vida pessoal, tais como situações ocorridas quando frequentava a escola, quando começou a tocar violino, episódios com seus filhos, episódios profissionais etc. No livro *Calidoscópio*, ele aborda temas que remetem às aflições humanas, situações do cotidiano e a natureza. O humor mostra-se presente tanto no livro de anedotas quanto nos poemas. Dessa forma, parte desse trabalho propõe o uso desses registros deixados por Valle como meios de tentar compreender sua relação com a música e seu processo criativo.

O processo percorrido pelo artista/investigador (*Practice as Research* - PaR) nesta tese tem como suporte a corrente filosófica conhecida como Fenomenologia. A análise do diário reflexivo do autor, que mostra o processo criativo de construção da interpretação com seus progressos, questões, hipóteses, opções e escolhas será tão importante quanto o produto final (uma interpretação e edições práticas)

A Fenomenologia consiste em uma corrente filosófica dos séculos XIX e XX que busca descrever a experiência do material humano em seu caráter subjetivo, que envolve a música como uma experiência vivida, do corpo e da percepção (BOWMAN, 1998). Bowman (1998, p. 255) fala sobre o método fenomenológico:

Como uma abordagem filosófica da música, o método fenomenológico normalmente resiste aos esforços de explicar “sobre o que é” música, ao que se assemelha, simboliza ou para que é útil, preferindo, ao invés disso, descrever tão ricamente quanto possível, o que a própria música diz, como a música é experimentada. Em vez de explicar, descreve. Afirmativas significativas sobre a natureza ou valor da música podem se dar apenas se prestarmos atenção para a maneira como ela é realmente ouvida, experimentada, vivenciada. Assim, a pesquisa musical fenomenológica promete um “retorno aos primórdios”. Sua preocupação não é tanto estabelecer verdades absolutas ou universais, mas ajudar a recuperar a riqueza e a plenitude do que é experienciado<sup>9</sup>.

Pensadores como Edmund Husserl, Thomas Clifton e Maurice Merleau-Ponty são nomes relevantes desta corrente estética. Bowman (1998, p. 257) completa:

---

<sup>9</sup> “As a philosophical approach to music, the phenomenological method typically resists efforts to explain what music is “about”, resembles, symbolizes, or is useful for, preferring instead to describe as richly as possible what music itself says, how music is experienced. Instead of explaining, it describes. Meaningful claims about music’s nature or value can follow only from close attention to the way it is actually heard, experienced, lived through. Thus, phenomenological musical inquiry promises a “return to beginnings”. Its concern is not so much to establish absolute or universal truths, but to help recover the richness and fullness of the experientially given”. Tradução nossa.

A fenomenologia de Husserl não seria teórica, mas puramente descritiva. Em vez de se basear em construtos conceituais, a fenomenologia descreveria o modo como a palavra realmente se revela ou se apresenta à consciência. Em vez de descartar verdades potencialmente importantes por causa de sua incapacidade de se conformarem às suposições teóricas ou categóricas do sistema de análise, Husserl procurou descrever a experiência da maneira mais completa possível. Ao contrário da tendência do empirismo de tratar a consciência como se consistisse em grande parte de respostas mecânicas às impressões sensoriais, a fenomenologia manteria um lugar central para a capacidade de transformação da mente. E, ao contrário da tendência do racionalismo de atribuir o significado último da consciência à sua capacidade abstracionista, construtiva, a fenomenologia respeitaria a particularidade do que é transmitido, “entregue”<sup>10</sup>.

Essa percepção musical multimodal, de sensações visuais, espaciais e sinestésicas, faz parte do fazer musical diário de um músico, sendo que certamente são fontes nas quais deveria-se obter informações importantes no campo da investigação em música.

Bowman (1998, p. 259) refere-se à corrente filosófica, de uma maneira geral, também como um método de liberação das categorias intelectuais:

O método fenomenológico oferece liberação de categorias intelectuais, permitindo que os objetos da consciência falem por si mesmos. No caso da música, a fenomenologia promete ajudar as pessoas a deixarem de lado suas tendências de ouvir tipos e classes, a fim de experimentarem sua natureza essencialmente sonora. A fenomenologia questiona a utilidade dos termos visuais para descrever esse caráter sonoro, e trabalha para desfazer a profunda divisão que separa a experiência musical vivida da intelectualização sobre ela. Ele se esforça para restaurar a música ao seu *status* vivido como uma presença dinâmica e vital que, com demasiada frequência e com demasiada facilidade, fica enterrada sob o depósito inerte da abstração especulativa<sup>11</sup>.

Podemos conectar essa ideia do *status* vivido da experiência musical com os chamados “modos cognitivos”. Macedo (2003), baseado principalmente nos trabalhos de Ostrower (1987), chama as habilidades utilizadas no processo de criação de “modos

---

<sup>10</sup> “Husserl's phenomenology would not be theoretical, but purely descriptive. Instead of relying upon conceptual constructs, phenomenology would describe the way the word actually reveals or presents itself to consciousness. Rather than discarding potentially important truths because of their failure to conform to the theoretical or categorical assumptions given system of analysis, Husserl sought to describe experience as fully as possible. Unlike empiricism's tendency to treat consciousness as though it consisted largely of mechanical responses to sensory impressions, phenomenology would retain a central place for mind's transformation capacity. And unlike rationalism's tendency to attribute the ultimate significance of consciousness to its abstractive, constructive capacity, phenomenology would respect the particularity of the ‘given’.” Tradução nossa.

<sup>11</sup> “The phenomenological method offers liberation from intellectual categories, permitting the objects of consciousness to speak for themselves. In music's case, phenomenology promises to help people set aside their tendencies to hear types and classes, in order to experience its essentially sonorous nature. Phenomenology questions the utility of visual terms for describing this sonorous character and works to undo the deep split that separates the lived musical experience from intellectualization about it. It strives to restore music to its lived status as a vital, dynamic presence that too often and too easily gets buried beneath the inert deposit of speculative abstraction.” Tradução nossa.

cognitivos”. Nesse sentido, a criatividade envolve o inconsciente e também o pensamento e a imaginação (processos conscientes) – criar, afirma esse autor, é um ato de vontade que envolve as habilidades dos modos cognitivos. A primeira dessas habilidades seria a *sensibilidade* que é ligada à percepção:

é a percepção que delimita o que somos capazes de sentir e compreender. [...] Todos os artistas lidam com experiências que vão além do puramente intelectual – imagens, visões, sons, cores, formas, volumes e que envolvem a experiência sensorial total do indivíduo. Tendo isso em mente, o artista pode se abrir ao campo total de sua experiência social como fonte legítima de informação ao longo do processo criativo.” (MACEDO, 2003, p. 12).

Outro modo cognitivo é a *imaginação*, por meio da qual o artista percebe as possibilidades de realização ou interpretação da obra, podendo, então, escolher a que será realizada. Já a *intuição* consiste em algo que mobiliza todos os setores da cognição, sejam conscientes ou inconscientes. A *inspiração* consistiria em mais uma habilidade, e envolveria não a visão romântica de inspiração, mas sim um processo de elaboração, ligado a uma sensibilidade alerta e direcionada para uma realização. Por último, há a *tensão psíquica*, que consistiria em um momento no qual toda a energia do artista está voltada para a atividade de criação.

Macedo (2003, p.14) fala sobre de duas fases do processo criativo, baseado em Rollo May (1992) – o *encontro* e o *engajamento*.

*Encontro* se relaciona com tudo que é intangível – ou subjetivo – no processo de criação. É o momento produzido pelas forças da imaginação, da intuição e da inspiração. O momento no qual a sensibilidade se manifesta de modo mais natural e espontâneo é o encontro com uma ideia, com uma imagem, a gênese de uma obra. Este momento se caracteriza por uma grande intensidade de percepção, uma consciência diferenciada, não puramente intelectual. Embora seja de fundamental importância ele constituir apenas parte do processo criativo.

Dessa forma, no momento de *encontro* podemos dizer que os modos cognitivos ligados à sensibilidade, imaginação, inspiração e intuição trabalham de maneira mais intensa. O encontro deve ser, no entanto, completado pelo engajamento, que envolveria o trabalho e dedicação do artista – momento que seria marcado pela tensão psíquica:

O *Engajamento* é a outra metade do processo de criação. Relaciona-se com o trabalho, com a elaboração das idéias e com a produção de algo – um texto, um quadro, uma música, uma teoria – a partir do encontro. A criatividade só existe no ato, e por isso ela não pode ser estudada como fenômeno puramente subjetivo. E é por isso também que se diz que o processo criativo envolve tanto as dimensões inconscientes, como o consciente do ser humano. Se um indivíduo for especialmente suscetível a ter encontros, sendo assim rico em ideias e percepções de natureza criativa, mas ele não

se decidir usar esse potencial em realizações criativas, não se pode dizer que ele é um indivíduo criativo, pois ele não conseguiu completar as duas fases do processo. (MACEDO, 2003, pp. 14-15)

Nesse sentido, Macedo afirma a Fenomenologia abarca os conceitos humanos e subjetivos presentes no processo criativo e propicia uma fundamentação teórica para a pesquisa no campo da arte e da música.

Ainda em relação à Fenomenologia, Creswell afirma que a fenomenologia do tipo hermenêutica tem a ver com a pesquisa ligada à experiência vivida, com os pesquisadores tendo como foco a dedicação a determinado fenômeno:

No processo, eles refletem sobre temas essenciais, o que constitui a natureza dessa experiência vivida. Eles redigem uma descrição do fenômeno, mantendo uma forte relação com o tópico de investigação e equilibrando as partes da escrita em relação ao todo. A fenomenologia não é somente uma descrição, mas também um processo interpretativo no qual o pesquisador faz uma interpretação do significado das experiências vividas. (CRESWELL, 2014, pp. 74-75)

A Fenomenologia que aqui tratamos, portanto, tem como foco a experiência, a percepção, a sensação, o mundo sensível, a busca constante do intérprete. Justifica-se embasar nos conceitos fenomenológicos o processo de coleta de dados no diário e sua posterior análise autoetnográfica pelo fato que aspectos abstratos<sup>12</sup> na coleta de dados e análise são incorporados e tem importância<sup>13</sup>.

Como o objetivo é percorrer um caminho de construção de uma interpretação observando aspectos objetivos<sup>14</sup> mas sem descartar aspectos que nos parecem essenciais no fazer musical (a percepção dos sentidos), a fenomenologia parece ser o alicerce filosófico ideal para o objetivo desta tese.

Acreditamos que os conceitos de Salles de Crítica Genética e documentos de processo, a Semiologia Musical Tripartite de Nattiez e a corrente fenomenológica são complementares. Nessas perspectivas, a percepção, a sensação, o mundo sensível e o processo fazem parte da estética do movimento criador que Salles defende:

O artista é visto em seu movimento de trabalho e em seu esforço de fazer visível aquilo que está por existir: um trabalho sensível e intelectual executados por um artesão. Um processo de representação que dá a conhecer uma nova realidade, com características que o artista vai lhe oferecendo. A arte está sendo abordada sob o ponto de vista do fazer, dentro de um contexto histórico, social e artístico. Um movimento feito de

<sup>12</sup> Aspectos abstratos como sentimentos, situações, fragmentos vagos de reflexões no diário reflexivo, *insights*.

<sup>13</sup> Tomou-se o cuidado de nunca descartar uma anotação de algo que parecia abstrato, mas nem sempre essas informações são passíveis de interpretação.

<sup>14</sup> Por exemplo, a experimentação de possibilidades de dedilhados, experimentação em *performance* e então a tomada de decisão.

*sensações, ações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente. [...] O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. As tendências são, portanto, indefinidas, mas o artista é fiel a essa vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta já em si a solução para o problema, mas indica o rumo. O processo é a explicação dessa tendência.* (SALLES, 2013, p. 34 – 37, grifo nosso).

## 1.2. Breve contextualização histórica e biográfica de Flausino Valle (1894-1954)<sup>15</sup>

A história do violino no Brasil é relacionada ao processo de introdução da música europeia trazida pelos colonizadores e viajantes. Salles (2007, p.100) aponta que: “Temos indicações concretas do violino no Brasil a partir do Século XVIII. A referência mais antiga aparece nas folhas do manuscrito do Recitativo e Ária, datado da Bahia 2-7-1759, revelado por Alberto Lamego”. No século XVIII, de acordo com a autora, várias províncias brasileiras mostram uma produção musical considerável.

O violinista e compositor Gabriel Fernandes da Trindade, nascido por volta de 1805, compôs os Duetos Concertantes, que, segundo Salles (2007, p. 105), são as mais antigas obras instrumentais camerísticas para violino, produzidas no Brasil.

Com a transferência da corte e nobreza portuguesas para o Brasil, em 1808, houve uma intensificação das atividades culturais na cidade do Rio de Janeiro e “os músicos passaram a ter, além das igrejas, um novo e promissor local de trabalho: o teatro de ópera. [...] Outro importante fator de incremento para a atuação profissional dos músicos foi a entrada definitiva do Estado como patrocinador e empregador” (CARDOSO, 2008, p. 43).

Ao longo do século XIX e início do século XX, importantes violinistas/compositores surgiram, nomes como Manuel Joaquim de Macedo (1845-1925), o violinista cubano Jose White (1836-1918), Ernesto Ronchini (1863-1931), Leopoldo Miguez (1850-1902), Nicolino Milano (1876-1962), João Lambert Ribeiro (1893-1952), Edgardo Guerra (1886-1952), Marcos Salles (1885-1965) e, também, Flausino Valle (1894-1954).

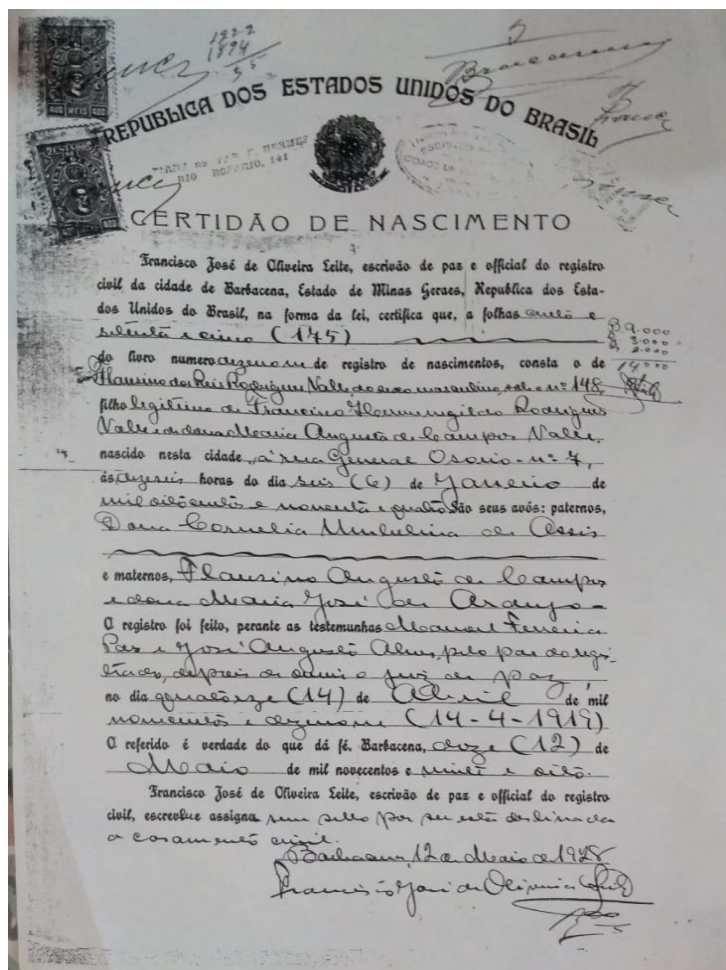
Flausino dos Reis Rodrigues Valle nasceu em Barbacena – Minas Gerais (Brasil) em seis de janeiro, de 1894 e faleceu em 1954 (FEICHAS, 2016, p. 15). Ainda nessa cidade, obteve seu único estudo formal ao violino com o tio Augusto de Campos. Em junho de 1912

---

<sup>15</sup> O autor desta tese já realizou um trabalho histórico-biográfico, aspectos estilísticos, análises harmônicas e fraseológicas, considerações sobre as formas de obras de violino solo. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284543>, acesso em: 03/04/2019

transferiu-se para Belo Horizonte<sup>16</sup>. Em 1919 matriculou-se na Faculdade Livre de Direito de Belo Horizonte<sup>17</sup>. Inicialmente custeou seus estudos tocando violino em orquestras de cinema mudo, como o Cine ODEON, Parque Cinema e Cine Comércio<sup>18</sup>.

**Figura 1:** Certidão de Nascimento de Flausino Valle.



Fonte: Acervo da Família Valle

Na capital mineira, Valle acumulou diversas funções como professor catedrático de História da Música e Folclore no Conservatório Mineiro de Música, advogado, colunista de jornal, compositor, violinista e poeta.

<sup>16</sup> *Caderno de Notas Curiosas*. Trata-se do diário de Flausino Valle, em manuscrito com letra de próprio punho, sem numeração de páginas que foi levantado no acervo da Família Valle. Marcaram-se as páginas para se ter as referências exatas para consultas. p. 2

*Caderno de Notas Curiosas*, p. 12.

<sup>17</sup> *Caderno de Notas Curiosas*, p. 12.

<sup>18</sup> *Caderno de Notas Curiosas*, p. 10.

Tendo vivido grande parte da sua juventude no interior do estado de Minas Gerais, na cidade de Barbacena, suas obras revelam inspiração na fauna e flora mineira, nos costumes interioranos e nas memórias auditiva e visual das paisagens sonoras de Minas Gerais, que futuramente seriam sua principal fonte de inspiração em suas composições. Após se mudar para Belo Horizonte, fez lá sua vida até a morte em 1954.

Em sua atividade como folclorista, desenvolveu publicou um importante livro sobre o Folclore musical brasileiro (com o título original *Elementos do Folk-Lore Musical Brasileiro* de 1936). Segundo Salles (2007, p. 42), Valle não era um folclorista com formação acadêmica, mas não era um “mero colecionador de melodias populares”. Valle demonstra em seu livro uma rica experiência de quem teve contato com as fontes da cultura popular, observou e analisou fatores da sabedoria popular, o que mostra sua contribuição para aquela época. Salles (2007, p.43) afirma:

O que parece certo também, e indiscutível, é que Flausino Valle procurou esclarecer as fontes de sua obra. Não é possível executar sua música sem conhecer suas opiniões discutíveis, mas seguramente fundamentadas no seu conhecimento da cultura popular. Ele transpôs para o violino, na dimensão precisa desse conhecimento, a música que repontava das violas caipiras, em especial da célebre “viola de queluz”. Não esqueçamos que Barbacena, próxima de Conselheiro Lafayette, da antiga Queluz, estava virtualmente no centro da produção artesanal que tipificou a mais célebre viola sertaneja, disputada pelos grandes violeiros.

Valle, como compositor<sup>19</sup>, seguiu uma tendência dos instrumentistas compositores de sua época e de seu meio social, constituindo-se como um músico que compunha para seu próprio instrumento, a fim de explorar as possibilidades e limites da linguagem do violino, e por essa razão não se considerava um compositor. Diferentemente da maioria dos violinistas/compositores contemporâneos, educados em conservatórios, Valle teve uma breve formação ao violino, e compôs peças com soluções criativas para representação de paisagens sonoras, utilizando-se de técnicas tradicionais, técnicas estendidas e a hibridização de técnicas.

---

<sup>19</sup> Além dos 26 *Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino só*, outras obras de autoria de Valle que foram possíveis de se identificar:

*Doce Momento*- Violino e Piano Op.39 – Luiz Melgaço e Flausino Valle – Editora: Casa das Músicas;

*Serenim*- Violino e Piano (Manuscrito em acervo familiar);

*Serenata* – Violino e Piano (manuscrito em acervo familiar);

*Hino da Revolução Liberal* (letra e Música) -Imprensa Oficial - Minas Gerais (Belo Horizonte 03/10/1930);

*Erro Divino* – Canto e Piano (manuscrito em acervo familiar);

*Sonambula* – Canto e piano (Letra: Augusto de Lima) (manuscrito em acervo familiar);

*As Horas* – Canto e Piano (Letra: Da. Costa e Silva) (manuscrito em acervo familiar);

*Bocca de Ouro* – Canto e piano Op.2 - Edição: Faria e Cia;

*Serenata Onírica* – Violino e Piano (manuscrito em acervo familiar);

*A Minha Estrela Polar* – Variações sobre uma modinha brasileira- Violino só (manuscrito em acervo familiar).



**Figura 2:** O violinista Flausino Valle. Fonte: Fonte: Acervo Família Valle



Fonte: Acervo Família Valle

Foi em sua obra intitulada “26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só”, composta entre 1922 e a década de 1940, que Valle obteve certo reconhecimento em sua época (ALVARENGA e RIBEIRO, 2016). Quando começou a escrevê-los, exteriorizou seu desejo para que fossem adotados nos conservatórios, na forma de estudos:

Quanto aos meus Prelúdios, continuo burilando-os. São 26. Meu máximo ideal é conseguir sua publicação (...). Tenho certeza que o editor não perderá em nada; pois serão procurados por todos os virtuosos e, certamente, serão adotados nos conservatórios como *estudos de técnica moderna sendo, ao mesmo tempo, concertantes*. (FRÉSCA, 2008, p. 151. Grifo nosso)

Suas peças são repletas de cordas duplas, *pizzicati* e *pizzicati* de mão esquerda e grande variedades de golpes de arco para preencher a uma harmonia que acompanha a melodia.

Hall (2003) afirma que as identidades não são fixas, elas são fluidas. Ao falar da cultura caribenha, o autor afirma que ela é “essencialmente impelida por uma estética diaspórica. Em termos antropológicos, suas culturas são irremediavelmente ‘impuras’. Essa impureza, tão frequentemente construída como carga e perda, é em si mesma uma condição necessária à sua modernidade” (HALL, 2003, p. 34). Essa mesma reflexão é válida para o Brasil, como país culturalmente híbrido, no qual as culturas dialogam e dão origem a algo que

não é nem uma nem outra cultura, mas uma formação sincrética, mesmo que desigual. Nesse contexto, essa “nova cultura” e seus sujeitos se apossam dos signos das culturas dominantes e os *crioulizam*: “Numa gama inteira de formas culturais, há uma poderosa dinâmica sincrética que se apropria criticamente de elementos dos códigos mestres das culturas dominantes e os ‘criouliza’, desarticulando certos signos e rearticulando de outra forma seu significado simbólico” (MERCER *apud* HALL, 2003 p. 34). Neste contexto insere-se Flausino Valle, que, pode-se dizer, fez isso com o violino e sua linguagem composicional, se apropriando do instrumento da “cultura europeia” e de seus signos, e os ressignificou, compondo de uma maneira própria e o atualizando para sua cultura híbrida e múltipla.

Esses Prelúdios são peças que se inspiram no cenário brasileiro do começo do século XX, bem como de seu folclore, e exploram técnicas pouco usuais do instrumento com caráter didático. Segundo o violinista polonês e radicado no Brasil, Jerzy Milewskyi, um dos Prelúdios de Flausino Valle, o *Prelúdio XV- Ao Pé da Fogueira*, chegou às mãos de Jascha Heifetz (1901-1987) quando este veio a Belo Horizonte (no teatro Palácio das Artes) aproximadamente entre 1927 e 1928 para um concerto e Valle teve a oportunidade de entregar alguns manuscritos ao renomado violinista lituano<sup>20</sup>. Heifetz, ao retornar para os Estados Unidos, não só gravou o citado Prelúdio, como compôs um acompanhamento para o piano auxiliando na divulgação desta obra. Outros violinistas o gravaram desde então, sendo os outros 25 Prelúdios pouco conhecidos, mesmo no Brasil.

**Figura 3:** gravação de Flausino Valle interpretando sua própria obra (*A Volta ao Rancho*) ao violão, imitando a viola. Fonte:

---

<sup>20</sup> As informações sobre o contato de Valle com Heifetz encontram-se no documentário *Flausino Valle, o Paganini brasileiro*, que se encontra em acesso aberto no seguinte endereço eletrônico: <https://vimeo.com/281554415>, acesso em 12/10/2019. O depoimento em que Milewskyi fala sobre o contato entre Valle e Heifetz está na seguinte minutagem (14’15’’).



Fonte: Acervo do Centro Cultural São Paulo (CCSP). No CCSP o referido fonograma encontra-se catalogado com as seguintes informações: Disco No.: D78-44079/ Lado a: Repente e Batuque/ Lado b: A volta ao Rancho/ Reg. Victor 33540.

É pertinente apontar aqui, devido às várias referências em relação às evocações e imitações da viola caipira na obra de Valle que aparecerão mais adiante nesta tese, a obra “A Volta ao Rancho”, na qual Valle imita, ao violão, uma viola caipira. Há um registro fonográfico e, também, uma partitura manuscrita, na qual ele instrui não só aspectos técnicos de afinação do violão, como também a paisagem sonora imaginada por ele: alguém que, de passagem, passa por um batuque – e, por isso, o som deve aumentar, chegar a um ápice, e então diminuir, evidenciando a aproximação e afastamento da pessoa.

**Exemplo 1: Manuscrito da partitura e indicações de "A volta ao rancho"**

Para viola-cabijana ou violão adaptado. (Batuque)

A Volta ao Rancho

De - Hausino R. Valle

Accordatura de violão

Taca-se este passageo. Todas as notas acima são feitas com o polegar, mas um loop na segunda, não, das primeiras, movimento de retorno com o indicador, a braço de todas as seis cordas.

Este trecho começa bem brando e vai-se aumentando paulatinamente, com o pé atingindo o máximo, logo se dá uma certa mudança com o pé, um tom o repetir, e ao mesmo tempo fazendo soar o canto, sem necessidade de fazer as cordas com a ponta do pé, e sim com a mão em chapeado, o polegar deitado, acionando-se a unha de lá esquerda e acoberta em terças. Em seguida vai-se diminuindo o som até desaparecer totalmente, como quem vem de longe a parar em frente de uma cabana, onde se dá um batuque, a seguir a vozem deixando-a para trás.

Bello Horizonte, 2 de Outubro de 1934

Hausino R. Valle

Fonte: Acervo da Família Valle

Segue abaixo a edição dessa partitura<sup>21</sup>:

<sup>21</sup> O link da gravação já foi disponibilizado em outro momento desta tese, mas para tornar mais fácil o acesso, o repito aqui: <https://youtu.be/-4RW8RI1doA>

Exemplo 2: Partitura editada de *A Volta ao Rancho*

**A volta ao Rancho**  
Para viola caipira ou violão adaptado

Acordatura do violão:

Idêntico até o fim

Fonte: edição do autor

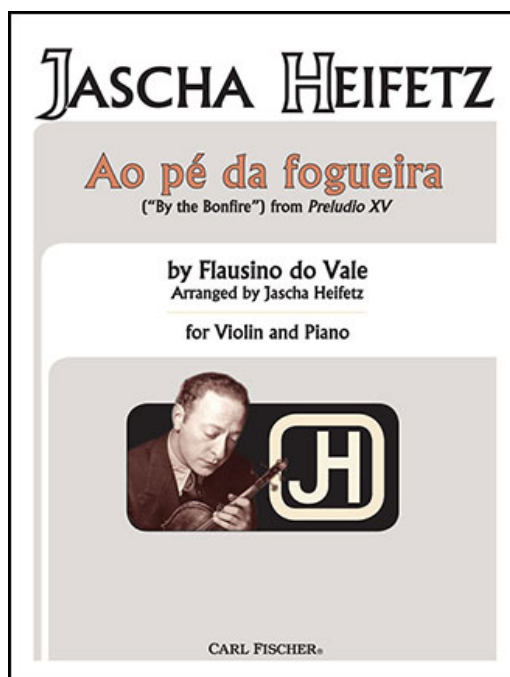
E a transcrição das orientações de Valle:

Toca-se isso rasgado. Todas as notas acima são dadas com o polegar, sendo um (???), logo em seguida são todas feridas em movimento de retorno com o indicador, abrangendo todas as seis cordas.

Este trecho começa bem baixinho e vai-se aumentando paulatinamente o som até que atingindo o máximo, bate-se de uma certa maneira com a mão, imitando o sapatear, e ao mesmo tempo fazendo soar o canto, sem necessidade de ferir as cordas com a ponta dos dedos, e sim com a mão em cheio, sobre o polegar deitado, incumbindo-se a unha deste de evidenciar a melodia em terças. Em seguida vai-se diminuindo o som até desaparecer totalmente, como quem vem de longe a passa em frente de uma cabana onde há um batuque e segue a viagem deixando-a para trás.

Bello Horizonte, 2 (dois) de outubro de 1931  
Flausino Rodrigues Valle

**Figura 4:** Capa da edição de Jascha Heifetz do Prelúdio XV- Ao Pé da Fogueira de Flausino Valle.



Fonte: internet: <https://www.prestomusic.com/sheet-music/products/7205369--jascha-heifetz-charles-vale-ao-pe-da-fogueira>, acesso em 03/04/19.

### 1.3. Revisão da literatura

A revisão da literatura sobre Valle e seu contexto é apresentada aqui nos trabalhos de Milewski (1985), Alvarenga (1993, 2016), Pauliny (2010, 2010), Frésca (2008, 2008, 2016), Feichas (2013, 2016, 2017), Keller e Feichas (2016), Abreu (2015) e Messina *et al.* (2019). Não se inclui, certamente, de todos os trabalhos escritos a respeito de Valle e/ou sua obra, mas aqueles aos quais se conseguiu ter acesso. Trata-se de uma trajetória de investigações de caráter histórico, estilístico, idiomático fundamentadas e que acreditamos fornecer um alicerce metodológico para as considerações interpretativas que auxiliarão pesquisadores e estudantes ao apontar para novos prismas de exploração do tema.

### O trabalho de Milewski



Identificamos como um importante ponto de partida para revelar<sup>22</sup> o compositor Flausino Valle e sua obra, o trabalho realizado em 1985 pelo violinista polonês radicado no Brasil Jerzy Milewski. Milewski gravou um LP intitulado *Flausino Valle: O Paganini Brasileiro*, acompanhado por um encarte, com informações e comentários de diversos compositores e críticos musicais brasileiros sobre a obra de Valle. A partir dessa obra surgiram investigações acadêmicas que abordaram o compositor e sua obra sob o prisma histórico e estilístico. Nesse LP, que mais tarde tornou-se um CD, o violinista gravou 21 dos 26 *Prelúdios Característicos e Concertante para violino Só*. O trabalho inclui alguns comentários que relatam não só a história de como Milewski conseguiu ter acesso às obras de Valle, que lhe despertaram profundo interesse, mas também mostra, de uma maneira geral, características das obras através de comentários, análises e apresentação de documentos históricos.

No depoimento do compositor Marlos Nobre (MILEWSKI, 1985, p.44) revela-se o importante trabalho pioneiro de Milewski e considerações interessantes sobre a obra de Valle:

A música no Brasil ainda é um campo razoavelmente inexplorado, apresentando-se como uma mina de ouro a ser revisitada permanentemente. [...] Esse é o caso do disco do violinista Jerzy Milewski, ao entusiasmar-se com as pequenas pepitas musicais do compositor mineiro Flausino Vale. Dele se conhecia sobretudo uma pequena pecinha *Ao Pé da Fogueira* que tinha merecido a atenção de um Heifetz, um Szeryng, um Francescatti. Entretanto - fato típico da inconsciência e desinteresse nacionais pelos próprios valores - foi tudo como fogo de palha, sem consequência. Era óbvio que quem escreve uma peça tão intensamente violinística com *Ao Pé da Fogueira*, teria possivelmente outras no mesmo diapasão não tendo “acertado” apenas por acaso em uma peça ocasional. Deveriam existir co-irmãs desta obrinha tão característica.

Ao discorrer a respeito dos efeitos causados pelos Prelúdios, Milewski aponta:

E, realmente, esta coleção de “achados” para violino são de maneira a entusiasmar a qualquer cultor de instrumento. Há uma profusão de efeitos puramente instrumentais e alguns exemplos de técnica violinística que só se encontram similares na série dos *Caprichos* de Paganini: cordas duplas, oitavas, *pizzicatos* arpejados e alternando com a mão direita e esquerda, os mais diversos harmônicos, golpes de arco arpejados, *jetés*, notas duplas repetidas, trechos em surdina, etc. Todos esses efeitos estão ligados muito estreitamente, na música de Flausino Vale, a uma intenção nitidamente descritiva, expressado com uma certa ingenuidade musical que não deixa de ter seu encanto, dada a total sinceridade de expressão peculiar do compositor. (MILEWSKI, 1985, p.44)

---

<sup>22</sup> Opta-se por utilizar o termo “revelar” porque, embora antes disso Valle já tivesse alcançado grandes méritos como ter o *Prelúdio XV- Ao Pé da Fogueira*, gravado por Jascha Heifetz (1901-1987), como já citado. Até então, que se tenha conhecimento por nossa parte, nunca havia sido realizado um trabalho de compilação de dados e informações como este de Milewski, em 1985.

Ainda no trabalho desse autor, o compositor Ronaldo Miranda chama a atenção para a maneira com Valle utiliza os recursos técnicos e a criatividade no uso do material musical (MILESKI, 1985, p.46):

Há inclusive recursos pouco usados pelos compositores brasileiros de sua época, como sons harmônicos, e até mesmo uso percussivo da madeira do instrumento para sugestivas batucadas. Enfim, mais do que pela originalidade e profundidade da mensagem musical, as obras de Flausino Vale encantam pela riqueza tímbrica e pelo virtuosismo sem gratuidade, fruto do trabalho de quem conhecia minuciosamente o violino e soube retratá-lo em suas criações com muito *élan* e eclética habilidade na utilização de recursos técnicos.

O que também chama atenção no encarte do LP de Milewski, além dos comentários e documentos como fotos, cartas e poesias de Valle, são as breves considerações musicais a respeito de aspectos técnicos realizadas pelo professor e maestro Aylton Escobar (MILEWSKI, 1985, p. 31 a 41). Essa breve análise mostra como a pesquisa desenvolvida por esse autor constitui importante contribuição para as investigações a respeito de Valle, já que percebemos que aspectos estilísticos por ele abordados foram retomados nas pesquisas acadêmicas que se seguiram nos anos seguintes.

### **A dissertação (1993) e artigo (2016) de Alvarenga**

Nesse contexto, a pesquisa de Hermes Cuzzuol Alvarenga surge como o primeiro trabalho acadêmico (dissertação de mestrado) no Brasil sobre Flausino Valle de que temos conhecimento. Nesse trabalho, de 1993, realizado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), o pesquisador aborda tópicos considerados importantes na linguagem musical dos 26 Prelúdios. O autor associa uma análise musical estilística a um breve panorama biográfico a respeito de Valle. Na parte analítica, que é o principal foco do trabalho, Alvarenga observa três características relevantes na obra de Valle: a imitação, a descrição e a caracterização.

A caracterização é representada tendo como exemplo como o uso dos acordes de quatro sons que representariam o som da viola (Alvarenga, 1993, p. 28):

No Prelúdio I (Batuque), composto em 1922, Valle apresenta um importante elemento de caracterização da viola caipira, sugerida no início da peça através do uso de uma sequência de acordes de quatro sons. Nesses acordes, a presença do bordão, representado pela nota Sol 3 (IV corda solta do violino) e o paralelismo de sextas, caricatura a técnica de improvisação musical típicas dos violeiros.



A respeito da imitação, Alvarenga (1993, p. 35) afirma que:

Na imitação, Valle vai além das sutilezas usadas sugerindo aspectos marcantes do objeto caracterizado. Nesse caso, o compositor procura transcreever em seu texto musical a sonoridade peculiar do objeto imitado, usando os recursos disponíveis no violino ou fazendo experimentações em busca de alternativas sonoras que traduzam suas ideias.

A descrição musical em Valle, segundo Alvarenga (1993, p. 38), mostra-se mais abrangente e de maior dificuldade para se identificar devido ao caráter subjetivo, citando como exemplo a relação do texto musical com o título. De fato, essa questão em Valle mostra-se um desafio a ser entendido. Alvarenga (1993, p. 39) cita o Prelúdio I - Batuque como o "primeiro prelúdio descritivo". Ele se apoia na ideia de a manifestação descritiva do Prelúdio estar presente no elemento musical de caráter percussivo realizado ao violino.

Ainda no decorrer de sua dissertação, o pesquisador apresenta considerações sobre os aspectos da linguagem violinística e a maneira como Valle a emprega. Como conclusão, ele mostra que Valle poderia ser considerado mais como um violinista que explorava a linguagem violinística do que um compositor com domínio de técnicas composicionais e volta a reforçar o caráter imitativo das obras e de “peças características” com um apelo extramusical. A dissertação de Alvarenga tem a importância de ser um primeiro trabalho com considerações mais aprofundadas a respeito dos Prelúdios.

Em 2016, Alvarenga e Ribeiro realizaram uma análise técnico-pedagógica de Prelúdios selecionados que, segundo o critério dos investigadores, são Prelúdios que apresentam características de estudos:

É possível notar que Vale reproduz em seus prelúdios características técnicas semelhantes àquelas encontradas em estudos técnicos tradicionais para violino. Embora esta proximidade seja perceptível em alguns prelúdios, há também outros onde existe diluição do foco pela utilização de fundamentos técnicos diversos. Há também que se observar que a presença de elementos conceituais da linguagem violinística própria do compositor em alguns prelúdios enfraquece a tentativa de conferir status de estudo a todos os prelúdios. Isso exposto, defendemos a hipótese de que existem prelúdios mais funcionais do que outros para serem classificados e utilizados como estudos técnicos para o violino.

### **A dissertação de Frésca (2008)**

Em 2008, a musicóloga e jornalista Camila Frésca, realizou um trabalho de mestrado intitulado uma “Extraordinária Revelação de Arte: Flausino Vale e o violino brasileiro”. Frésca fez um apanhado histórico que certamente se tornou um importante referencial para a continuidade de outras pesquisas sobre Valle e o violino brasileiro. Neste

trabalho, a pesquisadora mostra o contexto de onde surgiram os 26 Prelúdios, assim como influências determinantes para a criação desta obra. Associada a essa narrativa histórica da vida e da obra, Frésca ainda realiza uma análise da linguagem musical apoiada na análise feita por Alvarenga (1993). Como principal conclusão, Frésca (2010, p. 175) afirma que:

um olhar histórico sobre a composição para violino solo no Brasil permitiu situar a coleção de Prelúdios dentro deste tipo de repertório, explicitando a importante contribuição de Flausino Vale ao gênero. Procurou-se mostrar que a riqueza da obra reside na combinação de diversos elementos: a utilização de temas populares, a escrita idiomática para o instrumento que ao mesmo tempo incorpora procedimentos inusuais de escrita, e a relação muitas vezes feita com algum aspecto da obra e seu dedicatário. O resultado é um conjunto de grande originalidade que é, sobretudo, um retrato musical do homem que compôs, como alguns dos cronistas explorados já haviam percebido.

Frésca faz referência ao aspecto universal que o *Prelúdio XV- Ao Pé da Fogueira de Valle* tomou, quando foi executado e gravado por Heifetz (1901-1987): “Destá forma, uma obra que nasce profundamente pessoal e regional consegue comunicar-se e ganhar ares universais quando é interpretada por um dos maiores violinistas internacionais e desperta atenção de outros artistas das mais variadas origens.” E conclui, mostrando o quanto as composições de Valle contribuíram para a construção para uma linguagem violinística nacional (FRÉSCA, 2010, p. 176):

Se no Brasil os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só carecem ainda hoje de difusão, houve já à época que o autor estava vivo quem enxergasse a importância de sua contribuição. Lamentando a morte de Flausino, Andrade Muricy afirmou: “Não serão muitos que conheçam esse nome. Entretanto, tenho convicção de que ficará na História da Música Brasileira, pois foi um verdadeiro criador. Modesto, talvez; o seu lugar, porém, não é insignificante, nem despidendo (...) Modesto, ali, quer significar circunscrição em território reduzido, que entretanto, pode ser rico (...) Essa série faz do seu autor o verdadeiro Ernesto Nazareth do violino brasileiro, e aliás a única contribuição existente que considero importante para a musicografia violinística nacional”.

Este mapeamento da criação artística de Flausino Vale resultou também numa biografia musical do artista, compositor-intérprete brasileiro que voltou sua atenção às possibilidades expressivas de seu instrumento, ao mesmo tempo em que estava afinado com os ideais modernistas de construção de uma música de caráter nacional e consequentemente universal.

Para além da contribuição desta dissertação de mestrado, Frésca propõe as edições dos 26 Prelúdios em associação com o violinista Cláudio Cruz (1967)<sup>23</sup>. Nas edições dos Prelúdios, Cruz apresenta seus dedilhados e arcos e apresenta sua interpretação em um CD dos

<sup>23</sup> Ex-spalla da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Regente Titular e Diretor Musical da Orquestra Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo. <https://www.artematriz.com.br/claudio-cruz/>, acesso em 06/07/2020

“26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só”. Trata-se do primeiro registro integral da obra e mostra certamente um valor artístico e de divulgação.

A partir desses dois trabalhos acadêmicos iniciais, evidenciam-se características importantes da música e obra de Valle, mas também se apontam novos direcionamentos a serem explorados, como a questão da influência da chamada escola franco-belga na técnica e literatura adotada por Valle (PAULINYI, 2010, 2010), a aplicação das obras de Valle no âmbito da pedagogia do violino, (FEICHAS, 2013, 2016) (ALVARENGA, 2016), uso de Valle nas práticas criativas (FEICHAS, 2017), um estudo que relaciona o discurso musical de Valle com os títulos empregados (FEICHAS e GOMES, 2015) e o trabalho de Abreu (2015) que apresenta a proposta de entender o quanto transcrições das obras para a viola de arco são possíveis.

### **A dissertação de Paulinyi (2010)**

Paulinyi (2010) observa especificamente obras de Flausino Valle e de outro importante compositor brasileiro para violino solo, Marcos Salles (1885-1965), com o objetivo de avaliar a concepção dos trabalhos desses compositores na busca por “autonomia artística no início do século XX” (PAULINYI, 2010, p. 2), utilizando como método a comparação de tratados e partituras para violino desacompanhado. O autor estuda a história do arco e do violino, abordando partituras e tratados que mostram a transformação das escolas violinísticas até o século XVIII.

A seguir, Paulinyi caracteriza os aspectos da história do violino no Brasil como eventos intimamente ligados à chegada da corte portuguesa ao Brasil em 1808, que “avivou a circulação cultural afetando diretamente a arte nacional do violino, favorecendo o crescente intercâmbio com a Europa notável até hoje” (Pauliny, 2010, p. 3).

Após esse panorama, o autor analisa influências europeias presentes nas concepções composicionais de Flausino Valle e Marcos Salles. No capítulo III, no qual trata especificamente sobre Valle, ele introduz a relação de amizade entre os dois compositores para mostrar os caminhos distintos seguidos por ambos e, logo em seguida, aponta algumas características marcantes de Valle:

Marcos Salles e Flausino Vale eram, aproximadamente, de uma mesma geração, sendo o primeiro nove anos mais velho. A carreira dos dois, entretanto, foi muito diferente. Marcos Salles iniciou sua carreira com estudos na Europa, voltando ao Brasil para se estabelecer como professor e artista reconhecido pelo domínio do arco. Já o Flausino Vale raras vezes saiu de Minas Gerais, tornando-se advogado, professor

de história da música e folclore, apesar de sempre se destacar como violinista em Belo Horizonte. Entretanto o respeito e admiração dos dois foi mútuo. Se foi marcante a atitude de apoio de Salles na tentativa de apoio de Vale no ambiente cultural carioca, Flausino também se esmerou em divulgar a obra de Salles em Belo Horizonte. Em seu primeiro e tardio recital solo na capital mineira em 1935, Flausino incluiu a cadência à Sonata de Tartini em Sol menor (cognominada de "*il trillo del diavolo*") de Marcos Salles como peça autônoma. (PAULINYI, 2010, pp. 91-92)

A pesquisa de Paulinyi colabora no sentido de entendimento das linguagens violinísticas de Marcos Salle e Flausino Valle.

O mesmo autor ainda escreveu um artigo sobre o uso da técnica *sotto le corde* na obra “Variações sobre a canção Paganini”, de Valle. Essa técnica consiste em “passar o arco por baixo das cordas do instrumento posicionando a crina para cima com a finalidade de tocar simultaneamente a I e IV corda. Isso amplia as possibilidades intervalares em duas oitavas” (PAULINYI, 2010, p. 1340). Para ele, o uso dessa técnica expandida na obra de Valle seria inusual, já que a peça é tonal: “trata-se de uma peça tonal com técnicas tradicionais do romantismo, o que torna a introdução do *sotto le corde*, de uso predominantemente contemporâneo, um elemento surpreendente no contexto da música brasileira para violino da década de 1930” (PAULINYI, 2010, p. 1341).

### **A dissertação (2013) e artigos de Feichas**

Na dissertação de mestrado de Feichas (2013), intitulada “Os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só de Flausino Valle: Observações teórico-práticas para sua interpretação”, o autor realiza uma análise histórica e estilística que dialoga com os trabalhos de Alvarenga (1993) e Frésca (2008), discussões estilísticas (estilo composicional, linguagem violinística e influências) e uma abordagem histórica com fontes primárias. Para além de lançar um olhar analítico e estético da obra, é introduzida uma ferramenta voltada para interpretação e, também, com aspecto didático, chamada de *Fichas Interpretativas*.

O conceito das Fichas Interpretativas é explicado da seguinte maneira (FEICHAS, 2013, p. 52):

As fichas Interpretativas são simplesmente guias com informações práticas e sucintas de forma a preparar o intérprete para uma execução artística e tecnicamente informada. Essas guias contêm informações relevantes tais como andamento, resumo analítico da estrutura formal, técnicas empregadas, citações de estudiosos ou do próprio compositor que norteiam o processo de construção da interpretação.

Esse conceito visou uma aproximação maior e mais prática da obra com o intérprete e conseqüentemente, vai ao encontro também do uso pedagógico, já que era uma das intenções de Valle ao compor seus Prelúdios (FEICHAS, *et al.*, p. 7, 2012):

Ao finalizar a composição dos 26 Prelúdios, Valle acreditava que estes seriam adotados por virtuosos ou estudantes de conservatórios de música como estudos de técnicas modernas, como evidenciam cartas trocadas entre o compositor e Curt Lange (FRÉSCA 2008, p.152). Isso mostra que o compositor era ciente do valor didático de sua obra, na qual a musicalidade e a técnica instrumental são igualmente exploradas dentro de um contexto que evoca diretamente assuntos e aspectos da tradição, do cotidiano, do folclore e da paisagem brasileira. Visto que as obras que exploram a didática do violino são raras e o compositor em estudo as emprega com maestria, utilizando-se de vasta gama de técnicas instrumentais, tanto de arco como de mão esquerda, o conhecimento e divulgação da obra de Valle tornam-se valiosos para os intérpretes que buscam maior contato com o repertório nacional.

A partir das pesquisas desenvolvidas, são propostos dois estudos (FEICHAS e SILVA, 2015; FEICHAS *at. al.* 2017) que se complementam e colaboram para evidenciar o caráter singular da música de Valle em uma *performance* situada.

O trabalho Feichas e Silva (2015) apresenta uma proposta que visa analisar as relações entre os títulos das obras com efeitos onomatopaicos encontrados nos Prelúdios de Valle. O objetivo do experimento foi obter resultados preliminares na compreensão dessa relação e como outras pessoas tinham o entendimento da obra de Valle. Foi um trabalho quantitativo, no qual foi selecionada uma amostra de 18 estudantes de um curso superior de música que, sem conhecimento prévio da obra de Valle, deveriam associar o título à obra musical. Para analisar o experimento foi proposto um índice de acurácia para correlação exata da música executada e as respostas do público.

Como resultado, Feichas e Silva (2015, p.1) observaram que a relação entre o título e o discurso musical não é óbvia em todos os prelúdios. Essa frágil relação indicada nesse estudo preliminar provocou questionamentos de como as relações musicais e extramusicais poderiam ser claras e evidentes para Valle, mas não necessariamente o seriam para não conhecedores de sua obra: esse entendimento por parte da audiência não é evidente. A partir desta lacuna, como sanar essa dificuldade em transmitir essas ideias extramusicais? Os questionamentos e indagações desse trabalho geraram discussões e novas aplicações no campo das práticas criativas, no projeto "Sons Biofônicos"<sup>24</sup> que foram explorados em Feichas *et al.* (2017) e esse, por sua vez, se utiliza do conceito das Fichas Interpretativas (FEICHAS, 2013).

---

<sup>24</sup> O projeto Sons Biofônicos consistiu em um projeto de Iniciação Científica na Ufac ao longo de 2016 e fim em 2017. A equipe era formada pelos professores Leonardo Feichas e Damián Keller e dois alunos bolsistas do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Acre.

Feichas (2013, p. 50), ainda no que se refere ao objetivo das Fichas Interpretativas, afirma que: “As Fichas Interpretativas têm como função também auxiliar o intérprete a explicar em *performance* aspectos subjetivos dos Prelúdios, muitas vezes primordiais para o entendimento da linguagem musical do compositor.” A partir da constatação desse autor (2013) que os Prelúdios apresentam uma linguagem *sui generis*, estudos referentes a interação do *performer* com o público no âmbito dos Prelúdios de Valle são desenvolvidos e aplicados nos trabalhos do mesmo autor, de 2015, bem como Feichas (*et al.* 2017) e Keller e Feichas (2016). Observa-se que o uso de imitações e evocações de sons por Valle em sua obra propicia, tanto por parte do intérprete quanto do público, possibilidades para diversas interpretações, o que pode ser auxiliado pelo uso das Fichas Interpretativas.

A partir do recurso das Fichas Interpretativas, a utilização da descrição verbal como outro recurso é notado como necessário. No trabalho escrito em 2017 (FEICHAS *et al.*), sugere-se que as descrições verbais auxiliam na interpretação por parte do público dos efeitos que são reproduzidos ao violino – isso porque percebeu-se que as representações podem ser interpretadas de diversas formas. Logo, o (a) artista tem a função de “explorar o espaço entre a autoexpressão e o potencial criativo do modelo proposto (FEICHAS *et al.* p. 3, 2017).

O conceito do uso de uma *performance* esteticamente situada, onde uma interação verbal é uma ponte entre a *performance* e as experiências do material sonoro, é enquadrada em Feichas (*et al.*, 2017, p. 3) no conceito cognitivo-ecológico de Keller e colaboradores (2010) chamado de *ancoragem*:

Keller e colaboradores (2010) sugeriram a ancoragem como processo cognitivo subjacente à metáfora de apoio a criatividade para auxiliar a tomada de decisões criativas. Os dois recursos disponíveis para a ancoragem são modelos conceituais compartilhados socialmente e a associação de estruturas materiais com estruturas conceituais, facilitando as operações cognitivas. Esse mecanismo pode ser ampliado através da introdução de associações semânticas. (...) A Ancoragem semântica aproveita mecanismos linguísticos compartilhados no tecido social. Quando as representações abstratas das experiências sonoras cotidianas são embasadas em experiências verbais o potencial criativo dos recursos sonoros é expandido sem perder as referências aos eventos locais através dos descritores semânticos. Dado esse conjunto de técnicas, propomos o rótulo de *ancoragem semântica criativa* como conceito de design que abrange tanto o suporte das práticas criativas quanto as estratégias de *performance* situadas que usam descrições verbais como mecanismo de vínculo entre o suporte material e o processo de tomada de decisões.

E por fim, pode-se citar outro trabalho em parceria com Messina e Ribeiro intitulado “Musique Concrète Instrumentale and Coloniality of Knowledge: Helmut Lachenmann, Flausino Valle and the Euro-Normative Bias of New Music Genealogies”, em apresentação no II Congresso MUSAM (Madri, 2019). Nesse trabalho, discute-se o

eurocentrismo implícito nos discursos de experimentação artística e de *avant-garde*. Questiona-se o “ineditismo” da formulação da chamada *Musique Concrète Instrumentale* de Helmut Lachenmann<sup>25</sup>, no final dos anos sessenta, frente às composições de Flausino Valle, que, pode-se dizer, antecipam Lachenmann. O objetivo do trabalho não foi acusar Lachenmann de plágio, mas sim atentar para o contraste entre a alta visibilidade desse compositor no meio da música contemporânea frente a pouca visibilidade de Valle, utilizando-se de teóricos decoloniais. A apresentação discutiu essas assimetrias e denunciou o eurocentrismo como aspecto central da colonialidade, delineando os diferentes locais de enunciação dos dois compositores e como isso impactou seus trabalhos. A apresentação conclui desmistificando a narrativa de suposta universalidade da “Música Nova”, questionando essa suposta universalidade como uma imposição em escala global de uma subjetividade eurocêntrica arraigada.

### **A dissertação de Abreu (2015)**

No desenvolver das investigações sobre vários prismas de Valle, Abreu (2015) propõe a realização de transcrições e edições para viola de arco, de cinco Prelúdios da coleção de *26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só* de Valle. A partir das pesquisas a respeito de Valle citadas anteriormente, Abreu realiza considerações históricas da viola de arco, desenvolvimento da linguagem musical da viola no século XVIII, XIX e XX e apresenta nesse contexto a importância das transcrições (ABREU, 2015, p. 34):

De fato, no início do século XX, as transcrições tiveram importância no delineamento da identidade sonora da viola de arco. Os benefícios originados dessa prática devem-

---

<sup>25</sup> Helmut Lachenmann nasceu em Estugarda (Stuttgart), em 1935. Estudou piano, teoria e contraponto no Conservatório de Música da sua cidade, entre 1955 e 1958, e composição com Luigi Nono em Veneza entre 1958 e 1960. As primeiras interpretações públicas de obras suas ocorreram na Bienal de Veneza, em 1962, e nos Cursos Internacionais de Verão de Nova Música em Darmstadt. Ensinou na Universidade de Ludwigsburg e foi depois professor de composição nos Conservatórios de Música de Hanôver (Hannover, 1976-81) e de Estugarda (1981-99). Orientou ainda vários seminários, workshops e masterclasses na Alemanha e noutros países – foi presença recorrente nos Cursos de Verão de Darmstadt entre 1978 e 2006. Em 2008, Lachenmann ensinou como “Fromm Visiting Professor” na Universidade de Harvard, Cambridge/MA. Em 2010 tornou-se membro do Royal College of Music, em Londres. Recebeu numerosos prêmios pelas suas composições, entre os quais o Siemens Musikpreis em 1997, o Royal Philharmonic Society Award (Londres) em 2004 e o Berliner Kunstpreis em 2008, bem como o Leão de Ouro da Bienal de Veneza. Helmut Lachenmann tem doutoramentos *honoris causa* atribuídos pelos Conservatórios de Música de Hanôver, Dresden e Colônia, e é membro das Academias de Artes de Berlim, Bruxelas, Hamburgo, Leipzig, Mannheim e Munique. As suas obras são apresentadas em numerosos festivais e ciclos de concertos na Alemanha e noutros países. (CASA DA MÚSICA, 2014. Disponível em [https://www.casadamusica.com/pt/artistas-e-obras/compositores/l/lachenmann-helmut?fbclid=IwAR3Wpe\\_WBSZM71do99oBctpNzGxfj\\_4IVQ\\_8EzEqOPOjQt3o7EvW6aDwDs#](https://www.casadamusica.com/pt/artistas-e-obras/compositores/l/lachenmann-helmut?fbclid=IwAR3Wpe_WBSZM71do99oBctpNzGxfj_4IVQ_8EzEqOPOjQt3o7EvW6aDwDs#), acesso em 11/05/2020.

se principalmente a três grandes nomes: Vadim Borisovsky, Lionel Tertis e William Primrose. E pelo caminho da composição original de obras, Paul Hindemith buscou uma linguagem musical idiomática exclusivamente voltada à viola e obteve muito êxito.

Ele trata também, como autores anteriormente o fizeram, das influências da música brasileira sobre o idiomatismo do violino usadas por Valle em seu Prelúdios. Em consonância com as ideias apresentadas pelos pesquisadores, Abreu aponta a influência da música caipira/viola caipira na linguagem idiomática do violino na obra de Valle (ABREU, 2015, p. 40). Para além disso, o autor realiza um apanhado histórico e estético de Valle e sua obra. No que se refere propriamente às transcrições, ele propõe a transcrição de cinco Prelúdios para a Viola: *Prelúdio I – Batuque*; *Prelúdio V - Tico-Tico*; *Prelúdio VI - Marcha Fúnebre*; *Prelúdio XI - Casamento na Roça*; *Prelúdio XVI- Acalanto*.

Como uma das principais conclusões, Abreu (2015, p.156) afirma:

Concluimos que essas transcrições reforçam a relevância da obra do compositor e vêm a complementar a disponibilização de obras brasileiras no início do século XX para a viola de arco. [...] Este trabalho destaca a importância de divulgar a obra de Flausino Vale, dando continuidade ao estudo da “música brasileira para a viola de arco”. Ao utilizarmos ferramentas de transcrição para a viola de arco, adentramos no estudo do idiomatismo desse instrumento, permitindo-nos focar particularidades de sua escrita e de sua performance.

Além desses trabalhos, identificamos outros que estão ainda em progresso.

### **Trabalhos em Multimídia**

O documentário *Flausino Valle: o Paganini brasileiro*, dirigido pelo produtor independente Fred Furtado realiza um apanhado que apresenta alguns dos principais estudiosos e intérpretes da obra de Valle. Diversos depoimentos referentes a aspectos da obra, da biografia e da personalidade do compositor são expostos. As participações especiais dos filhos de Flausino Valle, os senhores Guatemóc Valle e Araken Valle (*in memoriam*) colaboram com depoimentos que mostram aspectos da personalidade e cenas familiares<sup>26</sup>.

Outro trabalho que deve ser citado foi o documentário realizado pelo diretor Wladimir Candini, fruto de uma parceria entre a produtora *Oi Nêga* e o *Estudio Cria Cuervos*

---

<sup>26</sup> O documentário encontra-se em acesso aberto no seguinte endereço eletrônico: <https://vimeo.com/281554415>, acesso em 9/2/2019.



– *Possibilidades Sonoras* em São Paulo. Nesse trabalho, o autor desta tese pôde relatar alguns aspectos da investigação em progresso, sobre Flausino Valle e o contato com a família Valle<sup>27</sup>.

A partir desta revisão da literatura, percebe-se que pesquisas realizadas no campo teórico e acadêmico com foco estilístico e histórico, aplicações no campo das Práticas Criativas, transcrições para outros instrumentos, divulgações, estudos e homenagens sobre Valle aconteceram ao longo destes anos. Porém, há muito a ser feito ainda para o entendimento dos diversos aspectos musicais e de divulgação da obra desse compositor.

## Capítulo 2 - Análises

“O Violino do Flausino  
Targino, Zacarias e Vespasiano Santos compunham os três poderes do sexteto de Flausino, indo como artistas!  
Mas não conseguem  
Na terra, não tem mais sexteto igual nem seus encantos,  
Porque p’ra o céu, Flausino já se foi com o violino.  
Nos dias quem vivemos tudo é vaidade  
E vimos negociastas se impingindo como artistas!  
Mas não conseguem nada contra artistas de verdade.  
Que logo os desmascaram, pois não passam de copistas.  
Vietemp e Paganini, Ole Bul e outros mais  
Tocaram muito bem e hoje tocam violino.

---

<sup>27</sup> O documentário encontra-se em acesso aberto no seguinte endereço eletrônico:  
<https://www.youtube.com/watch?v=zoiSTaFmZjU>, acesso em 17/09/2019

Igual ao violino de Flausino, ouvir jamais  
 Eu pude, embora tenha procurado ouvir tocar,  
 Porque p'ra o céu, Flausino, já levou seu violino,  
 Deixando uma saudade que por vezes faz chorar!"

Alarico Torres

## 2.1. Análise comparativa entre o conteúdo musical e extramusical na obra de Flausino Valle

Neste item, propomos um paralelo entre a obra musical e dois poemas de Valle (um do livro de poemas *Calidoscópio – A Cigarra*, e outro, um poema avulso – *Doce momento*) com o objetivo de identificar metáforas entre os dois sistemas. A partir disso, buscamos perceber as informações que possam colaborar com a interpretação musical.

No âmbito dos estudos das relações Palavra e Música e suas tipologias discutem-se as modalidades de relações possíveis entre as diferentes mídias, com o desafio de solidificar uma tipologia que abarque todas essas possibilidades. A consolidação da construção de uma tipologia que envolva as diversas possibilidades de combinações intermediáticas e que evidencie diferentes possibilidades de relacionar o constante dinamismo dessas inter-relações indica um caminho interdisciplinar, no qual, por exemplo, os musicólogos e os estudiosos de Estudos Literários mantenham um diálogo.

No sentido de ampliar o entendimento do processo criativo e de inter-relacionar a obra multifacetada com características marcantes e singulares de Valle, propõe-se um enquadramento de alguns exemplos da obra na Tipologia de *Intermedialidade* proposta por Werner Wolf (2002).

### A Proposta de Werner Wolf sobre as tipologias entre palavra e música

Wolf (2002) propõe uma tipologia mais alargada dos Estudos de Palavra e Música, a partir daquela proposta anteriormente por Paul Scher. Sugere uma tipologia atualizada de acordo com o desenvolvimento dos estudos intermídia e nas perspectivas literárias e musicais que não focam somente no *fenômeno intracomposicional*, mas também nas *relações extracomposicionais*, que ocorrem entre trabalhos transmitidos por mídias diferentes (WOLF, 2002 p.13).

Wolf (2002, p. 17) apresenta, dentro dos Estudos de Palavras e Música a principal tipologia sobre a qual se debruça, a de Steven Paul Scher, que se baseia em três pilares:

- Literatura na Música

- Música e Literatura
- Música na Literatura

Wolf, ao levar em consideração as diversas possibilidades de relações, não só da Relação Palavra e Música, mas da relação entre todas as mídias, propõe uma recategorização da tipologia de Scher integrando-a em um contexto mais amplo, que o autor chama de *Intermedialidade* e a *Intermedialidade Extracomposicional* e suas variantes: *Transmedialidade* e a *Transposição Intermídia Integral* ou *Transposição Intermídia Parcial*. (WOLF, 2002, p. 17).

Em relação à *Transmedialidade*, Wolf (2002, p. 18) afirma:

A transmedialidade como uma qualidade de significação cultural aparece, por exemplo, no nível de dispositivos formais não-históricos que ocorrem em mais de um meio, como a repetição motivica, a variação temática, ou, até certo ponto, até a narratividade, uma característica que não pode ser restrita à narratividade verbal isolada, mas que também contribui para o cinema e a ópera e que pode ainda ser encontrada no balé, nas artes visuais e, como Neubauer e Kramer argumentaram, até certo nível na música instrumental<sup>28</sup>.

Essa categoria de *Intermedialidade Extracomposicional* não tem sua origem facilmente identificada por se tratar de questões abstratas como, por exemplo, um sentimento (Wolf, p. 19, 2002).

Outra categoria que se encontra dentro da *Intermedialidade Extracomposicional* é a *Transposição Intermídia Integral* ou *Transposição Intermídia Parcial*. Na *Transposição Intermídia* há uma identificação mais clara da mídia de origem. Na *Transposição Intermídia Parcial*, identifica-se um elemento típico de uma mídia presente em outra, e Wolf cita como exemplo quando um narrador, figura típica de uma ficção verbal, aparece em um filme. Já na *Transposição Intermídia Integral*, Wolf exemplifica na situação de um romance que é transformado em filme ou o contrário (WOLF, 2002, p.19 e 20).

No outro ramo da tipologia de Wolf, está *Intermedialidade Intracomposicional* e suas variantes: *Referência Intermídia (Explícita e Implícita)* e a *Plurimedialidade* ou *Multimedialidade*. O autor realça que, enquanto na *Intermedialidade Extracomposicional* o

---

<sup>28</sup> Transmediality as a quality of cultural signification appears, for instance, on the level of ahistorical formal devices that occur in more than one medium, such as motivic repetition, thematic variation, or to a certain extent even narrativity, a feature which cannot be restricted to verbal narrativities alone but which also informs opera and film and which can moreover be found in ballet, the visual arts and, as Neubauer and Kramer have argued, to some degree even in instrumental music. (Tradução Nossa).

papel atribuído à literatura é secundário, na *Intermedialidade Intracomposicional* ela tem um papel central. Essa classificação seria a base que Werner Wolf se apropriou de Paul Scher para ampliar o conceito de *Intermedialidade*. Temos na *Plurimedialidade* classificação mais evidente da *Intermedialidade Intracomposicional*, por se tratar de várias mídias em relevo (vários sistemas semióticos). Como exemplo, têm-se a ópera, que abarca vários sistemas semióticos, que podem aparecer em  *fusão* (a *performance* da ópera) ou em *combinação* (libreto com a base da história). A hibridização das várias mídias pode gerar um novo meio sincrético, como um filme sonoro (WOLF, 2002, p. 21, 22 e 23).

Em oposição ao que ocorre na *Plurimedialidade*, que usa um sistema heterogêneo de sistemas semióticos, a *Referência Intermídia* tem a predominância de um sistema semiótico homogêneo. A *Referência Intermídia Explícita* seria aquela que faz uma citação direta, uma tematização, sendo possível aqui citar dois exemplos: um filme que tem um compositor como personagem e um quadro com uma pintura de Bach a segurar uma partitura. Este segundo caso, seria um exemplo de *Referência Intermídia* não verbal, mas não deixa de ser um caso de *Referência Intermídia Explícita*. (WOLF, 2002, p.23 e 24). Wolf (2002, p.24 e 25) afirma que<sup>29</sup>:

Na música instrumental, qualquer tipo de referência à literatura é de fato restrito à segunda subforma de referência intermídia: como oposição a referência explícita ou tematização intermídia, essa talvez seja sua forma mais interessante - a *referência intermídia implícita* ou *imitação intermídia*.

A *Referência Intermídia Implícita* seria exemplificada pela música programática, na qual a evocação afeta o meio dominante, pois tenta evocar outra mídia, porém o meio dominante permanece homogêneo (WOLF, 2002, p.25).

Ainda dentro do campo de estudos de palavra e música, pode-se citar Prieto (2002), que, embora defenda um olhar mais amplo dentro dos estudos da palavra e música, apresenta ideias de metáforas que podem colaborar com Wolf. A proposta de Prieto consiste em buscar um olhar no qual as fronteiras entre essas artes são contestadas. Para o autor, os estudos que envolvem a analogia entre música e palavra são em si metafóricos, pois não seria possível transplantar literalmente os conceitos de uma arte para a outra. As artes – a música e a palavra - afirma, fazem uso intenso de metáforas “interarte”, comprovando aí a importância de seu papel. Os estudiosos deveriam, portanto, buscar os “significados profundos” para o uso dessas metáforas, estando estas dentro de um contexto cultural mais amplo. As analogias ajudam a

---

<sup>29</sup> In instrumental music, any reference to literature is in fact restricted to the second subform of intermedial reference: as opposed to explicit reference or intermedial thematization, this perhaps more interesting subform is **implicit reference** or **intermedial imitation** (grifos nossos, tradução nossa).

entender as relações entre música e literatura, mas não são um fim em si mesmas. As metáforas devem ser estudadas pelos críticos de literatura e música como ferramentas interpretativas mais que como objetos primários de interpretação.

Ainda de acordo com Prieto, o que importa não é o quanto a metáfora se aproxima da realidade, mas a quantidade e qualidade de informação comunicada, a extensão para a qual a metáfora proporciona novas formas de ver, dentro daquilo que seria a dissonância cognitiva, que pode ser mais amplamente explorada quando se estuda as estruturas profundas que motivam a metáfora. Entre os passos para esse trabalho, Prieto indica que o crítico, primeiramente, deve determinar como a analogia é usada pelo escritor ou compositor. As primeiras pistas podem ser dadas pelo texto (título ou subtítulo) ou pelo autor em um prefácio, entrevistas e outras informações dadas pelo autor/compositor. Em seguida, deve buscar mais pontos de comparação entre o texto literário e o intertexto musical. Se há repetição da metáfora, um padrão está formado, sendo um guia para a interpretação.

Prieto atenta que há diferentes formas de metáfora. Ela pode ocupar, por exemplo, uma lacuna em uma obra literária, para um conceito para o qual não há definição, pode também constituir uma imitação, mas essas não seriam as únicas formas. Ainda para o autor, o crítico deve ter em foco o que o uso de tal metáfora revela sobre o funcionamento semiótico do texto: pode ser uma metáfora *decorativa* ou uma *genitiva* ou *heurística*. Para Prieto, somente quando a metáfora propicia um *insight* no funcionamento interno de um texto ela pode provar preencher um papel maior que o decorativo, e seria esse o papel que a torna digna de estudo. Nesse estudo, deve-se buscar como as várias artes relacionam-se com o conhecimento humano.

Prieto foca mais profundamente nos usos da música dentro da literatura, e defende que tais usos eram mais presentes quando se presenciava um questionamento das próprias convenções dessa arte, bem como quando se buscava a proposição de novas convenções. As fronteiras entre as artes, conclui Prieto, devem ser questionadas, e deve-se fazer perguntas sobre os porquês de se utilizar as analogias entre elas, de forma a ampliar e conseguir melhores explicações sobre seus acontecimentos.

Serão utilizadas nesta análise, portanto, tanto as categorias propostas pelo estudo intermídia quanto a busca por uma compreensão mais profunda dos estudos de palavra e música proposta por Prieto.

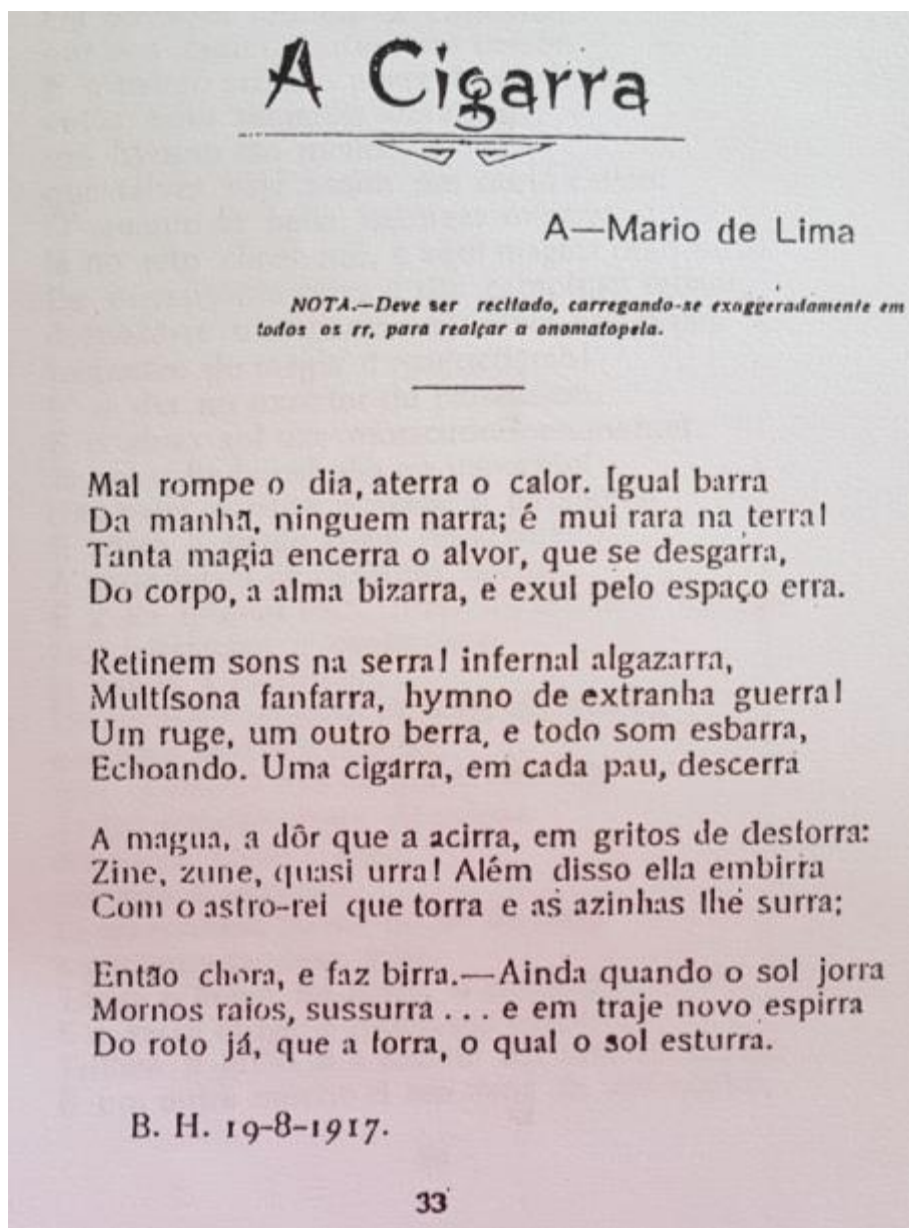
A partir das ideias de Wolf e Prieto, destacamos um exemplo de obras de Valle em diferentes mídias que se enquadram nesta tipologia de Palavra e Música: a relação entre o poema *A Cigarra* e o *Prelúdio XIV- A Porteira da Fazenda*. Nota-se aqui uma característica que relaciona e conecta as duas obras, que seria o *modus operandi* onomatopaico. No poema *A*

*Cigarra*, de 1917, o poeta Valle pretende evocar a cigarra através do efeito onomatopaico: “Deve ser recitado, carregando-se exageradamente [*sic*] em todos os rr, para realçar a onomatopeia” (VALLE, 1923, p. 33). Isso gera um timbre ruidoso, evocando assim a cigarra.

Em seu livro “Calidoscópico”, antes de o poema *A cigarra* ser apresentado, Valle (1923, p. 28 -29), explica do que se trata:

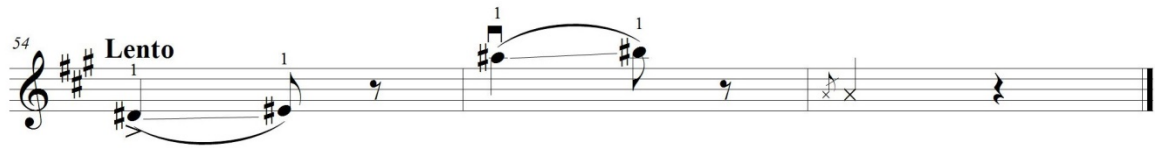
Não contente, porém, de fabricar versos capengas e desentoados, tive a ideia de modificar um pouco a forma do soneto, duplicando as rimas, de maneira a dar a sensação do acorde musical, deste modo animando levemente a poética, do torpôr em que jaz adormecida. Sendo uma inovação minha, julgo-me com o direito de baptizar o soneto do novo formado, denominando-o: *soneto harmônico*. [...] Sobreleva notar que o soneto harmônico amolda-se melhor ao gênero descritivo e à onomatopeia, como fiz uso n’a “A tropa” e n’ “A cigarra”. (VALLE, 1923, pp. 28-29).

**Figura 5:** Poema "A Cigarra", de Flausino Valle, em página digitalizada de seu livro de poemas.



Fonte: VALLE, Flausino (1923, p.33)

No Prelúdio XIV- *A Porteira da Fazenda*, provavelmente composto na década de 1920, o mesmo procedimento, ou seja, a busca por um timbre específico para a imitação é identificada. Valle, em seu *Catálogo de Imitações de vozes da Natureza*, descreve como deveria ser realizado o efeito da porteira:

**Exemplo 3:** Imitação da Porteira da Fazenda

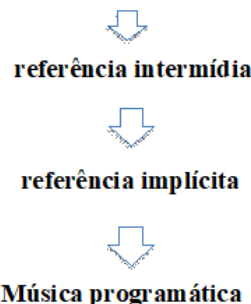
Fonte: edição do autor

**Figura 6:** Descrição detalhada de como deve ser realizado a imitação da Porteira da Fazenda.

Calca-se o arco de uma maneira toda especial, a fim de imitar o ranger da porteira, o que se obtém imprimindo-lhe uma certa aspereza. As notas imitam o bater da porteira nos moirões, para o que se bate com os polegares das mãos direita e esquerda, na tampa, em cima, perto do braço, e em baixo, do outro lado, igualmente perto do braço do violino.

Fonte: Acervo da família Valle

Partindo do pressuposto de que a mídia que veio primeiro foi o poema *A Cigarra* (1917), ao fazer essa analogia entre o poema e o Prelúdio, *o modus operandi* onomatopaico seria um elemento que estabeleceria uma ligação entre as obras, podendo assim enquadrar essa relação como uma *Transmidialidade*, por exemplo. Wolf explica que essas tipologias propostas não são barreiras intransponíveis, ou seja, sempre há a chance de enquadramento em mais de uma tipologia e acreditamos que, ao olhar a imitação da porteira da fazenda como parte de uma obra musical, sem levar em conta a referência do poema, pode-se enquadrar o Prelúdio na categoria de *Música Programática* devido a sua tentativa de evocar outra mídia:

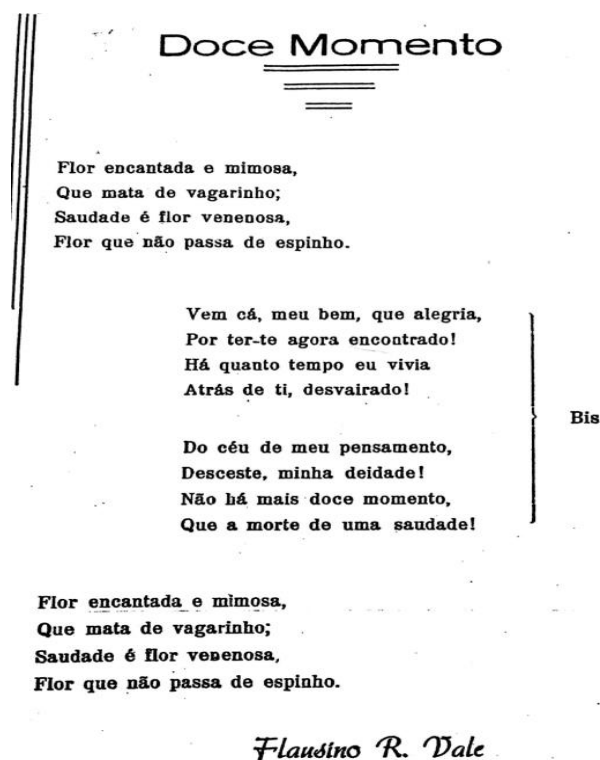
**Figura 7:** Prelúdio XIV- a Porteira da Fazenda também classificado como Música Programática**Intermedialidade intracomposicional**

Outro exemplo encontrado seria o poema e a música instrumental *Doce Momento*, ambos com o mesmo título e de autoria de Flausino Valle. As duas obras apresentam uma relação que, a partir de analogia entre as suas estruturas formais e a licença poética/metáforas,



abrem possibilidades de colaboração no estímulo a criatividade na construção da narrativa musical. O poema é dividido em três estrofes, assim como a obra musical também possui três sessões delimitadas (*Andante, Allegro, Andante*). As similaridades entre as mídias, para além do título e estrutura formal, se evidenciam no caráter de cada sessão. O *Andante* inicial e final da obra musical, que se repete praticamente idêntico, apresenta um caráter melancólico em tonalidade menor (Ré menor) em sintonia com a primeira e última estrofe, que discorre sobre o sentimento de saudade.

**Figura 8:** O Poema Doce Momento de Valle



Fonte: Acervo da família Valle

**Exemplo 4:** Sessão A (Andante) em tonalidade de Ré menor.

**Andante**

Fonte: Edição do autor

O caráter sofrido e de tristeza, cedem lugar para uma alegre e leve na seção central (duas estrofes centrais) e *Allegro* da obra musical, no qual, segundo o poema, ele encontra sua deidade e há a morte da saudade. Na música a tonalidade passa para Ré Maior e o andamento se torna mais ligeiro.

**Exemplo 5:** Seção B (*Allegro*) em Ré Maior e em *Allegro*.

**Allegro**

Fonte: Edição do autor

Esse paralelo possibilita outras inferências e licenças poéticas que tornam a peça musical dotada de um interesse maior para o intérprete. Ter acesso ao poema e sua história estimula a imaginação interpretativa e pode colaborar para uma *performance* com fraseados mais cuidadosamente elaborados.

Além dessas semelhanças encontradas, pode-se questionar se seriam os quatro pontos de exclamações nas estrofes centrais equivalentes às quatro aparições do golpe de arco *Jeté* na obra musical. O efeito de entusiasmo proporcionado por um ponto de exclamação talvez seja similar ao efeito brilhante e virtuosístico proporcionado pelo golpe de arco *Jeté*. Segue a ilustração do golpe de arco *Jeté* encontrados nos compassos 18, 20, 34 e 36:

**Exemplo 6:** Realização do arco *Jeté*.



Fonte: Edição do autor

Outra questão que se levanta é a possibilidade de o poema na verdade ser uma letra para a melodia. Levanta-se essa possibilidade pela indicação de *bis* encontrada nas duas estrofes centrais, bem como o *allegro* constituir uma seção maior que o *andante*, coincidindo com as proporções encontradas na poesia.

Ao colocar a letra na melodia, uma possibilidade seria a seguinte:

Figura 9: Melodia da obra Doce Momento junto com a possível letra.

## Doce Momento

Luiz Melgaço e Flausino Valle, 1922

**Andante**

Floren can ta dae mi mo - sa que ma - ta de va ga ri - nho sau

5  
dade é flor ve ne no sa flor que não pas sa de espi - nho

9 **Allegro**

vem ca meubem que a le gria por ter te agora en con tra - do Há quanto tem po eu vi - via a

15  
trás de ti des vai ra - do do céude meu pensa mento des ce te minhadeida de não

21  
há maisdo ce mo men to que a mor tede uma sau - dade vem ca meu bem que ale gri - a por

27  
ter te agora en con tra - do Há quanto tem po eu vi via a tras de ti des vai ra - do do

33  
céu de meu pensa mento des ces te minhadeida de não hámaisdo ce mo men to que

39 **Andante**

a mor tede uma sau dade Floren can ta dae mi mo - sa que ma ta de va ga

44  
ri - nho sau dade é flor ve ne no sa flor que não pas sa de espi nho

Essas são questões que possibilitam enquadrar as obras na categoria de *transmidialidade e/ou transposição intermídia* da tipologia de Wolf, as quais são difíceis de serem identificadas e que precisam de uma analogia para se encontrar pontos em comum. Outra possibilidade ainda é que o poema fosse declamado junto com a melodia.

O entendimento da obra de Valle sob o prisma da *Intermedialidade* proposto por Wolf (2002) revela interações entre as diversas mídias, que podem constituir um importante manancial não só para busca de informações que possam colaborar na fundamentação de uma interpretação, como também para o entendimento do contexto social em que Valle viveu. Partindo desta relação de *Intermedialidade* e relacionando com a noção de *Estruturas de Sentimento* de Raymond Williams (1979) acredita-se que o caráter da obra de Flausino Valle possa ser mais compreendido e analisado.

Williams relaciona a *Estrutura de Sentimentos* a experiências sociais que estariam ainda em processo (ou seja, ainda não são “dominantes<sup>30</sup>”), experiências que seriam somente “reconhecíveis em uma fase posterior”. Trata-se de uma “hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, numa geração ou período” (WILLIAMS, 1979, pp. 134-135), e, mais especificamente:

Falamos de elementos característicos do impulso, contenção e tom; elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não de sentimento em contraposição ao pensamento, mas de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada (WILLIAMS, 1979, p. 134).

No caso de Valle, a *Estrutura de Sentimentos* presente, ou seja, a forma de vivenciar e compreender as experiências daquele momento, é a estrutura de modificação social e de relações presentes no Brasil do começo do século XX: as novas relações urbanas estabelecidas pelo migrante que vem do campo e do interior, geralmente deixando sua família e seu ambiente, comumente rural ou de cidade pequena, e lidando com novas estruturas e novos tipos de relações humanas e de trabalho que irá encontrar na capital do estado – no caso do compositor, da pequena cidade de Barbacena para a capital recém-projetada, símbolo da chamada “modernidade” e da *Belle Époque* de Belo Horizonte. A *Estrutura de Sentimentos* que

---

<sup>30</sup> Williams (1979) explica que as formas de pensamento e de vivenciar as experiências podem ser residuais (como o folclore), dominantes ou emergentes.

caracteriza sua obra, bem como outras obras do período é a da evocação da natureza, do folclore, dos familiares que deixou para trás em busca de educação ou do trabalho em outra cidade – aspectos que estão presentes em suas composições, e, ainda mais claramente, em seus poemas que são, certamente, mercedores de pesquisas e estudos posteriores.

Confluente a *Estrutura de Sentimentos*, Cândido (2006, p. 35) aponta que a forma de vivenciar e a concepção da obra é fruto da iniciativa individual e de condições sociais e “surge na confluência de ambas, indissolavelmente ligadas”:

Os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem à necessidade coletiva; e estas, agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo. As relações entre o artista e o grupo se pautam por esta circunstância e podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a essa circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas. (CÂNDIDO, 2006, p. 35).

Assim, Flausino Valle, como um homem/artista dotado de múltiplas formações pode ser encarado, por esse mesmo motivo, como um artista “multimidiático”. Essa sua característica demanda uma perspectiva analítica interdisciplinar e, também, crítica: para melhor compreender sua obra (musical ou poética) é necessário levar em conta os aspectos históricos, de seu meio de expressão nas diferentes artes, bem como as múltiplas influências que são refletidas em sua obra.

Ao ampliar o entendimento da estética, das intenções, dos procedimentos composicionais da obra musical de Valle fora do contexto musical, através do conceito de Intermedialidade de Wolf (2002) associado ao entendimento do contexto social através do conceito de Estruturas de Sentimentos de Williams (1979; 2011), aponta-se para resultados promissores para a investigação e pesquisas futuras.

A identificação do mesmo procedimento criativo em diversas mídias das quais o artista se utilizou e a análise das relações que podem ser estabelecidas entre elas colaboram para as decisões interpretativas. Com isso, expande-se o meio sincrético, que consiste em uma das proposições de Wolf, bem como aprofunda-se na riqueza da obra artística de Valle em várias de suas facetas.

## 2.2. Imitação/evocação de sons da Natureza e o “Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza” de Flausino Valle.

Neste item da tese focaremos no “Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza” de Flausino Valle e sua importância na obra do compositor.

Nesse momento da tese, cabe apontar uma diferenciação entre os termos “imitar” e “evocar” quando aplicado na obra de Valle. Segundo o dicionário Aurélio Ferreira (2010):

- Imitar: 1. Reproduzir à semelhança de; copiar. 2. Ter por modelo ou norma. 3. Tentar reproduzir a maneira, o estilo de. 4. Falsificar; contrafazer. 5. Ter falsa aparência”. (FERREIRA, 2010, p.410)
- Evocar: 1. Chamar de algum lugar. 2. Clamar por (almas do outro mundo, demônios), mediante exorcismos ou invocações. 3. Trazer à lembrança. (FERREIRA, 2010, p. 327)

A partir dessas definições entenderemos que toda imitação na obra de Valle é uma evocação, mas que nem toda evocação é uma imitação. Chamaremos de imitação itens que aparecem no “Catálogo de Imitações de vozes da natureza” bem como alguns casos nos quais Valle imita a viola caipira (quando utiliza *a la guitarra*), os outros serão tratados como evocação. No caso do Catálogo, seriam apenas quatro imitações: porteira da fazenda, carro de boi, tambor e siriema.

A partir dessa diferenciação perguntas iniciais poderiam ser: por que imitar? Seria para ser didático? Seria influência de alguns compositores contemporâneos? Ou seria para expressar saudades do passado<sup>31</sup>?

Todas essas possibilidades são factíveis. Como já apontamos nessa tese, Valle concebe os Prelúdios com objetivos didáticos e nota-se uma linguagem musical de fácil entendimento e que se complementa com a característica imitativa/evocativa, que pode eventualmente constituir atrativo para o estudo. Há a possibilidade de a imitação ter sido feita para adotar um estilo nacionalista singular, que descreve sensações e que pode se relacionar com compositores de sua época que também o fizeram, como Heitor Villa-Lobos (1887-1959) os húngaros Zoltán Kodály (1882-1967) e Béla Bartók (1881-1945), o português Fernando Lopes-Graça (1906-1994), o tcheco Leoš Janáček (1854-1928), os franceses Edgar Varèse (1883-1965) e Claude-Achille Debussy (1862-1918), entre outros.

A possibilidade de Valle ter como inspiração Villa-Lobos em sua música na questão da temática é possível, já que aparentemente ambos tiveram proximidade, dado a foto que retrata Valle com Villa-Lobos e o crítico musical Celso Brant.

---

<sup>31</sup> Como já indicado na análise dos poemas de Valle no segundo capítulo.

**Figura 10:** Valle, Villa-Lobos e Celso Brant em foto de 1947.



Fonte: Acervo Família Valle

Embora Valle nunca tenha saído do Brasil, e levando em consideração a maior dificuldade de conseguir informações advindas do exterior naquela época, sua agenda demonstra seu envolvimento com questões relacionadas ao conhecimento musical<sup>32</sup>. Nela, constam diversas anotações relacionadas à teoria musical, história da música e formas musicais<sup>33</sup>, instrumentos musicais<sup>34</sup>, de compositores desde o barroco até seus contemporâneos europeus<sup>35</sup> e brasileiros.

De posse do “Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza” percebe-se a importância que Valle dava a esses aspectos, já que se deu ao trabalho de criar esse catálogo e

<sup>32</sup> Fala sobre intervalos, neumas, melismas, ponto de diminuição, ligadura, intervalos, Sustenido etc.

<sup>33</sup> Cantochão, Kyrie; 31 de janeiro de 1942: o primeiro a fazer sons harmônicos no violino. Modovile em 1739, etc.

<sup>34</sup> Biva: instrumento musical japonês de 4 cordas (12 de janeiro); história do metrônomo (14 de janeiro), Aulo (flauta dos Gregos – dia 16 de janeiro); tamborino, Khatsostrath;

<sup>35</sup> Malipieiro, Giovanni Casinni, Schoenberg; Rameau; Debussy, entre outros.





**Exemplo 10:** Representação da Siriema e sua bula.

Seriema

*ff* *1 4 1 4 1 4* *accel.* *poco rall.*

"Para imitar duas, faz-se a mesma coisa em 5as, com o mesmo dedilhado abrangendo duas cordas."

Fonte: Edição do autor.

### 2.2.1 Análise das imitações/evocações através da “Semiologia Tripartite Musical” de Jean-Jacques Nattiez

Com o objetivo de compreender a concepção dessa característica da música de Valle, propõe-se aqui uma breve análise geral das imitações/evocações a partir da Semiologia Tripartite Musical, de Jean-Jacques Nattiez.

Nattiez (1945-), musicólogo e professor na Universidade de Montreal, desenvolveu, a partir da semiologia tripartite de Jean Molino, uma Semiologia Musical. Este autor afirma que:

é possível, do ponto de vista do receptor, atribuir um sentido, e até mesmo mais de um, aos enunciados produzidos. O sentido de um texto, ou mais exatamente, *a constelação de suas significações possíveis*<sup>36</sup>, não é, portanto, a transmissão por um emissor de uma mensagem que seria em seguida decodificada por um ‘receptor’, e sim a atribuição *construtiva*<sup>37</sup> – e esta palavra é capital – de uma rede de interpretantes a uma mesma forma: por um emissor; por um ou vários ‘receptores’, ou pelos dois, não havendo, porém, garantia de que as redes de interpretantes serão as mesmas a montante ou a jusante do texto (NATTIEZ, 2002, p. 14-15)

Nattiez explica que, na Análise Tripartite, a forma simbólica é constituída por três níveis:

- a) A dimensão *poiética* que, mesmo sem significação intencional, tem seu processo criador passível de ser descrito ou reconstruído e cujas significações pertencem ao universo do emissor.
- b) A dimensão *estésica*, que se constitui pelo processo pelos quais os receptores constroem a significação da mensagem, via uma rede de significações;

<sup>36</sup> Grifos do autor;

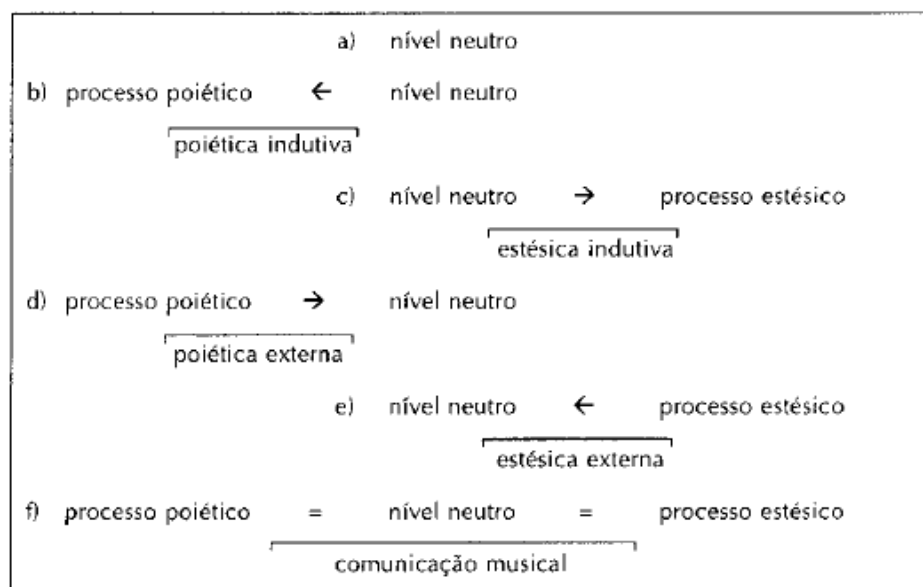
<sup>37</sup> Grifos do autor;

- c) O nível *neutro*, ao qual Nattiez se refere como “imaneente” ou “material”, que é a forma física da forma simbólica, o “aspecto de um *vestígio* acessível à observação” (NATTIEZ, 2002, p. 15. Grifo do autor). Sem esse nível, afirma Nattiez, as significações não poderiam existir, mesmo que ele em si mesmo não seja portador de “significações imediatamente inteligíveis” (NATTIEZ, 2002, p. 16). Um aspecto da importância da análise do nível neutro se dá, afirma o autor, para evitar que o musicólogo acabe tendo sua percepção confundida com a percepção natural de um ouvinte. Trata-se, também de uma análise descritiva, diferentemente da poiética, que é interpretativa.

Enquanto a análise poiética e a análise estética buscam os processos e os interpreta, aproximando-se, portanto, da Crítica Genética de Salles, a análise de nível neutro descreve formas e estruturas mais ou menos regulares, como afirma Nattiez (2002).

Nattiez, então propõe seis configurações e seis situações analíticas:

**Figura 11:** configurações e situações analíticas de Nattiez.



Fonte: Nattiez (2002, p. 19)

Na análise de nível neutro (a) apenas as questões imanentes da obra são analisadas, ou seja, somente sua estrutura, embora Nattiez afirme que há controvérsias, entre os estudiosos, na ação de separar a análise de nível neutro das outras análises.

Na análise ‘poiética indutiva’ (b) induz-se (como o próprio nome revela) o que o compositor tenha podido querer comunicar, devido a procedimentos recorrentes, exemplifica

Nattiez. Já a análise ‘poiética externa’ (d) recorre a elementos que estão fora da obra em questão (no caso, nesta obra nos referimos aos diários, livros, entrevistas com o filho de Valle) para interpretar as estruturas poiéticas. Nattiez ressalta que as análises indutiva e externa dialogam entre si.

A análise ‘estésica indutiva’ (c) busca, por meio das referências da obra, construir hipóteses sobre como ela é percebida, e a análise ‘estésica externa’ (e) colhe dos ouvintes informações para essa construção<sup>38</sup>.

Já em (f) o analista considera que a análise imanente, ou seja, a análise do nível neutro, é importante para os outros dois tipos. Nattiez usa como exemplo a teoria de Schenker sobre Beethoven, que estabelecerá normas para as obras serem tocadas e entendidas.

Na presente análise, não separaremos de forma rigorosa os níveis sugeridos por Nattiez, mas nos apoiaremos nessas divisões e nos referiremos a eles quando necessário. De pronto já é possível estabelecer que Valle, por meio do “Catálogo de imitação de vozes da natureza”, bem como por meio dos títulos e dedicatórias de suas obras, estabelece ferramentas propositais para a interpretação de seus efeitos. Ou seja, o compositor forneceu elementos para uma análise ‘poiética externa’ (catálogos) e ‘poiética indutiva’ (dedicatórias).

Antes de iniciar as análises, cabe explicar um pouco a respeito da abordagem que realizamos das onomatopeias. A característica onomatopaica da obra de Valle é gerada pelas combinações de várias técnicas que, agrupadas, mostram-se muito originais por parte do compositor, que apresenta soluções imaginativas com a junção das chamadas técnicas expandidas.

Tokeshi (2003, p. 53) define o contexto de técnica expandida (*extended technique*) como aquela que “abrange, em seu significado, os recursos técnicos que não fazem parte do que usualmente se denomina técnica tradicional do instrumento, isto é, o conjunto de recursos técnicos estabelecidos até o fim do século XIX”. Assim, para a autora, dentro do âmbito desta técnica estão incluídos: tocar com pressão excessiva da crina na corda; bem como recursos tradicionais como harmônicos, *pizzicati* ou vibrato quando usados de forma não convencional.

Tokeshi explica que as técnicas expandidas são, hoje, largamente utilizadas:

O violino, apesar de ser um instrumento convencional, fortemente ligado às tradições, teve suas possibilidades técnicas experimentadas por vários compositores, que

---

<sup>38</sup> O artigo de Feichas e Silva (2015) intitulado *Relations between title and musical discourse: preliminary results of a study on music appreciation*, trata-se de um exemplo de análise ‘estésica externa’ com resultados preliminares. Considerações sobre os resultados desse artigo encontra-se na revisão da Literatura desta tese, item: **1.3.5. A dissertação (2013) e artigos de Feichas**

acabaram por revelar, assim, recursos tímbricos e de dinâmicas até então pouco explorados. Essa nova gama de meios passou a ser ampla e fortemente usada, a ponto de se tornar uma idiosincrasia da música contemporânea. (TOKESHI, 2003, p. 53)

Esse enriquecimento ocorrido no idioma do instrumento resultou em novas possibilidades técnicas, como a hibridização, que abordaremos posteriormente nesta tese.

A questão da notação também é abordada por Tokeshi como sendo objeto de diversas possibilidades de interpretação (mesmo quando se trata de uma notação clara) – e isso ocorre de forma ainda mais acentuada quando o compositor cria novas formas de notação:

Outra dificuldade comum associada a performance em música contemporânea surge quando compositores criam novas formas de notação, que nem sempre acompanhadas de bulas explicativas. Diante dessas situações, o violinista é impelido a participar, de certa forma, do processo criativo da obra, sendo obrigado a tomar decisões baseadas em critérios pessoais de coerência. (TOKESHI, 2003, p. 53)

Copetti e Tokeshi (2005, p.319) propõem um estudo que pretende classificar e investigar a ocorrência de técnicas expandidas em obras de compositores brasileiros a partir de 1950. As pesquisadoras citam como exemplo das técnicas expandidas encontradas “[...] o recurso de produzir sons percussivos no tampo do violino, de tocar com pouca pressão nos dedos da mão esquerda ou ainda mexer nas cravelhas enquanto se fricciona as cordas com o arco”, além de recursos tradicionais do violino “como o *sul ponticello*, harmônicos (naturais e artificiais), vibrato e glissando, quando utilizados de forma não tradicional”. Entre as técnicas elencadas pelas autoras estão: *sul ponticello*, *sul tasto*, glissando, harmônico, vibrato, variação de pressão de arco, *pizzicato* Bartók, trinado trêmolo,  $\frac{1}{4}$  de tom, *col legno*, percussão com o dedo na IV corda, percussão no tampo do violino, bater com o arco sobre as cordas.

As autoras também abordam a questão da escrita musical:

Outro aspecto com o qual o instrumentista se depara é o fato de o sistema de notação musical desses recursos, que ainda não estão padronizados, e a criação de novas formas de notação darem margem a várias possibilidades de execução de um mesmo recurso técnico. O instrumentista, assim, é obrigado a optar por uma entre duas ou mais possibilidades em seu caminho de construção de uma interpretação da obra. A falta de preparo dos músicos nessa área e a ausência de convenções na notação de certos efeitos são fatores que podem dificultar a preparação de composições como as estudadas. (COPETTI e TOKESHI, 2005, p. 320 – 321)

A notação, portanto, pode requisitar a pesquisa e criatividade do intérprete para buscar possibilidades interpretativas. Como Tokeshi afirma em seu artigo de 2003, a notação simples já abre margem para diversas interpretações diferentes por parte do músico e, quando

o compositor busca inovar ou utilizar recursos que “ainda não estão padronizados”, essa questão é potencializada.

Dentro dos conceitos das Técnicas Expandidas, essa combinação de técnicas já existentes é definida por Vasconcellos (2013, p.41) como Hibridização da Técnica Instrumental (HTI), que traz diversos planejamentos extras como a “realização espacial do gesto”, “realização temporal do gesto”, “planejamento espaço-tempo”:

Processo de transformação na evolução das técnicas instrumentais, caracterizando-se pela mistura de duas técnicas distintas, resultando numa única técnica que guarda características daquelas que a originaram. Temos que:

- A hibridização de duas ou mais técnicas instrumentais implica na aplicação combinada de tais técnicas num determinado espaço e num determinado tempo.
- À realização corpórea dos gestos em um determinado gesto numa determinada parte de um instrumento denominaremos: realização espacial do gesto.
- À realização de determinadas técnicas por um determinado tempo chamamos de realização temporal do gesto.
- A realização e o planejamento espaço-tempo no emprego integrado de diferentes recursos técnicos em processo de hibridização. Portanto, a principal condição para que os elementos se hibridizem é sua realização combinada e integrada na performance. Essa realização hibridizada implica em fluência e domínio do espaço-tempo.

A HTI, que no caso das obras de Valle apresenta-se para gerar imitações/evocações em uma *performance* situada, leva o intérprete a pensar a transmissão do conteúdo musical com outros recursos, como por exemplo o Gesto Físico que reforça uma ideia. A esse respeito, Madeira (2017, p.14) define “o gesto corporal como qualquer movimento corporal, realizado consciente ou inconscientemente, que porta significado, atribuído pelo transmissor ou receptor.” E a seguir completa a ideia (MADEIRA, 2017, p.14):

É importante destacar que um dado movimento pode ser considerado como sem significado para um indivíduo em uma ocasião, mas o mesmo movimento pode ter significado para o mesmo indivíduo em uma segunda ocasião. Para sua caracterização, o gesto exige que pelo menos um indivíduo, em uma determinada situação, reconheça o movimento como portador de significado.

Nesta tese, o gesto físico é encarado neste recorte da HTI, aplicado de forma especial aos momentos de evocação/imitação. Isso para deixar evidente a hibridização, quando ela acontece, bem como para ressaltar as características peculiares presentes em cada composição.

E por fim, para além da HTI, com seu respectivo gesto físico a ser pensado, outro aspecto performático que defendemos, principalmente para obras que tenham esse caráter descritivo/imitativo/evocativo, é o uso do conceito da ASC, já apresentado nessa tese<sup>39</sup>.

A seguir, analisaremos efeitos evocativos/imitativos presentes na obra de Valle a partir da proposta semiológica de Nattiez.

### **Prelúdio I – Batuque**

O Prelúdio “Batuque” constitui um exemplo *sui generis* tanto na obra de Valle, como no repertório para violino, pois em si ele descreve uma dança em suas várias seções. A descrição de Mário de Andrade (1989) do batuque se encaixa perfeitamente com as seções do Prelúdio (Introdução, seção A e seção A'). Andrade afirma que o batuque possui uma introdução (baixão), executada pelo violeiro, seguido por duas seções (que podemos identificar como A e A'):

Formando o círculo, segundo uma descrição que temos presente, saltam para o meio dele dois ou três pares, homens e mulheres e começa a diversão. A dança consiste num bambolear sereno do corpo, acompanhado de um pequeno movimento dos pés, da cabeça e dos braços. Esses movimentos aceleram-se, conforme a música se torna mais viva e arrebatada e em breve se admira um prodigioso saracotear de quadris que chega parecer impossível poder-se executar sem que fiquem deslocados os que a eles se entregam. (ANDRADE, 1989, p. 53 e 54)

Os primeiros compassos do Prelúdio coincidem com a introdução. O primeiro momento consiste na seção A e o segundo, A', com o prestíssimo acompanhado pelos *pizzicati* de mão esquerda e *ricochets*.

Portanto, poieticamente, já é possível induzir que toda a obra descreve a dança, restando a essa análise específica buscar analisar as intenções e percepções prováveis em pequenos trechos. Possivelmente, tendo Andrade vivido na mesma época que Valle, acreditamos que o compositor conhecesse essa descrição, ou igualmente, que ele próprio conhecesse o batuque.

O primeiro momento consiste na evocação da viola caipira como introdução do ritual batuque: a evocação da viola é percebida não só pelo *pizzicato*, mas também pelo intervalo de sexta (re-si e si-sol bem como dó-lá e ré-si.).

---

<sup>39</sup> A análise Semiológica Tripartite baseada na proposta de Nattiez e o paralelo entre a poesia e música de Valle a partir da tipologia de Wolf realizadas no segundo capítulo dessa tese são possibilidades de material/ informações a serem usados como ASC em uma *performance* situada.





Do ponto de vista de uma análise estésica, dado que na atualidade não há familiaridade da maioria das pessoas com as danças do batuque ou da umbigada, não se pode dizer que o público compreenderia as evocações presentes na música, com exceção da evocação da viola caipira. Talvez pareça mais que a música acabe exemplificando ou explicando para o público em que consiste o Batuque (já que é o título do prelúdio) do que evocar o ritual por si só. Por isso entendemos também que o conceito da ASC se faz necessária em um momento de recital.

### Prelúdio V – Tico-Tico

Poeticamente pode-se perceber que o Prelúdio Tico-Tico carrega característica de evocação e de imitação. No trabalho de Abreu (2015, p.100) já foi indicado que o movimento das arcadas arpejadas sobre as cordas evoca o bater de asas do pássaro:

Esse Prelúdio provavelmente foi nomeado *Tico-Tico* em referência à imagem do movimento feito pelo braço direito quando os acordes arpejados em ricochete são realizados (que remete a um bater de asas) e ao resultado sonoro desse movimento. Dessa forma, concluímos que Valle poderia ter dado ao prelúdio o nome de outros pássaros, mas preferiu homenagear o tico-tico, e confirma essa escolha ao inserir, no fim da peça, um trecho que imita o canto do pássaro. [...] A textura sonora dos acordes arpejados sobre todas as cordas do instrumento sugerem o som do ar sendo chicoteado pelas asas de um pássaro ou de vários pássaros em revoada. Ao mesmo tempo, a melodia expressa nas notas mais agudas (quarta semicolcheia do primeiro e terceiro tempos e a primeira semicolcheia do segundo e quarto tempos) sugere o som de pios e canto de pássaros perdidos em meio ao ruído do rápido movimento do vôo das aves.

**Exemplo 14:** O rápido movimento em fusas do trecho que sugere o “bater de asas” de um pássaro.



Fonte: edição do autor

Já a imitação, presente no catálogo de imitação de vozes da natureza, representa o canto do Tico-tico em harmônicos artificiais:

**Exemplo 15:** Imitação do Tico-Tico em harmônicos artificiais

Fonte: edição do autor

Podemos poieticamente inferir, dessa forma (dado que os arpejos representam o voar e os harmônicos o canto), que os *pizzicati* representem, como uma possível interpretação, o pouso e os passos do tico-tico em solo.

Esteticamente, acreditamos que, tendo o conhecimento do título, o público pode inferir pelo menos que os harmônicos representem o canto, e talvez que os arpejos representem o voo.

### Prelúdio VII - Sonhando

Poieticamente, tendo o conhecimento da familiaridade de Flausino Valle em relação a viola caipira e analisando a partitura, podemos constatar que nesse prelúdio Valle tem de fato a intenção de imitar esse instrumento: não só o Prelúdio é tocado todo *a la guitarra*, como há instruções de como tocá-lo (polegar, dedo médio etc.) e intervalos de sexta, não só nas cordas duplas como também nos arpejos:

**Exemplo 16:** No Prelúdio VII- Sonhando, a imitação da viola caipira através da técnica *a la guitarra* e seus dedilhados específicos (ao lado do título).

*Prelúdio 7*  
**Sonhando**  
À Leonidas Autuori  
Sem auxílio do arco

D = mão direita  
E = mão esquerda  
P = polegar  
m = médio

**Allegro**  
(Alla guitarra) *menos*

Fonte: edição do autor



Podemos inferir que na mudança de tonalidade há a mudança de violeiros, e no ralentando um violeiro passa o desafio para o outro.

A troca de vozes, posteriormente, é dada sem o ralentando, mas com uma alternância entre voz aguda e voz grave, a cada dois compassos até a “finalização” pelos dois violeiros (agudo e grave) ao final:

**Exemplo 18:** referência aos violeiros e a alternância de vozes entre eles

Fonte: edição do autor

### Prelúdio XI – Casamento na Roça

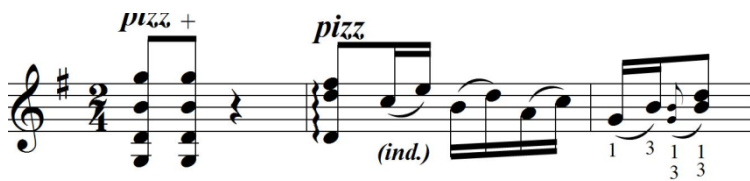
O Prelúdio “Casamento na Roça”, assim como “Batuque”, faz referência a um evento tradicional e inclui elementos de evocação, como mencionamos mais à frente nesta tese, em 2.3.3. Em um casamento na roça, como afirma Moraes Filho (2002, p. 21-29), há vários instrumentos e momentos diferentes da festa:

Errante de vila em vila, de cidade em cidade, de província em província, em busca de nossas tradições que se extinguem, sem um reflexo se quer na história nacional, os **casamentos na roça** ressaltam à descrição de nossa pena, tão originais nos parecem as suas peripécias e os seus detalhes, como quadros da vida brasileira no interior. [...] A rabeça e a flauta tocavam, o reboliço era geral, notando-se instantes mais tarde a ausência da mãe da noiva, que desaparecera no tumulto. [...] E no salão a **flauta** e a **rabeça** tocavam, dando sinal para a primeira **quadrilha**. [...] Findas as primeiras **quadrilhas**, as primeiras **valsas**, o elemento nacional e dominante – o chiba – campeava absoluto, lânguido, peneirado, buliçoso, como a volúpia das nossas noites mornas e estreladas. [...] E cansados os **dançadores**, ofegantes as **bailarinas**, descansavam um pouco, iam tomar café e refrescos, ficando a mesa posta e constantemente renovada para os que quisessem servir-se. De repente a **desafinada rabeça anunciava fanhosa outra valsa e o bródio prosseguia ainda**. No terreiro, os escravos **batucavam**, quebravam na **chula e cantavam suas trovas**. [...] Um **casamento na roça** era, com poucas variantes, o que aí fica descrito; e essas **festas**, que entravam sempre pela noite adiante, duravam por dias, na plenitude da abundância e da **felicidade**.<sup>42</sup> (grifos nosso)

<sup>42</sup> Grifos nosso.

Poeticamente, podemos inferir, não só por Valle ser estudioso do folclore, como também por ser o casamento na roça comum no início do século XX, que o compositor era familiarizado com a festa. Aqui também, como em Batuque, há uma chamada que evoca a viola com intervalos de sextas e terças, com a diferença que o arco também participa da intervenção, talvez com o intuito de mostrar que instrumentos diferentes são evocados nessa seção:

**Exemplo 19:** Evocação da viola caipira através dos intervalos de sextas e terças e *pizzicati*



Fonte: edição do autor

Em seguida, vários *pizzicati*, também com indicações de quais dedos devem ser utilizados, propõem uma evocação da viola caipira:

**Exemplo 20:** evocação da viola caipira



Fonte: edição do autor

Após a introdução, o violino toca com o arco em intervalos de terças – pode ser que represente a viola caipira ou mesmo instrumentos tocando em conjunto (como flauta e rabeça), dado que Valle indica na partitura dinâmica forte e fortíssima:

**Exemplo 21:** possibilidade de evocação da viola caipira ou de vários instrumentos tocando juntos, em dinâmica forte e fortíssima.



Fonte: edição do autor

Os momentos dançantes da festa são evocados pelos constantes golpes de arco *jetés*, que também podem ser indicativos pela animação trazida pela bebedeira que Moraes (2002) indica ocorrer em tais festas.

**Exemplo 22:** Indicação de arcos *jeté* evocam momentos dançantes



Fonte: edição do autor

A dinâmica indicando *piano* e as instruções da *tastiera* indicam que a festa está acabando:

**Exemplo 23:** possível fim da festa com a indicação de *tastiera*.



Fonte: edição do autor

O canto da inhuma é algo familiar aos violeiros, sendo que o próprio Valle (1978) indica ter feito uma transcrição da música:

E só o violeiro é capaz de executar, com impecável maestria, a belíssima toada, tão comum entre eles: o canto da inhuma, em que arremedam ora o macho, ora a fêmea, ora o casal dessa irrequieta ave, que anda em bandos, cujo canto é tão interessante (VALLE, 1978, p. 9).

Pode-se inferir, portanto que há uma dupla evocação, a do violeiro e a da inhuma. O violino, no caso “imita uma imitação”, e, devido a esse fato, talvez seja um dos prelúdios mais complexos de serem analisados poeticamente.

Aqui, novamente, uma introdução *Alla Guitarra* com imitação da viola caipira, com os intervalos em sextas.

**Exemplo 24:** imitação da viola caipira através da técnica *alla guitarra* e intervalos de terças e sextas

Fonte: edição do autor

Já em posição normal e com arco, o *pizzicato* de mão esquerda estabelece uma evocação do violão enquanto no pentagrama superior há a evocação do violeiro/aves – as cordas duplas talvez representem o momento em que as aves cantam em casal. A voz de baixo em cordas soltas é feita de forma que essas notas adquiram uma boa ressonância:

**Exemplo 25:** evocação da viola caipira no pentagrama inferior e evocação de aves ou violeiros no pentagrama superior

Fonte: edição do autor

O uso de harmônicos evidencia ainda mais a evocação das aves:

**Exemplo 26:** uso dos harmônicos para possivelmente evocar a ave.

Fonte: edição do autor

No final, os *pizzicati* passam para o pentagrama de cima, com a evocação da viola caipira, com os harmônicos que representam o canto das aves/violeiro sendo representados no pentagrama de baixo.

**Exemplo 27:** harmônicos evocando a ave e/ou violeiros e os acordes do pentagrama superior evocando a viola caipira.

Fonte: edição do autor

## Prelúdio XIV - A Porteira da fazenda



Consideramos que “A Porteira da fazenda” constitui um Prelúdio de imitação: tanto de elementos extramusicais – a porteira – quanto de instrumentos – a viola caipira, inclusive com o “bataque de viola” (FEICHAS, 2016).

Poeticamente, é previsível, dado o título e a bula escrita por Valle, que o início e o fim do Prelúdio tenham sido escritos com a intenção de imitar o som de uma porteira abrindo e fechando, citadas previamente no item 2.1.2, exemplo 1.

A evocação da viola caipira já se inicia logo em seguida à imitação da porteira da fazenda. Além de ela ser evidente pelos acordes e pelo conhecimento de que se trata do bataque de viola, acaba sendo reforçada pela descoberta de que Valle tocava violino com acompanhamento do seu avô no violão, como apontado no poema presente no livro *Calidoscópio*, “Em face do Ataúde”: “quanta serenata aqui fizemos, / Em noites estrelladas, noites lindas, / Ou mais poeticamente, em plenilunios! / Em que eu chorava no violino amado, / E então vós, no violão, me acompanháveis!” (VALLE, 1923, p. 22) e, principalmente, pela faixa no disco gravado por Valle<sup>43</sup>.

**Exemplo 28:** Intervalos de sextas que evidenciam a imitação da viola caipira



Fonte: edição do autor

**Exemplo 29:** ritmo de ‘bataque de viola’.



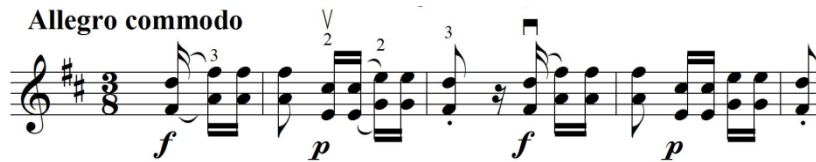
Fonte: edição do autor

## Prelúdio XV – Ao Pé da Fogueira

<sup>43</sup> Fonograma da página 34 desta tese.

Esse prelúdio se trata de uma dança em terças e sextas. Dado a presença desses intervalos e do final em *pizzicati*, talvez Valle pensasse, também aqui, em evocar uma viola caipira. Os ritmos evocam uma dança<sup>44</sup>:

**Exemplo 30:** ritmos sincopados evocando uma dança.



Fonte: edição do autor

**Exemplo 31:** uso de terças



Fonte: edição do autor

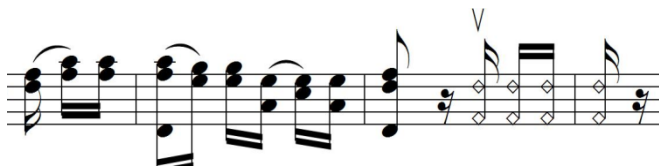
O baixo em corda ré na seção seguinte também pode ser uma evidência da evocação da viola, bem como a parte final que realiza trocas entre notas naturais e harmônicas talvez representando dois instrumentos diferentes e a finalização em *pizzicati*:

**Exemplo 32:** Baixos na corda ré



Fonte: edição do autor

**Exemplo 33:** troca entre notas naturais e harmônicas



Fonte: edição do autor

<sup>44</sup> Neste masterclass realizado pelo violinista Jascha Heifetz, na minutagem 38'' ele explica a maneira de se realizar o *spiccato*, mais leve e seco para representar uma dança brasileira.  
<https://www.youtube.com/watch?v=8mLwnSBuYko&t=5s>, acesso em 20/03/2020

**Exemplo 34:** Trecho final em *pizzicati*.

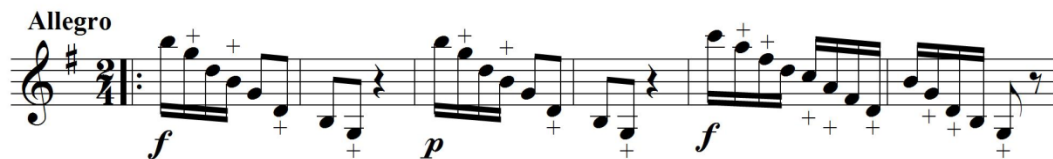


Fonte: edição do autor

### Prelúdio XVII – Viola Destemida

Em “Viola Destemida” há a evocação de um desafio de violeiros, evento presenciado por Valle ao testemunhar uma catira<sup>45</sup>, que ele descreve em seu livro *Elementos do Folk-lore Musical Brasileiro*. Há trechos que Valle propõe duas opções, sendo o pentagrama inferior a ser realizado em *pizzicato* somente.

**Exemplo 35:** A introdução com trocas entre arco e pizzicato representa as palmas e sapateados da catira



Fonte: edição do autor

Com a preparação de uma pausa, o primeiro violeiro se apresenta, principalmente em intervalos de terças.

**Exemplo 36:** evocação da viola com predominância dos intervallos de terça



Fonte: edição do autor

<sup>45</sup> Cascudo (2012) define a Catira como Cateretê, dança do sul do Brasil e presente em São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Entre as variações descritas pelo autor a partir de diversos estudiosos, há elementos de sapateado, palmeado e canto de moda de viola.

Ao que o segundo violeiro responde, em cordas duplas em intervalos de sextas:

**Exemplo 37:** evocação da viola com predominância dos intervalos de sextas - resposta do violeiro



Fonte: edição do autor

A última parte representa o dedilhar de arpejos e acordes na viola, representando ‘rasqueados’, que o violeiro executa com a mão aberta<sup>46</sup>:

**Exemplo 38:** o dedilhar dos arpejos e acordes da viola representando o ‘rasqueado’.

Fonte: edição do autor

### Prelúdio XVIII – Pai João

Esse prelúdio também se encaixa como um prelúdio descritivo e contém várias imitações e evocações: evocação de fogos de artifícios, imitações de tambores, evocação de viola caipira e uma melodia acompanhada por batuque.

“Pai João”, como afirma Milewski (1985), é uma entidade querida dos cultos afro-brasileiros. Ela é presente também na umbanda. Pode-se inferir que daí vem a imitação dos tambores tão presentes neste prelúdio.

**Exemplo 39:** Imitação de tambores na introdução de Pai João

<sup>46</sup> Segue um exemplo de rasqueado que embasa esse paralelo:  
[https://www.youtube.com/watch?v=UYD\\_kAgtSxs](https://www.youtube.com/watch?v=UYD_kAgtSxs). Acesso em 15/3/2020.

**Allegretto** (Imitando o tambor)

*p*

Fonte: edição do autor

A melodia pode tanto evocar instrumentos como os cantos que homenageiam Pai João, em terças, em sextas e em harmônicos.

**Exemplo 40:** melodia em intervalos de terça e em harmônicos artificiais

*p* *f*

Fonte: edição do autor

**Exemplo 41:** Melodia em sextas

*p* *mf*

Fonte: edição do autor

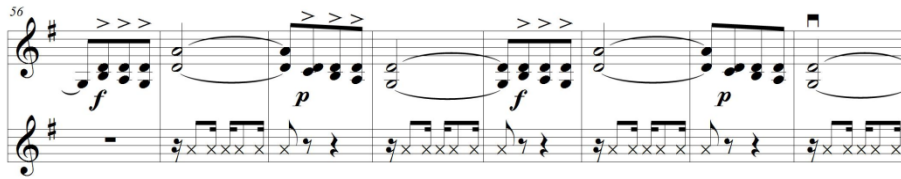
Uma descida da melodia em tons e semitons talvez represente a incorporação de Pai João, dado que é a única parte em que aparece esse tipo de melodia, inteiramente na IV corda, seguida por melodia acompanhada por batuque, talvez representando canto com tambores.

**Exemplo 42:** melodia realizada na IV corda.

*p*

Fonte: edição do autor

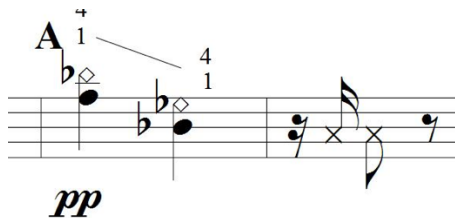
**Exemplo 43:** Melodia acompanhada por batuque.



Fonte: edição do autor

Até recentemente pensávamos no *glissando* seguido de Batuque como uma suposta evocação de fogos de artificios, o que havia sido elucidada pelo filho de Valle, Guatemóc (durante uma visita que ocorreu quando da pesquisa de mestrado), e que ocorre no início da seção A.

**Exemplo 44:** suposto fogos de artificios (que agora sabemos ser a incorporação de um espírito) com batida no tampo (xx) representando o tambor.



Fonte: edição do autor

Ela ocorre novamente, aparentemente, no final do prelúdio, sendo que há, diferentemente da primeira vez, uma indicação de “imitando o tambor” onde haveria supostamente o ruído do estourar dos fogos. O que é mais provável, em ambos os momentos, é que o efeito se refira à manifestação do espírito – no meio do ritual, a incorporação e no final, sua “despedida”, e que Guatemóc tenha se confundido pelo fato de Valle ter talvez mostrado para ele o mesmo efeito dizendo que eram fogos de artifício, pois há a semelhança sonora.

Essa ideia havia surgido em uma conversa no meio do curso de doutorado, e com a leitura de *Elementos do Folk-lore Brasileiro*, quando Valle conta sua experiência em uma incorporação de Pai Matheus, fica evidente que o efeito se trata, no meio, da incorporação de um espírito, e no final, de sua desincorporação:

Como se vê, o espírito de um negro, Pae Matheus, é que accorria. Vou transcrever um outro trecho captado por mim, e que é sempre assobiado por um determinado *medium*, em estado de transe, quando recebe o espírito que se diz de um africano fallecido há dois seculos (dois cem anno, conforme diz elle proprio). O espírito chega assobiando, repetindo várias vezes o trecho seguinte, e despede-se da mesma forma, assobiando, de u' a maneira especial, baixinho, como si fosse a *bocca chiusi*, mas nitidamente. (VALLE, 1936, pp. 103-104)

**Exemplo 45:** espírito em “despedida” de ritual de umbanda (Pai João) seguido de imitação de tambor.

Fonte: edição do autor

## Prelúdio XX- Tirana Rio Grandense

Trata-se de um prelúdio que também evoca uma festa, com momentos de dança e de sapateados (FEICHAS, 2016).

Valle escreve que fez uso de um tema de Renato Almeida para a composição desse Prelúdio. As batidas das esporas são representadas pelos *pizzicati* de mão esquerda:

**Exemplo 46:** dança de sapateado com batida de esporas (pizzicato de mão esquerda)

Fonte: edição do autor

**Exemplo 47:** Melodia alternada com sapateado

Fonte: edição do autor

## Prelúdio XXII - Prelúdio da Vitória

Dedicado à Paulina d’Ambrosio, violinista<sup>47</sup>. É o prelúdio que menos faz referências a elementos “brasileiros”. De acordo com Guatémoc Valle (*in* Feichas, 2016), celebra a vitória dos aliados na Segunda Guerra Mundial. A peça possui cordas duplas em oitavas, *pizzicati* de mão esquerda, cordas duplas dissonantes e uso de harmônicos. Devido a essas dificuldades e por ser o Prelúdio que mais desvie do “estilo usual” de Valle, talvez valha a pena tentar fazer uma análise neutra e poética dele nesta tese.

Um trecho de subida na corda sol, em acelerando, seguida de movimento descendente em semitons e *a tempo* confere dramaticidade ao Prelúdio:

**Exemplo 48:** movimento ascendente e cromático descendente

Fonte: edição do autor

O que é repetido na II corda:

**Exemplo 49:** movimento ascendente e cromático descendente na II corda

Fonte: edição do autor

Em seguida, Valle inicia uma nova seção em ré maior que contrasta com a anterior (em ré menor), com uso de cordas duplas, e com um caráter que transmite mais expansividade:

<sup>47</sup> D’Ambrosio viveu entre 1890 e 1976, estudou em Bruxelas com César Thompson, e como professora formou vários violinistas (FRÉSCA, 2020).



**Exemplo 50:** nova seção em RéM com caráter mais expansivo.

Fonte: edição do autor

Em seguida, a tonalidade volta para ré menor com a melodia em oitavas e a repetição do trecho de subida e de descida em semitons:

**Exemplo 51:** melodia em oitavas ascendentes em Ré m

Fonte: edição do autor

E depois, aparece novamente, oitavado:

**Exemplo 52:** descida em semitons, oitavada.

Fonte: edição do autor

Em seguida, ocorre novamente a descida de semitons, mas dentro de um grupo de notas dissonantes caminham para uma consonância:

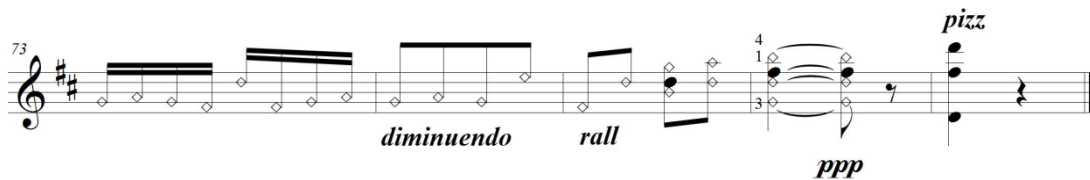
**Exemplo 53:** movimento descendente dissonante



Fonte: edição do autor

O Prelúdio, por fim, termina em um *pizzicato* de Ré Maior, após frases tocadas em harmônicos:

**Exemplo 54:** frase em harmônico com conclusão em Ré M em pizzicato



Fonte: edição do autor

### Prelúdio XXIV - Viva São João

Mais um prelúdio que representa uma festa, “Viva São João” faz evocação das violas com uso de sextas e *pizzicati*. Podemos citar aqui que Valle tem uma seção que alterna entre cordas duplas tocadas com arco e *pizzicati*.

**Exemplo 55:** alternância entre cordas duplas com arco e pizzicato



Fonte: edição do autor

Na verdade, o prelúdio tem alternâncias que sugerem que mais de um instrumento é representado, como entre vozes agudas (em cordas duplas) e graves (em corda única) na seção seguinte, em um jogo de pergunta e resposta que o violinista deve ter em mente ao executar o prelúdio:

**Exemplo 56:** alternância entre vozes agudas (em cordas duplas) e graves (em corda única) na seção seguinte, em um jogo de pergunta e resposta.

Fonte: edição do autor

A alternância entre cordas duplas com arco e *pizzicato* se repetem, mas com uma variação que é o uso de notas em harmônico dentro da alternância:

**Exemplo 57:** alternância entre cordas duplas com arco e *pizzicato* e harmônicos

Fonte: edição do autor

O prelúdio finaliza com a evocação da viola caipira tocada em acordes de *pizzicato*:

**Exemplo 58:** evocação da viola caipira em acordes e *pizzicato*

Fonte: edição do autor

### Prelúdio XXV - A Mocinha e o Papudo

Tanto a “mocinha”<sup>48</sup> quanto o “papudo”, neste prelúdio, se referem a pássaros. Infere-se que seja um diálogo entre os dois personagens.

<sup>48</sup> Informação disponível em: <http://www.avespantanal.com.br/paginas/206.htm>. Acesso em 20 de julho de 2021.

Na seção A podemos induzir, ao executar o Prelúdio, que se trata de uma evocação de viola, com as notas ré e sol acentuadas atuando como baixo. Essa imitação é evidenciada também pelas terças e pelo *pizzicato* ao final:

**Exemplo 59:** evocação de viola, com as notas ré e sol acentuadas atuando como baixo, o que é evidenciada também pelas terças e pelo *pizzicato*.

The musical notation for Exemplo 59 is in treble clef, 2/4 time, and D major. It begins with a dynamic marking of *p* and the tempo marking *Allegro*. The piece consists of a series of chords and intervals, with fingerings 1, 2, 3, 4, and 0 indicated above the notes. The final measure is marked with *pizz*, indicating a pizzicato effect.

Fonte: edição do autor

Em seguida, se inicia o diálogo, que se representa por uma alternância entre melodia e *pizzicato*, sendo que estes se alternam entre as cordas duplas sol-ré e ré-lá:

**Exemplo 60:** alternância entre melodia e *pizzicato*

The musical notation for Exemplo 60 is in treble clef, 2/4 time, and D major. It begins with a dynamic marking of *f* and the tempo marking *arco*. The piece consists of a series of chords and intervals, with fingerings 1, 4, 1, 2, and 0 indicated above the notes. The notation alternates between *arco* and *pizz* markings, indicating a dialogue between melodic and pizzicato textures.

Fonte: edição do autor

Em seguida, há nova representação da Seção A e depois uma variação em oitava abaixo da melodia intercalada com *pizzicato*, agora situado nas notas superiores:

**Exemplo 61:** nova representação da Seção A com variação e *pizzicato*

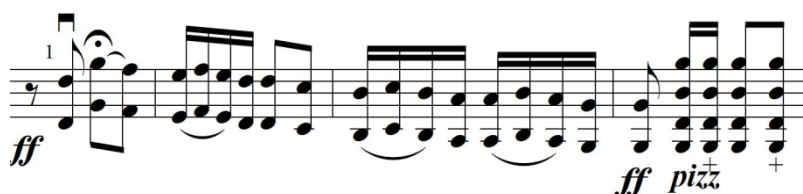
The musical notation for Exemplo 61 is in treble clef, 2/4 time, and D major. It begins with a dynamic marking of *ff sul G*. The piece consists of a series of chords and intervals, with fingerings V, +, +, 0, and +, + indicated above the notes. The notation includes *ff* and *p* markings, indicating a variation in dynamics and the inclusion of pizzicato.

Fonte: edição do autor

E, após nova intervenção da seção A, a variação surge em oitavas, com os *pizzicati* em acordes cheios<sup>49</sup>:

<sup>49</sup> Após analisar Valle em diversos aspectos surge um questionamento: Esse acorde que aparece aqui em Pizzicato: SOL – RE – SI – SOL, da IV corda para a I. Isso nos faz refletir se não seria uma “assinatura” dele? Intencional ou não, é um acorde recorrente. Talvez pela sonoridade: duas notas em cordas soltas, as outras duas bem na primeira posição com primeiro e segundo dedos: seria o acorde talvez mais sonoro ao violino.

**Exemplo 62:** variação surge em oitavas com *pizzicati* em acordes.



Fonte: edição do autor

A seção A retorna e o tema melódico tem variação com o uso de baixos em terças, quintas e sextas:

**Exemplo 63:** retorno da seção A - variação de tema melódico



Fonte: edição do autor

É interessante perceber que o piano da seção A e dos *pizzicati* contrastam com o fortíssimo sempre pedido pela melodia.

O Prelúdio é dedicado ao violinista Henryk Szeryng e se pode supor que foi escrito para um exercício, dadas as variações que são escritas sobre a melodia, em diferentes níveis de dificuldade, ou, ainda mais provável, talvez seja uma brincadeira dedicada ao violinista. A estrutura simples e as alternâncias na parte de *pizzicato* entre dominante e tônica reforçam essa ideia de divertimento.

Após essa análise geral das imitações/evocações identificadas nos Prelúdios, propomos catálogos que complementam e sintetizam essa análise.

### 2.2.2. Catálogo com signos

#### 1) Danças / festas / costumes:

**Tabela 1:** Catálogo com signos: danças, festas e costumes

1.Danças, Festas e Costumes	
Prelúdio I - Batuque	
<b>Dança</b>	- Estrutura formal descreve a dança Batuque;

	- Figura rítmica principal sincopada; - Elemento percussivo na seção A' que faz referência aos instrumentos de percussão de um batoque; - A rusticidade de execução de um <i>sautillé</i> em três cordas com um pedal de IV corda.
<b>Prelúdio XV – Ao Pé da Fogueira</b>	
<b>Dança</b>	Dança em terças e sextas.
<b>Prelúdio XX - Tirana Riograndense</b>	
<b>Dança</b>	Escrita sobre um tema do Renato de Almeida. Alternância de melodia com bater de esporas.
<b>Prelúdio VIII - Repente</b>	
<b>Repente (Desafio)</b>	Repetição de “versos”, como “estrofes”, como em um duelo de repentistas (violeiros cantores).
<b>Prelúdio XVI – Viola Destemida</b>	
<b>Repente (Desafio)</b>	Evocação da viola caipira (não está no catálogo e está entre pausas, em relevo) <sup>50</sup> . Há duas maneiras de evocar: 1) Introdução em <i>Pizzicato</i> 2) Arco <i>Jeté</i> com <i>pizzicato</i> pode ser uma referência aos acordes da viola.
<b>Prelúdio XI – Casamento na Roça</b>	
<b>Festa</b>	A estrutura formal descreve uma festa de casamento na roça. Início com uma introdução das violas ponteando o instrumento (evocação entre pausas, em relevo) e depois começa um ritmo de dança <sup>51</sup> .
<b>Prelúdio XVIII – Pai João</b>	
<b>Ritual</b>	Descreve um ritual através de evocações e imitações. Tambor (imitação, entre pausas, em relevo), incorporação de espírito (evocação entre pausas, em relevo)
<b>Prelúdio XXIV – Viva São João</b>	
<b>Festa</b>	Intervalos de sextas (provável característica de uso popular)
<b>Prelúdio XIX – Folgado Campestre</b>	
<b>Festa</b>	Inteiramente em intervalos de sextas

Fonte: material do autor

## 2) Música:

### a. compositores:

Tabela 2: Catálogo de Signos - compositores

<u>compositores</u>	
<b>Prelúdio VI - Sonhando</b>	
<b>Brahms</b>	Sugere um tema de Brahms (op.39, n.15)
<b>Prelúdio XX - Tirana Riograndense</b>	

<sup>50</sup> A observação “evocação entre pausas, em relevo” por notar-se que de uma maneira geral, as imitações e evocações aparecem com certo destaque, geralmente entre pausas. De imediato essa característica pode provavelmente indicar o quanto o silêncio pode ser importante para evidenciar alguma intenção de Valle. Essa característica nos remete ao estudo da teoria da retórica barroca e a utilização do silêncio como figura retórica. Essa característica pode revelar um foco de aprofundamento de pesquisas futuras.

<b>Renato de Almeida</b>	Sobre um tema de Renato de Almeida.
<b>Prelúdio III – Devaneio</b>	
<b>Canção “Escravos de Jó”</b>	Identificação da canção folclórica “Escravos de Jó”, que remete a infância.

Fonte: material do autor

## b. Instrumentos musicais:

Tabela 3: Catálogo de signos: instrumentos musicais

<b><u>Instrumentos Musicais</u></b>	
<b>Prelúdio XVIII – Pai João</b>	
<b>Tambor</b>	Ritual através de evocações e imitações. Tambor (imitação entre pausas, em relevo) e incorporação de espírito (evocação entre pausas, em relevo).
<b>Prelúdio XVI – Requiescat in Pace</b>	
<b>Sinos</b>	Evocação do badalar dos sinos da igreja.
<b>Prelúdio I - Batuque</b>	
<b>Viola caipira</b>	Acordes aberto nos <i>pizzicati</i> iniciais que evocam a viola caipira (está entre pausas, em relevo)
<b>Prelúdio VIII - Repente</b>	
<b>Viola caipira</b>	Repetição em versos, como estrofes, como um duelo de repentistas (violetos cantores)
<b>Prelúdio XVI – Viola Destemida</b>	
<b>Viola caipira</b>	Evocação da viola caipira (evocação entre pausas, em relevo). Duas maneiras de evocar: Introdução em <i>pizzicato</i> Arco <i>Jeté</i> com <i>pizzicato</i> pode ser uma referência aos acordes da viola.
<b>Prelúdio XI – Casamento na Roça</b>	
<b>Viola caipira</b>	Início com uma introdução das violas ponteando o instrumento (evocação entre pausas, em relevo).
<b>Prelúdio XII – O canto da Inhumã</b>	
<b>Viola caipira</b>	Imitação da viola caipira no <i>Alla Guitarra</i> inicial (entre pausas, em relevo) e evocação depois no ritmo e <i>pizzicato</i> realizando a harmonia
<b>Prelúdio XIV – A Porteira da Fazenda</b>	
<b>Viola caipira</b>	<i>Alla guitarra</i> e ritmo de batuque de viola imitando a viola caipira.
<b>Prelúdio VI - Sonhando</b>	
<b>Viola caipira</b>	Todo <i>Alla Guitarra</i> (sem o auxílio do arco); Único Prelúdio inteiramente sem o arco; Evoca a viola caipira;
<b>Prelúdio XXIV – Viva São João</b>	
<b>Canto por sextas paralelas</b>	Intervalos de sexta, provável característica de uso popular.
<b>Prelúdio XIX – Folgado Campestre</b>	
<b>Canto/outros instrumentos/festa</b>	Inteiramente em intervalos de sextas

Fonte: material do autor

### c. Gêneros Musicais

**Tabela 4:** Catálogo de signos - gêneros musicais

<b>Gêneros Musicais</b>	
<b>Prelúdio XX – Tirana Riograndense</b>	
Dança Tirana (Açoriana)	Dança açoriana.
<b>Prelúdio VI – Marcha Fúnebre</b>	
Marcha Fúnebre	Andamento, fórmula de compasso binária que remete a uma caminhada. Não há indicação de dinâmica nem de tempo.
<b>Prelúdio IX – Rondó Doméstico</b>	
Rondó	Em fórmula de compasso binária que pode referir à marcha dos meninos nessa brincadeira familiar. <sup>52</sup>
<b>Prelúdio XVI – <i>Requiescat in Pace</i></b>	
Liturgia, <i>Requiem</i>	Evocação de sinos; Arpejos que lembram a frequência de sinos.

Fonte: material do autor

### 3) Natureza

#### a. Natureza animada - Pássaros Regionais:

**Tabela 5:** Catálogo de signos - pássaros regionais

<b>Pássaros Regionais</b>	
<b>Prelúdio V – Tico Tico</b>	
Tico Tico	Imitação do pássaro (está entre pausas, em revelo); o momento da execução do golpe de arco <i>Ricochet arpejado</i> remete a batida de asa do pássaro;
<b>Prelúdio XII – O Canto da Inhuma</b>	
Inhuma	Intervalo descendente que remete ao canto (c.5, 6, 7, 13, 14, 15); Imitação da viola caipira no <i>Alla Guitarra</i> inicial (entre pausas, em revelo) e depois evocação no ritmo de <i>pizzicato</i> realizando a harmonia; Imitação do pássaro em harmônicos na <i>coda</i> final.
<b>Prelúdio XXV – A Mocinha e o Papudo</b>	
Papudo e Mocinha	Sem informações

Fonte: material do autor

#### b. Natureza inanimada (referência indireta à natureza):

**Tabela 6:** Catálogo de signos - natureza inanimada

<b>Natureza inanimada (referencia indireta à natureza)</b>
<b>Prelúdio XIV – A Porteira da Fazenda</b>

<sup>52</sup> Informação verbal de Guatemoc Valle, filho de Flausino Valle.



<b>Porteira da Fazenda</b>	Imitação da Porteira da Fazenda (está no catálogo, está entre pausas, em relevo)
----------------------------	--

Fonte: material do autor

#### 4) Sentimentos:

Tabela 7: Catálogo de signos - sentimentos

<b><u>4. Sentimentos</u></b>	
<b>Prelúdio II- Suspiro D’Alma</b>	
<b>Amor?</b>	Nenhum signo identificado
<b>Prelúdio III- Devaneio</b>	
<b>Infância</b>	Identificação da canção folclórica Escravos de Jó, que remete a infância;
<b>Prelúdio IV – Brado Íntimo</b>	
<b>Introspecção</b>	O caráter de fantasia remete para um olhar interior
<b>Prelúdio VII - Sonhando</b>	
<b>Infância</b>	Evoca a viola caipira e o tema de Brahms. Será que foi escutado na infância? Por que ele intitulou com esse nome e é executado como viola?
<b>Prelúdio X – Interrogando o Destino</b>	
<b>Dilema?</b>	Desenhos rítmicos “decididos” em dinâmica forte em contraste com desenhos harmônicos em piano.
<b>Prelúdio XIII – Asas Inquietas</b>	
<b>?</b>	Em fórmula de compasso binária com ritmos téticos;
<b>Prelúdio XXVI - Acalanto</b>	
<b>Infância</b>	Arpejos ascendentes e descendentes que dão a sensação de “ir” e “vir”, como ninar uma criança.
<b>Prelúdio XXII – Mocidade Eterna</b>	
	Virtuosidade representando energia. Música pura?
<b>Prelúdio XXIII – Implorando</b>	
	Música de caráter folclórica cantada pelo gongoleiro. Indicação de expressão (febril) só aparece nesse Prelúdio.
<b>Prelúdio XVI – <i>Requiescat in Pace</i></b>	
<b>Luto</b>	Evocação do sino; Arpejos que lembram a frequência dos sinos.

Fonte: material do autor

#### 5) Referência Histórica / Nacionalismo

Tabela 8: Catálogo de signos - referência histórica

<b><u>5) Referência histórica/ Nacionalismo</u></b>	
<b>Prelúdio XXI – Prelúdio da Vitória</b>	
<b>II Guerra Mundial</b>	Cromatismos descendentes, arpejos ascendentes, oitavas. É um Prelúdio difícil tecnicamente.

Fonte: material do autor

### Capítulo 3 - Investigação Artística

Dentro do campo de pesquisa em Música, a Investigação Artística vem se destacando como linha de investigação que aborda o aspecto prático do fazer musical, observando como se constrói esse processo.

López-Cano (2015, p. 79) situa, entre os pontos críticos da cultura contemporânea, “o papel da arte na sociedade como fator de elevação existencial, como atividade de ócio ou como insumo econômico das indústrias turísticas e culturais”, o papel dos artistas na proposição de conceitos e soluções para problemas da sociedade, “baseadas em modos de pensamento não exclusivamente racionais”, este último suscitado, talvez, devido a outra questão proposta: os limites das ciências convencionais no sentido de propor um conhecimento do mundo que auxilie na compreensão da existência humana.

O mesmo autor elenca, entre os problemas da pesquisa artística no âmbito musical, a inserção e adaptação das artes nas universidades, o que demanda certas exigências relativas ao caráter administrativo e acadêmico que permeiam essas instituições; cita também a crise da música erudita ocidental “sua estagnação num repertório canônico e fechado; seus obsoletos rituais performáticos ancorados numa cultura pré-digital e pré-audiovisual pouco atrativas para a maioria dos espectadores contemporâneos” (López Cano, 2015, p. 70).

Para López-Cano, esses problemas podem ser solucionados ou aprofundados pela pesquisa artística em música – pois o autor acredita que a pesquisa artística em interpretação musical tem a possibilidade de “propor transformações profundas no entorno profissional da música”. Seguindo as propostas desse e de outros autores, escolhi como um dos métodos para essa tese, a *Practice as Research* (PaR), definida a seguir.

#### 3.1. Practice as Research (PaR)

A partir das análises realizadas (contexto, signos) e com apoio da fenomenologia, opta-se, nesta investigação artística de doutoramento, pelo uso da *Prática Artística como Pesquisa* (do inglês: *Practice as Research* - PaR) como principal metodologia para obtenção de soluções interpretativas. Segundo López-Cano e San Cristóbal (2014, p. 41):

A investigação para a prática artística produz conhecimento ou ferramentas para o desenvolvimento da atividade musical em seu sentido mais amplo, como recursos

teóricos e tecnológicos para a criação, interpretação, escuta e estudo da música. Também produz ferramentas conceituais, técnicas e instrumentais. As noções conceituais seriam noções teórico-práticas para a criação, interpretação.<sup>53</sup>

A prática artística reflexiva como pesquisa é um modelo, ainda em desenvolvimento, que leva em consideração o aspecto prático do instrumentista e que abarca elementos objetivos e subjetivos da música. Além disso, aborda elementos e fenômenos envolvidos no fazer musical através de uma linguagem compatível com o meio artístico, propiciando, assim, um acesso privilegiado e direto a elementos do processo. Acredita-se que a Prática Artística como metodologia possa colaborar na validação de procedimentos práticos aplicados ao estudo instrumental.

Nelson (2013, p.8-9) define o conceito de PaR<sup>54</sup>:

PaR envolve um projeto de pesquisa em que a prática é um método chave de investigação e no qual, no que diz respeito às artes, a prática (escrita criativa, dança, partitura / performance, teatro / performance, exibição visual, filme ou outra prática cultural) é apresentada como evidência substancial de um inquérito de pesquisa. Em contraste com aqueles céticos que desconsideram ou desprezam a PaR como insubstancial e carente de rigor, percebo que o projeto PaR exige mais trabalho e uma gama mais ampla de habilidades para se engajar em uma pesquisa multimodal do que processos de pesquisa mais tradicionais e, quando bem-feitos, demonstram um rigor equivalente.

Segundo Luhmann (2000, p. 248) a PaR contribui para uma descrição própria do sistema artístico:

[...] o modo de operação pelo qual os sistemas geram sua identidade interna; no caso da arte, ela “reage” a problemas internos de significado e não se preocupa apenas em ilustrar teorias filosóficas gerais. [...] Na autodescrição, o sistema se torna seu próprio tema; reivindica uma identidade própria.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> La investigación para la práctica artística produce conocimiento o herramientas para el desarrollo de la actividad musical en el más amplio sentido, como recursos teóricos y tecnológicos para la creación, interpretación, escucha y estudio de la música. También produce herramientas conceptuales, técnicas e instrumentales. Las conceptuales serían nociones teórico-prácticas para la creación, interpretación.” Tradução nossa

<sup>54</sup> PaR involves a research project in which practice is a key method of inquiry and where, in respect of the arts, the practice (creative writing, dance, musical score/performance, theatre/performance, visual exhibition, film or other cultural practice) is submitted as substantial evidence of a research inquiry. In contrast to those skeptical scholars who dismiss, or look down upon, PaR as insubstantial and lacking in rigour, I recognize that PaR project requires more labour and a broader range of skills to engage in a multi-mode research inquiry than more traditional research processes and, when done well, demonstrate an equivalent rigour. (tradução nossa).

<sup>55</sup> [...] the mode of operation by which systems generate their internal identity; in the case of art, it “reacts” to internal problems of meaning and is not just concerned with illustrating general philosophical theories. [...] In self-description, the system becomes its own theme; it claims an identity of its own (Tradução Nossa).

E Bippus (2013, p. 122-124) enfatiza a importância da experimentação na Prática como Pesquisa:

O experimento nas artes enfoca os meios de produção e representação; isto é, as práticas estéticas são exploradas através dos próprios instrumentos ou das próprias tecnologias. Os meios e objetos de experimentação são cores, formas, convenções, técnicas e tecnologias. [...] a experimentação coloca em questão as relações entre diferentes técnicas representacionais, respectivamente métodos e expressões.<sup>56</sup>

Esse método de investigação tem como característica o fato de que o próprio *performer* deve se observar nos momentos de *insights*, registrar esses momentos através dos diários e gravações, realizar a associação entre a Teoria e a Prática (*Praxis*), dentro de um processo interativo de fazer e refletir articulado (NELSON, 2013).

Nelson (2013) define que, em suas investigações, a parte escrita segue três preceitos:

1. Localização do tipo de linha seguida
2. Estrutura conceitual
3. Explicação do processo

Sobre a estrutura conceitual, esta seria uma parte mais tradicional, com discussões (na voz passiva ou terceira pessoa). No *account process*, que consistiria em explicar o processo, Nelson (2013) sugere o uso da primeira pessoa, pois acredita que seria um absurdo despersonalizar o si mesmo. O *account process* objetiva trazer o método prático para estrutura da metodologia do *PaR*, com o intuito de documentar e dividir a abordagem que produziu tanto o trabalho artístico quanto as descobertas investigativas.

Nelson adota o termo “escrita complementar” para o documento escrito da tese. Esse documento serve para auxiliar na articulação e evidência da pesquisa. Ele acredita que a escrita complementar abre acesso ao processo de construção aos não especialistas. O acesso a esses *insights*, a documentação e a escrita complementar são os pilares para essa pesquisa. O autor também referencia a importância do *embodied*, que seria o conhecimento internalizado, fruto de experiências passadas / acumuladas e questões biológicas, psicológicas e de contexto cultural.

---

<sup>56</sup> Experiment in the arts thus focuses on the media of production and representation; that is, aesthetic practices are explored through the very instruments or technologies themselves. The means and objects of experimentation are colours, forms, conventions, techniques, and technologies. [...] experimentation brings into question the relations between different representational techniques, respectively methods and expressions. (tradução nossa)

Outro conceito pilar desse método é o *know how*, ou seja, saber como e o que está a se buscar através de reflexões críticas constantes. Por exemplo, na documentação é possível capturar momentos em que “as coisas não estão funcionando” e quando começam a funcionar, identificar quando se tratava de um momento de prática e quando de fato acontece um grande *insight*. O trabalho de López-Cano está em consonância com esse pensamento de Nelson, trata-se do conhecimento que ele chama de “processual-funcional” (López-Cano, 2015, p. 113), definido como “saber-fazer” ou “saber-como”: “É o conhecimento *baseado na experiência* e manifestado na prática. Portanto, é o conhecimento em ação” (López-Cano, 2015, p. 113, grifos do autor).

Sobre a importância da escrita, Correia *et al.* (2018, pp. 14-15) explicam que tanto o trabalho do artista (interessado na possibilidade) quanto o trabalho do pesquisador (interessado na atividade experimental) podem gerar produção de conhecimento, que pode ser *verbalizado* através da pesquisa acadêmica tradicional ou *materializado* através de obras de arte ou *performances*, por exemplo – a pertinência destas seria clarificada através de documentos escritos. Para obter esse resultado, as atividades devem ser observadas e descritas de forma sistemática. A justaposição dessas mídias (a obra material e a verbalização), afirmam os autores, é o que é chamado de “pensamento material”.

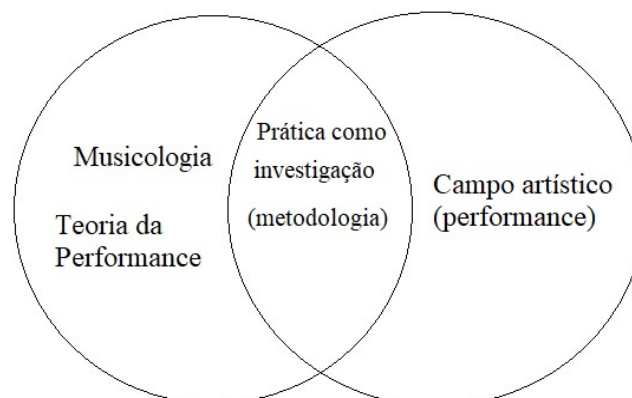
A esse respeito, López-Cano (2015, p. 78) afirma:

Na maioria dos espaços, onde se realiza pesquisa artística em interpretação musical, se espera – como resultado, tanto a geração de um objeto artístico (característica diferenciado de outros modelos de pesquisa), como a construção de um discurso que, de maneira regular, adquire a forma de um relatório, memória ou trabalho escrito que é arguido durante uma apresentação especial.

Portanto, a elaboração de um material escrito (ou verbal, já que não necessariamente deveria ser escrito) que reflita acerca da produção artística em si, é, para esses autores citados, essencial para a produção e elucidação do conhecimento. Esses dois, processos, devem ser, portanto, feitos de forma sincronizada.

O fazer artístico musical assemelha-se, em vários aspectos, ao fazer de um cientista (Davidson 2004, p.134 *apud* Benetti 2013, p.160). As experimentações, tentativas, estudos e hipóteses levantadas por um cientista podem ser associadas ao fazer musical de um violinista, por exemplo. A escolha de um dedilhado que possa resultar em um determinado fraseado ou colorido é realizada através de tentativas (tentativas, reflexões, definições de critérios) até uma solução ser encontrada pelo intérprete. Porém, apenas a prática artística - sem o viés da crítica, da reflexão e do registro do processo - não se caracteriza como uma investigação artística.

**Figura 12:** A diferença entre a prática artística e a Prática Artística como Pesquisa (ou Investigação artística).



Essa proposta também é embasada por Borgdorff (2012, p. 53). Para este autor, a prática artística caracteriza-se como pesquisa caso tenha o objetivo de aumentar o conhecimento e compreensão por meio de uma investigação original que consiste em e se dá através de objetos de arte e processos criativos. A pesquisa se inicia por meio da elaboração de questões que fazem referência ao contexto da pesquisa e ao mundo da arte:

Os pesquisadores empregam métodos experimentais e hermenêuticos que revelam e articulam o conhecimento tácito que está localizado e incorporado em obras e processos artísticos específicos. Os processos e resultados da pesquisa são documentados e divulgados de uma maneira apropriada para a comunidade acadêmica e para o público mais amplo<sup>57</sup>. (Borgdorff, 2012, p. 53)

López-Cano apresenta uma leitura ontológica da pesquisa em interpretação musical para evidenciar as diferenças entre quatro problemas nos quais se concentram as pesquisas em interpretação musical: práticas interpretativas, processo criativo, exercício profissional e técnicas especializadas. A pesquisa em práticas interpretativas envolve análises de técnicas instrumentais e estilos de interpretação (de músicas, épocas e lugares).

A pesquisa em processo criativo tem como objeto o processo de construção musical mais que os resultados:

<sup>57</sup> Researchers employ experimental and hermeneutic methods that reveal and articulate the tacit knowledge that is situated and embodied in specific art works and artistic processes. Research processes and outcomes are documented and disseminated in an appropriate manner to the research community and the wider public. (tradução nossa)

Registra e documenta o processo interpretativo; oferece relatórios descritivos ou analíticos sobre a eleição dos critérios de interpretação, as razões pelas quais se escolheu tal andamento ou frase, a maneira como surgiram as ideias, a inspiração ou os materiais. [...] Mais uma vez trata-se de um *conhecimento orientado para a ação*. (LÓPEZ-CANO, 2015, pp. 75-76, grifos do autor).

A pesquisa voltada para o exercício profissional tem como foco a análise e proposições ao modo de difusão e representação musicais – os locais, rituais, a renovação da performance, aspectos cênicos e gestuais, entre outros. Em resumo, tais trabalhos buscam melhorar a atividade profissional do músico, a formação de público e renovação/reconstrução de repertórios.

A pesquisa com foco em técnicas personalizadas possui trabalhos que visam desenvolver determinada “técnica ou metodologia no âmbito da interpretação, técnica instrumental, higiene postural e experiência técnica” (LÓPEZ-CANO, 2015, p. 77) por meio de processos individuais. Dentro deste campo também se pode realizar uma autoetnografia para registro de evolução e rendimento. “Estes estudos particulares servem muito bem como modelo para novas experiências similares. A médio prazo, a revisão crítica de vários trabalhos pode dar lugar a novos métodos desenvolvidos exclusivamente para o meio musical” (LÓPEZ-CANO, 2015, pp. 77-78).

Esta tese envolve tanto a pesquisa com foco no processo criativo quanto contém também elementos das técnicas personalizadas.

### 3.1.1. A PaR associada ao diário reflexivo

Os métodos escolhidos que sistematizam a investigação nesta tese constituem a *prática artística reflexiva* como forma de gerar produtos artísticos e intelectuais/conceituais com o uso de um *diário reflexivo*, seguindo o modelo GRAY & MALINS, (2004) para coleta de dados, incluindo decisões e soluções interpretativas, registros de *insights*, relato e direcionamento da investigação interpretativa e desenvolvimento artístico reflexivo. O diário reflexivo é uma base de dados documental com planejamentos e reflexões sobre a prática e, também, um meio de coleta de dados para futura análise. Ele deve conter diferentes tipos de informações como documentação do trabalho em progresso<sup>58</sup>, pontos-chave de avaliação. Trata-se de um método qualitativo:

---

<sup>58</sup> Como Laboratórios de experiências. Cada coleta referente a algum episódio, seja uma sessão de estudo, seja anotações sobre a preparação de um recital e anotações pós recital, direcionamentos, etc.

Um aspecto fundamental dos métodos qualitativos é o registro dos dados obtidos nas diferentes estratégias de pesquisa. Enquanto nos métodos quantitativos o registro é muito sistematizado e os dados são coletados por meio de formulários ou modelos estáveis, no qualitativo sua coleção é mais complexa e menos padronizada. É por isso que é essencial ter preparados diferentes recursos. O elemento substancial é o caderno de notas de campo. É um registro físico ou digital, onde se vai compilando tudo o que é relacionado à investigação. É dividido em diferentes seções ou classes de informação: notas de campo, diário de campo, registros de campo e reflexões de campo.<sup>59</sup> (LÓPEZ-CANO, Rubén e SAN CRISTÓBAL, 2014, p.109)

Como veremos nas análises ao longo deste capítulo, o método do diário reflexivo serviu como base de coleta dados entre 15 de dezembro de 2017 até 23 de fevereiro de 2020. Ao longo período foram realizadas anotações em momentos distintos:

- 1) Coleta de dados/sessões de experimentações em momentos “livres”;
- 2) Primeiro ciclo de Coleta de dados/sessões de experimentações;
- 3) Segundo ciclo de Coleta de dados/sessões de experimentações;

As funções e maneiras como o diário reflexivo foi usado nesses momentos serão analisados nos itens seguintes deste capítulo.

### 3.2 Análise dos diários reflexivos<sup>60</sup> por meio da autoetnografia

Posteriormente a essa apresentação de como se estruturou a coleta de dados desta investigação, propõe-se aqui uso da autoetnografia como método para a interpretação do diário reflexivo.

A autoetnografia, um método de pesquisa qualitativo, geralmente usado nas Ciências Sociais e Humanas (principalmente na antropologia) é definido por Santos (2017, p.219):

---

<sup>59</sup> Un aspecto fundamental de los métodos todos cualitativos es el registro de los datos obtenidos en las diferentes estrategias de investigacion. Mientras que en los metodos todos cuantitativos el registro es muy sistematizado y los datos se recogen por medio de formularios o plantillas estables, en los cualitativos su recoleccion es mas compleja y menos estandarizada. Por ello es fundamental tener preparados distintos recursos. El elemento sustancial es el cuaderno de campo. Se trata de un registro fisico o digital, donde se va recopilando todo lo relacionado con la investigaci.n. Se divide en diferentes secciones o clases de informaciones: notas de campo, diario de campo, registros de campo y reflexiones de campo. **Tradução nossa**

<sup>60</sup> I Diário Reflexivo disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/1Y1L3LpDbAKqD9Gt106O3Q0bnd7ObE5De/view?usp=sharing>. Acesso em 10/03/2020

II Diário Reflexivo (primeira metade) disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/1ShhGRI4TNDMq13rf2oeu09XPNNFfDCq5-/view?usp=sharing>. Acesso em 10/03/2020

III Diário Reflexivo (segunda metade) disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/1PWQ9HJ4EQWla0lO17ejYD0aQZ1wfdMBI/view?usp=sharing>. Acesso em 10/03/2020.

IV Diário Reflexivo disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/1Hwh6YzBjFvVdIToEPE0ejXUxOFdRw/view?usp=sharing>. Acesso em 10/03/2020.



[...] o que caracteriza a especialidade do método autoetnográfico é o reconhecimento e a inclusão da experiência do sujeito pesquisador tanto na definição do que será pesquisado quanto no desenvolvimento da pesquisa (recursos como memória, autobiografia e histórias de vida, por exemplo) e os fatores relacionais que surgem no decorrer da investigação (a experiência de outros sujeitos, barreiras por existir uma maior ou menor proximidade com o tema escolhido, etc.). Dito de outra maneira, o que se destaca nesse método é a importância da *narrativa pessoal* e das experiências dos sujeitos e autores das pesquisas, o fato de pensar o papel político do autor em relação ao tema, a influência desse autor nas escolhas e direcionamentos investigativos e seus possíveis avanços. (grifo nosso)

Segundo López-Cano e San Cristóbal (2014, p. 167), a autoetnografia nas artes permite o enriquecimento do conhecimento do processo de ação e criação artística:

Toda a autoetnografia nos permite nos conhecermos como membro de uma cultura, identificando como reagimos ou atuamos em nome dela. O que se busca através da autoetnografia é conhecer essa cultura. A autoetnografia artística nos permite conhecer e que os outros conheçam como fazemos, como reagimos, como atuamos no contexto da ação-criação artística e em torno das perguntas de investigação do nosso projeto. É um processo de geração de informações emergentes, técnicas comuns ou novas e em geral, com tudo o que fazemos quando fazemos arte. A autoetnografia nos ajuda a conhecer como fazemos, como queremos fazer, como necessitamos fazer para responder as perguntas e realizar as tarefas de investigação e criação.<sup>61</sup>

Benetti (2017, p.163) explica que o ‘gesto’ autoetnográfico é um subgênero da etnografia, diferenciado-se desta pelo fato de o observador ser o objeto de investigação, ao mesmo tempo em que valoriza as experiências afetivas e cognitivas do pesquisador/pesquisado.

Com o uso da autoetnografia busca-se analisar, sistematizar as memórias através da análise do diário reflexivo. Trata-se maneira de análise da documentação das transformações vividas pelo pesquisador e são vistas como resultado da realização do trabalho de campo. É uma fonte reflexiva de perguntas e comparações. Esse método mostra-se uma rica opção, pois possibilita:

- Realizar uma crítica mais contundente, fazer contribuições e/ou estender a pesquisa e teórica existente.

---

<sup>61</sup> Toda la autoetnografía nos permite conocernos como miembros de una cultura, identificando cómo reaccionamos o actuamos en nombre de ella. Lo que se busca a través de la autoetnografía, es conocer esa cultura. La autoetnografía artística nos permite conocernos y que otros conozcan cómo hacemos, cómo reaccionamos, cómo actuamos en el contexto de la acción-creación artística y en torno a las preguntas de investigación de nuestro proyecto. Es un proceso de generación de información relacionada con nuestras rutinas o despliegues originales, estrategias habituales o emergentes, técnicas comunes o novedosas y en general, con todo lo que hacemos cuando hacemos arte. La autoetnografía nos ayuda a conocer cómo hacemos, cómo lo queremos hacer, cómo lo necesitamos hacer para lograr responder las preguntas y realizar las tareas de investigación y creación. (**tradução nossa**)

- Escrever para conectar com o mundo interno do pesquisador;
- A escrita artística como estímulo para o debate da Prática como Pesquisa;
- Uma maneira de entender as emoções;
- Tornar a pesquisa acessível a diversos públicos;
- Registrar contato exterior com a pesquisa durante o processo (aulas de violino com o Professor Tiago Neto, recitais prévios como laboratórios de experiências).

Na música, diversas universidades, congressos e publicações mostram o potencial desta linha nos últimos anos. O trabalho de Benetti (2013, 2017) mostra-se como uma investigação que propõe sistematizar um modelo prático de estudo para a expressividade com o uso da autoetnografia aliado a um diário reflexivo. Sobre essa associação entre o diário e a metodologia autoetnográfica, Benetti (2013, p. 155) afirma:

O diário reflexivo – uma base de dados documental que permite registrar reflexões sobre o planejamento e autoavaliação da prática – constitui uma ferramenta de coleta de dados como base da autoetnografia, e esta, um mecanismo de análise e validação científica do diário reflexivo. A compatibilidade entre os dois é favorecida pela presença mútua dos componentes autoreflexivos, analíticos, observacional, pessoal, experiencial (afetivo e cognitivo) e qualitativo. Além disso, a estrutura aberta que caracteriza do diário reflexivo é compatível com a necessidade autoetnográfica de registrar o fenômeno de forma ampla e adequada às suas próprias necessidades e facetas. [...] Além disso, o diário reflexivo e a autoetnografia permitem complementar a abordagem reflexiva de forma a conciliar a abordagem reflexiva de forma a conciliar as modalidades da prática instrumental e pesquisa científica na medida em que fornecem, respectivamente, ferramentas experimentais e analíticas coadjuvantes ao processo envolvido.

Neste tipo de investigação, acredita-se que o grande desafio consiste no fato de que o *performer* também é o pesquisador (*performer/pesquisador*). No período de coleta de dados, é o artista/*performer* que relata a sua prática, o fazer artístico, suas experimentações, soluções e decisões. No período de análise dos dados colhidos, o artista é posto de lado (na medida do possível) e o pesquisador assume a atividade, e, à luz de uma metodologia definida, deverá analisar, interpretar e propor discussões e considerações.

Benetti (2013, p.160) corrobora com a ideia acima apresentada:

[...] recentes tendências de investigação têm apresentado como objetivo o estudo da prática por quem a executa (trabalhos como os conduzidos por Grosso, 1997; Gerling, 2000; Benetti, 2008; Carrara 2010), quando o instrumentista avalia aspectos relacionados a sua própria abordagem ao instrumento, assumindo a postura de *performer/pesquisador*, de forma a validar cientificamente aspectos relacionados à prática. Ao mesmo tempo, a validade deste tipo de investigação tem sido defendida por diversos autores (Davidson, 2004; Pakes, 2004; Gray & Malins, 2004; Riley & Hunter, 2009; Drummond, 2011) que consideram a ação desenvolvida pelo *performer*

(interpretação prática instrumental e performance) equiparada a um processo de pesquisa, e o papel do intérprete ao de um investigador.

Ao optar pelo uso destas metodologias combinadas que se caracterizam pela constante autorreflexão, pela autocrítica, pelo processo de tomada de sentido através da autoregulação e pelo processo de construção da *performance* com auto-aprendizado escrita em primeira pessoa (escrita pessoal), espera-se gerar questionamentos que impulsionem a investigação e propostas de soluções técnico-musicais referentes às obras em questão, e para além disso, espera-se colaborar para um entendimento de estratégias de estudos sistematizados e protocolados que possam vir a contribuir com a literatura da Prática como Pesquisa.

Ainda a respeito desse tipo de pesquisa (PaR), mas ao se referir ao ganho de espaço da pesquisa qualitativa nos últimos anos, Little (2011) afirma que a pesquisa qualitativa tem ganho legitimidade, dado que por meio dela se pode buscar entender a forma na qual se vive, como se dá sentido ao mundo, e que é necessária uma abordagem pela qual se leve em consideração a presença e o papel do pesquisador no processo de pesquisa (LITTLE, 2011, p.22).

Por outro lado, deve-se registrar aqui que há posturas contra a metodologia autoetnográfica, como a pesquisadora Delamont (2007) *apud* Benetti (2013, p.165) que vê a autoetnografia como algo “pernicioso”. A autora enumera seis objeções à autoetnografia:

- 1) A influência negativa determina pela proximidade do pesquisador com os dados;
- 2) a falta de ética decorrente da identificação de outros indivíduos envolvidos (como consequência do sistema de investigação);
- 3) o caráter experiencial que acaba por carecer de resultados analíticos;
- 4) a centralização do olhar sociológico sobre o “poderoso” e não sobre o “impotente”.
- 5) a fuga do dever de coletar dados;
- 6) a importância do investigador como objeto de descrição para fundamentar artigos, como base para o ensino, e para constituir-se a si próprio como um objeto da sociologia.

Benetti (2013, p.165) refuta as tendências da autora com os seguintes argumentos:

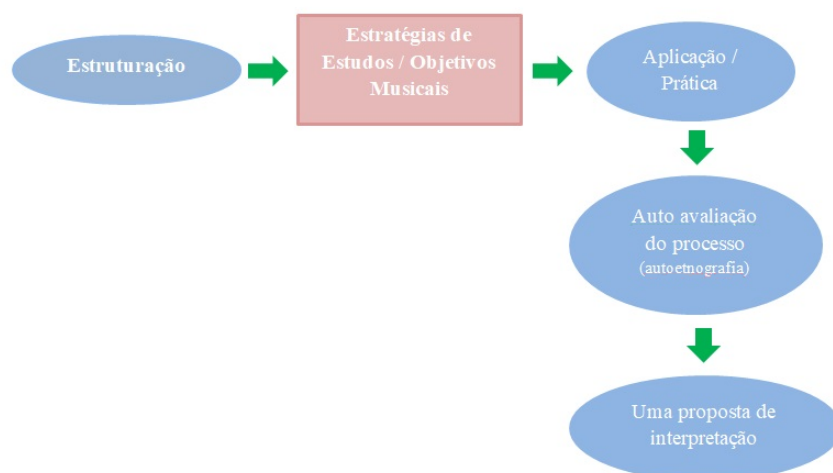
- 1) A proximidade do investigador com os dados pode permitir o acesso a informações antes ocultas ou imperceptíveis sobre o sujeito da ação;
- 2) A ética da pesquisa pode ser mantida através da metodologia em favor da preservação de identidades de acordo com a natureza e as possibilidades específicas de cada investigação;
- 3) O caráter experiencial da autoetnografia permite uma visão profunda sobre o fenômeno envolvido;
- 4) O pesquisador/objeto de estudo representa (e deve representar) uma amostra fidedigna individual sobre o evento;

- 5) No caso da autoetnografia, os dados coletados representam a própria experiência do pesquisador, e são válidos pela pertinência da inclusão do mesmo como objeto de estudo;
- 6) O pesquisador é pertinente como objeto de estudo na medida em que neste enquadramento não atua como pesquisador, mas como elemento de ação sobre o fenômeno.

Ao corroborar esta posição e salientar a importância e pertinência de trabalhos dessa natureza, Bridgens (2007) considera que será somente através de estudos autoetnográficos, autobiográficos ou narrativos que algumas experiências ignoradas, distorcidas ou silenciadas pelo desconforto que causam podem ser conhecidas e compreendidas.

Para resumir as etapas desse experimento proposto, apresentamos aqui um esquema geral das etapas principais do processo:

**Figura 13:** Esquema geral do processo/experimento proposto



Fonte: material do autor

A partir desta exposição do conceito desta parte investigação, realizo algumas análises dos diários reflexivos através da autoetnografia, com utilização da primeira pessoa do singular, como é inerente a esse método.

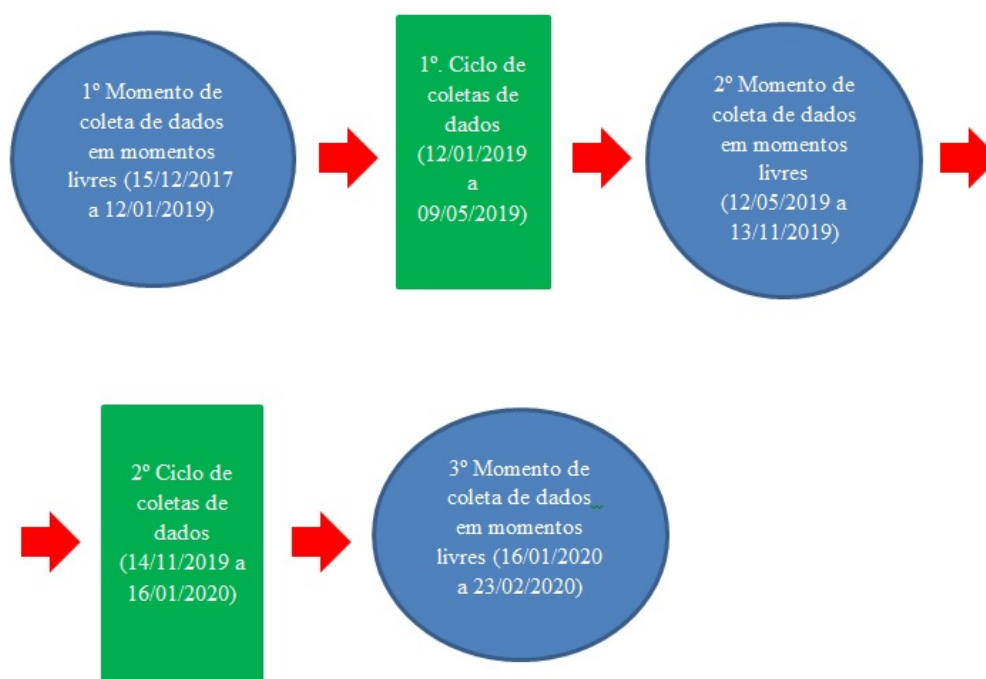
A escrita nos diários tem como característica a coleta de informações com uma linguagem própria, muitas vezes sem o rigor de um raciocínio lógico ou com falhas das regras ortográficas e/ou gramaticais, sem estar em um ambiente suficientemente tranquilo para imediatamente conectar as ideias. Ao longo desses anos, os diários estiveram sempre junto a mim para que pudesse anotar ideias ou reflexões e isso aconteceu não somente em minha casa, mas em transportes públicos, imediatamente depois de uma aula, bem como em variados

momentos. Logo, nem todas as informações no diário são decifráveis ou foram ideias que se desenvolveram no sentido de uma conclusão.

### 3.3 A Coleta: Os Ciclos de Coleta de dados/sessões de experimentações e os momentos de Coleta de dados/sessões de experimentações em momentos “livres”

Os momentos de coleta da prática artística diária (o estudo instrumental aplicado ao entendimento e construção do repertório em questão) estruturada e pré-definida funciona como um laboratório de experiências que gera informações coletadas pelo diário reflexivo que são posteriormente analisadas através da metodologia autoetnográfica. As coletas aconteceram de 2017 até 2020 da seguinte maneira:

**Figura 14:** Diagrama com o esquema e períodos dos diferentes períodos de coletas



Fonte: material do autor

As coletas de dados/sessões de experimentações tiveram objetivos distintos:

- **Coleta de dados/sessões de experimentações em momentos livres:** momentos de significado relevante para a investigação como as aulas de violino no primeiro ano de doutoramento, experimentações, fatos marcantes como a reforma do arco e violino de Flausino

Valle, etc. Acredita-se que esta categoria de coleta seja importante não só para captação de detalhes, anotação de informações e *insights* como também para colaborar no desenvolvimento do hábito de uso do diário reflexivo pelo performer/investigador dessa investigação. Nessas coletas, não houve registro em vídeo/áudio, apenas o diário reflexivo. Esses momentos acontecem aleatoriamente antes do *primeiro ciclo de Coleta de dados/sessões de experimentações*, entre o primeiro e segundo *ciclo de Coleta de dados/sessões de experimentações* e depois do fim da coleta do segundo *ciclo de Coleta de dados/sessões de experimentações*. Durante os ciclos aconteceram também episódios em que foram coletados *insights* e epifanias no diário.

- **Primeiro ciclo de Coleta de dados/sessões de experimentações**<sup>62</sup>: foram 18 semanas (28 registros), com a tentativa de coletar duas obras por semana. Como referência de modelo de ficha de registro de cada sessão, temos o modelo de López-Cano e San Cristóbal (2014, p.158).<sup>63</sup> Para além dessa Ficha de Registro de Sessão anexada ao Diário, há a escrita no Diário, com informações mais detalhadas.

- **Segundo ciclo de Coleta de dados/sessões de experimentações**: foram 9 semanas<sup>64</sup>. Segue-se o mesmo modelo de López-Cano e San Cristóbal e escrita no Diário. O objetivo em sistematizar dois ciclos é em virtude da possibilidade de compará-los, o que acontecerá na parte analítica desse capítulo.

---

<sup>62</sup> Tanto o primeiro ciclo de coletas quanto o segundo ciclo, o único critério de sequência de obras a serem experimentadas serão os nove primeiros Prelúdios: I-Batuque; II Suspiro d'Alma; III- Devaneio; IV- Brado Íntimo; V- Tico-Tico; VI- Marcha Fúnebre; VII-Sonhando; VIII- Repente; IX- Rondó Doméstico. Inicialmente Valle compõe esses Prelúdios como uma suíte (Suíte Mineira) mas depois abandona a ideia e enquadra a suíte em um conjunto de obras maiores (Os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só). Referente às outras obras, não houve um rigor na sequência daquelas a serem estudadas ao longo das semanas (primeiro ciclo) e dias (segundo ciclo). Tanto os '26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só' quanto as duas peças para violino e piano (*Serenim* e *Doce Momento*) são independentes entre si, não dependem de uma lógica sequencial. O tempo de cada sessão de coleta foi variável, a depender da quantidade de estratégias pré-selecionadas, diversidade de possibilidades/experimentos a serem testados, complexidade da obra. O primeiro e segundo ciclo foram registrados em vídeo para futuras consultas e constar nos anexos da tese.

<sup>63</sup> Referência de modelo de ficha de registro de sessões: "1) Acción artística; 2) Descripción de la tarea; 3) Fecha de realización; 4) Resultado técnico; 5) Resultado musical; 6) Observaciones; 7) Pensamientos asociados a la acción; 8) Emociones asociadas a la acción."

<sup>64</sup> Inicialmente no projeto de doutoramento, a coleta do segundo ciclo seria coletar uma peça por dia no mês de novembro, 28 peças, logo 28 dias. Porém não foi possível em virtude do acúmulo de atividades acadêmicas nesse período, como apresentação de seminários de fim de matérias, preparação para o recital I de doutorado e defesa de monografia. A coleta se estendeu até o dia 16 de janeiro de 2020.

### **Definição dos critérios/questões/estratégias a serem observados**

Após definir o **Primeiro e Segundo ciclos de Coleta de dados/sessões de experimentações**, buscou-se definir os critérios musicais/técnicos a serem observados nesses ciclos protocolados. Foram definidos a partir de uma relação colaborativa dos encontros em aulas de violino na Escola Superior de Música de Lisboa (ESML) com o professor Dr. Tiago Neto, ao longo do primeiro ano de doutoramento. Nessas aulas, pude mostrar todas as obras pesquisadas. A partir da interpretação que imaginava e levava para a aula, tivemos a oportunidade de explorar a obra, levantar diversos questionamentos, hipóteses, problematizar e discutir possibilidades que moldaram os critérios a serem observados, que nesta pesquisa chamamos de *critérios/questões/estratégias a serem observados*. Segue a lista dos nove itens a serem observados:

I. Escolha de dedilhados e suas possibilidades (de acordo com andamento, caráter, dinâmica, uso incomum do violino na técnica *Alla Guitarra*):

II. Execução de articulações e escolha de arcadas (valorização de ritmos, definição de regiões de arco);

III. Detecção de trechos de dificuldade técnico-mecânica e o trabalho específico relacionado às possibilidades de sua resolução;

IV. Dinâmicas propostas pelo compositor, análises de alternativas e fraseados;

V. Identificação e possibilidades de execução de efeitos onomatopáicos (imitações de vozes da natureza presentes nos Prelúdios);

VI. Escolha de Andamento (agógica) de acordo com o caráter, indicação de expressão de ideias musicais e aspectos rítmicos.

VII. Preparação de gestos<sup>65</sup> e movimentos físicos. Esse estudo colabora para interpretação e a transmissão da mensagem - identificar e eliminar gestos desnecessários - e proposição de gestos cênicos com base no caráter do trecho;

VIII. Uso do gravador/ filmadora;

IX. Sonoridades - realização de contrastes de dinâmica/timbre/articulação;

### **Sessões de coletas no Primeiro e Segundo “Ciclo de Coleta de dados/sessões de experimentações”**

---

<sup>65</sup> Um recorte sobre que tipo de gesto estamos nos referindo será aprofundado no item 3.3.3, letra b) **Análise dos Critérios/questões/Estratégias a serem observados (VII. Preparação de gestos e movimentos físicos)**.

Ao propor uma investigação neste formato, com o performer/investigador e com coletas de dados em sessões pré-determinadas, devido à complexidade da coleta, questões como os lugares de coleta e a duração de cada uma foram fatores que precisaram ser aperfeiçoados ao longo do processo.

O primeiro ciclo, realizou-se em quatro cidades diferentes (Lisboa, Itajubá, Brasília e São Paulo). A busca era por ambientes silenciosos, nos quais fosse possível realizar a gravação e ter um bom material registrado, mas nem sempre foi possível ter as condições ideais. O segundo ciclo foi realizado entre Itajubá, São Paulo e Brasília.

Sobre a duração de uma coleta, percebeu-se que, embora sejam obras curtas, o protocolo completo tinha uma duração média duas horas em cada uma das sessões de coletas no primeiro e segundo ciclo.

Essa fase mostrou-se um processo complexo e com demanda de tempo, que será explicado na sequência.

### **3.3.1 Protocolos pré-sessões, durante sessões e pós-sessões:**

#### **Definição prévias dos ‘critérios/questões/estratégias a serem observados’ em cada obra/cada sessão de cada Ciclo.**

Antes de começar uma sessão de coleta padronizou-se protocolos na tentativa de sistematizar o processo. Cada peça possui um grupo de *critérios/questões/estratégias a serem observados* apresentado no item anterior, que era o primeiro passo para iniciar uma coleta. Observava-se a obra e marcava-se os critérios identificados. De uma maneira geral, alguns critérios foram determinados em praticamente todos os Prelúdios por se tratarem por questões gerais da linguagem da música em geral.

#### **Preenchimento das fichas de registro:**

Outro protocolo presente em todas as sessões do primeiro e segundo ciclo foram as fichas de registros, segundo o modelo de López-Cano e San Cristóbal (2014). Fazem parte dos itens desse modelo de ficha de registro:

- 1) Ação artística;
- 2) Descrição da tarefa;
- 3) Data de realização;



- 4) Resultado técnico;
- 5) Resultado musical;
- 6) Observações;
- 7) Pensamentos associados à ação;
- 8) Emoções associadas à ação;

Os itens 1) *Ação artística*; 2) *Descrição da tarefa*; 3) *Data de realização* constituem itens que obrigatoriamente foram preenchidos antes da sessão de coletas, sendo que a contagem do tempo de sessão já era contabilizada a partir dessa primeira parte. Esses itens foram preenchidos seguindo um padrão:

**1) Ação Artística**, sempre foi preenchido “Observação da peça XXXXXX”.

**2) Descrição da tarefa** padronizou-se preencher com os *critérios/questões/estratégias a serem observados* identificados naquela obra. Logo observava a lista completa dos critérios, encontrava quais eram aplicáveis naquela peça e preenchia;

**3) Data de Realização** com a data do dia, local de coleta (cidade) e hora de início e hora de fim de coleta.

Após preencher os três itens iniciais, ligava-se a câmera, realizava-se a coleta, desligava-se a câmera, assistia-se ao vídeo e terminava-se de preencher os itens seguintes da Ficha de Registro:

**4) Resultado técnico:** buscou-se observar de maneira geral as principais observações e resultados referentes à técnica instrumental, sem um aprofundamento na discussão.

**5) Resultado musical:** nesse item observava-se as principais características musicais, fraseológicas e harmônicas, sutilezas da obra em questão.

A partir dos itens 6, 7 e 8, o caráter subjetivo da coleta mostrou-se mais presente e evidente, principalmente nos dois últimos itens:

**6) Observações:** neste item constam observações referentes a impressões na coleta, observações técnicas/musicais, ideias abstratas referentes a trechos musicais, etc.

**7) Pensamentos associados à ação:** item inteiramente voltado a perceber/sentir/captar aspectos abstratos do momento da realização da sessão.

**8) Emoções associadas à ação:** assim como o item anterior, o objetivo aqui foi o de tentar perceber os sentimentos envolvidos em cada obra e cada trecho.

O que se buscou nesses itens foi não perder nenhuma observação, por mais abstrata e “sem sentido” que parecesse naquele momento. Esse aspecto faz parte da natureza dessa



### **Preparação do ambiente (Espaço-câmera)**

Um fator importante foi a preparação do espaço e o posicionamento da câmera. Como no primeiro ciclo aconteceram várias viagens e a coleta realizou-se em várias cidades, nem sempre a estrutura e as condições foram as melhores. Em algumas situações, o barulho externo perturbou o desenvolvimento da gravação; em outras ocasiões não foi possível posicionar a câmera de maneira a, por exemplo, captar o rosto do performer/investigador. Em condições melhores, as cidades de Itajubá e São Paulo foram as que ofereceram um espaço melhor para a coleta pelos ambientes mais silenciosos e, principalmente, em oferecer a possibilidade posicionamento da câmera de maneira a abarcar todo o corpo e uma boa visibilidade do rosto do performer/investigador.

### **Protocolo durante as sessões - As gravações das sessões:**

Após posicionar a câmera da melhor maneira possível, antes de ligar a câmera, era importante ter a Ficha de Registro próxima, para direcionar a sessão. Nesta ficha, o item 2) *Descrição da tarefa* orienta o intérprete quais itens observar e assim, progressivamente realiza-se as tarefas de observação. Funciona como um *check list* que colaborou com a organização do estudo.

### **Protocolos pós-gravação de seções:**

Após gravar a sessão, padronizou-se:

- 1) Desligar a câmera,
- 2) Assistir ao vídeo da sessão;
- 3) Terminar de preencher a Ficha de Registro de Sessão;
- 4) Colar essa Ficha no Diário;
- 5) Anotar no Diário Reflexivo.

Os dados contidos na Ficha de Registro de Sessão são observações que têm como principal objetivo fazer um registro geral de diversos aspectos, tanto objetivos quanto abstratos (7 - Pensamentos associados à ação; 8 - Emoções associadas à ação). Reserva-se o Diário Reflexivo como um espaço para tratar de detalhes mais técnicos.

### 3.3.2 Análise da Coleta de dados/sessões de experimentações em momentos livres:

Conforme já apresentado anteriormente nesta tese, as Coletas em Momentos Livres aconteceram entre o final de 2019 e começo de 2020. Vale ressaltar que, para além desses períodos, aconteceram também registros de *insights*, anotações antes e depois de concertos, dentro do período de realização do primeiro e segundo ciclos de coletas. Esta observação se faz necessária por conta de se tratar de um desvio do projeto inicial. Como primeiro e segundo ciclo foram planejados para serem estruturados, protocolados e demandarem muito tempo em cada coleta, não considere o surgimento de questões. Julguei que não poderia deixar passar tais anotações, o que gerou um trabalho extra.

De maneira geral, os momentos da Coleta em Momentos Livres<sup>66</sup> nos três volumes do diário reflexivo apontam para considerações em três grupos:

- 1) As aulas de violino;
- 2) Planejamentos (estudos, preparação para recitais e aulas);
- 3) *Insights*;

Essas categorias não apresentam um rigor absoluto, já que, muitas vezes elas se confundem, embora haja momentos nas quais se enquadram perfeitamente nas categorias propostas. O objetivo primordial de categorizar é o de organizar a transmissão das informações, já que quando coletei no diário nos momentos de *Coleta em momentos livres* não pensei nessas categorias.

Nas seções que seguem, deixamos as transcrições dos diários com análises mais relevantes no corpo do texto, e as demais que foram utilizadas neste trabalho estão referenciadas no Anexo V, de forma deixar a leitura do trabalho mais objetiva e resumida.

#### As aulas de violino

Um ciclo completo de aulas referentes aos 26 Prelúdios de Valle e sobre as peças “Serenim” e “Doce momento” foi realizado nas aulas de violino durante o doutorado (dois semestres de aulas de violino fizeram parte do programa). A definição da metodologia do diário reflexivo e análise autoetnográfica aconteceu por volta do dia 15/12/2017, ou seja, a primeira

---

<sup>66</sup> Em um primeiro momento observei no Diário Reflexivo I a ambientação com o hábito de escrever em um diário e isso fica evidente com as lacunas entre alguns dias sem escrever e também, pelo fato da mudança de estilo de letra ao longo das anotações no primeiro volume (letra cursiva para letra de fôrma). A mudança de letra foi pelo fato de julgar que entendimento por parte do leitor poderia ser melhor.

anotação realizada no volume I do Diário Reflexivo. Logo, do início das aulas de violino em setembro (início do semestre) até essa data, as aulas de violino não foram anotadas. Neste item falarei de uma maneira geral de aspectos e momentos que me ajudaram a moldar os critérios/questões/estratégias a serem observados.

Usualmente, eu estudava de um a três Prelúdios por semana e mostrava em aula normalmente dois Prelúdios. Ao levar para aula a minha interpretação, muitas vezes do diálogo entre nossas ideias surgiam questionamentos, que acabaram servindo como base para proposição dos *critérios/questões/estratégias a serem observados*.

Resumidamente, discutimos arcos (em quase todos, destacando-se o Prelúdio VIII – Repente), possibilidades sonoras e timbrísticas, dedilhados, realização de ralentandos, acentuação de notas, ligaduras, execução de acordes, questões relativas a andamentos, execuções dos efeitos, identificação e resolução de algumas dificuldades técnicas.

É interessante salientar que discutimos a questão do  $\frac{1}{4}$  de tom indicado na partitura em relação às notas Si# e Dób do *Prelúdio XI - Casamento na Roça* – e chegamos à conclusão de que a precisão em relação ao  $\frac{1}{4}$  de tom não é necessária, exceto em alguns compassos, que serão indicados na análise dos efeitos, mais adiante.

As aulas foram essenciais para gerar questionamentos em relação à interpretação e às sutilezas sonoras e de efeitos que poderiam ser enfatizados. Algumas das transcrições e suas análises mais relevantes se encontram no **Anexo V**, letra A.

### **Planejamentos (laboratório de experiências)**

Esse item de análise do diário constitui-se como uma tentativa de entendimento de quanto às reflexões sobre os concertos, planejamentos pré e pós-recitais e *feedbacks* de colegas e especialistas puderam colaborar na moldagem desta investigação artística, bem como colaboraram na transformação gradativa da interpretação. Essas situações, em que pude mostrar o trabalho em progresso na *performance*, serviram como laboratório de experiências para ir moldando a interpretação, seguindo o conceito da *Performance as Research* – PAR (Little, 2011, p. 26)<sup>67</sup>:

---

<sup>67</sup> Often the focus is placed on the practice or process of making creative work and the experimental knowledge that can occur in this laboratory-like environment. The interest and valuing of experimental knowledge is part of the rationale for another common model, the written exegesis, which works to facilitate through reflection and to record insights and findings in a form that is publishable. An accompanying exegesis is usually a requirement in academic performance and practice as research submission. (...). The exegesis should not be considered a

Muitas vezes, o foco é colocado na prática ou no processo de criação de trabalhos criativos e no conhecimento experimental que pode ocorrer nesse ambiente de laboratório. O interesse e a valorização do conhecimento experimental fazem parte da lógica de outro modelo comum, a exegese escrita, que trabalha para facilitar a reflexão e registrar *insights* e descobertas de forma que seja publicável. Uma exegese que acompanha é geralmente um requisito no desempenho acadêmico e na prática como submissão da pesquisa. [...] A exegese não deve ser considerada uma 'tradução' da obra de arte ou prática, mas um documento que é lido em conjunto com a obra, que informa e explica a outra e vice-versa.

As apresentações constituíram-se como situações de *performance* que chamarei aqui de “*Performances* em Situações Experimentais” (PSE), nas quais pude ter *feedbacks* especializados que colaboraram para o amadurecimento da obra ou em situações que “o peso social” da *performance* era consideravelmente menor que a *performance* final objetivada. Considerei como momentos de PSE as aulas de violino, *masterclasses*, conferências e recitais acadêmicos, sempre deixando claro para a audiência que se tratava de uma investigação/interpretação em progresso – por essa razão as chamo de situações “experimentais”.

Por se tratar de um grande volume de coletas, selecionaremos aquelas que mostrem transformações e fatos marcantes sobre a interpretação, bem como sobre a construção do percurso adotado nessa tese. Deve ficar claro aqui que se trata uma análise autoetnográfica dos diários em que busco “pescar” os assuntos tratados ali (pelo artista/intérprete Leonardo Feichas no passado) e interpretar e conectar os raciocínios que moldaram o processo.

Inicialmente, as coletas desse planejamento no *I diário reflexivo* eram comentários que ocorriam após os recitais, sem muitos detalhes. Um relato relevante aconteceu dia 9 de maio de 2018 (p. 31 do Diário Reflexivo I) após um recital de violino e piano, no qual toquei pela primeira vez com o arco reformado de Valle, que cito como exemplo:

Pela primeira vez realizei um concerto com o arco do Flausino Valle. A resposta sonora do arco me agradou muito, em combinação com o violino. Para além disso, toquei pela primeira vez também a minha edição do *Serenim* de Valle para violino e piano. A obra mostra-se simples em estrutura e agradou o público. Os arcos e dedilhados funcionaram. Escolhi fazer os harmônicos no c. 26 até 29 para mudar o timbre. O *sul tasto* que realizei no c. 20 resultou em um bom contraste.

No próximo relato, do dia 15 de maio de 2018, em uma conferência na Escola Superior de Música de Lisboa, refleti com maior preocupação em como transmitir de maneira

---

‘translation’ of the artwork or practice but a document that is read in conjunction with the work, the one informing and explicating the other and *vice-versa*. (tradução nossa)

didática alguns aspectos da imitação/evocação na obra de Valle. Surgiram questões referentes às técnicas e escolhas, por exemplo, sobre a maneira de realização da imitação da porteira da fazenda (Prelúdio XIV).

No Prelúdio *XVIII – Pai João* levanto inicialmente várias questões sobre como imitar o tambor no tampo e fundo do violino, qual o timbre, como fazer dinâmica, sobre projeção sonora e sobre a relação do meu corpo com o violino nessa situação incomum de bater no tampo e fundo do instrumento (dobrar a falange do polegar esquerdo para bater o osso e projetar mais). Ainda nesse Prelúdio surge o termo “em relevo”. Com a anotação desse termo, foi uma das primeiras vezes que observei que, de maneira geral, as imitações e evocações aparecem entre pausas, como se o compositor tivesse a intenção de literalmente colocar em “em relevo” sobre o discurso tonal. E por fim, nota-se nesse relato um *feedback* de comentários de professores. Essas transcrições se encontram no Anexo V letra B.

No relato do dia 18 de maio de 2018, tomei nota da minha apresentação na disciplina Seminário de Musicologia Histórica ministrada pela professora Manuela Toscano, na Universidade Nova de Lisboa (UNL - FCSH). A partir do texto escolhido para minha apresentação no seminário (WOLF, 2002) pude fazer um paralelo entre Valle como poeta e como compositor. Dois paralelos foram identificados:

- 1) O poema/ou letra *Doce Momento* e a música (violino e piano), ambos de Valle.
- 2) Um paralelo sobre a importância da questão do timbre no *Prelúdio XIV – A Porteira da Fazenda* e no poema *A Cigarra*.

Sobre o paralelo entre o *Doce Momento* (partitura) e *Doce Momento* (poema) surgiu o questionamento se o poema não poderia ser na verdade uma letra para a melodia escrita. As questões discutidas nessa disciplina fazem parte desta tese e são discutidas com mais profundidade no capítulo 2.

Ainda na minha apresentação deste seminário, quando exemplificava o timbre da porteira fazenda (*scratch*) a professora fez diversas considerações sobre esse som que certamente me fizeram refletir sua relação com o artigo de Wolf. Sobre a minha interpretação, o poema e as sugestões da professora Manuela ou que surgiram em classe, fiz a seguinte anotação:

O segundo *glissando* ser mais rústico, forte. A batida no tampo deve ser abafada com a mão esquerda (fica mais rústico).

2. Relação entre a peça *Doce Momento* X a Poesia ou letra *Doce Momento*
  - Será que o poema *Doce Momento* na verdade é letra?
  - Será que tem uma versão para violino e piano?
  - Será que tem uma versão para canto e piano?

- Diferenciar o que é verso e o que é quadra.
- Fazer estudo das sílabas para ver se enquadra na melodia.

### 3. Porteira e Pai João

<b>Evocar</b>	<b>diferente de</b>	<b>Imitar</b>
- Várias maneiras de evocar viola		Porteira Tambor Tico-Tico

No dia 12 de junho de 2018 (pp. 45, 46 e 47 do diário Reflexivo I) fiz uma coleta referente ao planejamento/metodologia da tese. Nessa altura eu estava elaborando meu projeto de doutoramento para ser defendido no fim daquele ano<sup>68</sup>. Nessa coleta eu realizei um piloto<sup>69</sup> do que eu chamo na tese de *Coleta de dados/sessões de experimentações*. Nesse piloto eu simulei como seria uma coleta utilizando como roteiro/modelo a ficha de registro de López-Cano e San Cristóbal (2014) e de fato esse modelo foi adotado na tese. O primeiro passo foi definir o Prelúdio a ser estudado (Prelúdio XVI – *Requiescat in Pace*). A seguir, preenchi parcialmente a ficha de Sessão, nos itens de 1 a 3 (presentes na transcrição logo a seguir). No item 2 preencho os critérios que serão observados. Depois disso, liguei a câmera testei as possibilidades de cada um desses itens. Depois de levantadas as hipóteses e possibilidades, desliguei a câmera, assisti ao vídeo, terminei de preencher os outros itens (4 a 8), coleei a ficha no Diário e, por fim, escrevi no Diário de maneira mais detalhada a respeito de tudo o que aconteceu na sessão.

A partir desse piloto, embora percebesse que precisaria realizar ajustes, decidi-me por esse caminho de coleta pois os benefícios como músico e pesquisador foram perceptíveis. Segue parte da descrição em Diário do piloto:

Hoje eu realizei um piloto das sessões de coletas de dados com o objetivo de aperfeiçoar o método interdisciplinar (vídeo, fichas de coletas e diário) e também para certificar que será um caminho que colabora para o ganho artístico e consequentemente para a literatura da área. [...] Usei o modelo de Ficha de Registro de sessão de López-Cano (2014) [...]

Nesta coleta foi sobre o Prelúdio XVI – *Requiescat in Pace* e vou anexar a ficha do piloto aqui nesse diário. Foi uma ótima experiência, que aponta para a validação desse caminho. O simples fato de ter uma câmera ligada, modifica o nível de exigência e observação dos erros. Depois de finalizar a coleta, ao assistir ao vídeo e preencher a ficha, ampliam-se e se fixam ideias.

<sup>68</sup> Como esse doutorado é na modalidade cotutela entre a Universidade Nova de Lisboa (UNL) e a Unicamp, durante 2017 e 2018 eu estive cumprindo as demandas da UNL. No sistema português, ao longo do primeiro ano o estudante de doutorado, além de realizar os seminários, ele trabalha em seu projeto de pesquisa e o defende perante um júri ao fim do primeiro ano. É necessário ser aprovado por esse júri para seguir o doutorado e realizar a pesquisa.

<sup>69</sup> Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1YaEu93IwLBUX5R7ediQII8nolc4mi68f/view?usp=sharing>. Acesso em 15/08/2020.



Desta primeira coleta (piloto) observei que no item 2 (Descripción de la tarefa) seria os critérios a serem observados e definidos com o Professor Tiago Neto entre 2017 e 2018. [...].

Com o vídeo já aponta questões de técnica, posturas e musicalidade a serem trabalhadas como má postura da cabeça, tensão corporal (principalmente facial), afinação condução de frases, etc.

Na coleta do dia 21 de agosto de 2018 (p. 50, 51 e 52 do Diário Reflexivo I) eu relatei minha experiência como aluno do *Dartington International Summer School* na Inglaterra. Na ocasião, na classe de violino do professor Thomas Gould, tive a oportunidade de trabalhar, além de um concerto para violino, cinco Prelúdios de Valle. Foi uma oportunidade de mostrar para um violinista experiente, que provavelmente não conhecia as peças e poderia dar sua visão. Pude comparar as opiniões de Gould com as do professor Tiago Neto. Gould falou muito de técnica e como tocar esse tipo de peça em *performance* enfatizando o quanto a mensagem é transmitida também por gestos físicos potencializadores. No Anexo V, letra C, transcrevo um pouco dos Diários a respeito dessa experiência bem como a do Congresso Caravelas.

Periodicamente, ter a oportunidade de mostrar para outros colegas um trabalho em progresso mostrou-se como uma metodologia desta pesquisa. Ter opiniões e críticas construtivas foram muito importantes nesse processo. Eu destaco o meu contato com a Profa. Dra. Teresinha Prada (UFMT). Uma questão relevante que surgiu tratou-se da indagação da professora sobre o título da obra *Pai João*: “A prof. Teresinha Prada, após o concerto, me questionou o título da obra, se seria uma liturgia”. Buscar a descrição de um “Pai João” foi importante e, depois de pesquisar, concordei com ela. Essa análise do citado Prelúdio está presente no item 2.2 desta tese. As transcrições também se encontram na letra C do Anexo V, e se deram durante o Congresso Caravelas.

No relato do dia 20 de novembro de 2018 (p. 70 e 71 do Diário Reflexivo I) relato com uma preocupação em enfatizar contrastes, como o de dinâmica, não só através do volume sonoro, mas também através de gesto físico corporal voluntário: “dobrar os joelhos no *piano*”. Outra preocupação surge, por exemplo, com o gesto de realização de uma técnica: “No arco *Jeté* (c. 34 a 44) é preciso preparar o gesto físico para realizar o salto da vareta em todas as cordas (preparação de gesto)”. A transcrição do Diário referente a essa experiência se encontra no Anexo V, letra D.

Na coleta do dia 21 de março de 2019 (p. 113 do Diário Reflexivo I), realizei coletas com considerações pré-concerto no Palácio Foz, em Lisboa. Selecionei esse para mostrar que nesta ocasião minha preocupação foi com o planejamento físico para tocar os Prelúdios, já que

foi a situação que toquei um maior número de Prelúdios de uma só vez. A transcrição se encontra no Anexo V, letra E.

Na coleta do dia 3 de março de 2019 (p. 119 do Diário Reflexivo I) eu ainda estava refletindo sobre a preparação para o concerto no Palácio Foz. Nessa coleta já observei a melhora física (resistência para a *performance*) e me mostrei bem consciente na busca por relaxamento em cada Prelúdio. Na ocasião planejei experimentar arcos, dedilhados e timbres, algo advindo de reflexões do primeiro ciclo de coleta, que na ocasião, estava em curso. Outro fato interessante é que, a partir do *feedback* da professora Teresinha Prada sobre o volume e projeção das imitações, mostrei-me preocupado em buscar uma projeção maior, principalmente em relação aos efeitos.

No dia 12 de março de 2019 (p. 131 e 132 do Diário Reflexivo I), fiz a coleta da experiência do recital no Palácio Foz<sup>70</sup>. Nas duas coletas anteriores, já mostro uma grande atenção para o concerto nesse Palácio, pois foram duas sessões de coletas falando sobre a preparação. Chamei a atenção para observação dos testes realizados e o que funcionou (contrastes de golpes de arco, crescendo e ligaduras no Prelúdio Devaneio; contraste escuro-claro no Tico-Tico, por exemplo) e o que não funcionou (novas arcadas no Prelúdio Batuque), o que precisava melhorar (harmônicos em Brado Íntimo), o aspecto da tensão e do entendimento que esses recitais são oportunidades de preparar para os recitais de doutorado. A transcrição se encontra no Anexo V, letra F.

Nas coletas do dia 14 de abril de 2019 (p. 1- 4 do Diário Reflexivo II) eu relato minha preparação para uma série de atividades na Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT). Nessa fase, estou testando diferentes configurações de recitais. Nessa ocasião, planejei associar o recital a aspectos acadêmicos, já que se tratava de um recital em uma universidade. Detalhes dessa parte do Diário estão no anexo V, letra G.

E por fim, nesse relato dos dias 24, 25 e 26 de Abril de 2019 (pp. 5 a 26), coleteo experiência das atividades desenvolvidas na UFMT. Nessa altura das coletas, já tinha a consciência clara da importância dos momentos de mostrar a interpretação em progresso para testar e ter *feedbacks*, e a professora Teresinha Prada tornou-se uma grande colaboradora nesse sentido. Uma experiência interessante nessas atividades foi a *masterclass*, onde pude escutar um aluno tocar o *Prelúdio XV – Ao Pé da Fogueira*, e a partir desse contato pude orientar, mas também refletir sobre a minha própria interpretação.

Outros aspectos importantes foram:

---

<sup>70</sup> Recital no Palácio Foz (Lisboa, 2019) disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r6CZf0vbncQ>. Acesso em 20/01/2021.

- 1) Experimentação de modelos de recitais, como recital palestra, recital comentado, recital associado a imagens. Nessa ocasião, propus um recital associado a imagens. No recital do Palácio Foz, propus um recital comentado, sem o auxílio de imagens.
- 2) No *Prelúdio I – Batuque*, tomei nota de dados técnicos como arcadas e dedilhados, reflexões sobre considerações do professor de violino.
- 3) No *Prelúdio III - Devaneio*, referenciado pela gravação do último concerto (Palácio Foz), busquei tocar o tema principal e evidenciar o contraste de articulações de maneira mais tranquila, em um andamento menos movido. As conclusões e decisões já eram embasadas por experiência vividas dentro do processo proposto.
- 4) No *Prelúdio IV - Brado Íntimo*, para além de considerações/reflexão sobre arcos/dedilhados, preocupei-me com o gesto físico (“entar mostrar esse contraste com o corpo, expressão facial”), que pudesse realçar a mensagem de contraste entre duas ideias que o intérprete busca transmitir.
- 5) No *Prelúdio V - Tivo Tico*, também experimentações conclusões sobre aspectos técnicos (tensão ideal da crina) e musicais (direcionamento de frases) são observados, mas uma novidade é a preocupação de mostrar que os harmônicos artificiais tratam-se de imitações do pássaro. E como solução para pôr “em relevo” eu considero fazer uma pausa maior entre os harmônicos e/ou talvez mudar o posicionamento no palco nesse momento, chegando um pouco para frente. Também anotei a preocupação na realização de um gesto físico que mostre que a execução dos *pizzicatti* dos c. 24, 25, 28, 29 não são o fim da peça. Essa preocupação se dá porque em uma situação, já no doutorado e antes de começar a coletar dados no diário, o público bateu palmas nesse trecho, mostrando assim que minha mensagem naquela ocasião não foi clara e que precisava ser melhorada.
- 6) No *Prelúdio VI – Sonhando*, demonstrei preocupação com a projeção sonora na execução da técnica *Alla Guitarra* e faço adaptações de dinâmicas levando em consideração o teatro vazio na passagem de som e depois cheio no concerto. relatei também o aspecto de um gesto físico mais reforçado para transmitir o fim da obra. Usei o termo “posição de finalização” que seria o repousar lentamente dos braços junto ao corpo o que pode colaborar para o entendimento de finalização.

- 7) No *Prelúdio XIV- A Porteira da Fazenda*, mostrei uma preocupação didática de explicar os dois aspectos principais da obra: a imitação da Porteira da Fazenda e evocação da viola caipira através do batuque de viola.
- 8) No *Prelúdio XVI – Requiesscat in Pace*, para além das explicações técnicas e intenções musicais, revelei um aspecto psicológico de me sentir confortável de tocar a obra. Essa informação é importante, por exemplo, no momento de montar a sequência dos Prelúdios a serem tocados, considerando que os momentos iniciais de uma performance podem ser aqueles de maior tensão. Escolher Prelúdios com maior segurança para o início do recital é algo que pode colaborar para uma melhor *performance*.
- 9) No *Prelúdio XVIII - Pai João* faço uma observação sobre o efeito humorístico causado em duas situações (no Palácio Foz e no recital na UFMT) na execução dos (que eu ainda pensava serem) fogos de artifício. Comecei a notar reações padrões do público em determinado momento da peça. Um indicativo preliminar interessante que mostra um provável aumento percepção e reflexão naquele momento.
- 10) No *Prelúdio XX- Tirana Riograndense* parece que chego à conclusão de que os arcos e dedilhados escolhidos e trabalhados são definitivos, pois funcionaram em *performance*. Ressalto as reflexões do desafio de tocar 15 Prelúdios e sobre o que eu chamo de Prelúdios “pilares”, aqueles com os quais apresento maior afinidade. Também concluo que o efeito do contato verbal com o público colabora para minimizar meu *stress* em palco.  
A transcrição se encontra no Anexo V, letra G’.

Acredito ser relevante evidenciar as reflexões do planejamento a respeito de como pensei alguns detalhes das coletas do segundo ciclo, identificado no dia 13 de novembro de 2019 (p.134 e 135 do Diário Reflexivo II). Antes de começar o segundo ciclo de coletas faço reflexões sobre o objetivo do segundo ciclo e aponto focos que buscarei dar maior atenção, como a observação em “gestos conscientes de reforço” da mensagem poética e pensar na ASC em cada peça.

Defino um protocolo no segundo ciclo que difere do primeiro. Isso mostra o quanto o processo foi pensando no projeto inicial, mas que alguns aspectos só foram adotados ao longo processo em desenvolvimento.

Planejamento para o Segundo Ciclo de Coletas de Dados.

O objetivo é comparar com o que aconteceu no I Ciclo, entender o que funcionou, deu certo, experiências e o que ainda tem que ser melhorado. Vou buscar ser bem detalhista sobre aspectos físicos, gestos conscientes de reforços, pensar na ASC em cada peça.

Segundo ciclo será em dias. Inicialmente pensou-se em dias seguidos, mas não sei se será possível. Pretendo terminar essa coleta até dezembro.

- Na coleta do *Serenim* (violino e piano) e *Doce Momento* (violino e piano) farei com acompanhamento de piano;

- Acho importante antes de começar cada coleta do segundo ciclo, ler a ficha de Registro, anotações no Diário e ver a gravação do primeiro ciclo.

- As Fichas Interpretativas+ O Quadro minimalistas + Os Quadros com Signos + Gestos Físicos de reforço de ideias.

Como o objetivo aqui é ilustrar a categoria, o desenvolvimento progressivo de como minha relação com o diário foi se modificando, julgo suficiente esses exemplos mostrados com seus anexos. Considero as coletas de experiências no Palácio Foz e da série de atividades na Universidade Federal do Mato Grosso como as coletas mais completas, com um grande nível de detalhes coletados.

Na coleta de dados sobre esses últimos recitais, percebo um aumento considerável no aumento das informações coletadas. São observações referentes ao artista e à linguagem do artista, em contato direto com a obra, bem alinhado com a *PaR*. Notei também o quanto conectei outras experiências desse processo para refletir dentro cada coleta de experiência, ou seja, os dados apontam para uma reflexão constante e cada vez maior. Enquanto as coletas nas aulas de violino foram focadas no levantamento de possibilidades técnicas e musicais, nas coletas de planejamento de recitais as observações foram referentes a aspectos técnicos-interpretativos, mas também aspectos da *performance*, que foram se tornando registros cada vez mais elaborados. Trata-se de um indício do aumento do poder reflexivo e do entendimento no uso da metodologia de coleta, que certamente colabora na validação da proposta do diário.

### ***Insights***

Para esta parte do trabalho, considero “*insights*” (registrados algumas vezes como “epifanias”) como situações nas quais alcanço uma compreensão maior acerca de determinada questão de interpretação ou do processo. Dessa forma, os *insights* foram momentos identificados nos diários de ideias referentes à construção da interpretação, mas também referentes à construção do caminho investigativo desta tese (coletas de dados em diários, com momentos livres e ciclos de coleta e posterior análise autoetnográfica). Aqui tento analisar, como, onde, e o porquê dessas ideias e como elas tiveram impacto no desenvolver da construção da interpretação.

No dia 2 de maio de 2018 (p. 28 do Diário Reflexivo I) em Lisboa, surge uma primeira reflexão que apresenta ideias diversas como aquelas sobre as imitações de vozes da natureza na obra de Valle e comparação com outros compositores internacionais e um nacional, Guerra-Peixe. Surgem dois questionamentos mais evidentes que nessa altura da pesquisa viriam a influenciar o desenvolvimento da tese:

- “Será que todos os *Alla Guitarra* são viola caipira?”
- “Valle, além de violinista, era violeiro?”

As reflexões sobre imitação certamente moldaram essa pesquisa. A transcrição desse *insight* está no Anexo V, letra H.

Nos dias 30 de maio e 1º de junho de 2018 (p. 38 a 41) dois *insights* sobre como os artefatos e o próprio violino e arco de Valle, agora reformados, podem fazer parte do processo reflexivo e da coleta, o que foi feito, como mostro mais adiante. Outra reflexão importante foi sobre a realização do piloto de uma sessão de coletas de dados - nessa altura, como já mencionado, estava estruturando o percurso de construção da interpretação que viria a propor na defesa de projeto, em novembro de 2018. Nesse momento, estava focado em estruturar e sistematizar, o que de fato aconteceu e foi relatado no item anterior dessa tese (3.3.4.) Planejamentos (preparação para recitais – laboratório de experiências).

Ainda em referência aos *insights* da investigação, buscava organizar também os critérios a serem observados nos dois ciclos de coleta. Destaco que esses critérios foram definidos por reflexões geradas após o ciclo de aulas de violino.

No dia 27 de setembro de 2018 (p. 53 e 54 do Diário Reflexivo 1) surgiram ideias em decorrência um material sobre gesto musical, a partir da leitura da tese de doutorado de MADEIRA (2017). O conceito do gesto potencializador de transmissão de mensagem poética, aplicado em minha investigação, é mais claramente empregado na execução das imitações/evocações identificadas nos Prelúdios. A leitura claramente despertou reflexões que colaboraram no despertar para “sensibilidade de perceber movimentos potencializadores em um trecho e estudar sua realização, para uma melhor transmissão de seu significado, combinação de som e movimento”, como afirmo no diário reflexivo (Anexo V, letra J nesta tese).

O item 8) *Preparação de gestos e movimentos físicos* e, também, o uso do recurso de filmagem, estabelecidos como itens a se observar nas coletas de dados nos ciclos, para além de se constituírem como evidência da realização do processo, possibilitaram uma reflexão visual de como lido com gestos intencionais e elimino gestos involuntários. Ter acesso a essas gravações possibilitou uma análise desses gestos durante o estudo, aplicado às

imitações/evocações encontradas. Essa análise acontece no próximo item dessa tese, quando abordo os critérios isoladamente. As reflexões acerca desse momento estão no Anexo V, letra J.

No dia 7 de agosto de 2019 (p. 106 a 113 do II Diário Reflexivo), realizei uma grande coleta, na qual, embora algumas anotações tenham ficado confusas em seu conteúdo e escrita, outras mostram reflexões interessantes de diversos aspectos da investigação. Em uma parte da coleta refleti sobre as aulas de violino, na Escola de Música e como assimilei as ideias depois desse período. Citei o exemplo do *spiccato* mais horizontal para ser mais melódico, apontando mudanças de arcadas para valorizar ritmos, indicadas pelo prof. Tiago Neto. Mais uma vez, tirei conclusões preliminares do processo, sobre como refletir as diversas frentes ao moldar o repertório. Isso já mostra que esse processo colaborou em me tornar um músico/investigador mais pragmático e a necessidade dessa experiência gerar uma sistematização.

Acho que a combinação de todo esse processo reflexivo colabora para o amadurecimento da obra e também minha, como músico/investigador. Aplicar esse percurso em outras obras, talvez de uma maneira resumida, pode gerar um manual prático. São diversas frentes de reflexões que moldam o repertório.

Em outra parte da citação, eu elenco pessoas que tiveram um contato com a investigação e como foi a minha percepção dessas relações e suas influências. Como o objetivo do diário desde o início era o de coletar todo tipo de informações e percepções, nem sempre serei capaz de interpretar as informações colhidas. De um modo geral, com esses contatos com profissionais da área, mostrei a intenção de tentar absorver opiniões e críticas referentes à interpretação e sobre o percurso escolhido. Por fim, elaborei uma reflexão sobre resultados positivos referentes a respostas preliminares para as perguntas que norteiam a pesquisa.

### **3.3.3 Análise dos ciclos**

#### **a. Comparação entre os ciclos de Coleta de dados/sessões de experimentações**

Aqui buscarei analisar aspectos que envolveram a realização dos dois ciclos de coletas de dados. Nesses dois momentos busquei uma sistematização com protocolos, a fim de ser possível estabelecer parâmetros de comparação, diferentemente dos períodos de coletas livres que tiveram um caráter flexível e sem protocolos. O objetivo de ter dois ciclos, como foi dito, é permitir a análise das transformações e/ou considerações do intérprete em momentos

distintos da pesquisa. Isso porque não só as questões do estudo técnico da obra contrastariam esses dois momentos, como a pesquisa em si modifica a forma com a qual o pesquisador-intérprete considera a obra estudada.

Uma reorganização aconteceu na coleta de dados do segundo ciclo, que inicialmente estava planejada para acontecer em 28 dias (uma peça por dia), no mês de novembro de 2019. Foi preciso alargar o prazo e a coleta se estendeu até 16 de janeiro de 2020. A mudança se deu pelo acúmulo de atividades acadêmicas, pelo fato de o modelo de coleta de dados definido no Primeiro Ciclo e replicado no Segundo Ciclo ter sido complexo e demandado maior tempo e energia na coleta. Essa alteração não afetou o resultado do experimento.

Algumas alterações foram feitas em relação ao segundo ciclo: além do seu caráter comparativo, há a adição de anotações referentes à ASC, ou seja, meu ver do que seriam aspectos transmitidos verbalmente ao público e que poderiam colaborar em ampliar as possibilidades de interpretação de cada um. E por fim, uma adição observada acontece na folha de Registro, referente ao item 8) *Emoções associadas a ação* que foi encoberto no Primeiro Ciclo, por julgar que naquele momento não caberia observar esse aspecto.

Uma análise para ilustrar esse experimento seria da primeira coleta dos dois ciclos, ou seja, o Prelúdio I - Batuque. Essa primeira coleta tornou-se um modelo para todas as outras coletas do Primeiro Ciclo.

Nota-se na Ficha de Registro da primeira coleta<sup>71</sup> que o item 1) *Ação Artística* registrei como “Observar Prelúdio I Batuque”, ou seja, entender as possibilidades e levantamentos de questões.

No item 2) *Descrição da tarefa* são elencados os seis *critérios/questões/estratégias a serem observados*<sup>72</sup>:

- 1) Escolha dedilhados e suas possibilidades (de acordo com andamento, caráter, dinâmica, uso incomum do violino na técnica *Alla Guitarra*)
- 2) Execução de articulações e escolha de arcadas (valorização de ritmos, definição de regiões de arco);
- 3) Estudo dos fraseados com o intuito de identificar os contrastes de dinâmica, salientar contrastes de articulação, bem como aplicação de *rubato* de acordo com o caráter a partir da análise harmônica-fraseológica;
- 4) Escolha de Andamento (agógica) de acordo com o caráter, indicação de expressão de ideias musicais e aspectos rítmicos. Depois de escolhidos os

<sup>71</sup> Uma digitalização da ficha se encontra no anexo VI, letra A.

<sup>72</sup> Na Ficha de Registro eu não escrevi o nome completo de cada critério por falta de espaço na folha.



- andamentos, verificar a relação com itens como dedilhado, articulação;
- 5) Preparação de gestos<sup>73</sup> e movimentos físicos (definir gestos para cada momento). Esse estudo colabora para interpretação e a transmissão da mensagem - identificar e eliminar gestos desnecessários - e proposição de gestos cênicos com base no caráter do trecho;
  - 6) Identificação e possibilidades de execução de efeitos onomatopaicos (imitações de vozes da natureza presentes nos Prelúdios);

No item 3) *data de realização* é registrado que essa coleta aconteceu em Brasília dia 12 de janeiro de 2019 com início às 19:47h e fim às 21:27h.

Após a realização da sessão com gravação em vídeo<sup>74</sup>, preenchi o item 4) *Resultado Técnico*, com uma perspectiva de observação. Apontei a opções possíveis em trechos selecionados referentes às escolhas de sentido de arco e também uma preocupação com identificação de trechos com dificuldade técnica e seu comportamento em *Performance*.

No item 5) *Resultado musical*, além de anotar possibilidades de arcadas e dedilhados, aponto a gravação de Valle como uma fonte de informações sobre musicalidade, especificamente sobre o *ralentando* que ele executa em sua gravação, não indicado na partitura.<sup>75</sup>

No item 6) *Observações*, aponto observações típicas de um início de processo, buscando entender a dinâmica do experimento, com comentário sobre meu desempenho em frente à câmera, minha dificuldade de realizar a coleta em vários ambientes diferentes. Referente à minha relação em frente à câmera, foi um processo de aprendizado estar semanalmente exposto a gravação e assisti-la para obter *feedback*<sup>76</sup>.

Ainda nesse item, duas observações que mostram considerações para o futuro (segundo ciclo) e sobre considerações preliminares do experimento. “Refletir e fazer escolhas justificáveis para a próxima coleta”, mostram minha consciência de como encararia o segundo ciclo. Já a reflexão “Ótimos indicativos que essa metodologia pode me ajudar a melhorar como músico, pois além de ver o vídeo eu tenho que refletir verbalmente”, também evidencia que aponto indicativos de que o experimento pudesse me trazer crescimento enquanto músico<sup>77</sup>.

---

<sup>73</sup> A definição desse Gesto Físico de que reforça uma ideia foi tratado no item 3.3.2. **letra b) Análise dos critérios/questões/estratégias a serem observados (VII. Preparação de gestos e movimentos físicos).**

<sup>74</sup> Em anexo a coleta completa do I e I ciclo.

<sup>75</sup> Essa questão será tratada com mais detalhes no item 3.4.2. **Análise dos critérios/questões/estratégias a serem observados.**

<sup>76</sup> Essa questão será tratada com mais detalhes no item 3.4.2. **Análise dos critérios/questões/estratégias a serem observados**

<sup>77</sup> Ao longo dessa análise tentarei identificar de maneira mais objetiva quais seriam esses benefícios

No item 7) *Pensamentos Associados a Ação*, há considerações que muitas vezes não serão possíveis de se analisar aqui. A busca foi anotar todos os pensamentos, por mais vagos que parecessem. No ano anterior a essa coleta, como já afirmado, participei do *Dartington International Summer School*, no qual tive a oportunidade de ter aulas com o violinista Thomas Gould. As ideias de Gould sobre como tocar violino solo, sobretudo com um repertório que demanda grande exigência técnica<sup>78</sup>, foram pensamentos constantes ao longo da coleta.

A primeira coleta do Segundo Ciclo<sup>79</sup>, do *Prelúdio I - Batuque* mostrou-se, como já afirmei, um modelo para todas as outras coletas do Segundo Ciclo. Essas coletas, embora tivessem os mesmos protocolos do Primeiro Ciclo, mostraram que o principal objetivo era o de observar para comparar com o primeiro ciclo e assim tirar conclusões e posicionamentos.

Logo apontei no item 1) *Ação Artística* da folha de registro do segundo ciclo: “Observação, comparação (com o I ciclo) do Prelúdio I – Batuque”.

No item 2) *Descrição da Tarefa*, basicamente observei os mesmos itens e no item 3) *Data de Realização (Data e Local)* a cidade mudou e a segunda coleta mostrou-se mais demorada.

O item 4) *Resultado Técnico*, mostra que obtive respostas satisfatórias, que foram levantadas na ficha de registro do Primeiro Ciclo. Respostas como a evocação da viola caipira nos compassos iniciais (“*Pizz.* inicial será mais “duro”, som mais agressivo e sonoro), sobre arcadas e dedilhados (“Arcadas e dedilhados escolhidos foram satisfatórios para manter o som limpo e articulado”) e a aprovação na maneira de estudar um trecho de dificuldade técnica (“*Sautillé* em 3 cordas e um trabalho específico ajudou – estudar em cordas soltas-. Funciona na metade superior”).

No item 5) *Resultados musicais*, aponto para um consenso nas escolhas de arcos e dedilhados. A gravação de Valle tocando seus próprios Prelúdios<sup>80</sup> mostrou uma fonte de informações, de critérios técnicos e estéticos nas decisões interpretativas.

No item 6) *Observações*, aponto sobre como minha reação de ansiedade em frente à câmera foi minimizada ao longo do processo.

---

<sup>78</sup> Nas *masterclass* trabalhamos desde posicionamento em palco, projeção sonora, gestos físicos com a intenção de reforçar uma mensagem musical. Foram considerações pensadas para repertório com grande demanda técnica.

<sup>79</sup> A ficha digitalizada se encontra no Anexo VI, letra B.

<sup>80</sup> Essa questão será tratada com mais detalhes no Item 3.3.2. letra b).

No item 7) *Pensamentos associados*, exponho aspectos que julgo importantes nessa obra, como o realce de aspectos musicais, de ritmos e contornos melódicos através de dedilhados e arcadas (“Realçar ritmos e contornos melódicos através de arcadas e dedilhados”) e o realce de aspectos evocativos, nesse caso “através de pizz. sonoro e ricos em harmônicos” (evocação da viola em pizzicato - introdução). Esse fato se deu devido à importância que foi alçada na pesquisa em relação à noção de evocação e imitação.

E por fim, uma novidade em relação a ficha de registro do primeiro ciclo foi a inclusão do item 8) *Emoções associadas à ação*, na ficha de Registro. No exemplo dessa coleta aponto para sensações e posicionamentos abstratos como confiança e satisfação.

Para além da coleta das duas Fichas de Registro de Sessão analisadas acima, a fim de complementar com informações mais técnicas, houve a coleta no diário. As informações no diário seguem as ideias das Fichas de Registros, porém com mais detalhes, às vezes pontuando por compassos cada possibilidade, discutindo e levantando opções interpretativas. Mostrarei aqui alguns exemplos.

Na coleta no Diário de Prelúdio I - Batuque no Primeiro ciclo (p. 77, I Diário Reflexivo) eu aponto considerações sobre o trecho inicial (c.1 a 4) no qual evoca a viola caipira:

Trecho em *pizzicato* inicial evoca a viola caipira. Enfatizar a cabeça de compasso e mostrar o caráter anacrúsico. Como realçar a evocação da viola (*pizz*): com o dedo mais “duro” ou “mole”? Que tipo de som eu quero?

Essa resposta vem tanto na ficha de Registro de Sessão quanto na escrita no II Diário Reflexivo (p.144 e 139):

**Ficha de Sessão:** “Pizzicato inicial será mais “duro” (som mais agressivo e sonoro).

**Diário:** “C. 1 ao 4- (*pizzicato* evocando viola caipira). Sentido de *pizzicato* proposto para valorizar os primeiros tempos (c.1, 2, 3 e 4). Ter um cuidado especial na formação do acorde Sol-Mib-Dó#-Lá# (c.1 e 3), pensar em ser sonoro”

A decisão de realizar o *pizzicato* inicial com o dedo “duro” é apontado como decisão final e relatado, inclusive com exemplo em vídeo mais adiante nesta seção da tese (item

## **V. Identificação e possibilidades de execução de efeitos onomatopaicos);**

A atenção por arcadas e dedilhados que valorizassem o estilo popular de um batuque é observada em escolha valorizassem as ligaduras no sentido de arco para baixo e de dedilhados em primeira posição para o uso de cordas soltas (exemplos mais adiante nesta seção:

**I. Escolha de dedilhados e suas possibilidades e II. Execução de articulações e escolha de arcadas).**

Outro ponto abordado foi a questão da realização do *Sautillé* em três cordas que acontece entre os compassos 37 a 47. Na coleta no I Diário Reflexivo do *Prelúdio I- Batuque* no Primeiro ciclo (p. 80, I Diário Reflexivo) eu aponto considerações sobre o trecho inicial da passagem em questão: “Realização do *Sautillé* em três cordas no c.37, segundo Salles (2004): ‘Trecho com rusticidade’. É preciso resolver isso”. A ideia dessa citação de Salles também aparece em minhas anotações na ficha de registro do Primeiro ciclo: “Pensei no caráter rítmico dessa peça, fazer soar ‘rústico’, sem medo, rústico, porém limpo.”

Como reflexão nas anotações no II Diário Reflexivo (p. 144) no segundo ciclo, aponto dois momentos:

**Ficha de Registro:** *Sautillé* em 3 cordas e um trabalho específico funcionou (estudar em corda solta). Funcionou na metade superior.

C. 37 a 47 senti mais facilidade para fazer esse arco *Sautillé* em 3 cordas no ponto de equilíbrio do arco e atentando em deixar a crina não muito tensa, pois assim facilita o salto natural da vareta

Deve-se apontar que, pelo que anotei na Ficha de Registro e no Diário, surge uma dualidade. Na Ficha observo “que funcionou na metade superior”, já no diário anoto “no ponto de equilíbrio do arco”. Posso ter me expressado mal na Ficha, pois executar o *Sautillé* mais próximo na metade inferior pode favorecer mais o salto natural da vareta no caso de três cordas. É importante a consideração sobre “deixar a crina não muito tensa, pois assim facilita o salto natural da vareta”.

E por fim, sobre o conceito de ASC apresento as considerações que acredito que colaborariam para que o público tivesse mais referências para construir seu próprio significado.

Levando em consideração as informações das Fichas Interpretativas, das minhas experiências em estudar, tomar decisões interpretativas, experiência em *performance* e ainda comparar informações de dois ciclos de estudos, as seguintes informações julgo importantes para aumentar a interação com o público:

- a forma da obra descreve um ritual de batuque praticado pelos escravos:
- 1) Introdução em *pizzicati* remetendo a viola caipira;
- 2) Sessão A (c.5 ao fim) em *Allegro* na qual os casais começam a dançar;
- 3) Sessão A' (c. 29 ao fim) em *Prestíssimo* com elementos percussivos como *pizz.* de mão esquerda e *Sautillé* em 3 cordas, com pedal harmônico na IV corda.

Em resumo, no primeiro ciclo, a característica maior foi levantar hipóteses e caminhos possíveis. Ao longo das coletas do primeiro ciclo, embora já houvesse feito um experimento piloto de coleta, e por mais que esse conceito já fosse sabido quando o propus, a

partir do momento em que de fato iniciei o primeiro ciclo de coleta foi necessário um período de adaptação, por estar diante de uma câmera realizando um experimento com protocolos. No segundo ciclo, com característica principal de afunilar ideias, a tentativa de responder às hipóteses levantadas no primeiro ciclo e de tomar uma decisão interpretativa e performática, o ajuste foi mais rápido e sem grandes dificuldades. Atribuo parte desse entendimento do conceito do segundo ciclo à coleta de momentos livres (entre ciclos) na qual pude refletir e registrar no diário o direcionamento que daria ao segundo ciclo. Como resultado, em média, o tempo de gravação entre o primeiro e segundo ciclo destoa muito. Enquanto no primeiro ciclo a média de tempo de gravação alterna entre 7 minutos e 20 minutos, no segundo ciclo variaram de 1 minuto e 25 segundos a 3 minutos e 05 segundos, por exemplo. Embora o registro em vídeo tenha sido mais rápido, isso não tornou a coleta de dados no diário do segundo ciclo menos complexa. Refletir no diário sobre as decisões tomadas também foi um processo complexo e que demandou tempo. Apresento uma comparação em alguns dados entre a coleta completa<sup>81</sup> do Prelúdio I – Bataque, no primeiro e segundo ciclo:

**Tabela 9:** Coleta de Primeiro Ciclo - Bataque

<b>Prelúdio I – Bataque – Primeiro Ciclo</b>	
<b>Início</b>	19h 47 min
<b>Fim</b>	21h 27 min
<b>Duração</b>	1h 40 min
<b>Duração do vídeo de coleta</b>	20 min 12 seg
<b>Palavras que apontam para uma postura reflexiva, levantamento de hipóteses:</b>	Opções (ex.: arco e dedilhado), Escolhas (ex.:arco e dedilhado), Refletir (detalhes interpretativos/perfomáticos), Indicativos (capacidade reflexiva da metodologia), Dificuldade (técnica de trechos), Melhorar (afinação de determinado trecho).

Fonte: material do autor

<sup>81</sup> Coleta completa = definir os *critérios/questões/estratégias a serem aplicados* + iniciar o preenchimento da ficha de registro de sessão + realização da sessão com coleta de vídeo+ assistir o vídeo+ finalizar o preenchimento da ficha de registro de sessão e colar no diário + coletar no diário informações detalhadas.

**Tabela 10:** Coleta de Segundo Ciclo - Batuque

<b>Prelúdio I – Batuque – Segundo Ciclo</b>	
<b>Início</b>	17h 20 min
<b>Fim</b>	19h 50 min
<b>Duração</b>	2h 30 min
<b>Duração do vídeo de coleta</b>	3 min 05 seg
<b>Palavras que apontam para uma postura reflexiva, com tentativa de escolher hipóteses:</b>	Satisfatório, Escolhas (do primeiro ciclo), Observação (de melhoras), Proposição (de arcadas), Percepção, Reflexão (sobre as decisões).

Fonte: material do autor

Esse processo proposto e seu funcionamento integrado certamente colaboraram para um aumento organizacional, de objetividade e de retenção informações, pois se reflete em vários prismas. O processo de aprofundamento no entendimento de um estudo aplicado na construção de uma interpretação, que nesse caso teve a duração de aproximadamente quatro anos de um curso de doutorado, é um sistema que é válido, cuja necessidade de transformar em conceito com pilares principais será proposto a seguir, com a intenção de aplicação por qualquer instrumentista, aplicável em qualquer repertório e adaptável dentro do tempo disponível de preparação para a *performance* pretendida.

#### **b. Análise dos critérios/questões/estratégias a serem observados**

Nesse item pretendo analisar os *critérios/questões/estratégias a serem observados* que foram aplicados nos dois ciclos de coletas de dados, registrados no Diário Reflexivo. Essa avaliação pretende mostrar o quanto cada critério foi importante para a construção da interpretação, evidenciando exemplos de casos de cada item elencado, mostrando o trecho da partitura e o vídeo nas notas de rodapé.

#### **I. Escolha de dedilhados e suas possibilidades (de acordo com andamento, caráter, dinâmica, uso incomum do violino na técnica *Alla Guitarra*):**

Ao realizar a coleta nos Diários nos momentos de coleta livre e dos dois ciclos,

observei o estudo de dedilhados que colaboram para valorizar alguns aspectos como figuras rítmicas, timbres buscados, ideias estéticas das obras, como imitações de instrumentos, efeitos ou dramaticidade, entre outros. Mostrarei aqui alguns exemplos que ilustram essas diversidades.

Um exemplo de escolha de dedilhado buscando um som mais estilisticamente alinhado com a peça, seria o dedilhado dos c. 18 a 20 do *Prelúdio I – Batuque*. Levando em consideração o aspecto rústico da peça, optei nesse trecho por um dedilhado na primeira posição que privilegiasse a corda solta I (Mi)<sup>82</sup>. Isso também foi feito devido à evocação da viola caipira – quanto mais o dedilhado está em direção à pestana, mais a corda tem espaço para soar, ou seja, de se parecer com o som rico em harmônicos de uma viola caipira.

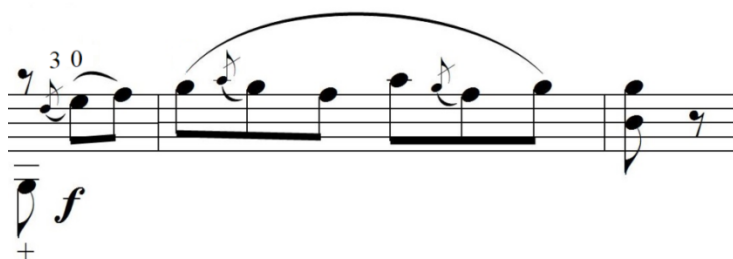
**Exemplo 64:** dedilhado na primeira posição que privilegia a corda solta I.



Fonte: edição do autor

Outro exemplo de dedilhados escolhidos com a intenção de valorizar o caráter da obra é no *Prelúdio XX – Tirana Riograndense*. Trata-se de uma dança popular, assim como o *Prelúdio I - Batuque*. Também valorizar a utilização da primeira posição e de cordas soltas fez parte das minhas decisões interpretativas, possibilitando maior ênfase ao caráter da dança popular<sup>83</sup>.

**Exemplo 65:** dedilhado privilegiando cordas soltas



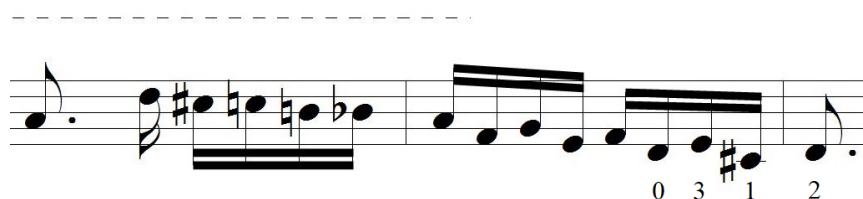
Fonte: edição do autor

<sup>82</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/404775159>. Acesso em: 25/04/2021.

<sup>83</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/405172121>. Acesso em 15/03/2021.

Já no *Prelúdio XXI – Prelúdio da Vitória*, para o qual não foi encontrada referência popular evidente, busco evitar o uso de cordas soltas e pensar os dedilhados que privilegiem o uso do segundo e terceiro dedos, que têm um vibrato mais confortável e natural, valorizando a dramaticidade requerida pela peça. Nesse exemplo, mudo para a terceira posição para valorizar com um vibrato intenso de segundo dedo a nota de chegada, um Ré no tempo forte do compasso<sup>84</sup>.

**Exemplo 66:** Prelúdio XXI - Prelúdio da Vitória - Dedilhado que colabora para o vibrato intenso na nota no tempo forte do compasso.



Fonte: edição do autor

Em *Serenim*, que se mostra uma peça mais *cantabile*, também dou preferência para o segundo e terceiro dedo nas notas mais longas e que demandam um vibrato mais caloroso e intenso<sup>85</sup>.

**Exemplo 67:** *Serenim* - preferência para o segundo e terceiro dedo nas notas mais longas que demandam um vibrato mais caloroso e intenso.

<sup>84</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/405171090>. Acesso em 15/03/2021.

<sup>85</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/414326142>. Acesso em 15/03/2021.



**Allegro Moderato** ( $\text{♩}=69$ )

Fonte: edição do autor

Seguindo o mesmo princípio de dedilhados acima descrito, na obra *Doce Momento*, também proponho dedilhados que julgo mais seguros de serem realizados em *performance* e que oferecem uma possibilidade musical sonoridade mais intensa:

**Exemplo 68:** proposta de dedilhado compasso 1 e 2<sup>86</sup>

**Andante**

Fonte: Edição do autor

**Exemplo 69:** proposta de dedilhado c. 3 e 4<sup>87</sup>

<sup>86</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/447574388>. Acesso em 15/03/2021.

<sup>87</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/447575700>. Acesso em 15/03/2021.

Fonte: Edição do autor

Exemplo 70: proposta de dedilhado c. 7 e 8<sup>88</sup>



Fonte: Edição do autor.

No Prelúdio *V – Tico-Tico*, também há a tendência em privilegiar dedilhados que usem com maior frequência os dedos dois e três. Nesse exemplo, a busca em evitar a primeira posição e a escolha pela terceira posição se deu em virtude da maior segurança e da qualidade de som. Nota-se essa escolha no primeiro compasso e sempre que possível há o retorno à terceira posição<sup>89</sup>.

Exemplo 71: Prelúdio V- Tico Tico. Preferência pelos dedilhados da terceira posição.



Fonte: edição do autor

Outro momento que se nota essa preferência pelos dedilhados dois e três é na execução do trecho do *Prelúdio XII – O canto da Inhuma*, no qual acontece a realização de *pizzicato* de mão esquerda simultaneamente com a melodia<sup>90</sup>.

Exemplo 72: Preferência pelos dedilhados 2 e 3 na realização dos *pizzicati* de mão esquerda.

<sup>88</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/446330182>. Acesso em 15/03/2021.

<sup>89</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/405171832>. Acesso em 15/03/2021.

<sup>90</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/405172290>. Acesso em 15/03/2021.

Fonte: edição do autor

No *Prelúdio XIV – A Porteira da fazenda*, o ritmo do batuque de viola, que será exposto didaticamente em itens a seguir, tem um dedilhado que alterna entre a meia posição com os (dedos 1 e 2) e primeira posição (dedos 3 e 2).<sup>91</sup>

**Exemplo 73:** Batuque de viola e proposição de um dedilhado.

Fonte: edição do autor

O *Prelúdio XXIV – Viva São João* (c. 23 a 41) há a opção por usar um dedilhado também que dá preferência aos dedos 2 e 3, que acaba privilegiando a segunda e a quarta posição. Por notar maior segurança na afinação e facilidade em vibrar as notas, trata-se de um dedilhado que colabora para fluência musical. Nos compassos 23, 24, 25, 26, 37, 38, 39 e 40 esse salto proposto da segunda posição para a quarta é evidente com o dedilhado (2-1) associado com uma proposição de arcadas (que será discutido no item **Execução de articulações e escolha de arcadas**) e oferece uma maior clareza na divisão de vozes<sup>92</sup>.

<sup>91</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/412095263>. Acesso em 15/03/2021.

<sup>92</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/412341612>. Acesso em 15/03/2021.

**Exemplo 74:** Prelúdio XXIV – Viva São João. Dedilhado também que dá preferência aos dedos 2 e 3 privilegiando a segunda e a quarta posição.

The image shows two staves of musical notation for Exemplo 74. The first staff starts at measure 23 and ends at measure 30. It features a series of chords and arpeggios with fingerings such as 3-2, 2-1, and 2-2. A dynamic marking of *f* is present. The second staff starts at measure 31 and ends at measure 38. It continues the sequence with similar chordal textures and fingerings, also marked with *f*.

Fonte: edição do autor

O mesmo conceito de dedilhado proposto no *Prelúdio XXIV – Viva São João* acontece no *Prelúdio XIX – Folgado Campestre*. A preferência pela firmeza e musicalidade dos dedilhados (3-2) ou (2-1) evitando (4-3), favorecendo assim as segundas e quartas posições na mão esquerda. Pode-se evidenciar essa escolha entre os c. 1 a 4<sup>93</sup>.

**Exemplo 75:** Proposta de dedilhado no Prelúdio XIX - Folgado Campestre

The image shows a single staff of musical notation for Exemplo 75. It is in 2/4 time and features a series of chords and arpeggios. Fingerings are indicated below the notes, including 3-2, 2-1, 3-2, 3-2, 3-2, 2-1, 2-2, 1-1, 3-2, and 2-4, 2-3. A dynamic marking of *f* is present. A first ending bracket is shown at the end of the staff.

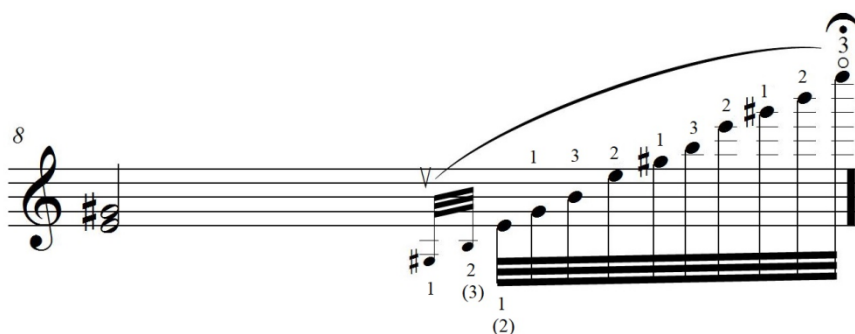
Fonte: edição do autor

No *Prelúdio II – Suspiro D’Alma* proponho dedilhados para dois arpejos com o objetivo de manutenção da fluência musical e por terem uma sequência lógica para assegurar o entendimento e ter maior segurança em *performance*. Esses dois exemplos também são tratados no item **II. Execução de articulações e escolha de arcadas (valorização de ritmos, definição de regiões de arco)**, já que também proponho alterações nas ligaduras e arcadas. O primeiro arpejo está no compasso 8 e sugiro um dedilhado e uma alternativa<sup>94</sup>:

**Exemplo 76:** uma possibilidade de dedilhados no segundo arpejo no Prelúdio II - Suspiro D’Alma

<sup>93</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/412856228>. Acesso em 16/03/2021.

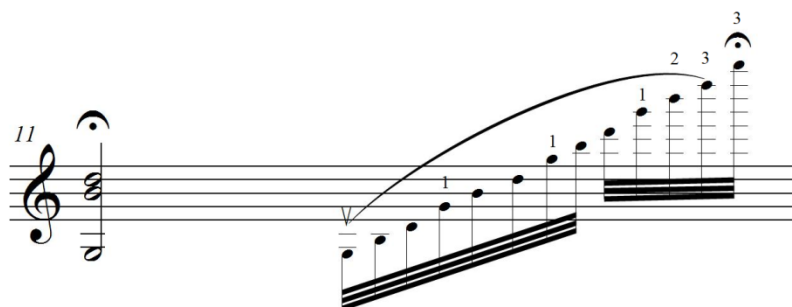
<sup>94</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/415137191>. Acesso em 16/03/2021.



Fonte: edição do autor

O segundo arpejo e o dedilhado proposto<sup>95</sup>:

**Exemplo 77:** uma possibilidade de dedilhados no terceiro arpejo no Prelúdio II - Suspiro D'Alma



Fonte: edição do autor

O objetivo deste tópico foi o de entender o quanto os dedilhados de trechos específicos podem ser importantes, colaborando com a interpretação musical, além de configurarem possibilidades mais seguras em momentos de *performance*. Foi um item que consistiu em identificar trechos de dificuldades técnicas e musicais referentes a dedilhados, refletir sobre suas possibilidades e, por fim, fazer uma escolha baseada nos testes realizados.

Um aspecto particular foi a necessidade de refletir e propor soluções para obras que adotam a técnica *Alla Guitarra*, o que demandou alguns testes adicionais e teve espaço especial nas coletas e, conseqüentemente, na tese. Esses testes foram sobre:

- Como executar essa técnica e suas peculiaridades, bem como a relação do instrumento com o corpo nessa nova posição;
- Afinação e dedilhados;

<sup>95</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/415138807>. Acesso em 16/03/2021

- Proposição de estudos.

A proposta deste item, portanto, constituiu um critério adequado, que apresentou diversas questões levantadas e refletidas.

## II. Execução de articulações e escolha de arcadas (valorização de ritmos, definição de regiões de arco);

Neste critério de observação, busquei pensar as arcadas e as regiões arco de modo a valorizar da melhor maneira possível aspectos musicais das obras, como ritmos, contorno de frases e timbres.

No *Prelúdio I - Batuque*, por exemplo, essas escolhas são de arcadas que valorizam a realização da ligadura com sentido de arco para baixo. Com isso, percebo as ligaduras mais articuladas, dessa forma valorizando e facilitando o delineamento do aspecto rítmico da obra<sup>96</sup>.

**Exemplo 78:** Sugestão de arcada no *Prelúdio I - Batuque*



Fonte: edição do autor

Nesse exemplo, para além de escolher um sentido de arco que valorize as ligaduras com sentido para baixo, eu escolho a região do talão, que proporciona maior peso<sup>97</sup>, e que contrasta com o exemplo anterior, que usa a região do meio do arco.

**Exemplo 79:** Sugestão de arcadas realizadas do meio para o talão do arco – *Prelúdio I – Batuque*

<sup>96</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/404775786>. Acesso em 16/03/2021.

<sup>97</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/412854627>. Acesso em 16/03/2021.



Fonte: edição do autor

Em outros casos, como no *Prelúdio XVI – Requiescat in Pace* opto pelo arco para cima para realizar um crescendo de dinâmica aproveitando as características de menos peso na ponta do arco e mais peso na região do talão. Nesse exemplo, demonstro a opção de escolha de sentido de arco valorizando a dinâmica crescente e culmina no badalar dos sinos em dinâmica  $f^{98}$ .

**Exemplo 80:** Escolha de sentido de arco valorizando a dinâmica crescente



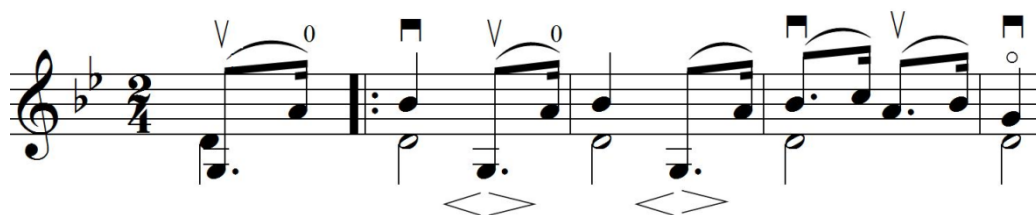
Fonte: edição do autor

No *Prelúdio VI – Marcha Fúnebre*, a decisão de começar o arco para cima é baseada na intenção de mostrar que ponto de apoio será no primeiro tempo desse Prelúdio em métrica binária. Para valorizar esse apoio no primeiro tempo, a região do talão oferece maior peso, como aponta o exemplo<sup>99</sup>. A questão de timbre desse trecho será tratada no item *X - Sonoridades*.

**Exemplo 81:** Escolha de arcadas para valorização de tempo forte no *Prelúdio VI – Marcha Fúnebre*

<sup>98</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/405482833>. Acesso em 16/03/2021.

<sup>99</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/407701197>. Acesso em 16/03/2021.



Fonte: edição do autor

No *Prelúdio XXIV – Viva São João* (c. 23 a 34), as arcadas e alteração nas ligaduras têm o propósito de oferecer fluência musical, conduzir para a direção de frase pretendida pela minha interpretação, associada a uma escolha de dedilhado (já tratado no item anterior) que também privilegia essa intenção<sup>100</sup>.

**Exemplo 82:** sugestão das arcadas e alteração nas ligaduras com o propósito de oferecer fluência musical.



Fonte: edição do autor

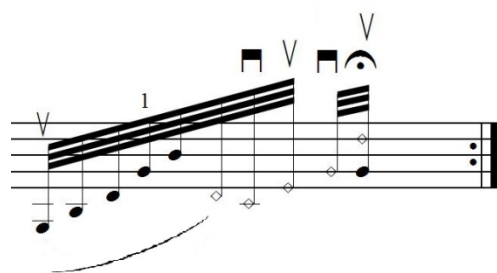
Sugestões de arcadas com alterações de ligaduras acontecem nos arpejos do *Prelúdio II - Suspiro D'Alma*. No primeiro arpejo<sup>101</sup> (c.3), sugiro uma ligadura com as primeiras seis fusas em sentido de arco para cima e a sexta fusa da ligadura um harmônico natural, seguida de harmônicos naturais desligados, e por fim um harmônico artificial com fermata para cima. Justifico a ligadura para oferecer fluência musical ao arpejo e, logo em seguida, os harmônicos desligados para colaborar na execução mais segura e precisa. O último harmônico artificial com fermata e com sentido de arco para cima colabora para o próximo ao próximo compasso que será para baixo (c.1 ou c.4).

**Exemplo 83:** Proposição de ligaduras e arcadas para maior fluência musical e precisão na execução.

<sup>100</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/412433932>. Acesso em 21/03/2021.

<sup>101</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/415152285>. Acesso em 21/03/2021.





Fonte: edição do autor

No c.8, eu proponho a execução da ligadura para baixo e a última nota em harmônico desligada e com sentido de arco para cima. Assim tenho maior peso para executar o arpejo e liberdade para sustentar o harmônico com fermata. Valle, no seu texto original, propõe a ligadura com todas as notas para cima<sup>102</sup>.

**Exemplo 84:** proposição mudança de sentido de arco – *Prelúdio II – Suspiro D'Alma*

Musical notation for Example 84. It shows a sequence of notes on a five-line staff. The notes are connected by a slur. There are three fermatas (V) above the notes, indicating a change in bow direction. The final note has a fermata (V) above it. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The notes are marked with fingerings: 1, 3, 2, #, 1, 3, 2, #, 1, 2. There are also some markings below the staff: 1, 2, (3), 1, (2).

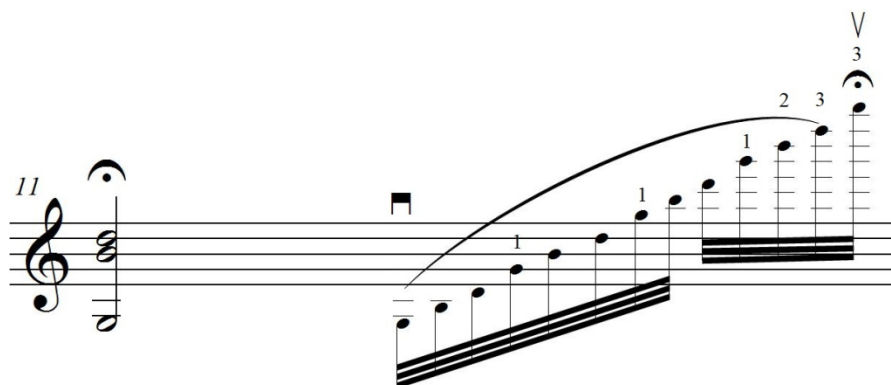
Fonte: edição do autor

No c.11 eu sigo o mesmo padrão de ligadura e sentido de arco do c.8.<sup>103</sup>

<sup>102</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/415137191>. Acesso em 21/03/2021.

<sup>103</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/415138807>. Acesso em 21/03/2021.

**Exemplo 85:** Proposição de mudança de sentido de arco - *Prelúdio II - Suspiro d'alma*



Fonte: edição do autor

Na obra *Doce Momento* também optei por desligar as *apoggiaturas* em arco *jeté* e manter as duas colcheias para cima por sentir maior controle na realização do golpe de arco. Essa decisão acontece no c.18, mas se repete nos compassos 20, 34 e 36:

**Exemplo 86:** Alteração de ligadura - c.18<sup>104</sup>



Fonte: Edição do autor

Ainda nessa peça, opto por realizar o acorde proposto (c. 6 e 46), arpejando as notas das cordas soltas IV e III (sol e ré) e tocando juntas as notas superiores (sib e lá). O objetivo é valorizar a dissonância desta 7ª Maior.

<sup>104</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/446330180>. Acesso em 21/03/2021.

**Exemplo 87:** arpejo - ênfase no intervalo de sétima maior<sup>105</sup>



Fonte: Edição do autor.

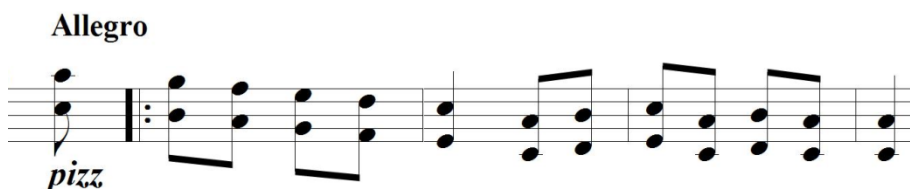
Neste item busquei identificar trechos em que a escolha de determinada arcada pudesse colaborar na valorização de algum aspecto musical buscado. Nesse caso, a busca a escolha de arcadas está ligada à intenção de valorizar e facilitar o delineamento de algum aspecto rítmico, para realizar a condução de frase e por consequência oferecer fluência musical. Mostrou-se um critério adequado.

### III. Detecção de trechos de dificuldade técnico-mecânica e o trabalho específico relacionado às possibilidades de sua resolução

Exemplos interessantes de trechos identificados com necessidade de um trabalho específico são aqueles nos quais Valle determina a técnica *alla guitarra*, nos *Prelúdios XIV - A Porteira da Fazenda* e *VII - Sonhando*.

O desenho inicial do *Prelúdio XIV - A Porteira da Fazenda*, por exemplo, apresenta duas dificuldades evidentes devido a uma posição incomum de se tocar: evitar os esbarros de cordas e manter a afinação na postura *alla guitarra*.

**Exemplo 88:** Compassos iniciais com técnica *alla guitarra* e a dificuldade de evitar esbarros.



Fonte: edição do autor

<sup>105</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/446330183>. Acesso em 21/03/2021.

Com o intuito de evitar os esbarros em outras cordas, propõe-se aqui um estudo de cordas soltas para automatizar a mão direita e os ângulos de mudanças. Esse estudo pode ser aplicado aos dois Prelúdios de Valle que essa técnica é solicitada<sup>106</sup>:

**Exemplo 89:** Estudo de cordas soltas aplicado na técnica *Alla Guitarra*



Fonte: material do autor

Após automatizar o dedilhado da mão direita de maneira limpa (sem esbarrar em outras cordas), a afinação da mão esquerda pode ser um desafio. Estudar tocando a nota de cima, seguido da nota de baixo e em seguida as duas juntas pode colaborar para fixar a posição correta da forma de mão<sup>107</sup>. Inverter o exercício pode colaborar com a afinação também<sup>108</sup>.

**Exemplo 90:** Exercício de afinação para a técnica *Alla Guitarra*.

Colocando as Notas - Compassos 4 a 11 - Checar afinação



Fonte: material do autor

Esse princípio de estudo de automatização e depois estudo de afinação pode ser empregado no *Prelúdio VII – Sonhando*, que também é realizado inteiramente *alla guitarra*. Como já apontado anteriormente, outro aspecto interessante no uso dessa técnica, no *Prelúdio XIV- A Porteira da Fazenda*, é a identificação do ritmo batuque de viola:

**Exemplo 91:** célula onde se identifica o ritmo de batuque de viola<sup>109</sup>

<sup>106</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/407251172>. Acesso em 21/03/2021.

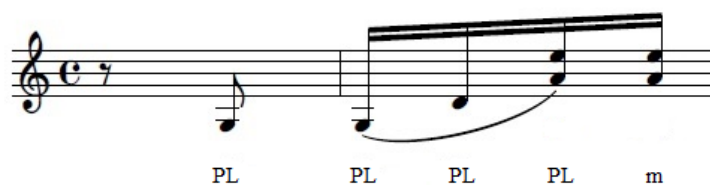
<sup>107</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/406624136>. Acesso em 21/03/2021.

<sup>108</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/406623220>. Acesso em 21/03/2021.

<sup>109</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/406624931>. Acesso em 21/03/2021.



**Exemplo 94:** última semicolcheia com o médio (m) “para cima” (segunda e primeira cordas), também com um acento.



Fonte: material do autor

Ao realizar esses acentos, visa-se tornar a figura mais próxima das características executadas pelos violeiros.

No *Prelúdio XII – O Canto da Inhuma* também se apresenta a técnica *Alla Guitarra*, mas apenas na introdução (c.1 a 4), sendo que no c.5 Valle determina a volta a posição normal (P.N.). Como não é um Prelúdio no qual essa técnica é utilizada do começo ao fim, opta-se por tocar em pé. Com isso, é preciso entender como fica o arco nos momentos de uso dessa técnica<sup>113</sup>, e aponto aqui minha solução: arco “pendurado” no dedo médio da mão direita.

**Exemplo 95:** Técnica *Alla Guitarra* no Prelúdio XII - Canto da Inhuma

The image shows a piano score for the introduction of Prelúdio XII - O Canto da Inhuma. The score is in 2/4 time and features a guitar-like texture. The right hand has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left hand has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes a 'pizz' marking and a 'pizz' marking. The text 'Alla guitarra' is written above the right hand staff.

Fonte: edição do autor

De uma maneira geral, os estudos da técnica *alla guitarra* são exemplos mais ricos em detalhes de como isolei e estudei trechos que apresentaram dificuldade técnica mais complexa. Outros exemplos de trechos aos quais precisei me dedicar com uma atenção especial foram aqueles com golpes de arco em que há um salto natural da vareta a partir de impulsos, como o arco *jeté* e *sautillé*.

<sup>113</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/412098543>. Acesso em 23/03/2021.

No *Prelúdio XVII – Viola Destemida*, o uso do *jeté* torna o Prelúdio rico em desafios técnicos:

**Exemplo 96:** O uso do golpe de arco *jeté* no *Prelúdio XVII – Viola Destemida*.

35

*pizz*

*simili*

35

*ossia - 1a. vez (arco); 2a. vez (pizz.) - ad libitum*

38

*pizz*

*pizz*

38

41

*pizz*

*pizz*

*pizz*

*D.S. al Fine*

41

Fonte: edição do autor

Entre a anacruse para o c. 35 até o c. 50 estudei da seguinte forma: primeiramente o entendimento do salto natural da vareta quando se encontra o estímulo correto. O que observo

nesse golpe de arco é a importância de preparar “no ar” a caída do arco na corda e observar também a nota de chegada, no caso a I corda (Mi) <sup>114</sup>.

**Exemplo 97:** Aplicação do salto natural da vareta nas cordas



Fonte: edição do autor

Em seguida, estudei o trecho todo em cordas soltas, observando o *Jeté* associado com os *Pizzicati* e *Pizzicati* de mão esquerda <sup>115</sup> e por fim, o trecho completo <sup>116</sup>.

No *Prelúdio XXII – Mocidade Eterna* também dediquei atenção a esse tipo de preparação. Primeiro medindo o salto da vareta com cordas soltas de acordo com o andamento escolhido <sup>117</sup>.

**Exemplo 98:** Medindo o salto natural da vareta em cordas soltas.



Fonte: edição do autor

Depois, ainda em cordas soltas, estudo do trecho completo <sup>118</sup> e por fim, o trecho todo com as notas. <sup>119</sup>

**Exemplo 99:** O trecho estudado completo.

<sup>114</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/408984188>. Acesso em 14/03/2021.

<sup>115</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/408986655>. Acesso em 14/03/2021.

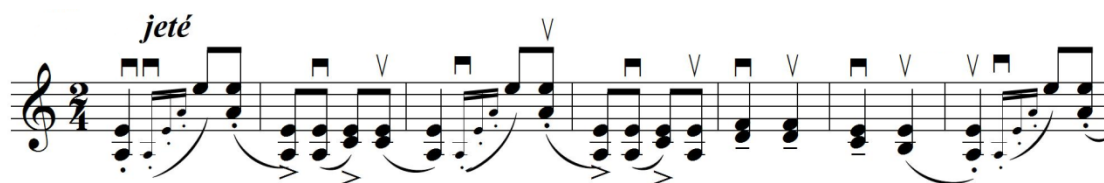
<sup>116</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/406852456>. Acesso em 14/03/2021.

<sup>117</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/408989954>. Acesso em 14/03/2021.

<sup>118</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/408990930>. Acesso em 14/03/2021.

<sup>119</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/408991691>. Acesso em 14/03/2021.





Fonte: edição do autor

O trecho que emprega o golpe de arco *Sautillé* em três cordas foi identificado no *Prelúdio I – Batuque* (c.37 a 47). O ponto de equilíbrio do arco se mostrou como uma região mais cômoda para a realização deste arco. Para além da escolha da região do arco, tenho uma atenção especial na tensão da crina, que não pode ser muito tensa nesse *Prelúdio* (como já observado anteriormente nesta tese) para não dificultar a execução desse golpe de arco<sup>120</sup>.

**Exemplo 100:** O trecho que emprega o golpe de arco *Sautillé* no *Prelúdio I – Batuque*, c. 37 a 47.

*A e D*

Fonte: edição do autor

No *Prelúdio X - Interrogando o Destino* identifiquei um trecho que precisou de uma atenção especial pela complexidade de conduzir o arco. No c. 7, 8, 9 e 10 e nos c. 35 a 38 uma série de acordes que envolvem todas as cordas em semicolcheias. Primeiramente busquei a independência do caminho do arco, apenas com cordas soltas<sup>121</sup>.

<sup>120</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/410003016>. Acesso em 14/03/2021.

<sup>121</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/409317820>. Acesso em 14/03/2021.

**Exemplo 101:** estudo em cordas soltas para estudar o caminho do arco no *Prelúdio X - Interrogando o Destino*.

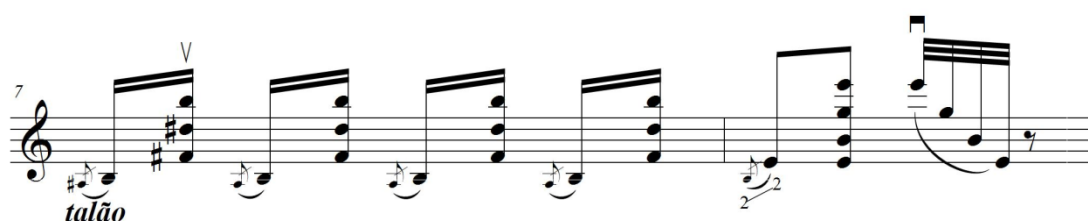


Talão

Fonte: edição do autor

E em seguida a realização do trecho com as notas<sup>122</sup>.

**Exemplo 102:** Trecho completo do *Prelúdio X – Interrogando o Destino*.



Fonte: edição do autor

Este tópico foi encarado como busca por estratégias, já que a partir da identificação de trechos que apresentam dificuldade técnico-mecânica, o estudo e preparação foram pensados de maneira desmembrada, aspecto por aspecto, para no fim construir uma possibilidade interpretativa. Para além da reflexão sobre golpes de arcos complexos, como *jeté* e *sautillé*, a reflexão de maneira fragmentada, que apresento sobre a técnica *alla guitarra* em diversos momentos da obra de Valle, constitui o exemplo mais emblemático desse trabalho específico. Esse critério, com características estratégicas, é certamente validado pela contribuição reflexiva proporcionada.

#### IV. Dinâmicas propostas pelo compositor, análises de alternativas, fraseados e agógicas

Esse item surgiu ao longo do estudo, para valorizar trechos nos quais julguei necessário um direcionamento musical através de *rubatos*, *acelerandos* ou *ritardandos*, por exemplo. Para além dessa necessidade de uma indicação expressiva como intérprete, após o

<sup>122</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/409318327>. Acesso em 14/03/2021.

contato com a gravação de Valle interpretando os *Prelúdios I Batuque* e *VIII – Repente*<sup>123</sup>, pude perceber que o próprio Valle realizava adaptações que não indicava na partitura. Logo, essa gravação foi fonte de informações sobre musicalidade, e embasa a proposição desse item.

No *Prelúdio IV – Brado Íntimo*, nos c. 8 e 18, como há notas repetidas, busquei diferenciá-las e, também, dar direção musical aplicando um *acelerando* e *ritardando*. No c.8, realizo *acelerando* e *ritardando* com um *crescendo* e *diminuendo* e com a articulação original, ou seja, sem ligadura<sup>124</sup>.

**Exemplo 103:** proposta de *acelerando* e *ritardando* no *Prelúdio IV – Brado Íntimo*, c. 7 e c.8.



Fonte: edição do autor

Já no c.18, além de propor *acelerando* e *ritardando*, proponho ligaduras de duas em duas semicolcheias para oferecer um contraste com o trecho anterior<sup>125</sup>.

**Exemplo 104:** proposta de ligaduras, *acelerando* e *ritardando* no *Prelúdio IV – Brado Íntimo*, c. 18 e 19.



Fonte: edição do autor

Ainda nesse Prelúdio, proponho um *ritardando* no c. 23 para novamente dar um sentido de direção e expectativa nessa *coda* final.<sup>126</sup>

**Exemplo 105:** Proposta de *ritardando* no *Prelúdio IV - Brado Íntimo*, c. 23.

<sup>123</sup> Gravação Valle executando seus próprios Prelúdios (Prelúdio VIII –Repente e Prelúdio I – Batuque) disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q-9QYIMzGHE>. Acesso em 25/03/2021.

<sup>124</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/409313358/>. Acesso em 10/03/2021.

<sup>125</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/409314241>. Acesso em 10/03/2021.

<sup>126</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/416936580>. Acesso em 10/03/2021.



Fonte: edição do autor

Outro trecho no qual proponho um acelerando gradual se encontra no *Prelúdio X - Interrogando o Destino*. Nos compassos 4 e 5 proponho esse acelerando para enfatizar a direção de frase, que aponta para o primeiro tempo do compasso 5.<sup>127</sup>

**Exemplo 106:** proposta de um gradual acelerando que culmina no Sol do c.5 no *Prelúdio X - Interrogando o Destino*.



Fonte: edição do autor

No *Prelúdio III - Devaneio*, na anacruse para o trecho que se inicia no c. 20, até o c. 23 há a proposição de um *rubato* que é embasado pela indicação de *pesante* e *ff* que o próprio compositor indica na partitura. As indicações do compositor evidenciam que esse trecho, que se mostra mais complexo, é para ser evidenciado, justificando assim um *rubato*<sup>128</sup>. No diário reflexivo II (p. 149) há uma nota sobre essa questão:

A ideia de indicar um *rubato* junto com a indicação de *pesante* de Valle pode ajudar na hora de tocar. A tendência natural é um *rubato* por causa dos acordes de quatro sons (a viagem do arco é maior em comparação ao que vinha antes).

**Exemplo 107:** proposta de *Rubato* no *Prelúdio III - Devaneio*, c. 20 ao 23

<sup>127</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/409315330>. Acesso em 05/03/2021.

<sup>128</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/412386498>. Acesso em 05/03/2021.



Fonte: edição do autor

Nesse item, a intenção é realçar, através de alternância de dinâmicas, o contraste entre frases que se repetem. Houve momentos que esse contraste foi realizado por timbres e outros com alternância de dinâmicas, como aponto no exemplo do *Prelúdio XIII – Asas Inquietas*. Prelúdios sem indicações claras de dinâmicas abrem espaço para escolhas e proposições. O primeiro período (c.1 ao 9) se repete sem indicação de dinâmicas. Uma possibilidade seria a execução da primeira vez em dinâmica *f* (repetição) a segunda vez em dinâmica *p* (c.1 ao 9) e em seguida retomar a dinâmica *f* (c.10 ao fim) na frase que segue<sup>129</sup>:

**Exemplo 108:** proposta de contraste de dinâmicas no Prelúdio XIII – Asas Inquietas.

Fonte: edição do autor

Neste item, busquei identificar trechos em que caberiam a proposição de uma dinâmica alternativa, propostas de *acelerando* e/ou *rubato*, bem como de ligaduras que pudessem gerar contrastes e, assim, colaborar para a intenção musical/direção de frases. Foram questões levantadas e testadas, fruto de decisões pessoais, baseadas em análises fraseológicas e após percorrer o caminho de construção da interpretação, na tentativa de entender aspectos das intenções musicais do compositor.

As informações da gravação de Valle também colaboraram para gerar algumas possibilidades propostas nessa análise, e esse registro pode ser incluído como um critério particular a ser observado. Porém como encontrei somente essa gravação, busquei encaixá-la

<sup>129</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/412376860>. Acesso em 05/03/2021.

em algum item já definido. Poderia ser enquadrada, por exemplo, no critério **II. Execução de articulações e escolha de arcadas** ou no **IX. Sonoridades**. Optou-se por discutir essa gravação no critério **IV. Dinâmicas propostas pelo compositor, análises de alternativas, fraseados e agógicas** bem como no estudo dos fraseados com o intuito de identificar possíveis contrastes de dinâmica que possam ser estabelecidos, salientar contrastes de articulação, inclusive aplicação de *rubato* de acordo com o caráter de cada obra, a partir da análise harmônico-fraseológica. Essa gravação, pois, levanta questões sobre articulações, *rubatos* e *acelerandos*. Trata-se de uma gravação com os dois Prelúdios tocados em sequência, conectados.

**Tabela 11:** Minutagem dos Prelúdios I e XIII na gravação de Valle executando sua própria obra.

Prelúdio XIII – Repente	Prelúdio I – Batuque	Prelúdio I – Batuque
Até o 1'04''	De 1'05'' até 1'47''	De 1'48'' ao fim

Fonte: material do autor

Para além do timbre brilhante é interessante perceber que a maneira com que ele pontua as notas ou aplica *rubatos* algumas vezes diverge da partitura. Isso reforça mais uma vez que nem sempre as ideias do compositor estão explícitas na escrita musical. O que ele faz na gravação proporciona uma característica mais rítmica à peça, certamente indo ao encontro a suas intenções. Essa questão rítmica é percebida principalmente o Prelúdio I - Batuque. Nesta gravação, ao interpretar esse prelúdio, Valle realiza um *rubato* no minuto 1'25'' e um *acelerando* no minuto 1'28''. O *rubato* rompe com o andamento e o *acelerando* do 1' 28'' prepara para a sessão A', em *prestíssimo*.

Logo, esse critério é validado, pois teve a característica de levantar importantes questões a serem discutidas.

## **V. Identificação e possibilidades de execução de efeitos onomatopáicos (imitações/evocações de vozes da natureza presentes nos Prelúdios);**

Nesse critério, eu busco associar as imitações/evocações identificadas nos Prelúdios às suas possibilidades interpretativas – logo, o item dialoga diretamente com os catálogos propostos nos **2.2.2 Catálogo com Signos** e **2.2.1 Análise das imitações/evocações através da “Semiologia Tripartite” de Jean-Jacques Nattiez** desta tese.

Temos no *Prelúdio I - Batuque* uma evocação da viola caipira logo nos compassos iniciais (c.1 a 4), na introdução. A dúvida surgida ao longo do processo seria se o indicador direito, que toca a corda, deveria ser mais relaxado ou mais firme, mais “duro” - cada situação

gera um som diferente. A opção por escolher o dedo mais firme foi pelo ganho sonoro, com maior reverberação<sup>130</sup>.

**Exemplo 109:** proposta de execução da evocação da vila caipira no Prelúdio I – Batuque.

The musical score is for a piece in 2/4 time, marked 'Allegro'. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The music consists of a series of chords, with some marked 'pizz' and others 'ossia'. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of a series of chords, with some marked 'pizz' and others 'ossia'. The tempo is marked 'Allegro'.

Fonte: edição do autor

Logo no início do *Prelúdio XVIII – Pai João*, Valle apresenta a imitação do tambor, descrita em seu *Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza*. A primeira questão consiste em tomar decisões sobre como bater no tampo e no fundo para imitar o tambor. Após minha experiência em *performance*, já relatada anteriormente nessa tese, minha busca foi por um som mais projetado, mas com o cuidado de não machucar o violino. Quando eu bato em cima, perto da “prima corda” (Valle), percebi que não fazia tanta diferença sonora bater com um dedo ou dois. A escolha foi bater com os dois dedos (indicador e médio da mão direita), com todas as falanges e bem próximo ao centro do instrumento.

**Figura 16:** batida no tampo com as falanges do indicador e médio direito em uma região central.

<sup>130</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/404698074>. Acesso em 05/03/2021.



Fonte: foto de Leticia Porto

Já a batida no fundo do instrumento, dependendo da maneira como se bate, pode não ser tão audível. A primeira maneira tentada foi com a polpa do polegar esquerdo, mas mostrou-se pouco sonora<sup>131</sup>.

Uma opção encontrada de maior projeção sonora, que funcionou para mim, graças a um excesso de mobilidade, foi dobrar o polegar esquerdo e bater com o osso da segunda falange como ilustra o vídeo a seguir<sup>132</sup>.

**Figura 17:** batido no fundo do instrumento com o osso da segunda falange do polegar esquerdo (flexibilidade de dedo).

---

<sup>131</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/406054301>. Acesso em 05/03/2021.

<sup>132</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/406054090>. Acesso em 05/03/2021.





Fonte: foto de Letícia Porto

E por fim, uma interpretação completa da imitação do tambor, levando em consideração os lugares onde bater no tampo e no fundo, como bater, a ressonância natural do violino, a direção de frase, a gradação de dinâmica e gesto final que busca transmitir o fim do efeito onomatopaico<sup>133</sup>.

**Exemplo 110:** Representação gráfica da imitação do tambor no Prelúdio XVIII – Pai João.

**Allegreto** (Imitando o tambor)

*p*

*f*

Fonte: edição do autor

Na evocação da incorporação de um espírito (c. 26), minha interpretação busca valorizar a questão do assobio do *médium* ressaltado por Valle, atentando para o volume sonoro, gradativamente mais *piano* até sumir e finalizar com os tambores. Para isso busco fazer um

<sup>133</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/414611166>. Acesso em 06/03/2021.

grande decrescendo até não haver mais som<sup>134</sup>. Deve-se ter atenção para a imitação final, a qual deve ser realizada em pianíssimo, como indicado na partitura e descrito por Valle em seu livro (já apresentado nessa tese<sup>135</sup>).

Ainda nesse Prelúdio, há uma imitação de melodia com batuque (tambor), que acontece de maneira simultânea. Nesse trecho, busco enfatizar as indicações de contrastes de dinâmicas propostos por Valle, pois colaboram muito para equalizar a melodia com o tambor. O tambor tem destaque nesse trecho quando a melodia está estável em um pedal de cordas soltas Sol e Ré (IV e III cordas) ou Ré e Lá (III e II cordas). Nesse trecho, apenas a mão esquerda bate, e agora, ao invés da mão esquerda bater no fundo do instrumento como na imitação do tambor recorrente na peça, ela bate no tampo<sup>136</sup>.

**Exemplo 111:** Representação gráfica da melodia com tambor

The image shows a musical score for Example 111. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 56 and ends at measure 64. The melody is written in G major and 2/4 time. It features dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The melody is accompanied by a drum pattern consisting of eighth notes on the bass drum and sixteenth notes on the snare drum. The second system shows a single measure (measure 64) of the melody, which ends with a fermata.

Fonte: edição do autor

Dois pássaros são imitados/evocados nos *Prelúdios V – Tico-Tico* e *Prelúdio XII – O Canto da Inhúma*. Nessas duas peças esses efeitos onomatopaicos são evidenciados por estarem presente nos títulos das obras, por estarem isolado nas respectivas *codas* e em harmônicos. No *Prelúdio V - Tico-Tico* ele aparece duas vezes com diferença de meio tom. A diferença do primeiro para o segundo, além da diferença de meio tom, são as indicações expressivas, o que colabora para interpretações:

No primeiro há a indicação de *com calma* em seguida de dois *pizzicati*<sup>137</sup>.

**Exemplo 112:** Primeira imitação do pássaro no *Prelúdio V - Tico - Tico*

<sup>134</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/406053580>. Acesso em 06/03/2021.

<sup>135</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/406037552>. Acesso em 06/03/2021.

<sup>136</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/406037726>. Acesso em 07/03/2021.

<sup>137</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/405485551>. Acesso em 07/03/2021.



Fonte: edição do autor

No segundo, meio tom acima, há a indicação de *calmo diminuendo*. Provavelmente, a intenção de Valle aqui é colocar o som em perspectiva, como se o pássaro estivesse em movimento, indo embora, cada vez mais fraco<sup>138</sup>.

**Exemplo 113:** Segunda imitação do pássaro no *Prelúdio V - Tico - Tico*



Fonte: edição do autor

No *Prelúdio XII – O Canto da Inhuma*, a evocação também aparece isolada na *coda*, em harmônicos artificiais acompanhado por *pizzicati*.<sup>139</sup>

**Exemplo 114:** Evocação do Canto da Inhúma em harmônicos artificiais no *Prelúdio XII – O Canto da Inhuma*.



Fonte: edição do autor

Ainda nesse *Prelúdio*, identifica-se a evocação da viola caipira na introdução. Valle determina que essa introdução seja a *alla guitarra* e no c.5 retorne para a posição normal<sup>140</sup>.

**Exemplo 115:** evocação da Viola Caipira na introdução através da técnica *alla guitarra* no *Prelúdio XII*.

<sup>138</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/405485972>. Acesso em 07/03/2021.

<sup>139</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/405485153>. Acesso em 07/03/2021.

<sup>140</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/405484420>. Acesso em 07/03/2021.

Allegro (Sem Bravura. Mimoso)

Fonte: edição do autor

No *Prelúdio XI – Casamento na Roça*, há uma evocação da viola caipira na introdução (c.1 ao 7)<sup>141</sup>, com característica similar a outros momentos já indicados, tendo inclusive dedilhados específicos (i = indicador; m = médio). Valle não determina o uso do *alla guitarra* aqui.

**Exemplo 116:** Evocação da viola caipira na introdução no Prelúdio XI- Casamento na Roça.

*Prelúdio 11*  
**CASAMENTO NA ROÇA**

A Nicolino Milano

ind.: indicador  
m.: médio  
L.n.: lugar normal  
O Si# e o Dó<sup>b</sup> são 1/4 de tom

Fonte: edição do autor

Outro aspecto interessante nesse Prelúdio é a seguinte indicação na partitura: “o Si# e o Dó<sup>b</sup> são 1/4 de tom”<sup>142</sup> (VALLE, 1933), que levanta questionamentos. Concordo com Alvarenga que esses quartos de tons podem ter o objetivo de “evocar a sintonia imprecisa dos tocadores de rabeça” (Alvarenga 1993, 58). No entanto, discordo da seguinte afirmação de

<sup>141</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/407256053>. Acesso em 20/02/2021.

<sup>142</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/407252325>. Acesso em 20/02/2021.

Alvarenga: “no entanto, devido à forma como está escrito, o efeito resulta em mera preciosidade, pois sua versão sonora é praticamente imperceptível” (Alvarenga 1933, p. 58). Pelo contrário, penso que o efeito pode ser desempenhado de maneira perceptível e que certamente desempenha um papel funcional importante na peça como a evocação de rabequeiros, por exemplo, como o próprio Alvarenga aponta.

**Exemplo 117:** Trecho que evoca a sintonia imprecisa dos tocadores de rabeca no *Prelúdio XI*.

The musical score for Example 117 consists of two staves. The first staff begins at measure 21 and includes performance instructions such as *jeté*, *arco jeté*, *pizz*, and *arco*. It features a series of chords and arpeggios with dynamic markings *p* and *pizz*. The second staff starts at measure 25 and includes *pizz* and *arco* markings, continuing the sequence of chords and arpeggios.

Fonte: edição do autor

No *Prelúdio XVII – Viola Destemida* também observei evocações da viola caipira em três momentos, como já apontado nessa tese. A introdução com trocas entre arco e *pizzicato* representa as palmas e sapateados da catira, um desafio. Deve-se destacar importância de manter certa firmeza na mão esquerda para conseguir beliscar a corda em cada pizzicato e projetar o som e ainda sincronizar com a batida da ponta do arco nas cordas<sup>143</sup>.

**Exemplo 118:** trocas entre arco e pizzicato representam as palmas e sapateados da catira, um desafio no *Prelúdio XVII*.

The musical score for Example 118 is marked *Allegro* and consists of two staves. It features a sequence of chords and arpeggios with dynamic markings *f* and *p*. The notation includes plus signs (+) above the notes, indicating specific performance techniques. The first staff starts at measure 1 and the second at measure 7.

Fonte: edição do autor

<sup>143</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/406853013>. Acesso em 19/02/2021

Com a preparação de uma pausa, o primeiro violino se apresenta, principalmente em intervalos de terças (evocação da viola com predominância dos intervalos de terça ao que o segundo violino responde, em sextas). Há momentos com ligaduras<sup>144</sup> e sem ligaduras<sup>145</sup>. Em minha interpretação estabeleço a intenção de um *acelerando* inicial e *ritardando* no fim da frase, além da intenção de mostrar o apoio nas notas de cabeça de compasso nessa métrica ternária.

**Exemplo 119:** Evocação da viola em momentos de ligaduras

Fonte: edição do autor

**Exemplo 120:** Evocação da viola em momentos sem ligaduras

Fonte: edição do autor

A última parte representa o dedilhar de arpejos e acordes na viola, representando ‘rasqueados’, que o violino executa com a mão aberta. O arco *jeté* aqui realiza um salto natural, que envolve as quatro cordas, dando o caráter de viola ao acorde<sup>146</sup>.

**Exemplo 121:** Imitação dos rasqueados pelos arcos *jeté* nas 4 cordas e *pizzicatos* de mão esquerda

<sup>144</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/406054708>. Acesso em 02/02/2021.

<sup>145</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/406054388>. Acesso em 02/02/2021.

<sup>146</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/406852456>. Acesso em 02/02/2021.

Fonte: edição do autor

Outro Prelúdio com farta identificação de efeitos onomatopaicos e que possibilita muitas discussões e possibilidades interpretativas e performáticas é o *Prelúdio XIV - A Porteira da Fazenda*. No *Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza* de Valle, ele descreve como deve soar o timbre da imitação presente no prelúdio, como já citado no item 2.1.2, exemplo 1. A descrição de Valle abre muitas possibilidades de interpretação, como já apontado nessa tese, de como executar a bula escrita pelo compositor. Uma maneira para entender a imitação da porteira, seria pensar em cada aspecto isoladamente (timbre, *glissando* e batida no tampo) e depois juntá-los e ter o efeito.

Inicialmente, a partir da citação de Valle acima, infere-se que a palavra “aspereza” seja referente ao timbre que precisa ser escolhido para a imitação da porteira: “Calca-se o arco de uma maneira toda especial, a fim de imitar o ranger da porteira o que se obtém imprimindo-lhe uma certa aspereza”. Um primeiro passo seria o entendimento do timbre o que intérprete busca:

**Exemplo 122:** Escolha do timbre áspero da porteira. Diversos sons de overpressure ou *scratch* podem ser executados.

Escolha de timbre para execução do som da porteira

Fonte: Edição do autor.

Há, nessa trajetória de pesquisa e elaboração da tese, um histórico de reflexões sobre possibilidades interpretativas e inclusive mudanças de posicionamentos sobre a interpretação do tipo de timbre a empregar na realização da imitação da Porteira da Fazenda, a partir do contato com o *Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza*. Em pesquisa anterior (2012, p. 33), já de posse do Catálogo de Valle, meu posicionamento era que o timbre *sul ponticello* seria o timbre mais apropriado para imitar o timbre da porteira: “A técnica *sul ponticello* é empregada nesse Prelúdio como meio de se alcançar a sonoridade desejada, ou seja, o ranger de uma porteira da fazenda, no movimento de abrir e fechar”. Nesta tese, proponho uma mudança de posicionamento por julgar que o timbre do *overpressure* realizado *sul tasto* pode ser mais pobre em harmônicos e gerar um som mais grave, como de fato imagino um som da porteira.

Nos exemplos abaixo busco mostrar essa gradação de possibilidades de *Overpressure* ou *Scratch*<sup>147</sup>, desde o *Sul Ponticello* ao *Sul Tasto*.

Cabe aqui uma definição do *overpressure* ou *scratch* associado ao *sul tasto*, que se trata da combinação de técnicas escolhidas para a representação do timbre da porteira. Interpretei essas diretrizes referentes a um timbre especial como sendo a aplicação da técnica do *overpressure* ou *scratch*. Strange (2001, p. 17)<sup>148</sup> define o *overpressure* da seguinte maneira:

A arcada com forte pressão é outra técnica muito eficaz. É também provavelmente a mais popular de todas as novas técnicas de cordas, aparecendo em uma infinidade de partituras desde meados da década de 1970. Essa técnica pode ser abordada de duas maneiras, ou com a altura sendo o parâmetro principal ou o efeito timbrístico sendo o parâmetro principal. Se a altura exata é importante, o artista pode usar muitos graus de pressão do arco e ainda assim produzir uma altura dominante. Por causa da física de uma corda, quanto mais pressão de arco o artista usa, mais rápido o arco deve correr para produzir uma altura específica. Se nenhuma altura for desejada, um arco lento com pressão forte produzirá uma textura sem afinação. A qualidade timbrística específica dependerá da parte do arco usada pelo intérprete.

Dessa forma, o *overpressure* ou *scratch* é um recurso timbrístico, com variações de som sob a pressão do arco, dependendo do som buscado, por meio de diferentes regiões do arco e velocidade empregada. Optei pela realização dessa técnica de pressão excessiva na região do

<sup>147</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/406037400> (*Sul Ponticello*); <https://vimeo.com/406037278> (entre os dois pontos de contatos); <https://vimeo.com/406037090> (*Sul Tasto*). Acesso em 02/02/2021.

<sup>148</sup> Bowing with heavy pressure is another technique that is very effective. It is probably the most popular of all the new string techniques, appearing in a plethora of scores since the mid-1970s. This technique can be approached in two ways, either with pitch being the prime parameter, or with timbral effects being the prime parameter. If exact pitch, is important the performer can use many degrees of bow pressure and still produce a dominant pitch. Because of the physics of a string, the more bow pressure the performer use, the faster the bow must travel to produce a specific pitch. If no pitch is desired, a slow bow with heavy pressure will produce a texture without pitch. The particular timbral quality will depend on the part of the bow that is used by the player. **(tradução nossa)**



talão, pois é a região onde é maior o peso sobre as cordas (peso do arco e do braço). Associamos à região do *sul tasto*, para o ganho de possibilidades timbrísticas que remetam ao som da porteira imaginado por mim. Sobre o *sul tasto*, Strange (2001, p. 6 e 7)<sup>149</sup> explica:

Existe uma variedade de sons disponíveis no *sul tasto*, dependendo do ponto exato em que o arco faz contato com a corda e como ele é desenhado através da corda. (...) A curva do cavalete e a colocação do talão cortam efetivamente os harmônicos de número par quando o arco é colocado sobre o espelho. (...) Outra possibilidade é usar o arco angular com *sul tasto*. Essa técnica gera diferentes alturas, não apenas pelas frequências suprimidas ou amplificadas, mas também porque o arco está cruzando a corda em ângulo, estimulando diferentes nós e frequências simultaneamente.

Seguindo na construção da imitação da porteira, o segundo passo seria o *glissando*, representando a porteira em movimento<sup>150</sup>. E finalmente, já que os dois “xx” na representação gráfica da imitação seriam a batida da porteira no moirão, essa requisição abre espaço para algumas possibilidades: “As notas imitam o bater da porteira no moirão, para o que se bata com os polegares da mão esquerda e direita, na tampa, em cima, perto do braço, e em baixo, do outro lado, igualmente perto do braço do violino” (VALLE, s.d, s.p.). Sugiro que se toque esse prelúdio sentado, com a opção de alocar o arco na própria estante enquanto se executa o *Alla Guitarra*, com as mãos livres com o objetivo de mais confortavelmente realizar a evocação do ritmo de batuque de viola<sup>151</sup> (FEICHAS, 2016).

No *Prelúdio XVI – Requiescat in Pace* identifiquei a evocação do sino da igreja. É importante notar a gradação de dinâmicas dos sinos, em dinâmica *f*<sup>152</sup>, *mf*, *mp* e *p*<sup>153</sup>. Optei pela realização do badalar dos sinos da igreja no violino em *pizzicato* de mão esquerda pela praticidade e por surtir um efeito bem sonoro. Algo interessante acontece nesse Prelúdio (c.19 a 26), quando gradativamente as notas musicais vão perdendo lugar para as pausas e a evocação dos sinos da igreja vai gradativamente diminuindo em dinâmica. Por fim, dois ataques súbitos (em dinâmica *ff*, nos c. 22 e 23), o que possibilita interpretações<sup>154</sup>, como por exemplo: pode-

---

<sup>149</sup> There are a variety of sound that are available with *sul tasto*, depending on the precise point at which the bow makes contact with the string and how it is draw across the string. (...) The curve of the bridge and the placement of the nut effectively cut out the even-numbered harmonics when the bow is placed over the fingerboard. (...) Another possibility is to use angular bowing with *sul tasto*. This technique brings out different pitches, not only because of the frequencies one is suppressing or amplifying but also because the bow is crossing the string at an angle, exciting different nodes and loops simultaneously. **(tradução nossa)**

<sup>150</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/409315872>. Acesso em 01/02/2021.

<sup>151</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/406624931>. Acesso em 01/02/2021.

<sup>152</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/405483971>. Acesso em 01/02/2021.

<sup>153</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/405483572>. Acesso em 01/02/2021.

<sup>154</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/407699457>. Acesso em 01/02/2021.

se imaginar que a pessoa se afasta de igreja, pois os sinos ficam cada vez mais distantes, enquanto os ataques súbitos podem representar o luto da pessoa que perdeu o ente querido.

**Exemplo 123:** contrastes de dinâmica em *Requiescat in Pace* c.19 a 26.

The musical score for 'Requiescat in Pace' (measures 19-26) is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a variety of dynamic markings and articulations:

- Measure 19: *diminuendo*, *mf*, *pizz* +
- Measure 20: *mp*, *pizz* +
- Measure 21: *p*, *ff*, *pizz*, *p*, *f*, *pizz* +
- Measure 22: *fz*, *pp*, *mf*
- Measure 23: *ppp*

Fonte: edição do autor

Considero este critério como o que apresentou discussões mais aprofundadas e possibilidades de interpretação. À medida que investigação foi se desenvolvendo e a identificação desses efeitos onomatopaicos (imitações/evocações) foi sendo observada nas obras de Valle, percebi que esse critério seria repleto de discussões e possibilidades.

A maneira com que busquei evidenciar cada aspecto de tais efeitos onomatopaicos, visou mostrar didaticamente como foi construída a interpretação e logo se mostrou como uma estratégia para se chegar a uma interpretação. Pensar cada aspecto separado desses efeitos onomatopaicos, fazer escolhas e por fim ter uma interpretação colaborou para o amadurecimento reflexivo. Certamente esse critério foi adequado, principalmente porque se trata de uma das características mais evidentes nos 26 Prelúdios de Valle.

## VI. Escolha de Andamento (agógica) de acordo com o caráter, indicação de expressão de ideias musicais e aspectos rítmicos.

Um exemplo de escolha de agógica levando em consideração o caráter associado a

dedilhados e articulações aconteceu no *Prelúdio III – Devaneio*.

Inicialmente, é importante apontar que se trata de uma obra baseada na canção folclórica e infantil “Escravos de Jó”, o que constitui um indicativo de como poderia ser o andamento.<sup>155</sup> A semínima entre 99 e 107 bpm, respeitando a indicação de *allegretto* determinada por Valle, coincide com as gravações encontradas na *internet* da canção Escravos de Jó. Essa velocidade fica confortável para expressar ideias musicais, bem como os contrastes de articulação encontrados. Entre os compassos 1 e 4 (primeira frase) pensei em uma arcada mais “fora da corda” realizada entre a região do talão e o ponto de equilíbrio do arco<sup>156</sup>:

**Exemplo 124:** trecho mais fora da corda, no ponto de equilíbrio, c1 ao c.4



Fonte: edição do autor

Na frase seguinte (c.5 a 8), o contraste está na realização de um *detaché* (um golpe de arco na corda), um contraste de articulação que opto por realizar na região da ponta do arco<sup>157</sup>:

**Exemplo 125:** trecho em *detaché*, c.5 ao c.8



Fonte: edição do autor

O *Prelúdio VI - Marcha Fúnebre* é uma obra que não apresenta indicação de andamento, restando ao intérprete refletir sobre possibilidades, levando em consideração o caráter da obra. A reflexão sobre a escolha do andamento dessa obra levou em consideração o *feedback* de especialistas, como o professor Dr. Rodrigo Teodoro de Paula, que investiga

<sup>155</sup> Uma gravação que pode indicar um andamento do Prelúdio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bw1W8oaDFCI>. Acesso em 27/04/2020.

<sup>156</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/412445786>. Acesso em 05/02/2021.

<sup>157</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/412448319>. Acesso em 05/02/2021.

aspectos e memórias sonoras sobre música e cerimônias de morte em Minas Gerais. O professor estava presente no recital no Museu da Música de Lisboa e fez comentários, que embora tenham sido feitos para um dos Prelúdios que executei naquela noite (*Prelúdio XVI – Requiescat in Pace*), me fez refletir sobre o *Prelúdio VI - Marcha Fúnebre*, que são Prelúdios com características fúnebres. De Paula apontou (Diário Reflexivo I, p.58):

O Professor Dr. Rodrigo Teodoro, especialista em Música de rituais, pós-concerto me questionou sobre o andamento da obra. Ele imaginava um andamento mais lento para um *R.I.P.* A partitura indica um andantino. Certamente é uma questão a discutir na tese.

Valle provavelmente herda do pensamento colonial e aplica em seus dois Prelúdios o conceito:

Fundamentado na religiosidade e na necessidade de ostentá-la, o homem da colônia manifestava não só o valor de sua crença, mas também a carência por acontecimentos sociais, transformando as “festas” em verdadeiros espetáculos ornamentados com toda pompa e simbolismos comuns ao Antigo Regime (DE PAULA, p. 46, 2006)

Teodoro De Paula, em uma análise sobre a *Marcha Fúnebre escrita por ocasião da morte de d. Maria I*, afirma que a música:

reproduz as características presentes nas marchas dos cortejos fúnebres associadas aos toques marcados das caixas enlutadas– com ritmos pontuados e tendo, ao final, uma figuração (tremolo) alusiva ao rufo dos tambores – toques estes que, conforme Richard Burke, produzem um efeito de melancolia e tristeza e servirão como base para as marchas fúnebres setecentistas e oitocentistas, tanto as funcionais como as inseridas no repertório operático e pianístico (DE PAULA, 2017, p. 327).

De Paula ainda faz referência a Richard Burke, quando afirma sobre “a introdução das marchas fúnebres nas obras dramáticas setecentistas e no repertório instrumental oitocentista, ao analisar os modelos que serão utilizados no segundo movimento da Sinfonia N.º 3 – Eróica – de Beethoven” (BURKE *apud* DE PAULA, 2017, p. 327). Pelas referências de Teodoro e de Burke, as Marchas Fúnebres, então, são escritas em andamento lento ou bastante lento, pensamos que *grave* ou *andante Maestoso* (Semínima= 40 b.p.m.). Seguindo esse mesmo caráter, o Prelúdio XVI – *Requiescat in Pace*, com métrica binária composta e indicação de *andantino* ficará o mais lento possível dentro dessa indicação, ou seja, colcheia = 78 b.p.m.

Busquei ilustrar este critério, que teve como característica o levantamento questões relacionadas à escolha de andamentos. Com exemplos estão os Prelúdios *III – Devaneio*, *VI – Marcha Fúnebre* e *XVI – Requiescat em Pace*. Suas relações com canções e rituais colaboraram para a decisão em relação aos andamentos. Assim, o critério/questões se considera validade.

## VII. Preparação de gestos e movimentos físicos

O recorte de observação desse item tem seu foco nos efeitos onomatopaicos identificados nas obras, ou seja, as imitações/evocações. Essa necessidade surge pela marcante característica na obra de Valle de combinar técnicas (Hibridização da Técnica Instrumental/VASCONCELOS, 2013, p. 41) para gerar as imitações/evocações, e isso, conseqüentemente, gera necessidade de planejamento para o intérprete. Esse aspecto já foi abordado nesta tese no item 2.2.1 desta tese.

Para a análise gestual, utilizamos a tipologia e modelo propostos por Madeira (2017) como referência, devidamente adaptados ao violino. Dessa forma, a categoria de “gestos de excitação” proposta pelo pesquisador, se referirá aos movimentos da mão direita:

cuja função principal é transmitir energia do instrumentista para o instrumento. A seleção das cordas a serem postas em vibração tem um papel secundário nesse tipo de gesto. Esse conjunto de movimentos envolve a preparação (**pré-ação**), o contato com as cordas (**excitação – instantânea**) e a continuidade do movimento (**pós-ação**), com o objetivo de obter um resultado sonoro de parâmetros específicos ao mesmo tempo em que fornece informações visuais que auxiliam na percepção do som pelo espectador. (MADEIRA, p. 58, grifo nosso)

No caso, serão observados os movimentos ligados ao arco, incluindo a tensão nos dedos, a preparação e movimentos do braço direito. A categoria “gestos de seleção” se refere à mão esquerda, quando há pouca ou nenhuma energia transferida do instrumentista para o instrumento. Ou seja, mesmo quando há pouca energia transmitida, as informações visuais podem ser observadas como auxiliares à interpretação por parte do público.

A terceira categoria proposta por Madeira, a de “gesto acompanhador”, elenca movimentos sem relação com a excitação de cordas ou parâmetros de som, mas somente com o conteúdo musical – pode ser entendida, pelas análises de Madeira, como expressões faciais, movimentos não ligados à produção do som, mudanças posturais, movimentos de cabeça etc.

### O Prelúdio XVIII – Pai João

“Pai João” mostra-se, em vários sentidos, um prelúdio emblemático na obra de Valle, e a análise dos gestos físicos evidencia-se como um manancial para discussões. Focaremos na imitação do tambor e evocações da incorporação de um espírito. Os gestos

corporais mais recorrentes nessa interpretação do tambor são os movimentos de flexão de joelho gradativa, que conduz a dinâmica da imitação do tambor para dinâmica  $p$ , e o inverso também, ou seja, extensão dos joelhos quando a dinâmica se torna  $f$ , retomada de arco com movimento circular no ar. Na representação da incorporação de um espírito identifica-se o movimento de arco do talão para a ponta com o arco perdendo capacidade de gerar som (“como se apenas sugerisse o movimento”).

### **- Imitação do tambor (Compassos: 1 a 10.)**<sup>158</sup>

A imagem se encontra no item V da seção 3.4.2 desta tese.

#### **Momento 1: Gesto Acompanhador**

**Início:** 0 min. 00seg. **Fim:** 0min. 2 seg. **Compasso:** 1

*Descrição:* Preparação inicial para começar o efeito onomatopaico no tampo do instrumento.

*Análise:* com um movimento de embalo ascendente de braço direito junto com uma forte respiração associado ao dobrar dos joelhos desde o início e o tronco dobrado para frente.

#### **Momento 2: Gesto Acompanhador**

**Início:** 0 min.3seg. **Fim:** 0min. 7 seg. **Compasso:** 1 a 3

*Descrição:* Execução com batidas no tampo do instrumento alternando batidas com o dedo médio e o dedo indicador da mão direita.

*Análise:* batidas no tampo e no fundo do instrumento ao dobrar dos joelhos desde o início e o tronco dobrado para frente. Nesses três compassos há o movimento de manear da cabeça.

#### **Momento 3: Gesto Acompanhador**

**Início:** 0 min.7 seg. **Fim:** 0min. 9 seg. **Compasso:** 4

---

<sup>158</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6AQNJKeFEHo&feature=youtu.be>. Acesso em 20/12/2020.

*Descrição:* Execução com batidas no tampo do instrumento alternando batidas no tampo com o médio e indicador da mão direita e polegar da mão esquerda no fundo.

*Análise:* batidas no tampo e no fundo do instrumento com um grande dobrar dos joelhos e aos poucos estendendo. A retração do joelho e progressivo movimento de estender completamente o joelho no compasso seguinte (c.5) mostra a intenção de mostrar a condução frase rítmica até o ponto culminante, no c.5 com a indicação de dinâmica *f*. O tronco ainda dobrado para frente vai se alinhando gradativamente ao longo comp. 4 até estar ereto no comp. 5, acompanhando o esticar do joelho. Nesse trecho deixa de haver o movimento de manear e a cabeça passa a fazer o movimento de rotação direita e esquerda (involuntário).

#### **Momento 4:** Gesto Acompanhador

**Início:** 0 min.9seg. **Fim:** 0min. 16 seg. **Compasso:** 5 a 10

*Descrição:* Execução com batidas no tampo do instrumento alternando batidas no tampo com o médio e indicador da mão direita e polegar da mão esquerda no fundo (semelhante ao momento 3).

*Análise:* O tronco alinhado segue gradativamente o decrescendo de dinâmica, a flexão dos joelhos e conseqüente dobrar do tronco. Nesses três compassos se mantem o movimento de rotação direita e esquerda da cabeça.

Os “Gestos acompanhadores” identificados como intencionais nesse trecho foram os movimentos de joelho, e conseqüentemente os movimentos de tronco, visando reforçar a mensagem de gradação de dinâmica no trecho. Como já citado, essa intenção encontra-se citado no diário (Diário Reflexivo II, p. 45 a 51):

No efeito tem um crescendo de dinâmica de *p* para *f*. As seis semicolcheias que compasso 4 são anacruse para o comp. 5, que prepara a entrada do *f*. Depois do ponto culminante do *f*, gradativamente a dinâmica decresce para *p*.

Busco nesse efeito mostrar o aspecto crescente da anacruse que culmina no comp. 5. O diminuendo, além de diminuir a força, gradativamente vou batendo mais perto do filete. Mostro o diminuendo visualmente com um leve dobrar dos dois joelhos.

Já o movimento de cabeça (movimento de rotação direita e esquerda e manear da cabeça) foram gestos involuntários que levantam questionamentos e reflexões após assistir ao vídeo. O manear de cabeça seria para marcar o tempo? Por que o movimento de rotação direita e esquerda da cabeça começa no momento de batuque mais complexo? (partir do c.4 passa a

usar duas alturas, batidas no tempo e fundo). São questionamentos que só levam a hipóteses, e que quando se compara com outras gravações do mesmo trecho, observei não ser movimento recorrente.

**- Representação da incorporação de um espírito (Compassos: 25, 26 e 27<sup>159</sup>)** - representação gráfica na página 90 (item 2.2.1)

**Momento 1:** Gesto Acompanhador

**Início:** 00 min. 00 seg. **Fim:** 00min. seg. 02. **Compasso:** 25

*Descrição:* Preparação inicial para começar o efeito onomatopaico no tampo do instrumento.

*Análise:* com um movimento de embalo ascendente de braço direito (na região do talão) conecta o decrescendo da imitação do tambor anterior com a preparação para representação da incorporação de um espírito.

**Momento 2:** Gesto Acompanhador

**Início:** 00 min. 02 seg. **Fim:** 00min. seg. 05. **Compasso:** 26

*Descrição:* Movimento de arco do talão para a ponta com *glissando* descendente em harmônicos artificiais.

*Análise:* Movimento de arco do talão para a ponta, ou seja, do ponto do arco onde se tem um peso natural do braço e se produz maior volume sonoro naturalmente conduzindo gradativamente para a ponta do arco, que naturalmente precisa de pronação para manter a qualidade sonora do talão. Nesse caso optei por não realizar essa pronação e deixar o som “morrer”, como fogos de artifício perdendo sua força. Ao fim da arcada para baixo, há apenas o gesto acompanhador de conduzir o arco, sem emissão sonora, apenas “dando a intenção”. Depois há a batida no tampo representando novamente os tambores.

## **O Prelúdio XIV – A Porteira da Fazenda**

---

<sup>159</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=8Tg1BGJ\\_edk&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=8Tg1BGJ_edk&feature=youtu.be). Acesso em 20/12/2020.



Outro exemplo acontece na imitação da Porteira da Fazenda, no Prelúdio XIV.

Focaremos em apontar gestos distintos nos dois momentos em que a imitação da porteira acontece, ou seja, na introdução e na *coda*. Embora seja o mesmo efeito onomatopaico, com a mesma escrita, observa-se que os momentos da obra demandam diferentes gestos físicos do intérprete. Os gestos corporais mais recorrentes nessa interpretação são a conexão entre a realização do *scratch* e batida no tampo através de uma preparação, grande gesto de semicírculo contido na segunda imitação da porteira, na *coda*. A representação deste efeito se encontra na página 58 desta tese.

**- Imitação da porteira da fazenda (Compassos 1 ao 3) – Introdução<sup>160</sup>**

**Momento 1:** Gesto Acompanhador

**Início:** 00 min. 00 seg. **Fim:** 00 min. 07 seg. **Compasso:** 1

*Descrição:* Preparação inicial para começar o efeito onomatopaico no tampo do instrumento. Realização de *scratch* com timbre ruidoso na III corda com um *glissando* de Ré # a Mi #. Em seguida o mesmo timbre de *scratch* na I corda associado também a um *glissando* de Lá# a Si#. *Análise:* preparação para a escolha do timbre (tipo de *scratch*) e execução, apoiando na região do espelho (*tasto*) na III corda e depois na I corda.

**Momento 2:** Gesto Acompanhador e Gesto de Pré-Ação

**Início:** 00min. 07seg. **Fim:** 00 min. 09 seg. **Compasso:** 1

*Descrição:* Após a realização do *scratch* há a preparação para mostrar que haverá uma batida no tampo.

*Análise:* preparação para o embalo para bater no tampo e ao mesmo tempo é um gesto físico que colabora para manter a expectativa de que imitação ainda está em percurso, há a conexão entre os dois momentos.

**- Imitação da porteira da fazenda (Compassos 54 a 56) – coda.<sup>161</sup>**

<sup>160</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mOwsd5ItIZY&feature=youtu.be>. Acesso em 20/12/2020.

<sup>161</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kdQp42IvLZI&feature=youtu.be>. Acesso 20/12/2020.

**Momento 1:** Gesto Acompanhador

**Início:** min.00 seg.00 **Fim:**00 min. 07 seg. **Compasso:** 54 e 55

*Descrição:* Semelhante ao Momento 1 da imitação da porteira da fazenda da Introdução;

*Análise:* Semelhante ao Momento 1 da imitação da porteira da fazenda da Introdução.

**Momento 2:** Gesto Acompanhador e Gesto de Pré-Ação

**Início:** 00min. 07seg. **Fim:** 00min. 09seg. **Compasso:** 56

*Descrição:* Semelhante ao Momento 2 da imitação da porteira da fazenda da Introdução;

*Análise:* Semelhante ao Momento 2 da imitação da porteira da fazenda da Introdução.

**Momento 3:** Gesto Acompanhador e Gesto de Pós-Ação

**Início:** 00min. 09seg. **Fim:** 00min. 10 seg. **Compasso:** 56

*Descrição:* Após a realização da batida no tampo há um movimento corporal em semicírculo com o braço direito segurando o arco. Movimento que começa batendo no tampo no violino e que termina com o braço do lado oposto.

*Análise:* Esse movimento não se identificou na execução da imitação da Porteira da Fazenda na introdução. Esse movimento colabora para o sentido de finalização.

Após reflexão, ao observar a gravação que realizei para ilustrar minha interpretação da porteira da fazenda para esta tese, notei que ela seria uma interpretação mais próxima à porteira da fazenda da *coda* apresentada acima, com o movimento de semicírculo no ar que provavelmente colabora para o sentido de finalização<sup>162</sup>.

Neste item, buscou-se selecionar alguns efeitos onomatopaicos para discutir aspectos que demandam atenção especial, já que são momentos distintos dentro da obra, produtos da Hibridização da Técnica Instrumental (HTI) (Vasconcelos, 2013). Senti necessidade de me apoiar em conceitos e modos de análise e nesse caso usei como referencial Madeira (2017), que discorre sobre o gesto corporal para analisar aspectos dessa HTI. A maneira que foi abordada essa estratégia de reflexão sobre o gesto físico aplicado aos efeitos

---

<sup>162</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/406622738>. Acesso em 20/12/2020.

onomatopaicos se mostrou válida porque foi possível trazer à luz da discussão considerações balizadas por uma teoria de gesto físico que pode contribuir para uma interpretação, na qual o intérprete e público construam um significado que esteja mais próximo daquele que o compositor possa ter pensado, bem como que valorize aspectos que, após a investigação julgo que devam ser destacados de cada obra.

### **VIII. Uso do gravador/filmadora:**

O uso do recurso da gravação em vídeo foi muito importante não só para o registro da realização dos ciclos, mas para ser uma ferramenta que complementa o uso do diário e que colabora para a reflexão. Como exemplo, eu selecionei trechos de gravações do Primeiro ciclo<sup>163</sup> e do Segundo ciclo de coletas<sup>164</sup> do *Prelúdio XVIII - Pai João*, a fim de analisar e evidenciar a utilidade desse recurso. Como já apresentado nessa tese, essas hipóteses são levantadas a partir das informações extramusicais, ou seja, da descrição de Valle sobre como imitar o tambor, contida em seu ‘Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza’. Na gravação do Primeiro Ciclo eu levanto hipóteses e realizo testes de possibilidades de execução da realização da imitação do tambor no tampo do violino. Identifico algumas possibilidades:

*Primeira possibilidade: (1seg ao 18 seg)*

- batida em duas alturas (no tampo e no fundo);
- uso do indicador em cima e do polegar em baixo;
- tentativa de entendimento de como sincronizo a o indicador e o polegar;

*Segunda possibilidade: (19 seg ao 29 seg)*

- teste de timbre com batida no tampo com a ponta do indicador direito (osso);
- tentativa de entendimento de como sincronizo a o indicador e o polegar;

*Terceira possibilidade: (29 seg. a 35 seg)*

- teste de timbre com batida no fundo com as falanges com o osso do polegar esquerdo;

---

<sup>163</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ECBS1467W8E&feature=youtu.be> (trecho da coleta do Primeiro ciclo do Prelúdio XVIII – Pai João). Acesso em 23/12/2020.

<sup>164</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=INdqkJpZaCQ&feature=youtu.be> (trecho da coleta do Segundo ciclo do Prelúdio XVIII – Pai João). Acesso em 23/12/2020.

*Quarta possibilidade (57 seg a 1min 10 seg)*

- teste de timbre com batida no tampo com as falanges do indicador direito;
- teste de timbre com batidas com o polegar no fundo, próximo à junção do braço do violino com o corpo.

*Quinta possibilidade (1 min 10 seg a 1 min. 19 seg)*

- teste de timbre com batidas com o polegar em diversas regiões do fundo.

*Sexta possibilidade (1 min 19 seg a 1 min 24 seg)*

- teste de timbre com batida no tampo com as falanges e ponta do indicador direito em diversas regiões do tampo;

*Sétima possibilidade (1min 25 seg a 1 min 35 seg)*

- teste de timbre com batida no tampo com as falanges do indicador e médio direito em uma região central e polegar esquerdo curvado batendo no centro do fundo do instrumento.

*Oitava possibilidade (1 min. 35 seg. ao fim)*

- experimentações diversas.

Na gravação do Segundo Ciclo (seg. 0 a 17 seg.), apresento a minha interpretação da execução da realização da imitação do tambor no tampo do violino, com as seguintes características:

- Batida no tampo do violino com o indicador e médio da mão direita (com todas as falanges) na região mais central do tampo;
- Do c.1 a 4 com batida no tampo do violino com o indicador e médio da mão direita (uma altura).
- A partir do c.4 entra a segunda altura, que uso o polegar da mão esquerda no fundo do instrumento.

Nessa interpretação do segundo ciclo, que já passou pelo processo reflexivo, apresenta escolhas de hipóteses levantadas no primeiro ciclo e outras que não foram levantadas. Em alguns aspectos, possibilidades testadas no primeiro ciclo são incorporadas na versão do segundo, outras não.

O teste realizado no primeiro ciclo (que identifiquei como *sétima possibilidade*) batendo em no tampo com o indicador e médio da mão direita com todas as falanges e bem no centro do violino são incorporadas na versão do segundo ciclo. Porém, em nenhum momento no primeiro ciclo foi testado do c.1 a 4 com batida no tampo do violino em uma altura e foi incorporado na versão do segundo, já que é o que Valle indica na partitura.

Outra observação que realizo é quando comparo a gravações do segundo ciclo com a gravação que realizei para ilustrar a minha interpretação do tambor para constar no item **VI. Identificação e possibilidades de execução de efeitos onomatopaicos (imitações de vozes da natureza presentes nos Prelúdios)** desta tese<sup>165</sup>. Nessa gravação, incorporo os aspectos acima citados e faço uma correção referente à altura em que bato a metade do primeiro tempo do c.4 (colcheia). Na gravação do segundo ciclo eu bato no tampo, mas o indicado por Valle é no fundo, como fiz nessa última gravação (nota de rodapé 165).

**Exemplo 126:** Imitação do tambor atentando para a batida nas alturas corretas (em destaque).

(Imitando o tambor)

*p*

Fonte: edição do autor

Este item foi importante, pois a partir das anotações no Diário Reflexivo, em consonância com as gravações dos ciclos, foi possível reforçar opiniões, representando um auxílio na percepção das mudanças do processo que aconteceram na comparação entre os dois ciclos.

A função da filmagem a princípio era, além de constituir uma ferramenta para me certificar e reforçar as ideias pós-coleta, ser também uma forma de registrar os ciclos de coleta associado às fichas de coletas de dados. Como ferramenta de auxílio para reflexão, o registro em vídeo atuou no sentido de mostrar pontos positivos, assim como as falhas e pontos que precisariam de melhora e assim, dentro desse processo reflexivo, buscou-se aperfeiçoar a performance. Como exemplo, cito a observação no primeiro ciclo de trechos com necessidade de refinamento técnico, incorporação de gestos físicos intencionais e eliminação de gestos involuntários (ex. gestos faciais) e como estes trechos tomaram forma no segundo ciclo.

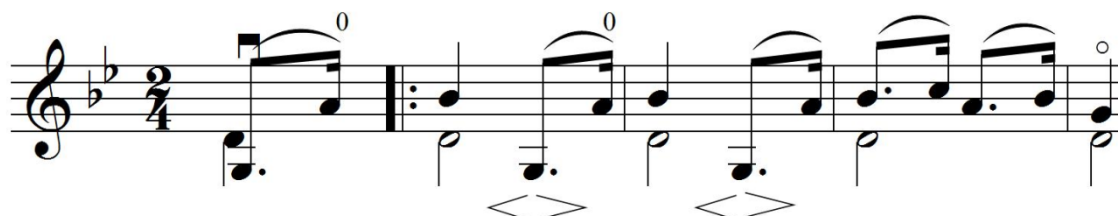
<sup>165</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/410002983>. Acesso em 23/12/2020.

Associar ao processo reflexivo a coleta de vídeo colaborou para aumento o nível crítico, ainda mais nesse modelo de pesquisa, onde o pesquisador e o artista são a mesma pessoa. Logo, foi um procedimento que certamente tem validade e que foi encarado como uma estratégia de ganho reflexivo.

### IX. Sonoridades – realização de contrastes de dinâmica/timbre/articulação;

Nesse item busquei observar sonoridades mais marcantes nas obras e realçar a dinâmica e o timbre de acordo com o caráter da obra. Alguns exemplos me chamaram mais atenção como no *Prelúdio VI - Marcha Fúnebre*, uma sonoridade com pouco vibrato (com parcimônia) foi uma escolha para realização de um colorido de frase e timbre baseado na velocidade, pressão e ponto de contato do arco<sup>166</sup>. Na busca por uma sonoridade mais escura e velada, relacionada ao aspecto de luto da peça, sugere-se a utilização da III e da IV corda do instrumento, que contribuem para um timbre mais escuro.

**Exemplo 127:** Colorido de arco no *Prelúdio XVI*.



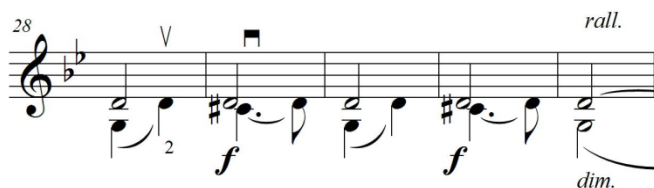
Fonte: edição do autor

Essa sonoridade torna-se diferente apenas naquele que julgo o ponto culminante dessa peça, entre os c.28 a 32, onde opto por uma mudança de sonoridade. Nesse trecho, o uso de um vibrato mais intenso é aplicado nos compassos 29 e 31 para realçar o colorido de uma forte dissonância que é explicitada pela indicação de dinâmica *f* por Valle (único momento nessa obra de Valle indica uma dinâmica). Por romper com o discurso que vinha até então sendo desenvolvido no Prelúdio, julgo adequada essa escolha, assim como o intérprete poderia imaginar metáforas ou licenças poéticas, como o choque de uma despedida final<sup>167</sup>.

<sup>166</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/407701197>. Acesso em 23/12/2020

<sup>167</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/407700810>. Acesso em 10/12/2020.

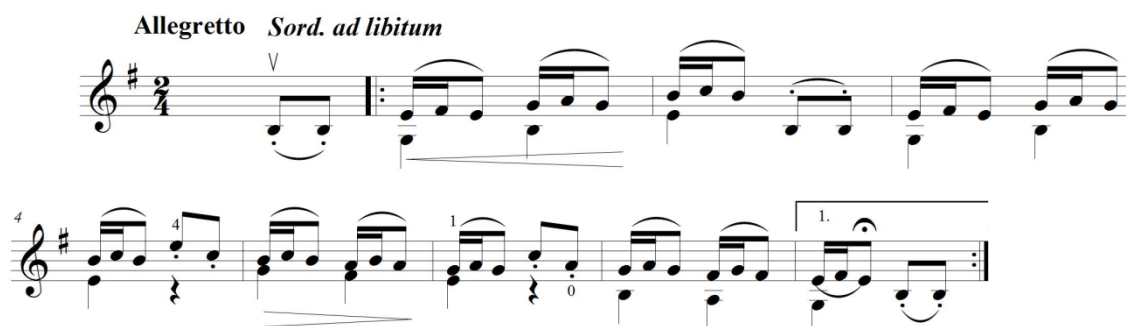
**Exemplo 128:** Trecho do *Prelúdio VI* ilustrando o ponto culminante da obra e o uso de um vibrato intencional nos momentos dissonantes.



Fonte: edição do autor

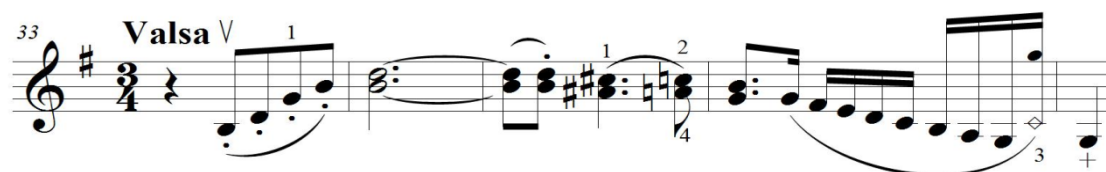
Outro Prelúdio que pode apresentar sonoridade velada é o *Prelúdio XIII - Asas Inquietas*. Isso porque Valle determina o uso da *sordina ad libitum*. Vejo como um paradoxo essa indicação de Valle e comparo com o discurso musical, que possui um caráter brilhante e expansivo<sup>168</sup>. Talvez Valle pretendesse que o intérprete, se quisesse, poderia retirar a surdina antes da “valsa” e criar um contraste entre esses dois momentos da peça<sup>169</sup>. Dado que Ernest Doring<sup>170</sup>, a quem o Prelúdio é dedicado, escreveu sobre a fabricação de violinos, talvez fosse intenção de Valle explorar as possibilidades timbrísticas.

**Exemplo 129:** sonoridade velada no *Prelúdio XIII - Asas Inquietas*



Fonte: edição do autor

**Exemplo 130:** proposta de valsa com sonoridade mais “aberta”.



Fonte: edição do autor

<sup>168</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/412520017>. Acesso em 10/12/2020.

<sup>169</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/414326270>. Acesso 10/12/2020.

<sup>170</sup> Ernest Doring (1877-1955) foi autor de alguns livros sobre violino, como o “Guadagnini Family of Violin Makers” (Dover Publications, 2012) e “How many strads?” (ed. William Lewis & Son, 1945), não encontramos muito mais informações sobre o autor (<<http://id.loc.gov/authorities/names/no98081935.html>> acesso em 04/08/2020)

A sonoridade mais velada do *Prelúdio VI – Marcha Fúnebre* é mais rara nas obras de Valle, pois observei que na maioria dos Prelúdios, uma sonoridade mais aberta e brilhante é mais comum. No *Prelúdio III – Devaneio* e *Prelúdio I – Batuque* uma qualidade mais brilhante do som é provavelmente referente a comemorações de festas ou canções populares e por essa razão, nesses Prelúdios, opto sempre pelo uso de cordas soltas.

Há momentos dentro da própria peça em que busco alterar o timbre, por julgar que dentro da estética da obra e do discurso musical (por exemplo, quando uma célula, semifrase ou frase se repete sem nenhuma variação ou modificação) isso seja necessário para tornar o trecho mais interessante, para conseguir contraste e variedade. No *Prelúdio V - Tico-Tico*, nos compassos 17 a 21 eu busco um colorido de som que contraste entre um som “escuro” e um som “claro”. O c.17 seria um som “escuro”, c.18 seria “claro”, c.19 “escuro”, nos c.20 e 21 o primeiro, segundo e terceiro tempo seriam “escuras” e o quarto tempo “claro”. São decisões interpretativas que usam timbre e sonoridade para realizar esse contraste<sup>171</sup>.

**Exemplo 131:** Jogo de coloridos (timbres) no Prelúdio V.



Fonte: edição do autor

Outro momento relacionado com um timbre específico acontece no *Prelúdio XIX – Folgado Campestre*, do c.48 ao fim. Com a indicação de *dim. até desaparecer*, em *pizzicato* e com indicação de *ritornelo*, a decisão aqui é na mudança de timbre gradativa para o *tasto*, colaborando assim para o som ir desaparecendo<sup>172</sup>.

**Exemplo 132:** proposição de possibilidade timbrística no *Prelúdio XIX*, c. 48 ao fim.



Fonte: edição do autor

<sup>171</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/409316377>. Acesso em 10/12/2020.

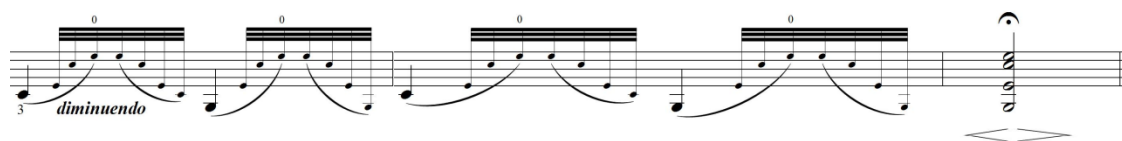
<sup>172</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/412367219>. Acesso em 10/12/2020.



Assim como o exemplo anterior, na imitação do tambor, no *Prelúdio XVIII – Pai João*, busco uma mudança de timbre alterando gradativamente o local onde bato no tampo do violino, que segue a mudança de dinâmica de *f* para *p*, ou seja, do centro do tampo e gradativamente até o filete, onde a reverberação é menor. Evidencia-se essa proposta no *diminuendo* a partir do c. 6 ao fim e a partir do seg. 14 do vídeo<sup>173</sup>. A representação se encontra no Exemplo 109, item V desta seção.

No *Prelúdio II – Suspiro D’Alma* eu também proponho uma mudança para um timbre mais escuro e velado (*sulla tastiera*) para contrastar e gerar outra atmosfera na obra. Proponho essa mudança de timbre na *coda* nos arpejos na Tônica e Dominante, para conduzir a uma finalização suave da obra. Para além do caráter suave desses arpejos, proponho ainda um crescendo e diminuendo no acorde final em mínima (Tônica) para oferecer essa expressividade<sup>174</sup>.

**Exemplo 133:** proposição de mudança de timbre na coda do *Prelúdio II*.



Fonte: edição do autor

Outra ocasião em que há a alteração de timbre com determinação do próprio compositor acontece no *Prelúdio XI - Casamento na Roça*. Do c. 60 ao fim, Valle determina timbres específicos com indicações de *sulla tastiera*, ponta do arco, talão e lugar normal (l.n.). Além dessa proposta de possibilidades timbrísticas é interessante notar também que do c.69 a 71 e escreve a realização de arco com *pizzicato* de mão esquerda simultâneos, que gera outro timbre<sup>175</sup>.

**Exemplo 134:** indicação de mudança de timbre apontada por Valle: *sulla tastiera* (ponta do arco) e talão – lugar normal (l.n.). A realização de arco com *pizzicato* de mão esquerda simultâneos gera outro timbre.

<sup>173</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/414611166>. Acesso 10/12/2020.

<sup>174</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/415158606>. Acesso 10/12/2020.

<sup>175</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/415143927>. Acesso em 10/12/2020.

Fonte: edição do autor

Uma questão que guarda relação com questões interpretativas focadas na *performance*, mas que também são questões de sonoridade, acontece no *Prelúdio X – Interrogando o destino* (C.10 e 38). São opções como suprimir notas ou alterar oitavas. Julgando a realização de um *pizzicato* (Sol 2) um tanto quanto complicado de se fazer soar no trecho em questão, optei pela realização na corda IV corda solta (sol). Fica mais reverberante e confortável de realizar<sup>176</sup>.

**Exemplo 135:** opção de realização do *pizzicato* de mão esquerda uma oitava abaixo.

Fonte: edição do autor

Com relação à questão do timbre, ainda vale mencionar as diversas possibilidades sonoras que Valle explora em seus *Prelúdios XIV – A Porteira da Fazenda* e *XVIII – Pai João*, que já foram amplamente explorados nesta tese. Nesse sentido, estão presentes a Hibridização

<sup>176</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/409319207>. Acesso em 10/12/2020.

da Técnica Instrumental (HTI), associando técnicas como *scratch*, *glissandi*, uso percussivo do violino e *alla guitarra*, que geram sonoridades específicas.

Este item visou a identificação de sonoridades indicadas por Valle, mas também possibilidades de decisões interpretativas. De modo geral, com indicações de Valle ou não, decisões interpretativas foram pensadas também levando em conta a obra em *performance*, conforme mostra o exemplo do *Prelúdio X - Interrogando o Destino*, quando opto por realizar um *pizzicato* uma oitava abaixo.

Os Prelúdios que tinham algum tipo de informação extramusical, tiveram suas escolhas de questões timbrísticas a partir de reflexões sobre esse material, como foi o caso do *Prelúdio XIV – Porteira da Fazenda* e *Prelúdio XVIII – Pai João* e as respectivas bulas interpretativas de Valle no *Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza*. Mas não só o Catálogo, como também a análise das poesias, sua associação com a música e a identificação das imitações/evocações realizadas no capítulo 2 desta tese abriram caminho para interpretações justificadas. Os trechos escolhidos buscam mostrar a validade e importância desse critério, que levantou questões importantes.

### **3.4. Proposta de uma sistematização de estudo**

As etapas percorridas na pesquisa permitiram ganho significativo de poder reflexivo e, conseqüentemente, o aprofundamento e a ampliação de discussões relacionadas à música. Proponho uma sistematização do conceito de estudo/construção de repertório baseada na reflexão, associando Diário Reflexivo, gravação em vídeo e análise autoetnográfica aplicados a momentos de coletas livres e em ciclos de coletas de dados.

Ressalta-se que a sistematização desse processo teve como foco uma obra e uso específico de um instrumento (o violino), com as suas características inerentes e idiossincráticas, mas essa proposta é referente a um âmbito geral, que acreditamos que possa ser aplicada em qualquer instrumento com suas devidas adaptações.

Uma adaptação que se acredita que possa ser feita é referente ao tempo de realização. No caso de nossa experiência, a duração foi de quatro anos (o tempo da realização do doutoramento), envolvendo nesse período todos os aspectos, desde a elaboração do conceito do percurso, realização do experimento, análise, geração de uma interpretação e a *performance* final do percurso, que neste caso, por ser um percurso acadêmico, vem acompanhado de uma defesa de tese. Ao aplicar o mesmo conceito na preparação de repertório em período de tempo menor, limitado a dias ou semanas, acredita-se que seja possível gerar o mesmo ganho

reflexivo, bastando relativizar o conceito na aplicação, levando em consideração o tempo de preparo para a *performance* e a complexidade da obra.

Essa proposta de sistematização não pretende esgotar o tema, mas fornecer um arcabouço teórico-metodológico, segundo o conceito dos pilares do modelo aplicado aqui. É importante realçar, nesse tipo de ciclo de estudo reflexivo, que a qualidade dos resultados tem íntima relação com *know how* do artista/pesquisador, e ter o domínio musical-técnico associado à autocrítica ao longo do processo torna essa metodologia eficaz.

### 1) Planejamento:

**Tabela 12:** Proposta de uma sistematização de estudo - planejamento

<b>Planejamento</b>
<b>Característica desse período: característica reflexiva sobre planejamento de estudo, meta final, interpretação pretendida</b>
Escolha da obra
Estudo preliminar para identificar <i>critérios / questões / estratégias a serem observados</i>
Estudo teórico (estudo harmônico-frezeológico, biográfico, contextualização e outros materiais que tenham potencial para serem codificados em informações que possam acrescentar musicalmente)
Busca por conteúdo extramusical que possa colaborar com informações musicais
Definição de dois ciclos de coletas de dados, levando em conta a complexidade da obra e a proximidade da <i>performance</i> final
Tomar notas no diário Reflexivo, que não necessariamente deve ser papel e caneta (pode ser virtual/digital)

Fonte: material do autor

### 2) Execução:

**Tabela 13:** Proposta de uma sistematização de estudo - Execução

<b>Execução</b>	
<b>Características desse período:</b> coleta de característica reflexiva sobre diversos aspectos do estudo, observações, hipóteses levantadas no primeiro ciclo e a busca por respostas e posicionamentos no segundo ciclo.	
<b>Primeiro ciclo</b>	
Características desse período: coleta de característica reflexiva sobre diversos aspectos do estudo, observações e hipóteses levantadas na sessão. Podem ser várias sessões, cada uma testando um ou mais <i>critérios/questões/estratégias a serem observados</i> . Há o uso do diário reflexivo, ficha de registro <sup>177</sup> e registro em vídeo	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- sessões de estudo que se caracterizam pela seleção de <i>critérios/questões/estratégias a serem observados</i> antes do início da coleta<sup>178</sup></li> <li>- aplicar os <i>critérios/questões/estratégias a serem observados</i> em sessões gravadas.</li> <li>- assistir ao vídeo</li> <li>- tomar nota no diário Reflexivo das hipóteses levantadas</li> </ul>	
<b>Entre ciclos</b>	
<b>Características desse período:</b> coleta de característica reflexiva sobre diversos aspectos do estudo, hipóteses que foram levantadas no primeiro ciclo e planejamento para o segundo ciclo. Sem registro em vídeo e sem rigor de coleta, fica a critério do artista quando coletar, quando sentir necessidade de registrar uma ideia, <i>insight</i> ou reflexão do passado ou planejamento para um segundo ciclo	
Importância de manter o hábito de refletir no diário sobre aspectos da prática	
<b>Segundo ciclo</b> <sup>179</sup>	

<sup>177</sup> Modelo ficha de registro de Sessão López-Cano e San Cristóbal (2014): 1) Ação artística; 2) Descrição da tarefa; 3) Data de realização; 4) Resultado técnico; 5) Resultado musical; 6) Observações; 7) Pensamentos associados a ação; 8) Emoções associados a ação;

<sup>178</sup> Para a realização dessas coletas do Primeiro e Segundo Ciclo, se for dentro de programas acadêmicos (graduação, mestrado ou doutorado), no qual há a necessidade de protocolos e evidências, sugerimos o uso do uso de uma Ficha de Registro de Sessão, como exemplo o modelo López-Cano e San Cristóbal (2014). Com essa ficha, para além de reforçar o registro do diário, colabora para organizar a sessão de coleta, funcionando como um *check list*. No campo artístico fora da academia, sem a necessidade da característica sistemática da academia, fica a critério o uso dessa ficha, sendo que a reflexão apenas no diário possa ser suficiente.

<sup>179</sup> No meu processo, como analisado anteriormente nessa tese, eu inseri um momento de coletas de dados em momentos livres após a realização do segundo ciclo de coletas de dados. Esse período não estava previsto no projeto inicial e foi anexado por se tratar de uma importante turnê europeia, não levada em conta quando fiz o projeto, que foi realizada e da qual poderia surgir questões importantes, e de fato surgiram. Eu encaro como opcional ter essa coleta após o segundo ciclo.

**Características desse período:** coleta de característica reflexiva e comparativa sobre diversos aspectos do estudo com confirmação de hipóteses levantadas no primeiro ciclo. Pode ser em várias sessões, cada uma validando ou não um ou mais *critérios/questões/estratégias a serem observados*. Há o uso do diário reflexivo, ficha de registro e registro em vídeo.

- sessões de estudo que se caracterizam pela seleção de *critérios/questões/estratégias a serem observados* antes do início das coletas, que geralmente foram as mesmas do primeiro ciclo para fins de comparação;

- Aplicar os *critérios/questões/estratégias a serem observados* em sessões gravadas;

- Assistir ao vídeo;

- tomar nota no diário Reflexivo das hipóteses levantadas, confirmadas ou não.

Fonte: material do autor

### 3) Autoavaliação

**Tabela 14:** Proposta de uma sistematização de estudo – Autoavaliação

<b>Autoavaliação</b>
Características desse período: Análise e discussão de todo o percurso
Reflexão autoetnográfica sobre as hipóteses e escolhas realizadas (coletas em momentos livres e dois ciclos de coleta) no diário associado à gravação de vídeos de dois ciclos
Busca por associar os aspectos extramusicais identificados as decisões interpretativas
Amadurecimento das opções interpretativas e performáticas escolhidas
Em determinada altura da construção de interpretação de uma obra, encoraja-se a exposição em PSE, em que possa ter <i>feedbacks</i> especializados que colaborarem para o amadurecimento da obra ou em situações que “o peso social” da <i>performance</i> seja consideravelmente menor que a <i>performance</i> final objetivada

Fonte: material do autor

### 4) Interpretação

**Tabela 15:** Proposta de uma sistematização de estudo - Interpretação

<b>Interpretação</b>
----------------------

Uma interpretação fruto de um processo reflexivo com registro de aspectos do processo de construção da interpretação.

Interpretação fruto de um ciclo de processos reflexivos sistematizado com recurso ao Diário Reflexivo e posterior análise Autoetnográfica

Fonte: material do autor

### 3.5. A proposição de edições práticas dos 26 *Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só, Doce momento e Serenim*.

A elaboração dessa edição, que se encontra no anexo deste trabalho, dos 26 *Prelúdios Característicos e Concertantes para violino só* e das obras para violino e piano *Serenim* e *Doce Momento* justifica-se por ser um resultado que evidencia aspectos do processo reflexivo desenvolvido ao longo do doutorado. As informações aprendidas, firmadas e codificadas advindas deste percurso acadêmico refletem-se nas edições (como nos arcos, dedilhados propostos, alterações com o objetivo de uma melhor *performance*), frutos desse processo, e que quando associados à leitura da tese, acredito que propiciam entendimento completo de minha visão da obra.

Sobre a elaboração das edições do 26 *Prelúdios*, apresento sugestões de dedilhados e arcadas tomando como ponto de partida a cópia (uma fotocópia de uma edição realizada no *software Encore*) de José Maurício Guimarães<sup>180</sup>. Para além da referência da edição de Guimarães, me referenciei também em cópias de manuscritos de parte dos *Prelúdios* aos quais tive acesso no Acervo da família Valle. Não foram localizados nos acervos os manuscritos completos das obras, apenas alguns manuscritos diversos.

Em sua dissertação de mestrado, Frésca também propôs uma edição baseada nas fotocópias dos manuscritos e embasada na edição de Guimarães. Além dessa edição, em parceria com o violinista Cláudio Cruz, Frésca ainda propôs uma edição prática com arcos e dedilhados desse violinista, lançada para editora Osesp.

<sup>180</sup> Frésca indica em nota de rodapé que: “José Maurício Guimarães é violinista e professor aposentado da Fundação Clóvis Salgado. Foi aluno de José Martins Mattos, amigo íntimo de Flausino e que herdou muitos de seus documentos e manuscritos. Já perto de sua morte Mattos, por sua vez, deu grande parte deste material a José Maurício, por saber do interesse que este nutria pela obra de Flausino Vale [sic]. De fato, José Maurício é há muitos anos um entusiasta, conhecedor e divulgador da obra de Flausino”. (FRÉSCA 2008, P. 162)

No mestrado, realizei uma editoração do conjunto de 26 Prelúdios a partir de Guimarães, que na ocasião não foi publicada em forma de edição para o intérprete (apenas usado na dissertação para exemplificar as análises fraseológicas e harmônicas) e que agora é a base da edição do doutorado.

Cabe esclarecer aqui que em relação à numeração da ordem dos Prelúdios, Frésca (2008) identifica em sua dissertação diferentes possibilidades e termina por adotar a versão de José Maurício Guimarães, que é a opção que fiz também.

Proponho uma edição prática com o objetivo de ser um material para o estudo e uso na *performance*. Figueiredo (2000) afirma que a ênfase principal de uma Edição Prática é a realização sonora, buscando introduzir codificações de forma a orientar o executante.

Sobre a peça *Doce Momento*, referenciei-me na única edição encontrada na coletânea do acervo da família Valle intitulada: “Do acervo de Flausino Rodrigues Valle. Parte da coletânea de suas partituras e de vários autores, em que fez: arranjos, revisões, revisões e didilhações, adaptações para violino só e adaptações para violino e piano (que tocava frequentemente) - Volume I - Barbacena 1984-1954 Belo Horizonte”. Essa coletânea é composta por dois volumes e contém essa partitura de Valle. A partitura aí encontrada é um exemplar publicado pela editora Casa das Músicas e com o selo da Livraria Universal, em Belo Horizonte. No exemplar há um autógrafo de Valle: “Flausino R. Valle. Belo Hte 17-V-1946”. Trata-se de uma obra para violino e piano composta em parceria com Luiz Melgaço. Acompanha um poema de Valle intitulado o *Doce Momento*, já apresentado nessa tese.

Sobre a obra *Serenim*, trata-se de uma edição bem legível, com parte de piano e de violino separadas. Essas partituras também se encontram na coletânea do acervo da família Valle, Volume I. Na parte inferior da partitura, há um escrito a mão: “Estes harmônicos devem ser escritos sobre a pauta, e não de baixo. O segundo grupo está bem colocado”. A partir dessa frase de Valle, uma hipótese dessa edição é que Valle pode ter terceirizado o manuscrito para um copista e esteja dando orientações sobre configurações da partitura.

Posto isso, após o aprofundamento interpretativo no percorrer dos estudos e experiências narrados nesta tese, proponho a minha visão interpretativa da obra através das minhas arcadas e dedilhados. É importante ressaltar que não tenho a pretensão que minhas sugestões de arcos e dedilhados sejam adotadas obrigatoriamente por todos os violinistas, mas sim que evidenciem aspectos de tomadas de decisões, fruto de um processo autoreflexivo de uma pesquisa acadêmica, um produto final importante que embasa e ilustra o processo.

Não seria possível indicar na partitura todas as sutilezas encontradas e as tomadas de decisões no processo de construção dessa interpretação. Logo, entendo que, ao associar o



estudo das obras a partir dessas edições ao conteúdo desta tese, seja possível colaborar para o entendimento completo da minha visão sobre a obra.

Como padrão básico identificado nas edições dos Prelúdios, definimos:

- Dedilhados entre parênteses são a minha proposição de dedilhados;
- Dedilhados sem parênteses são aqueles das edições de José Maurício Guimarães, que não podemos afirmar que são dedilhados de Valle;
- O texto original é mantido. Sempre que aparecer as indicações de *Ossia* (Integração editorial) constituem minhas alterações no texto original com objetivo da construção de minha interpretação.

Como padrão básico identificado nas edições das obras Doce Momento e Serenim, definimos:

- Dedilhados entre parênteses são a minha proposição de dedilhados;
- Dedilhados sem parênteses são dedilhados das edições que foram tomadas como base;
- O texto original é mantido. Sempre que aparecer as indicações de *Ossia* (Integração editorial) constituem minhas alterações no texto original com objetivo da construção de minha interpretação.

## **Conclusão**

O conceito principal desta investigação, no qual o performer/artista e investigador são conectados, inicialmente se mostrou desafiador no sentido de se manter um rigor acadêmico, principalmente na concepção do percurso e sua análise posterior, de forma que fossem capazes de evidenciar o processo de transformação do objeto artístico. Os moldes desta investigação exigem do performer/investigador não só proficiência artística/instrumental como também a proficiência como pesquisador no momento da análise autoetnográfica. Essas dificuldades e preocupações, bem como o entendimento real das particularidades e autoregulação do projeto proposto, foram sanados paulatinamente, conforme o progresso da investigação, cumprindo todas as etapas do experimento e ampliando sua compreensão de forma progressiva. O uso do conjunto de metodologias escolhidas e a maneira que essas foram estruturadas nesta tese contribuíram para entendimento do processo de construção, mostrando a sua transformação gradual, com ênfase em aspectos que incluem reflexões sobre elementos extramusicais na obra de Valle, assim como elementos frutos de hipóteses e escolhas do processo proposto.

O uso dessas metodologias permitiu o contato direto com a transformação da interpretação das obras estudadas, desde a maneira como foi definido, passando pela concepção dos critérios a serem observados, aplicados no desenho do percurso de coletas, até a consideração de aspectos aprofundados do entendimento das imitações/evocações. Isso foi

possível graças à ação e registro feitos pelo artista/performer e a análise e interpretação do investigador daquele momento vivido. A análise e a consequente validação desse processo foi se tornando mais evidente e clara para mim, quando, após realizado todo o processo (inclusive a análise autoetnográfica), pude perceber sutilezas na transformação do objeto. Essa observação, a análise e as conclusões do processo vivenciado, dentro de perspectivas temporais distintas (análise imediatamente após o fim do experimento e um olhar dessa análise realizada após determinado período) revelam discussões e sutilezas adicionais, o que vem a evidenciar que, em diferentes níveis de maturação, o experimento possa incorporar novas particularidades, aprimoramentos e aplicações.

Os dois ciclos de coletas protocolados e com coletas em momentos livres, mostraram-se como pontos de fundamental importância para, por exemplo, apontar para o ganho autoreflexivo. A intenção inicial era de não deixar a coleta totalmente livre e, assim, dentro do experimento, ter um sistema com dupla rodada protocolada para criar referências e possibilidades de comparação, tornando parte da coleta mais objetiva. Nesse sentido foram pensados os dois ciclos, que, embora teoricamente idênticos no que se refere a protocolos adotados, na prática mostraram algumas diferenças: o primeiro ciclo apresentou características de levantamento de hipóteses/problemática e o segundo, características de apontar para escolhas e apresentar soluções em constante comparação e diálogo com o primeiro ciclo. Esse processo mostrou-se como um ponto positivo, já que colaborou para autorreflexões distintas: no momento em que se comparam os dois ciclos entre si e no momento em que se comparam os ciclos aos momentos de coletas livres.

Ao analisar a relação entre cada um dos dois ciclos associados às coletas em momentos livres, notei que foram períodos de estímulo autoreflexivo referentes ao desenvolvimento interpretativos/perfomático e metodológico, que se mostraram complementares, cada período com suas particularidades:

1) O primeiro período de momento de coletas livres mostrou-se com uma característica autoreflexiva estruturante, com foco tanto nas hipóteses de interpretação buscadas no futuro, mas igualmente com foco na concepção do percurso (definição do percurso e metodologia aplicada).

2) No segundo momento de coleta em momentos livres (entre ciclos) se observa maior poder reflexivo, tanto sobre aspectos da interpretação quanto também sobre aspectos performáticos. As considerações do processo/experimento nesse momento tiveram um caráter de ajuste, de reflexões do passado (primeiro momento de coletas livres e primeiro ciclo) e de reflexões para o segundo ciclo que estava para acontecer.

3) O terceiro momento de coleta em momentos livres (após o segundo ciclo), que não estava previsto inicialmente no projeto inicial, veio a confirmar aumento reflexivo, mas agora focado em aspectos da interpretação e *performance*. Esse momento mostrou-se necessário pela oportunidade de realização de uma série de recitais com o próprio violino de Valle, com a possibilidade pôr em prática todas as decisões interpretativas e performáticas que estavam sendo processadas e incorporadas. As anotações nesse terceiro momento foram relativas apenas à preparação e ao *feedback* dessa experiência.

A associação entre os ciclos e a coleta em momentos livres mostrou que esses constituem momentos complementares e que mantêm um diálogo, colaborando para o ganho autoreflexivo, evidenciado a colaboração para o músico que busque uma possibilidade de estruturar seu caminho para o ganho técnico e musical de maneira mais independente e organizada, ou seja, capaz de construir sua interpretação/performance em um processo de auto-aprendizado, com confluência de várias atividades mentais e estéticas.

Logo, de uma maneira geral, a escolha dessa metodologia mostrou-se colaborativa para meu ganho autoreflexivo no processo de estudo. Identifiquei diferentes momentos autoreflexivos com características distintas:

- Autorreflexão acerca da construção do processo (primeira e segunda coletas de dados em momentos livres);
- Autorreflexão sobre hipóteses e problemáticas musicais (primeiro e segundo ciclo);
- Autorreflexão sobre os testes e escolhas justificadas das hipóteses musicais, também sobre o percurso percorrido e sobre o restante do percurso (coletas em momentos livres);
- Autorreflexão comparativa entre o primeiro e segundo ciclo; sobre tomadas de decisões no segundo ciclo realizadas a partir de levantamentos hipotéticos, problemas musicais e caminhos interpretativos apontados no primeiro ciclo. Este constituiu um momento importante de tomadas de decisões interpretativas/performáticas baseadas em autorreflexão comparativa;
- Autorreflexão com influência externa (*feedbacks*) e maturação da interpretação (coletas de dados em momentos livres).

O fato de nos ciclos de coleta haver o registro em vídeo, o rigor de protocolos de uso do diário, a ficha de registro e um cronograma de dias para ser realizado, colaborou para gerar uma rotina que fez as reflexões do estudo serem constantes nos períodos dos ciclos. Para além dessa rotina, os *critérios/questões/estratégias a serem observados*, anotados nas fichas de

registro de sessões, colaboraram para orientação dos estudos de forma objetiva com otimização do tempo, funcionando como um eficiente *check list*.

O ato de filmar e se assistir em si já é uma ferramenta importante de coleta de dados, que contribui para o senso da realidade, e assim colabora para identificar possíveis falhas técnicas (afinação, condução do arco), posturais (pontos de tensão física desnecessária) e de questões musicais e performáticas que precisam ser mais evidenciadas na *performance*.

A coleta de dados no diário reflexivo também se mostrou uma ferramenta importante para aquisição de informações e amplificou a capacidade reflexiva, proporcionando forma às problemáticas e hipóteses. A combinação dessas ferramentas revelou-se uma metodologia satisfatória, principalmente para instrumentistas que proponham a percorrer esse modelo de pesquisa (PaR) que já tenham um nível avançado artístico e acadêmico (*know how*), e que busquem o objetivo de, a partir de uma postura crítica, identificar falhas e buscar soluções. Essa associação aplicada aos ciclos de coletas mostrou-se adequada e relevante para captar momentos de mutação do processo, proporcionando assim uma forma de estudo que propicia ao artista/performer independência de *feedback* externo, podendo otimizar, assim, sua prática.

Paralelo ao desenvolvimento desse experimento, destaco a importância das informações extramusicais como forma de colaboração para a construção da interpretação musical, para entender aspectos dos processos e das intenções de Valle e auxiliar nas tomadas de decisões.

Interpretar o ‘catálogo de imitações de vozes da natureza’ de Valle através do conceito de crítica genética ou fazer o paralelo entre poesias e as obras musicais de Valle através da Intermedialidade de Wolf foram aspectos importantes desta investigação. Apontaram para uma postura investigativa necessária do intérprete e pesquisador que busca se aprofundar nas sutilezas da obra, com o foco de incorporar na sua interpretação/*performance*, para além da normativa descrita no texto musical. Em vários aspectos musicais a interpretação proposta das obras escolhidas nesta tese difere das interpretações em circulação, como questões que vão desde escolhas interpretativas, interpretações dos efeitos onomatopaicos (imitações/evocações), postura em *performance*, identificação de sutilezas e a valorização destas. Atribuo isso ao processo reflexivo associado ao acesso a essas fontes extramusicais; além de um balizamento teórico e interpretativo com um caráter pessoal, fruto das interpretações do material pesquisado e gerado, propiciando, assim, um resultado sonoro que põe em relevo aspectos que julgo serem características marcantes nas obras.

Musicalmente, a partir desse olhar cuidadoso para questões que estão fora do conteúdo da partitura, os avanços desta tese vieram a confirmar conteúdos já apontados por

outros pesquisadores (como relativas ao idiomatismo do instrumento, estruturas formais simples, variações de temas), mas também a apontar para um aprofundamento de sutilezas musicais, resultado esperado dos moldes desse modelo de Investigação Artística. Isso veio a reforçar o quanto essa linha de investigação tem uma característica que propicia o diálogo com outras áreas ou subáreas de pesquisa em música e/ou outras áreas bem como o quanto todas as áreas poderiam ganhar com esse contato.

De um modo geral, a influência da viola caipira na obra de Valle é confirmada por meio de aspectos como os títulos de Prelúdios que remetem a esse instrumento (Repente, Viola Destemida, Canto da Inhuma), ao uso da técnica *Alla guitarra*, à identificação de Prelúdios com estrutura formal que evocam danças que utilizam esse instrumento (como o Batuque) e a própria biografia de Valle. O acesso a gravação de Valle tocando violão de forma a imitar a viola caipira, executando a obra *De Volta ao Rancho*, foi uma das evidências exteriores à partitura que colaborou para reforçar o entendimento da forte influência desse instrumento nas composições de Valle. Consequentemente, isso contribuiu para as tomadas decisões interpretativas e performáticas.

Outro aspecto extramusical que colaborou criativamente para a construção da interpretação foi o paralelo entre a obra musical e a obra poética de Valle. A comparação entre o *Prelúdio XIV – A Porteira da Fazenda* e o poema *A Cigarra* colaborou com a fundamentação das decisões interpretativas, como, por exemplo, a questão da busca por timbres em mídias diferentes, já que o compositor/poeta demonstrou o mesmo *modus operandi* em diferentes mídias, e, assim, reforçou a escolha do *scratch* como técnica para alcançar o timbre apontado no catálogo. Outro exemplo de estímulo criativo e interpretativo aconteceu no paralelo entre o poema *Doce Momento* e a partitura *Doce Momento*, ambos de Valle. Após análise notei a proximidade entre as estruturas formais das obras o que levou a entendimento mais interessante da obra musical.

Sobre a análise do processo através da autoetnografia, esta possibilitou a realização de uma análise pertinente e satisfatória dos dados colhidos em diários reflexivos. Os procedimentos envolvidos relacionaram-se, de acordo com o pretendido no projeto inicial e assim contribuíram para acompanhar detalhes do processo. O caráter autobiográfico valoriza o intérprete e evidencia a sua arte ao dar voz ativa às suas reflexões e considerações pessoais artísticas.

O caminho proposto e percorrido nesta tese mostra evidências relevantes, que validaram a metodologia elaborada. A autorreflexão artística da prática associada a um diário, à gravação, aos ciclos de coleta para a comparação dentro do conceito da investigação artística

certamente aprofunda a reflexão, sendo capaz de gerar conteúdo e ferramentas. A sistematização apresentou-se como uma maneira otimizada, objetiva, pragmática e organizada de estudo, que proporciona mais independência e consciência do instrumentista no processo de construção da interpretação. Ela pode propiciar que o músico adquira mais ferramentas para autoavaliação com maior atenção, critério e rigor; com capacidade de gerar e interpretar dados. Constitui, ainda, um sistema aplicado à realidade do artista, que objetiva oferecer um ganho de autoaprendizado e autorreflexão. Espero, com isso, colaborar no campo de pesquisa da investigação artística, na qual a pesquisa reside na prática reflexiva do músico, buscando a expansão dos diálogos dentro da academia.

## Bibliografia geral

ABREU, Vitor Chagas de. *Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só de Flausino Vale [manuscrito]: cinco transcrições e análise interpretativas para viola de arco*. Belo Horizonte: UFMG. Dissertação de mestrado, 2015. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/AAGS-A4YHCN>, acesso em: 20/01/2021

ALVARENGA, Hermes Cuzzuol. *Os 26 prelúdios característicos e concertantes para violino só de Flausino Vale: aspectos da linguagem musical e violinística*. Porto Alegre: UFRGS. Dissertação de mestrado, 1993. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/141532/000045498.pdf>, acesso em: 05/06/2019.

ALVARENGA, Hermes Cuzzuol; RIBEIRO, Paulo Leniuron. *Prelúdios ou Estudos: dualidade nos Prelúdios para Violino solo de Flausino Vale*. Revista Música Hodie, v.6, n.12 2016.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.

\_\_\_\_\_. *Dicionário Musical Brasileiro*. Editora Itatiaia, Belo Horizonte, 1989.

BAUMAN, R. *Verbal Art as Performance*. Rowley, Mass: Newbury House Publishers, 1977

BENETTI, Alfonso. *Expressividade e Performance Pianística*. Tese de Doutorado. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2013. Disponível em: <<http://ria.ua.pt/handle/10773/12360>>

\_\_\_\_\_. *A Autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística*. Revista Opus, 2017. DOI 10.20504/opus2017a230.

BIPPUS, Eike. *Artistic Experiments as Research*. Zurich University of the Arts, Institute for Critical Theory ISBN 9789058679734 - © Leuven University Press, 2013.

BORGDORFF, Henk. *The Conflict of the Faculties*. Leiden: Leiden University Press, 2012.

BOWMAN, Wayne D. *Philosophical Perspectives on Music*. New York: Oxford University Press, 1998.

BRIDGENS, Ruth. *Authoetnography and untold stories*. Qualitative Researcher. ISSN 1748-7315, 2007.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 12a. Edição conforme última edição revista pelo autor. São Paulo: Global, 2012.

CARDOSO, André. *A Música na Corte de D. João VI*. São Paulo: Martins, 2008.

CHARMAZ, Kathy. *A Construção da Teoria Fundamentada: guia prático para análise qualitativa*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. Trad. Fausto Borém. Per Musi, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22.

\_\_\_\_\_, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. New York, Oxford University Press, 2014.



\_\_\_\_\_, 'Changing the Musical Object: Approaches to Performance Analysis'. In *Music's Intellectual History*, New York, RILM, 2009.

COSTA, Valério Fiel da; BRITO, Luã Nóbrega de; CIACCHI, Matteo. *Mudando o objeto mais uma vez: um modelo possível de análise morfológica*. In: Anais do XXVIII Congresso da Associação Nacional De Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 28, Manaus. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2018.

COPPETI, Rafaela; TOKESHI, Eliane. Técnica Expandida para violino: classificação e avaliação de seu emprego na música brasileira. In: Anais da Anppom - Décimo quinto Congresso, 2005, pp. 318 – 323.

CRESWELL, John W. *Investigação qualitativa e projeto de pesquisa: escolhendo entre cinco abordagens*. 3. Ed. – Porto Alegre: Penso, 2014

DAVIDSON, J.W. *Music Praictioner: Research for the Music Performance, teacher and listener*. Aldershort: Ashgate, 2004.

DELAMONT, Sara. *Arguments against auto-ethnography, Qualitative Researcher*. British Educational Research Association annual Conference, Institute of Education, University of London. 2007.

DE PAULA, Rodrigo Teodoro. *Os sons da morte: estudo sobre a sonoridade ritual e o cerimonial fúnebre por d. Maria I, no Brasil e em Portugal (1816-1822)*. Tese de Doutorado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2017.

\_\_\_\_\_. *Música e Representação nas Cerimônias de Morte em Minas Gerais (1750-1827) Reflexões para o estudo da memória sonora na festa*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

FABIAN, Dorottya, *A Musicology of Performance: Theory and Method Based on Bach's Solos for violin*. Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2015.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 14a. ed. atual. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

FEICHAS, L.V.. *The program music in Valle's 26 Characteristic and Concert Preludes for Violin Alone: The performer-audience relation on stage* In: Ninth Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music, 2015, Manchester.P.65, 2015

\_\_\_\_\_. O Papel do Instrumentista na Performance Musical: um estudo sobre o Prelúdio XIV – A Porteira da Fazenda de Flausino Valle. *Revista Ensaio*, Revista Cultural do Conservatório de Tatuí. Março/Abril. Ano VIII, E. n.o 73. (32-35) 2012.

\_\_\_\_\_. Da Porteira da Fazenda ao Batuque Mineiro: o Violino Brasileiro de Flausino Valle. 1a. Edição. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

\_\_\_\_\_; DA SILVA, Elder G. Relations between title and musical discourse: preliminary results of a study on music appreciation In: *X Conferencia Regional Latinoamericana de la ISME*, Lima, 2015.

\_\_\_\_\_; OSTERGREN, Eduardo; TOKESHI, Eliane. As Fichas Interpretativas na obra de Flausino Valle: a construção de uma interpretação musical. In: *Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*, 22, 2012, João Pessoa. Anais da ANPPOM. Campinas: UNICAMP, 2012, p. 1048-1055.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa/Aurélio Buarque de Holanda Ferreira*; coordenação de edição Marina Baird Ferreira – 8. Ed. – Curitiba: Positivo, 2010.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Unirio, 2000.

FRÉSCA, Camila. *Uma extraordinária revelação de arte: Flausino Vale e o violino brasileiro*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2008.

\_\_\_\_\_. Marcos Salles e o violino amazônico. Texto, *In Revista Concerto* (30/10/2008): <http://www.concerto.com.br/textos.asp?id=57>

\_\_\_\_\_. *Luz e Sombra: a música e política na trajetória de Joaquim Manoel de Macedo (1845- 1925)*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2016.

\_\_\_\_\_. Música e nacionalismo: lutas e disputas na fundação dos conservatórios do Rio de Janeiro e de Bruxelas. In: *Opus*, v. 26 n. 2 maio/ago. 2020, ISSN 1517-7017, DOI 10.20504. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2020b2602>. Acesso em 26/09/2021.

GRAY, C & MALIN, J. *Vizualizing Research. A Guide to the research Process in Art and Design*. Aldershot: Ashgate. 2004

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik; Tradução: Adelaire La Guardia Resende... [ed al]. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

IMPETT, Jonathan. *What Does the Artist as Researcher Do? Art, Research, Empowerment: on the artist as researcher-* © Stockholm: Regeringskansliet, 2015.

KRAMER, Lawrence. Signs Taken for Wonders. *Word and Music Studies-* Vol. 4. New York: Editora Rodopi, 2002.

KELLER, D; FEICHAS, L.V. Ecompositional and performative strategies for creative usage of everyday sounds: Introducing creative semantic anchoring. In: *Balance UnBalance International Conference*. Manizales, 2016.

LITTLE, Suzane. *Practice and performance as research in the arts*. In Bendrups and Downes. Dunedin Soundings Place and Performance. p. 19-29. Dunedin, New Zeland, 2011.

LÓPEZ-CANO, Rubén e SAN CRISTÓBAL, Úrsula. *Investigacion Artística en Música: Problemas, métodos y modelos*. Barcelona, 2014.

LÓPEZ-CANO, Rubén. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. In: *Art Research Journal*. P. 69-94. Brasil, V.2 n.1, jan/jun 2015.

LUHMANN, Niklas. 2000. *Art as a Social System*. Reprint from *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance* - ISBN 9789462700901 - © Leuven University Press, 2017. Translated by Eva M. Knodt. Stanford, CA: Stanford University Press. First published 1995 as *Die Kunst der Gesellschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp).

MACEDO, Frederico. A Fenomenologia como Ferramenta para a Pesquisa em Música. *Música Hodie*, Goiânia, v. 3, n.1/2, p. 9-25, 2003.

MADEIRA, Bruno. *O gesto corporal como potencializador de significado na performance violonística* / Bruno Madeira. – Campinas, SP: [s.n.], 2017.

MESSINA, Marcello; FEICHAS, L.V; PORTO, Leticia. *Musique Concrète Instrumentale and Coloniality of Knowledge: Helmut Lachenmann, Flausino Valle and the Euro-normative Bias of New Music Genealogies*. In: II Congreso MUSAM: En, Desde y Hacia las Americas. Migraciones Musicales: Comunidades Transnacionales, Historia Oral y Memoria Cultural. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2019

MILEWSKI, Jerzy (coord.). *Flausino Valle: O Paganini Brasileiro*. Editora Europa, 1985.

MINE, doganton-Dark (editor), *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Burlington USA, Ashgate Publishing Company, 2015.

MORAIS FILHO, Melo. *Festas e Tradições Populares no Brasil*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

NATTIEZ, Jean Jacques. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. Tradução: Luis Paulo Sampaio. *Debates – Caderno de Pós-Graduação em Música*, n. 6. Unirio: Rio de Janeiro, 2002. Issn: 2359-1056.

NELSON, Robin. *Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. New York: Editora Palgrave Macmillan, 2013.

PAKES, Anna. *Art as action or art as object? The embodiment of knowledge in practice as research*. *Working Papers in Art Design* 3. <[https://www.herts.ac.uk/\\_data/assets/pdf\\_file/0015/12363/WPIAAD\\_vol3\\_pakes.pdf](https://www.herts.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0015/12363/WPIAAD_vol3_pakes.pdf)> Acessado em 16 de Junho de 2018.

PAULINYI, Zoltan. *Uso da técnica 'sotto le corde' como elemento surpreendente e inovador em obra para violino solo de Flausino Vale*. In: XX Congresso da ANPPOM. (Anais). Florianópolis, 2010, p. 1338 – 1342.

\_\_\_\_\_, Zoltan. *Flausino Vale e Marcos Salles: influências da escola franco-belga em obras brasileiras para violino solo*. 197 f. Dissertação de mestrado. Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília. 2010

PRIETO, Eric. Metaphor and Methodology in Word and Music Studies. *Word and Music Studies*- Vol. 4. New York: Editora Rodopi, 2002.

RAY, Sônia. Os Conceitos de EPM, Potencial e Interferência, Inseridos Numa Proposta de Mapeamento de Estudos Sobre Performance Musical in RAY, Sônia (org.). *Performance Musical e suas Interfaces*. Goiânia: Ed. Vieira, 2005, pp. 37 – 60.

SANTOS, Sílvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. *Revista Plura-Revista de Ciências Sociais da Universidade Estadual de São Paulo (USP)*, v.24, n.1, 2017.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2013.

SALLES, Marena Isdebski. *Arquivo vivo musical. Nove Figuras da música brasileira. O violino e a arte do lutiê*. Brasília: Thesaurus, 2007.

SALLES, Mariana Isdebski. *Arcadas e Golpes de Arcos: a questão da técnica violinística no Brasil. Proposta de definição e classificação de arcadas e golpes de arco*. 2.o Edição. Brasília: Thesaurus, 2004.

STRANGE, Patricia and Allen. *The contemporary violin: extended performance technique*. Barkley and Los Angeles, California, University of California press: 2001.

TOKESHI, Eliane. *Técnica Expandida para Violino e as Variações Opcionais de Guerra Peixe: reflexão sobre parâmetros para interpretação musical*. Música Hodie, Goiânia, v. 3, n.1/2, p. 52-58, 2003.

VALLE, Flausino Rodrigues. *Músicos Mineiros*. Edição comemorativa do cinquentenário de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1948.

\_\_\_\_\_. *Elementos de Folclore Musical Brasileiro*. 2a. Edição. São Paulo: Editora Brasileira, 1978.

\_\_\_\_\_. *Elementos de Folclore Musical Brasileiro*. 1a. Edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

\_\_\_\_\_. *Calidoscópio: versos*. Belo Horizonte: Typ. do Diário de Minas, 1923.

\_\_\_\_\_. *Caderno de Notas Curiosas*. Barbacena/ Belo Horizonte: 1894-1954. Diário de notas pessoais.

\_\_\_\_\_. *Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza: Catálogo*. Belo Horizonte, s.d.

\_\_\_\_\_. *Lerias e Pilherias*. Livro em manuscrito não publicado. Disponível em: [https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1DyZuK5V\\_EqFmA-iiUgKKY209hyZxO\\_rx](https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1DyZuK5V_EqFmA-iiUgKKY209hyZxO_rx) acesso em 25/08/2020

VASCONCELLOS, Daniel Murray Santana. *Técnica extendidas para violão: hibridização e parametrização de maneiras de tocar*. Campinas: UNICAMP. Dissertação de Mestrado. 2013

WOLF, Werner. Reflections on Word and Music in the context of a general typology of intermediality. *Word and Music Studies*- Vol. 4. New York: Editora Rodopi, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 3a. Edição. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: Na história e na literatura*. Tradução: Paulo Henrique Brito. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA., 2011.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e Literatura*. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

### Sites da Internet

SYCORA, Bogumil. In: <[https://ca.wikipedia.org/wiki/Bogumil\\_Sykora](https://ca.wikipedia.org/wiki/Bogumil_Sykora)> acesso em 06/07/2020

CRUZ, Cláudio. In: <<https://www.artematriz.com.br/claudio-cruz/>> Acesso em 06/07/2020

LACHENMANN, Helmut. In: <[https://www.casadamusica.com/pt/artistas-e-obras/compositores/l/lachenmann-helmut?fbclid=IwAR3Wpe\\_WBSZM71do99oBctpNzGxfj\\_4IVQ\\_8EzaEqOPOjQt3o7EvW6aDwDs#](https://www.casadamusica.com/pt/artistas-e-obras/compositores/l/lachenmann-helmut?fbclid=IwAR3Wpe_WBSZM71do99oBctpNzGxfj_4IVQ_8EzaEqOPOjQt3o7EvW6aDwDs#)> Acesso em 11/05/2020.

LIBRARY of Congress. *Doring, Ernest N.* In: <<http://id.loc.gov/authorities/names/no98081935.html>> Acesso em 04/08/2020

### Anexos e Apêndices

#### APÊNDICE I- Registro da coleta em vídeo dos dois ciclos de coletas de dados.

##### - Primeiro ciclo:

Prelúdio I – Batuque: <https://www.youtube.com/watch?v=EzW4CXvu06w>

Prelúdio II – Suspiro D’Alma: <https://www.youtube.com/watch?v=HABABYey8UE>

Prelúdio III – Devaneio: [https://www.youtube.com/watch?v=Qtz2\\_kKFNjw](https://www.youtube.com/watch?v=Qtz2_kKFNjw)

Prelúdio IV – Brado Íntimo: [https://www.youtube.com/watch?v=n-E\\_qtB6ZDQ](https://www.youtube.com/watch?v=n-E_qtB6ZDQ)

Prelúdio V – Tico Tico: <https://www.youtube.com/watch?v=ZjofzlSw6Cw>

Prelúdio VI Marcha Fúnebre: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_CHXp7pHWfo](https://www.youtube.com/watch?v=_CHXp7pHWfo)

Prelúdio VII- Sonhando: <https://www.youtube.com/watch?v=rtOrTsuHumo>

Prelúdio VIII- Repente: [https://www.youtube.com/watch?v=etGHSg\\_sO6o](https://www.youtube.com/watch?v=etGHSg_sO6o)

Prelúdio IX – Rondó Doméstico: [https://www.youtube.com/watch?v=Ro8tur\\_FxGE](https://www.youtube.com/watch?v=Ro8tur_FxGE)

Pre. X – Interrogando o Destino: [https://www.youtube.com/watch?v=Zg9pzMdz\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=Zg9pzMdz_I)

Prelúdio XI- Casamento na Roça: <https://www.youtube.com/watch?v=sl-QzL2VjaI>

PrelúdioXII – Canto da Inhuma: <https://www.youtube.com/watch?v=6L0356NjILk>

PrelúdioXIII- Asas Inquietas: [https://www.youtube.com/watch?v=TdbeZY\\_aWQw](https://www.youtube.com/watch?v=TdbeZY_aWQw)

Pre.XIV- A Porteirada Fazenda: <https://www.youtube.com/watch?v=hcAcCRDXiE8>

Prelúdio XV- Ao Pé da Fogueira: <https://www.youtube.com/watch?v=utXdM1c5ae4>  
 Pre. XVI- *Requiescat in Pace*: <https://www.youtube.com/watch?v=2zYPFxqzluU>  
 Pre. XVII- Viola Destemida: <https://www.youtube.com/watch?v=DRE03ZkZ2IE>  
 Prelúdio XVIII- Pai João: [https://www.youtube.com/watch?v=2\\_9c6JhRnZI](https://www.youtube.com/watch?v=2_9c6JhRnZI)  
 P. XIX – Folgado Campestre: [https://www.youtube.com/watch?v=FMl\\_iXaNh4w](https://www.youtube.com/watch?v=FMl_iXaNh4w)  
 P. XX- Tirana Riograndense: <https://www.youtube.com/watch?v=ur6WkSTgCh0>  
 Prelúdio XXI- Vitória: [https://www.youtube.com/watch?v=BEIJT8\\_mJIA](https://www.youtube.com/watch?v=BEIJT8_mJIA)  
 Prelúdio XXII -Mocidade Eterna <https://www.youtube.com/watch?v=pvBliPw7sP0>  
 Prelúdio XXIII – Implorando: <https://www.youtube.com/watch?v=-Ou0JuCWl-0>  
 P. XXIV – Viva São João: [https://www.youtube.com/watch?v=rI9hM3W8\\_-M](https://www.youtube.com/watch?v=rI9hM3W8_-M)  
 P. XXV-A Mocinha e o Papudo: <https://www.youtube.com/watch?v=1jddHRBtLSU>  
 Prelúdio XXVI- Acalanto: <https://www.youtube.com/watch?v=XkY3qN2jKP0>  
 Serenim: [https://www.youtube.com/watch?v=h\\_ikQV3FOtw](https://www.youtube.com/watch?v=h_ikQV3FOtw)  
 Doce Momento: <https://www.youtube.com/watch?v=41A-qTS9-ZU>

### **-Segundo Ciclo:**

Prelúdio I – Batuque: [https://www.youtube.com/watch?v=hvJsT\\_hrmHM](https://www.youtube.com/watch?v=hvJsT_hrmHM)  
 Prelúdio II – Suspiro D’Alma: <https://www.youtube.com/watch?v=3NMzYaazk6o>  
 Prelúdio III – Devaneio: <https://www.youtube.com/watch?v=YWJqAtVBZK8>  
 Prelúdio IV – Brado Íntimo: <https://www.youtube.com/watch?v=yhUBokoHhBI>  
 Prelúdio V – Tico Tico: [https://www.youtube.com/watch?v=kjks\\_ZFcCLI](https://www.youtube.com/watch?v=kjks_ZFcCLI)  
 Prelúdio VI Marcha Fúnebre: <https://www.youtube.com/watch?v=igEwgX0wH6w>  
 Prelúdio VII- Sonhando: <https://www.youtube.com/watch?v=YUxRs6Cn5gI>  
 Prelúdio VIII- Repente: [https://www.youtube.com/watch?v=NedgCB\\_5ScU](https://www.youtube.com/watch?v=NedgCB_5ScU)  
 Prelúdio IX – Rondó Doméstico: <https://www.youtube.com/watch?v=KvGF4D3MJ7g>  
 Pre. X – Interrogando o Destino: [https://www.youtube.com/watch?v=N\\_sJF4PeuvQ](https://www.youtube.com/watch?v=N_sJF4PeuvQ)  
 Prelúdio XI- Casamento na Roça: <https://www.youtube.com/watch?v=nX-c4VVaMIU>  
 Prelúdio XII – Canto da Inhuma: <https://www.youtube.com/watch?v=DuuSAmlHn6Y>  
 Prelúdio XIII- Asas Inquietas: <https://www.youtube.com/watch?v=u6KUirTtCfe>  
 Prelúdio XIV - Porteira da Fazenda: <https://www.youtube.com/watch?v=iljD8Rc3cQM>  
 Prelúdio XV- Ao Pé da Fogueira: <https://www.youtube.com/watch?v=1eMiVh8pHBs>  
 Prelúdio XVI- *Requiescat in Pace*: <https://www.youtube.com/watch?v=9qlNuLunPh4>  
 Prelúdio XVII- Viola Destemida: <https://www.youtube.com/watch?v=tWcbLO26Q9c>

Prelúdio XVIII- Pai João: <https://www.youtube.com/watch?v=HKELW2ozEUU>  
Prelúdio XIX – Folgado Campestre: <https://www.youtube.com/watch?v=Rnmgp1Ud4iE>  
P. XX - Tirana Riograndense: <https://www.youtube.com/watch?v=ZQAJQTnwFyo>  
Prelúdio XXI- Vitória: <https://www.youtube.com/watch?v=IN-6H3oSYoQ>  
Prelúdio XXII -Mocidade Eterna: <https://www.youtube.com/watch?v=hgtK9k-Lns4>  
Prelúdio XXIII – Implorando: <https://www.youtube.com/watch?v=nHqsCPqsqRM>  
P. XXIV – Viva São João: <https://www.youtube.com/watch?v=zXszCSANERI>  
P XXV-A Mocinha e o Papudo: <https://www.youtube.com/watch?v=nXKUUrIR2TA>  
Prelúdio XXVI- Acalanto: <https://www.youtube.com/watch?v=-VzrkICBemY>  
Serenim: <https://www.youtube.com/watch?v=HQPXfs0YFmk>  
Doce Momento: <https://www.youtube.com/watch?v=uI-3kQkJROs>





2

Musical score for guitar, measures 29-53. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Measures 29-34: **Prestissimo**. This section features a complex rhythmic pattern with slurs and accents. A small inset shows a close-up of a sixteenth-note triplet. Measure 34 includes a **(V)** marking.

Measures 35-44: **A e D**. This section consists of a series of chords and arpeggios. Measure 35 includes a **(V)** marking and a **(2)** marking. Measure 44 includes a **simili** marking.

Measures 45-52: This section continues with arpeggiated chords and slurs. Measure 45 includes a **(V)** marking. Measure 52 includes a **(V)** marking and a **(1)** marking.

Measures 53-56: This section concludes with a final chord. Measure 53 includes a **(V)** marking and a **(2)** marking. Measure 54 includes a **(V)** marking and a **(3)** marking. Measure 55 includes a **(V)** marking and a **(2)** marking. Measure 56 includes a **pizz. (m.d.)** marking.

*Prelúdio 2*  
**Suspiro d'alma**

A Francisco Chiafitelli

Flausino Valle  
 Edição Leonardo Feichas

**Andante (tempo rubato)**

The score is written in 2/4 time. It begins with a dynamic marking of *f* (forte). The tempo is marked *Andante (tempo rubato)*. The music features several chords, including A and D. Fingerings are indicated with numbers 1-4. Articulations include *ten.* (tenuto) and *V* (vibrato). The score is divided into measures, with measure numbers 4 and 8 indicated. A large watermark "Edição Leonardo Feichas" is overlaid on the page.

2

Musical notation for measures 11-13. Measure 11 starts with a treble clef, a common time signature, and a piano (p) dynamic. The key signature has one sharp (F#). The notation features a melodic line with a slur and a vibrato mark (v) above it, and a bass line with a similar slur and vibrato mark. Measure 12 continues the melodic and bass lines. Measure 13 concludes with a double bar line and a common time signature.

Musical notation for measures 14-17. Measure 14 begins with a treble clef and a piano (p) dynamic. It includes the instruction *ten.* above the first measure and *rit.* above the second measure. The notation shows a melodic line with slurs and fingerings (0, 2, 3) and a bass line with slurs and fingerings (0, 3). The instruction *diminuendo* is written below the bass line. Measure 15 continues the melodic and bass lines. Measure 16 features a melodic line with a slur and a fingerings (0, 3) and a bass line with a slur and a fingerings (0, 3). Measure 17 concludes with a double bar line and a common time signature.

Musical notation for measures 18-20. Measure 18 starts with a treble clef and a piano (p) dynamic. The notation shows a melodic line with a slur and a fingerings (0) and a bass line with a slur and a fingerings (0). Measure 19 continues the melodic and bass lines. Measure 20 concludes with a double bar line and a common time signature.

Edição Leonardo Feichas

*Prelúdio 3*  
**Devaneio**

A Raul Laranjeira

Flausino Valle  
Edição Leonardo Feichas

**Allegretto**

6

12

18

*ff Pesante*

2

Musical staff with treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a dynamic marking of *p*. The staff contains a sequence of notes and rests, including a fermata over the final note.

Musical staff with treble clef, key signature of three sharps, and a measure number of 29. It includes a small inset diagram of a guitar fretboard, sixteenth-note runs with '6' markings, and a *pizz* instruction.

Edição Leonardo Felchas

Prelúdio 4  
**Brado Íntimo**

A José M. Mattos

Flausino Valle  
 Edição Leonardo Feichas

Andantino

*pp ff* *impetuoso* *f*

*impetuoso* *f*

7 (1) (3) (2)

10 *pp ff*

13 *pp ff* *Calmo* *pp ff*

2

## Brado Íntimo

Musical score for "Brado Íntimo" in G major (one sharp). The score consists of five staves of music. The first staff (measures 1-15) features a melodic line with slurs and accents, marked with (P) and (V). The second staff (measures 16-18) begins with a treble clef and a key signature change to G major, marked with (V). The third staff (measures 19-21) includes a triplet of eighth notes marked with *f* and a double bar line. The fourth staff (measures 22-24) shows a rhythmic pattern of eighth notes, ending with a double bar line and a (V) marking. The fifth staff (measures 25-26) features a melodic line with a slur and a double bar line, marked with (P) and *pizz*.

Prelúdio 5  
**Tico-Tico**

A Marcos Salles

Flausino Valle  
Edição Leonardo Feichas

**Allegretto** (1) (2)

2

*arpejo simili*

4

9

17



2

23

*ff*

*+ pizz*

*+ pizz*

*arco*

*pizz*

27

*com calma*

*+ pizz*

*+ pizz*

30

*arco*

*pizz*

*calmo diminuendo*

6

Prelúdio 6  
**Marcha Fúnebre**

À memória de Ernesto Ronchini

Flausino Valle  
Edição Leonardo Feichas

Musical score for "Marcha Fúnebre" in 2/4 time, featuring a treble clef and a key signature of two flats. The score is divided into systems with measure numbers 6, 13, 20, and 28. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *dim.*, and *rall.*. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and articulation is shown with accents and slurs. Chord symbols (I, V) are placed above the notes. A watermark "Edição Leonardo Feichas" is visible across the page.

# Prelúdio 7

## Sonhando

À Leonidas Autuori

Flausino Valle

Edição Leonardo Feichas

D = mão direita  
E = mão esquerda  
P = polegar  
m = médio

Sem auxílio do arco

**Allegro**  
(Alla guitarra) ♩ = 60

*menos*

**Moderato**

4

7

10

12

15

*f*

*meno*

*Moderato*

*P*

## Sonhando

2

18  $E$   $m$   $P$   $m$   $E$   $p$   $m$   $P$   $m$

21  $E$   $(m)$   $(p)$   $(m)$   $p$   $m$   $p$   $m$   $p$   $m$

23  $p$   $E$   $m$   $p$   $m$   $(E)$   $(E)$   $(m)$   $(p)$   $(p)$   $(p)$   $(p)$   $(p)$   $(m)$

26  $p$   $m$   $p$   $m$   $p$   $m$   $p$   $E$   $(E)$   $m$   $p$   $m$

28  $p$   $m$   $p$   $p$   $m$   $(p)$   $(m)$   $(p)$   $(m)$   $(p)$   $(m)$   $(p)$   $(m)$   $(p)$   $(m)$   $(p)$   $(m)$   $(p)$   $(m)$   $(p)$

33  $E$   $(m)$   $(p)$   $(m)$   $(p)$   $(m)$   $(p)$   $(m)$   $(p)$   $(m)$   $(p)$   $(m)$   $(p)$   $(m)$   $(p)$

*diminuendo*  $p$   $pp$

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Sonhando'. It consists of six staves of music, each starting with a measure number (18, 21, 23, 26, 28, 33). The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. There are several triplets and groups of four notes. Dynamic markings such as *p* (piano), *m* (mezzo-forte), *E* (forte), and *pp* (pianissimo) are used throughout. Performance instructions like 'diminuendo' and 'pp' are present at the end. Fingerings and articulation are indicated by numbers (1-5) and symbols like '+' and 'v'. A large, semi-transparent watermark 'Eduardo Falcão' is overlaid diagonally across the page.

# Prelúdio 8 Repente

A Torquato Amore

Flausino Valle  
Edição Leonardo Feichas

**Allegro**

**ff**

5 *p* 1. 2. *poco rall.*

11 *f* *p* *f*

17 *p* 1. 2. *poco rall.* *p* *a tempo*

23 *pp* *pp*

2

29

1. 2.

35

44

$V \overset{\circ}{3}$  (3)

sul G +

Edição Leonardo Feichas

Prelúdio 9  
**Rondó Doméstico**

A Edgardo Guerra

Flausino Valle  
 Edição Leonardo Feichas

**Allegro**

$f$  *talão*  $p$   $f$   $p$   $f$   $p$  *Cantabile*  $p$

2

30

*p*

36

*p*

43

*ff* *f*

49

*f*

56

*f*

62

*f* *rall* *ff*



# Prelúdio 10

## Interrogando o Destino

A Zino Francescatti

Flausino Valle  
Edição Leonardo Feichas

*Moderato* *talão*

*f pizz arco* *p* *ten* *ten* *ten* *f*

4 *ff talão* *pizz arco*

7 *talão*

9 *pizz*

*f* *f* *ff* *G*

13 *p* *f* *ff* *(2)(4)(2)(4)*

2

17 *arco* Adagio  
*pizz*

19

24 *sim.* *pizz*

Moderato

29 *talão* *f* *pizz* *arco* *ten* *p* *ten* *f* *f*

32 *ff* *pizz*

35 *talão* *(2)* *(2)*

38

(2) (2)

pizz

f

41

p

f

rit.

ff a tempo

pizzarco

Edição Leonardo Feichas

Prelúdio 11  
**Casamento na roça**

A Nicolino Milano

Flausino Valle  
 Edição Leonardo Feichas

ind.: indicador

m.: médio

L.n.: lugar normal

O Si# e o Dó# são 1/4 de tom

*pizz* + *pizz*  
 (ind.) 1 3 1 3 0 4

5 *pizz pizz pizz* *pizz pizz pizz pizz* *arco* *f* (4) (0)

9 (□) (∇) (□) (∇) (□) *ff* 1 4 *f* *ff*

13 2/4

17 *jeté* 3 3 3 3 *p*

21 *arco jeté* *pizz* *pizz* *arco* (∇) (□) (∇) (□) *pizz* *arco*

25 *arco* *pizz* *arco* (∇) (□) (∇) (□)



## Casamento na Roça

3

52

*ff* *p* *f*

56

*p* *f* *p*

60

*sulla tastiera (ponta do arco)* *p* *talão (l. n.)* *sulla tastiera pp*

64

*talão (l. n.)* *sulla tastiera* *talão (l. n.)*

68

*sulla tastiera* *arco* *(l. n.)* *pp* *arco* *arco*

Prelúdio 12  
**Canto da Inhuma**  
 Oscar Borgerth

P.N. : Posição normal

Flausino Valle

Edição Leonardo Feichas

**Allegro (Sem Bravura. Mimoso)**

The musical score is written for guitar and piano. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro (Sem Bravura. Mimoso)'. The guitar part starts with a 'pizz' (pizzicato) instruction and features a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part is marked 'Alla guitarra' and also begins with 'pizz'. The score is divided into systems, with measures 5, 9, and 13 explicitly labeled. The guitar part includes various techniques such as triplets, slurs, and accents. The piano part includes 'arco' (arco) markings and 'talão' (talão) markings. The score concludes with a final measure marked with a fermata.

Canto da Inhuma

Musical score for measures 17-20. The score is written for a grand piano with three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 17 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The music features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Fingerings are indicated with numbers 1-4. Dynamic markings include accents (V) and breath marks (Π). The bass line consists of sustained chords with a '+' sign below the staff.

Musical score for measures 21-24. Measure 21 begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The notation includes triplets and sixteenth notes. The word "talão" is written below the treble staff in measures 21 and 22. Fingerings and dynamic markings (V, Π) are present throughout. The bass line continues with sustained chords and a '+' sign.

Musical score for measures 25-27. The notation continues with triplets and sixteenth notes. Fingerings and dynamic markings (V, Π) are used. The bass line features sustained chords with a '+' sign.

Musical score for measures 28-31. Measure 28 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The word "pizz" is written above the treble staff, and "arco" is written below it. The music features sustained chords in the bass line and rhythmic patterns in the treble. The bass line has a '+' sign.



Prelúdio 13  
**Asas Inquietas**

A Ernest N. Doring

**Allegretto**

Flausino Valle  
 Edição Leonardo Feichas

*Sord. ad libitum*

5

11

17

23

29

34 **Valsa**

41

*diminuendo*

## Asas Inquietas

2

The image displays a musical score for the piece 'Asas Inquietas'. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins at measure 47 and ends at measure 101. The music is characterized by a complex rhythmic structure, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. There are several dynamic markings, including 'ff' (fortissimo) at measures 87 and 101, and 'pizz' (pizzicato) at the end. The score includes various performance instructions such as 'V' (accents), 'pizz' (pizzicato), and 'ff' (fortissimo). Fingering numbers (1-4) are placed above notes to indicate fingerings. There are also some unusual markings like '(h)' and '(i)'. The score is divided into several systems, with measure numbers 47, 55, 62, 73, 80, 87, 94, and 101 clearly marked at the beginning of their respective lines. The piece concludes with a final chord and a double bar line.

# Prelúdio 14

## A Porteira da Fazenda

p.: polegar  
m.: médio  
P.N.: posição norma

A Villa-Lobos

Flausino Valle  
Edição Leonardo Feichas

**Lento**

**Allegro**

*pizz*

5

**Alla guitarra**

11

*m.*

*pl.* *pl.* *pl.* *pl.* *pl.*

17

1. 2. **P.N.**

*m. pl.*

23

4 4 (4) (4)

3 3 3 3

*f*

29

1. 2. **Alla guitarra**

*pl.* *pl.* *pl.* *pl.* *m.* *m.* *pl.* *pl.*

2

35 P.N.

41 1. 2. *Alla guitarra*

47

53 **Lento**

Edição Leonora Fochs

# Prelúdio 15

## Ao Pé da Fogueira

**Allegro commodo**

A Agnelo França

Flausino Valle

Edição Leonardo Feichas

Musical score for Prelúdio 15, "Ao Pé da Fogueira" by A Agnelo França. The score is in treble clef, key of D major, and 3/8 time. It consists of seven staves of music. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The second staff begins at measure 5 with a piano (*p*) dynamic. The third staff starts at measure 10 with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff starts at measure 15. The fifth staff starts at measure 20. The sixth staff starts at measure 25 with a forte (*f*) dynamic and includes a vibrato (*V*) marking. The seventh staff starts at measure 30. The score includes various fingering numbers (1-3), breath marks (square boxes), and dynamic markings (*f*, *p*).

2

This musical score consists of five systems of music, each with two staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The music is characterized by dense, multi-voice chordal textures, often with sixteenth-note patterns. Measure numbers 35, 40, 45, 50, and 55 are indicated at the start of their respective systems. The score includes various performance markings: *ff* (fortissimo) at measures 35 and 40, and *p* (piano) at measure 50. Technical markings include fingering numbers (1-4), slurs, and accents (V). A large, semi-transparent watermark reading "Leopoldo Reichs" is overlaid diagonally across the page.

60  $\overset{V}{\underset{0}{\downarrow}}$  (*pizz* até o fim) 1

*pizz* *pizz* *diminuendo*

64

70

*p* *pp* *ppp*

Edição Leonardo Fachand

## Prelúdio 16 *Requiescat in Pace*

À memória da minha saudosa Mãe Da. Augusta de Campos Valle

Flausino Valle  
Edição Leonardo Feichas

**Andantino**

(V) D 1 (2) (3) (4) 3 arco (V) pizz.  
 p f p f

3 arco (V) pizz. arco (V) pizz.  
 p f p f

5 (4) (V) (4) (4) (V) (1) (3) (4) pizz. +  
 p f

7 (4) (V) (4) (4) (1) (4) (3) (1) (3) (4) pizz. +  
 pp f

9 3 V 3 0 3  
 pp

11 V 0 pizz. + (4) 0 (4)  
 f p



## "Requiescat in Pace"

2

13 (V) (1) (3) (4) *pizz.* + *f* *p*

15 (V) (1) (3) (4) *pizz.* + *f* *p*

17 *pizz.* + *f*

19 (V) 0 0 *diminuendo* *pizz.* + *mf* *pizz.* + *mp*

21 *pizz.* + *p* *ff* *p* *pizz.* + *f*

23 *fz* *pp* *pizz.* + *mf* *arco* 3

25 (V) (V) (n) *ppp*

Prelúdio 16 (b)  
**Requiescat in Pace**

À memória da minha saudosa Mãe Da. Augusta de Campos Valle

Flausino Valle  
Edição Leonardo Feichas

*Andantino* *pizz.* *arco* *pizz.*

"bis" *f*

3 *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

5 *pizz.*

7 *pizz.*

9 *arco*

11 *pizz.*

2

13 *pizz.*  
+

15 *pizz.*  
+ *arco*

17 *pizz.*  
+

19 *pizz.*  
+ *arco* *pizz.*  
+

21 *pizz.*  
+ *ff* *pizz.*  
+

23 *ff* *pizz.*  
+ *arco*

25 *rall*

# Prelúdio 17

## Viola Destemida

A Ruggiero Ricci

Flausino Valle  
Edição Leonardo Feichas

Allegro

Musical score for Viola Destemida, Prelúdio 17 by A Ruggiero Ricci. The score is in G major, 2/4 time, and consists of 32 measures. It features dynamic markings of forte (*f*) and piano (*p*), and includes performance instructions such as *rall* and *ritard*. The score is divided into systems, with measures 7, 13, 18, 24, and 29 marked at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a final cadence in 2/4 time.

Viola Destemida

2

35

*pizz*

*simili*

*ossia - 1a. vez (arco); 2a. vez (pizz.) - ad libitum*

38

*pizz* (1) (2) *pizz*

41

*pizz* (1) (2) *pizz* *pizz* D.S. al Fine

Prelúdio 18  
**Pai João**

A Jascha Heifetz

Flausino Valle  
 Edição Leonardo Feichas

**Allegreto**

(Imitando o tambor)

*p cresc.*

5

*f decresc.*

10

*p* *f*

15

19 (Imitando o tambor)

*p cresc.* *f decresc.*

24

*p* *pp* *p* *mf*

30

*decresc.* *p*



64  $\frac{1}{3}$

*p*

68 *f*

72 (Imitando o tambor)

*p* *f* *decresc.* *p* *p*

79  $\frac{1}{3}$

*mf* *p* *mp* *p*

87 *pp*

91  $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{4}$  (Imitando o tambor)

*pp*





2  
27 *pizz até o fim*



31



37



43



48



Prelúdio 20  
**Tirana Riograndence**

A Renato Almeida

Flausino Valle  
 Edição Leonardo Feichas

**Allegretto**

**Moderato (recitativo)**

**Allegretto**

**Moderato (recitativo)**

**Allegretto**

*arco*

*pizz*

Tirana Riograndense

20

*arco*  
(0)  
(V)  
*f*  
+ *pizz*

23

*arco*  
(V)  
*p*  
+ *pizz*

26

*arco*  
(V)  
*f*  
*pizz*

29

*arco*  
(V)  
*f*  
+ *pizz*

32

*arco*  
(V)  
*p*  
*f*  
+ *pizz*



Prelúdio 21  
**Prelúdio da Vitória**

A Paulina d'Ambrosio

Flausino Valle

Edição Leonardo Feichas

**Allegretto**

*ff*

5 *sul G* *accelerando* *a tempo*

9

13 *pizz*

17 *sul A*

21

25

29 *arco* *pizz*

32 *poco meno* *p*

35

## Prelúdio da Vitória

2

39

*ff*

43

*D*  
*G*

47

*E*  
*A*

51

*arco*  
*pizz*  
*ff*

55

59

*8va*

63 (8)

67

*ff* *poco rit.* *a tempo*

73

*diminuendo* *rall* *ppp* *pizz*

Edição Leonardo Feijó



Prelúdio 22  
**Mocidade Eterna**

A Orlando Frederico

Flausino Valle

Edição Leonardo Feichas

*Allegro*

*jeté*  
*f*  
*arco*  
 8  
*pizz*  
*arco*  
 17  
*pizz*  
*arco*  
*pizz*  
 23  
*G*  
*pizz*  
*arco*  
*pizz*  
 31  
*arco*  
*pizz*  
 39  
 (1) (1) (2)  
 43  
 (1)  
 (1) (2) (1) (2) (1)  
 46  
*arco*  
*pizz*  
*p*  
 50

## Mocidade Eterna

2

58

(V) *pizz* *f* *Ossia* (n) (V) (n)

72

77

82

89 *arco* *pizz p* *pizz*

97 *arco* *pizz* *f* *pizz* *arco* *pizz*

103 *arco* *p*

Prelúdio 23  
**Implorando**

A Cláudio Santoro

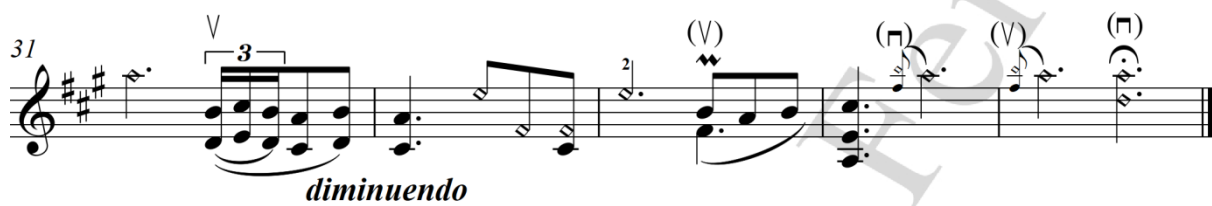
Flausino Valle  
 Edição Leonardo Feichas

(Barcarolla)

The musical score for "Implorando" is written in G major (one sharp) and 6/8 time. It begins with a piano (*p*) dynamic and a Barcarolla style. The score is divided into five systems of music:

- System 1:** Measures 1-5. Starts with a piano (*p*) dynamic. Includes fingerings (1, 4) and a plus sign (+) below the staff.
- System 2:** Measures 6-10. Includes a plus sign (+) below the staff.
- System 3:** Measures 11-15. Starts with a forte (*f*) dynamic and the marking *febril*. Includes fingerings (3, 1, 1, 1, 1, 1, 0, 2, 2) and a plus sign (+) below the staff.
- System 4:** Measures 16-20. Includes fingerings (2, 3, 3, (1), (1), (1), (1)) and the marking *diminuendo*. Includes a plus sign (+) below the staff.
- System 5:** Measures 21-25. Starts with a calm (*calmo*) dynamic. Includes fingerings (1, 1, 1, 1, 4) and a plus sign (+) below the staff.

2



Edição Leonardo Reichers



2

Musical notation for measures 2-4. Measure 2 features a chord with a slur and a finger number (2) above it. Measure 3 contains a triplet of eighth notes with fingerings (3) above and (2) below. Measure 4 has a slur over a quarter note with fingerings (2) above and (1) below.

25

Musical notation for measures 25-29. Measure 25 starts with a slur and a finger number (2) above it. Measure 26 has a slur and a finger number (2) above it. Measure 27 features a slur and a finger number (2) above it. Measure 28 has a slur and a finger number (2) above it. Measure 29 contains a slur and a finger number (2) above it.

30

Musical notation for measures 30-34. Measure 30 has a slur and a finger number (2) above it. Measure 31 features a slur and a finger number (2) above it. Measure 32 has a slur and a finger number (2) above it. Measure 33 contains a slur and a finger number (2) above it. Measure 34 has a slur and a finger number (2) above it. Dynamics *f* and *p* are indicated.

35

Musical notation for measures 35-39. Measure 35 starts with a slur and a finger number (2) above it. Measure 36 has a slur and a finger number (2) above it. Measure 37 features a slur and a finger number (2) above it. Measure 38 has a slur and a finger number (2) above it. Measure 39 contains a slur and a finger number (2) above it. A dynamic *f* is indicated.

40

Musical notation for measures 40-44. Measure 40 has a slur and a finger number (2) above it. Measure 41 features a slur and a finger number (2) above it. Measure 42 has a slur and a finger number (2) above it. Measure 43 contains a slur and a finger number (2) above it. Measure 44 has a slur and a finger number (2) above it.

45

Musical notation for measures 45-49. Measure 45 starts with a slur and a finger number (2) above it. Measure 46 has a slur and a finger number (2) above it. Measure 47 features a slur and a finger number (2) above it. Measure 48 has a slur and a finger number (2) above it. Measure 49 contains a slur and a finger number (2) above it. Dynamics *f* and *p* are indicated.

50

*f* *p* *f*

55

*f* *p* *f*

61

*p* *f* *pizz* *p*

64

*f* *p* *f* *f*

# Prelúdio 25

## A Mocinha e o Papudo

A Henrik Szeryng

Flausino Valle

Edição Leonardo Feichas

**Allegro**  $\downarrow$

*p*

6 *pizz* *f* *arco*

12 *p* *f* *p* *f* *p*

18 *f* *p* *f* *rit.*

24 *a tempo* *p* *p*

30 *pizz*



2

## A Mocinha e o Papudo

36 *arco* *ff* *sul G* (3) 4 (3) (2) (3) 2 *p* *ff* *p*

42 *ff* *p* *ff* (V) (3) (3) (2) (3) *p*

48 *f* *p*

54

60 *pizz* *ff* *ff pizz*

66 *arco* *pizz* *arco* *pizz+* *arco* *ff*

A Mocinha e o Papudo

72

*pizz* *arco* *pizz*

78

*arco*

84

*pizz* *arco* *ff*

90

*pizz* *arco* *pizz*

96

*arco* *pizz*

102

*pizz*



2

Musical score for guitar, measures 26-48. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves per system. Measure numbers 26, 31, 36, 42, and 48 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and articulation marks. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamic markings include *ppp* and *p*. The piece concludes with a double bar line and a *pizz* (pizzicato) instruction.

26

26

31

31

36

36

42

42

48

48

*ppp*

*p*

*p*

*pizz*

*pizz*



2

37

Musical notation for measures 37-42. The key signature is one sharp (F#). Measure 37 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody consists of quarter notes and eighth notes. Measure 42 ends with a dynamic marking of *f* and a first finger fingering (1).

43

Musical notation for measures 43-46. The key signature is one sharp (F#). Measure 43 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody consists of quarter notes and eighth notes. Measure 44 has a dynamic marking of *p* and first finger fingerings (1 1). Measure 46 ends with a dynamic marking of *f* and first finger fingerings (0 0).

47

Musical notation for measures 47-51. The key signature is one sharp (F#). Measure 47 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody consists of quarter notes and eighth notes. Measure 49 has a dynamic marking of *f*. Measure 51 ends with a dynamic marking of *ff* and a first finger fingering (1).

52

**poco rall.**

Musical notation for measures 52-55. The key signature is one sharp (F#). Measure 52 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody consists of quarter notes and eighth notes. Measure 53 has a dynamic marking of *f*. Measure 54 has a dynamic marking of *f* and a first finger fingering (1). Measure 55 ends with a dynamic marking of *f* and a first finger fingering (1).

**a tempo**

# Serenim

Flausino Valle

**Allegro Moderato** (♩=69)

Violino

*p*

Piano

*p* *segue*

Detailed description: This system contains the first two staves of the score. The Violino staff (top) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a half note G4, then a half note A4. The next measure contains a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) with a slur, followed by a half note E5. The final measure contains a half note F#5. Fingerings are indicated as (1) for B4, (3) for C5, 0 for D5, and 1 for E5. The Piano staff (bottom) is in grand staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The right hand plays a continuous eighth-note accompaniment starting on G4. The left hand plays a simple bass line with quarter notes. Dynamics include *p* and *segue*.

Vln.

5 0 3 (3) 0 1

Pno.

Detailed description: This system contains the second two staves. The Vln. staff (top) continues the melody from the first system. It starts with a half note G4 (fingered 5), followed by a half note A4 (fingered 0), then a half note B4 (fingered 3). The next measure contains a triplet of eighth notes (C5, D5, E5) with a slur, followed by a half note F#5 (fingered 3). The final measure contains a half note G4 (fingered 0) and a half note A4 (fingered 1). The Piano staff (bottom) continues the accompaniment from the first system.

Vln.

2 4 3 2 4 4 1 1 3 4 2

Pno.

*p*

Detailed description: This system contains the third two staves. The Vln. staff (top) continues the melody. It starts with a half note G4 (fingered 2), followed by a half note A4 (fingered 4), then a half note B4 (fingered 3). The next measure contains a triplet of eighth notes (C5, D5, E5) with a slur, followed by a half note F#5 (fingered 2). The final measure contains a half note G4 (fingered 4), a half note A4 (fingered 1), a half note B4 (fingered 1), a half note C5 (fingered 3), a half note D5 (fingered 4), and a half note E5 (fingered 2). The Piano staff (bottom) continues the accompaniment, with a dynamic marking of *p*.

2

Musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) in G major, measures 13 to 21. The score is divided into three systems. The first system (measures 13-16) features a violin melody with fingerings 2 and 3, and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The second system (measures 17-20) includes dynamic markings *f* and *p* for both parts. The third system (measures 21) features a violin melody with fingerings 0 and 1, and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. A large watermark "Leonardo Feichas" is visible across the page.

13

Vln.

Pno.

17

Vln.

Pno.

21

Vln.

Pno.

*f* *p*

*mf*



Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score for measures 25-28. The key signature is one sharp (F#). The violin part features a triplet of eighth notes in measure 25, followed by a dynamic shift from *f* to *p*. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score for measures 29-32. The violin part begins at measure 29 with a dynamic of *mf* and includes fingerings 0 and 1. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score for measures 33-36. The violin part starts at measure 33 with a triplet of eighth notes and includes fingerings 3, 0, and 1. The piano accompaniment features a dynamic of *f* and includes chords in the left hand.

4

37

Vln.

Pno.

41

Vln.

Pno.

45

Vln.

Pno.

49

Vln. *f* *ff*

Pno. *f*

52

Vln. *poco rall.* *a tempo*

Pno. *ff* *poco rall.* *a tempo*

1 5

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) from measures 49 to 52. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. Measures 49-51 are marked with a forte (*f*) dynamic, and measure 51 ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. Measures 52-53 are marked with a piano (*poco rall.*) dynamic, followed by a return to the original tempo (*a tempo*). The Violin part features a melodic line with a fermata in measure 52. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. A large watermark 'Edição Leonardo Feijó' is visible across the page.

# Doce Momento

Luiz Melgaço e Flausino Valle, 1922  
Edição Leonardo Feichas

**Andante**

5

**Allegro**

9

15

20

26

2

Musical notation for measures 29 and 30. Measure 29 features a triplet of eighth notes with a '3' above it. Measure 30 features a triplet of eighth notes with a '3' above it and a '(V)(V)' above the notes. A '+' sign is located below the staff.

Musical notation for measures 31 through 35. Measure 31 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and a triplet of eighth notes in measure 34 with a '3' above it. A '+' sign is located below the staff.

Musical notation for measures 36 through 40. Measure 36 features a triplet of eighth notes with a '3' above it and '(V)(V)' above the notes. A '+' sign is located below the staff. Measure 39 includes a 'V' above the staff and a 'rall.' marking below it. Measure 40 ends with a double bar line and a 6/8 time signature. A '+' sign is located below the staff.

Musical notation for measures 41 through 44. Measure 41 is marked 'Andante' and has a 6/8 time signature. It includes fingerings (1), (3), (2), (2) and a 'V' above the staff. Measure 44 includes fingerings (4), (1), (2), (3) and a '3' above the staff.

Musical notation for measures 45 through 48. Measure 45 includes fingerings (1), (0), (3), (2), (2), (1), (1), (3), (2) and a '3' below the staff. Measure 48 includes a '3' below the staff and a '(0)' below the staff.

Edição Leonardo Feichardt

# Doce Momento

Luiz Melgaço e Flausino Valle, 1922

**Andante**

Violino

Piano

Vln. 1

Pno.

**Allegro**

Vln. 1

Pno.

**Allegro**

Vln. 1

Pno.

2

16

Vln. 1

Pno.

21

Vln. 1

*rall.*

*a tempo*

Pno.

26

Vln. 1

Pno.

31

Vln. 1

Pno.

36

Vln. 1

Pno.

*rall.*

**Andante**

41

Vln. 1

**Andante**

Pno.

44

Vln. 1

Pno.

46

Vln. 1

Pno.

m.d.

m.s.





ANEXO II: Matéria do Jornal Diário Popular de Pelotas – RS de 30 de julho de 2019 divulgando o III Encontro de Cordas Flausino Valle e a I Conferência Nacional Flausino Valle.

www.diariopopular.com.br

TERÇA-FEIRA, 30 DE JULHO DE 2019 15

## CULTURA\_DP

# Quinteto de cordas encerra Conferência

Evento, que reúne representantes de cinco universidades federais em Pelotas, homenageia o compositor mineiro Flausino Valle

Por Ana Cláudia Dias  
anacl@diariopopular.com.br

Tem sequência hoje, a partir das 9h, a 1ª Conferência Nacional Flausino Valle - Ensino Coletivo e Pedagogia de Cordas Friccionadas, que ocorre desde ontem no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (Cearte/UFPel). O evento de caráter mais intelectual, com apresentação de artigos, palestras e mesas-redondas, será encerrado às 20h, com concerto aberto à comunidade. A apresentação ocorre no auditório do Centro de Artes, no bloco 2. A entrada é franca.

A Conferência teve início depois da finalização do 3º Encontro de Cordas Flausino Valle (3º ECFV). Esta atividade congregou diferentes setores de ensino instrumental da área de cordas friccionadas e música de câmara das universidades federais do Acre (Ufac), do Ceará (UFC), do Rio Grande do Sul (UFSM), de Pelotas (UFPel) e de Brasília (UNB).

O Encontro, realizado entre os dias 22 e 28 deste mês, é uma atividade itinerante idealizada pelos professores Leonardo Feichas (Ufac) e Liu Man Ying (UFC) e chegou a Pelotas com a participação do professor Tiago Ribas, por meio de parceria com a UFPel. "Agora estamos realizando a primeira Conferência, uma novidade que complementa o Encontro de Cordas", explica Feichas, que é violinista.

**Características virtuosísticas**  
Tanto um evento quanto o outro homenageia o músico e escritor mineiro Flausino Valle, nascido em 1894. O interesse por Valle se deve ao fato de ele ter se dedicado a escrever composições para violino solo. Entre elas, se destacam 26 Prelúdios característicos e concertantes para violino só.

**Estuda. Destaque para as cordas desde o dia 22**

“É uma obra singular dentro da música brasileira”, diz Feichas, que é doutorando da Universidade Nova de Lisboa e tem o legado de Valle como foco de tese. Feichas conta que ele e a violinista Liu Man Ying se motivaram a realizar o evento e trazer à tona o nome de Valle por três motivos. Um deles é por terem interesse na pedagogia dos instrumentos de cordas friccionadas, aqueles que utilizam arco na produção do som, como o violino, a viola de arco, o violoncelo e o contrabaixo.

Como são músicos, também se preocupam com a qualidade técnica das performances, um desafio para quem interpreta os prelúdios de Valle. “Também queríamos homenagear Flausino”, completa.

Os prelúdios de Valle são composições bem complexas, com características virtuosísticas, que exigem apurada técnica do intérprete. O violinista destaca ainda o esforço do compositor em colocar sons que evocam a vida no meio rural, como a porteira da fazenda, o som dos pássaros, uma viola caipira. “São importantes características na obra relacionadas à cultura mineira. Sons que ele escutava no interior”, diz o pesquisador.

Dos 26 prelúdios, apenas o 15º, intitulado *Ao pé da fogueira*, é conhecido internacionalmente por causa de uma gravação feita pelo reconhecido violinista lituano Jascha Heifetz (1901-1987). A composição foi entregue ao intérprete pelo próprio compositor. Heifetz, um dos mais consagrados violinistas do mundo, criou um acompanhamento para piano para esta obra.

Flausino Valle morreu em 1954, aos 60 anos, tempo em que desenvolveu diferentes carreiras paralelamente. “Ele foi advogado, violinista de orquestra de cinema mudo, do cines Odeon e Comércio, folclórico e professor de História da Música, além de escritor com três livros publicados”, conta Feichas.

Há dois anos a família de Valle cedeu ao violinista, que também é mineiro, o violino usado pelo compositor desde 1926. O instrumento foi restaurado, incluindo o

arco, e reestreu ontem à noite em Pelotas no recital-palestra sobre Flausino Valle.

**ENCERRAMENTO**  
Na noite de hoje, um quinteto formado por professores faz concerto de encerramento no auditório do bloco 2 do Centro de Artes. “Serão reapresentadas algumas das peças de câmara para cordas que foram tocadas na semana, mas com o acréscimo de alguns arranjos de músicas regionais (chamamés e milonga)”, fala o professor Tiago Ribas.

Participam os músicos Tiago Ribas (violino), Lourenço De Nardin Budó (violino), João Machado (viola), Dora Utermol Queiroz (violoncelo) e Cláudia Amaral (contrabaixo). DP

**PROGRAMAÇÃO DE HOJE**  
9h - Palestra: *Ensino coletivo e transformação social*, com Liu Ying  
10h - Mesa-redonda 2 - *A pedagogia das cordas friccionadas no Ensino Superior: experiências e desafios*, com os professores Leonardo Feichas (Ufac), João Paulo Machado (UnB), Tiago Ribas (UFPel)  
Mediadora: Liu Ying  
11h - *O violino no Conservatório de Música de Pelotas: um século de história*, com Tiago Ribas (UFPel)

**O QUE**  
concerto de encerramento da 1ª Conferência Nacional Flausino Valle

**QUANDO**  
hoje, às 20h

**ONDE**  
auditório do bloco 2 do Centro de Artes-UFPel

**Doutorado.** Com o violino do próprio Valle, Leonardo Feichas divulga legado




Enriquez DP

Tiago Ribas - Especial DP

**ANEXO III:** Realização do curso de metodologia de Investigação artística realizado na Universidade KU LEUVEN em Parceria com o *Orpheus Institute*.

KULeuvenX MUSRESx Certificado edX

06/05/19 21:53

**VERIFIED**  
CERTIFICATE of ACHIEVEMENT



Johathan Impett

Johathan Impett  
Director of Research  
*Orpheus Institute*

This is to certify that

**Leonardo Vieira Feichas**

successfully completed and received a passing grade in

**MUSRESx: Artistic Research in Music – an Introduction**

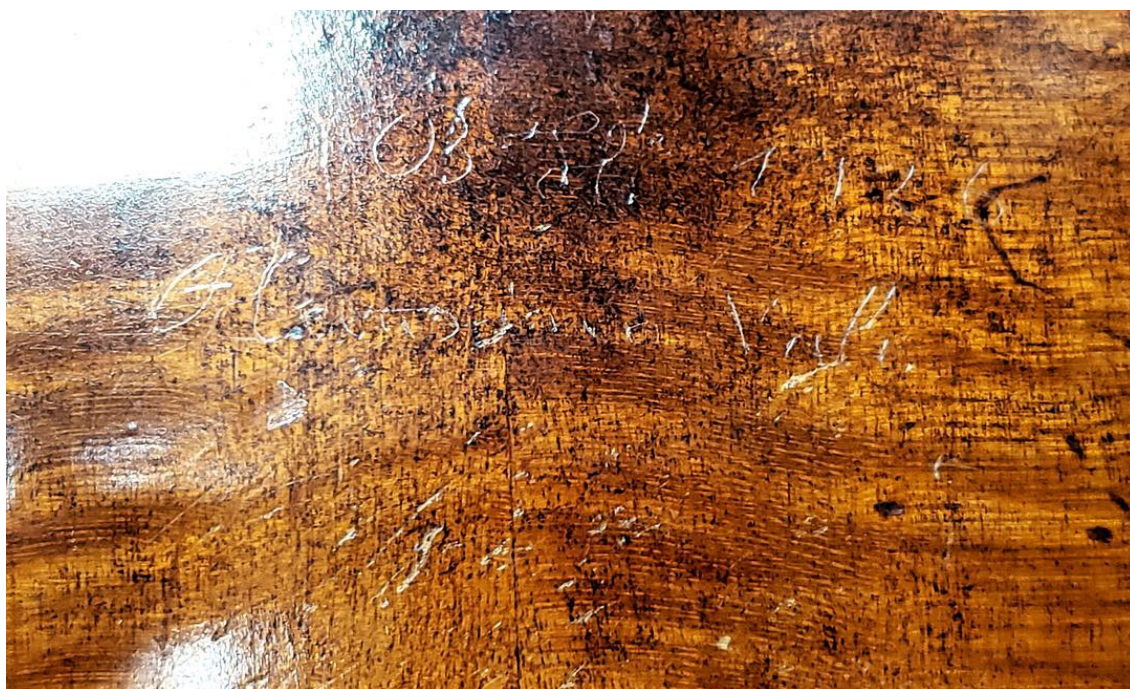
a course of study offered by KULeuvenX, an online learning initiative of KU Leuven through edX.

 VERIFIED CERTIFICATE  
Issued Mai 7, 2019

VALID CERTIFICATE ID  
7e50169913e64198bddc55124a2e7e87



**ANEXO IV:** violino reformado de Flausino Valle. No fundo do instrumento identifica-se riscado: “B.H 1926- Flausino Vale”



**Anexo V:** Transcrições selecionadas dos diários Reflexivos que ilustram o processo de construção da interpretação

### A) Aulas de violino

No dia da aula do *Prelúdio VIII - Repente*, em 30 de janeiro de 2018 (p. 7 do Diário Reflexivo I), sugeriram discussões como:

Discutimos o arco do compasso 3. A sugestão do Prof. Tiago é começar as colcheias do compasso 2 para cima para que o compasso 3 e 4 cair para baixo (ter sentido de arco para baixo). É uma proposição oposta à do Flausino Valle, mas que depois, ao estudar percebi que funcionava. Ao fim, essa sugestão de arcada que se encontra na edição. Como ponto de dificuldade técnica observei a realização dos harmônicos: “uma maneira de estudar os harmônicos é parando o arco antes de emitir o som harmônico”.

De fato, colabora para uma possibilidade maior de não falhar o som harmônico em *performance*. Nessa mesma aula, estudamos o *Prelúdio XIII – Asas Inquietas*, sobre o qual realizamos observações considerações sobre dedilhados, proposição de fermata, ralentando e identificação de trechos de dificuldades técnicas:

- Sugeri um dedilhado no compasso 7 e funciona, pois mantém um timbre bonito na corda lá (II Corda). (...)
- Uma fermata no compasso 20 para finalizar a sessão. (...)
- Ralentando no comp. 33 para finalizar a sessão e começar a valsa. (...)
- Dificuldade técnicas nos compassos 68 ao 87. Sugestão de dedilhados podem funcionar.

Nesta aula foi a primeira vez que toquei com o arco de Valle, que foi reformado em Lisboa em 2018. Em respeito a essa primeira impressão eu anotei: “Pela primeira vez toquei para alguém com o próprio arco de Flausino Valle. A resposta do arco de F.V. é boa para golpes de arco fora da corda”.

Na aula seguinte, dia 26 de fevereiro de 2018 (p. 12 e 13 do Diário Reflexivo I), estudamos o *Prelúdio XXII – Mocidade Eterna* e o *Prelúdio XXI – Prelúdio da Vitória*.

No *Prelúdio XXI - Mocidade Eterna*, experimentamos a semínima inicial para baixo e depois, para cima, como Valle indica. Naquele momento da aula eu não me convenci que a arcada de Valle seria melhor. Após experimentar com mais calma percebi que começar para cima poderia ser um impulso para realizar o arco *jeté* (comp. 1): “Eu tocava esse Prelúdio já há algum tempo com a arcada invertida e achava mais lógico, mas de fato, as arcadas de Flausino Valle são melhores. Funcionam musicalmente e devem funcionar em *performance*.” Ainda

sobre o *Jeté*, observações sobre a importância maior de enfatizar a nota final desse golpe de arco.

A identificação da falta de um dobrado sustentado no c. 69 me alertou para mais uma revisão e comparação com os manuscritos para propor uma edição segura. Nesse Prelúdio também, concordamos em não executar em *performance* o fá grave no c. 95. Essa decisão é em virtude da dificuldade técnica de se executar e também o quanto o fá mais agudo já supre o som dessa nota nesse compasso. Ao mergulhar no estudo desta obra, uma metáfora surgiu e eu registrei: “Ao tocar essa peça me remete a uma pessoa jovem correndo sem rumo, com muita energia. (...). O final (c. 87, 88) com acentos deslocados é o auge da energia”.

Ainda nesta aula, eu pude mostrar o *Prelúdio XXI – Prelúdio da Vitória*. Trata-se de um dos Prelúdios com maior demanda técnica. Concordamos na identificação de maior dificuldade técnica na segunda sessão, devido a dificuldade de afinação das oitavas. Os estudos de oitavas no método Flesch e depois aplicados a esses trechos foram o caminho para a melhora da afinação.

Na aula do dia 16 de março de 2018 (p. 16 do Diário I), nós trabalhamos o *Prelúdio XXVI - Acalanto*. A primeira questão surgida foi:

Arco para baixo ou para cima? Eu sempre toquei para baixo, mas resolvi experimentar para cima para assim colaborar com o direcionamento de frase que imagino. Tiago prefere para baixo e me convenci que para baixo pode ser bom. Até porque a nota culminante, que é um harmônico não precisa do peso do talão para mostrar o apoio.

Certamente essa questão é um exemplo que colaborou na criação do *item 2) Execução de articulações e escolha de arçadas (valorização de ritmos, definição de regiões de arco)* da lista de *critérios/questões/estratégias a serem observados*. Essa mudança de sentido de arco, colaborou para uma sensação maior de *crescendo* e *diminuendo* nos comp. 1 a 4 e 43 a 46.

Em referência às ligaduras, por sugestão do professor, alterações foram realizadas para colaborar na liberdade na condução das frases “para deixar mais solto, mais livre, menos peso na condução do arco”.

Nessa aula ainda nós trabalhamos o *Prelúdio X - Interrogando o Destino*. Observações iniciais foram técnicas, como a “quebra” dos acordes iniciais mais rápidos e mais próximos ao talão.

Na classe também houve sugestão de escolhas que resultam em maior segurança em *performance* como exemplo da realização do *pizzicato* de mão esquerda nos c. 10 e 39 em uma oitava abaixo.

Sobre a sessão do Adágio (c.17 a 28) ficou para ser decidido o andamento. Embora seja um adagio, mas é grafado em semifusas causando uma dualidade.

Na aula do dia 23 de março de 2018 (p. 20 e 21 do I Diário Reflexivo) trabalhamos em classe o *Prelúdio XVIII – Pai João* e o *Prelúdio V - Tico-Tico*. Na primeira peça, surgiram muitas questões, mas principalmente sobre as possibilidades de interpretação das imitações/evocações contidas nessa obra, o que colaborou para a criação dos *critérios/questões/estratégias a serem observados de observação número 6 - Identificação e possibilidades de execução de efeitos onomatopaicos (imitações de vozes da natureza presentes nos Prelúdios)*. A primeira questão surgida foi sobre o modo de interpretar as diretrizes de Valle sobre como executar a imitação do tambor, as possibilidades e como funciona para cada um.

Sobre a imitação do tambor eu anotei:

Como imitar o tambor. O professor sugeriu a batucada em cima do tampo. Como eu consigo dobrar a falange do polegar esquerdo, eu consigo executar o batuque (imitação do tambor) como Valle determina em seu catálogo de Vozes da natureza. Como ele (professor) não consegue dobrar o polegar e bater o osso no fundo do tampo (ou melhor, no fundo) ele sugere fazer a batucada toda no tampo.

Depois, com foco maior na qualidade do timbre, experimentamos possibilidades: “Outra questão é o uso da parte com mais carne do dedo ou mais ponta? Acredito que a ponta (ponta do dedo) possa ser mais “seca”, como um tambor. O uso do dedo deitado se ouve o som do dedo saindo do verniz”.

Discutimos sobre os harmônicos dos compassos 16, 17 e 18 serem realizados em dois arcos para um melhor controle em *performance*.

Esta aula colaborou também para a necessidade de uma revisão das minhas edições, notas duvidosas foram encontradas e serão corrigidas de acordo com os manuscritos. A respeito do *Prelúdio V - Tico Tico*, que veio na sequência nesta aula houve sugestões de dedilhados como no primeiro compasso ser executado na terceira posição. O professor alertou para a atenção especial para as afinações dos intervalos de nona (c. 9) e o décima (c.11).

Outra discussão foi sobre a execução dos *pizzicati* dos compassos 24, 25, 28 e 29. Valle determina a cada dois *pizzicati* que o primeiro seja de mão esquerda e o segundo de mão direita. Uma possibilidade seria a execução dos dois com a mão direita para serem mais reverberantes. Como um experimento, testei no primeiro e segundo ciclo se os dois *pizzicati*

seriam os dois “para baixo” ou “baixo e cima”.

Na aula do dia 17 de abril de 2018 (p. 24 e 25 do I Diário Reflexivo) estudamos o *Prelúdio XI – Casamento na Roça*, *Prelúdio XXIV – Viva São João* e *Doce Momento*. No *Prelúdio XI – Casamento na Roça* na introdução, surgiram anotações como:

Não tem tempo (andamento) delimitado, sugestão metronômica. (...). Ser mais sonoro nos *pizzicati* de mão esquerda e direita. (...). Nos compassos 2 e 3 será que é *pizzicato* mesmo? Se for *pizzicati*, como executar as duas semicolcheias ligadas: uma nota com *glissando* para a outra ou um *pizzicato* para cada nota? (...) No c. 4, a *apoggiatura* é articulada ou com *glissando*?

No decorrer da peça, onde aparece a indicação de golpe de arco *Jeté*, “infere-se a partir da indicação de “o Si# e o Dób são ¼ de tom” que não é para ser preciso”. [...] “Já o c. 23 tem que ser preciso”. No c. 64 e 68 o professor propôs um dedilhado que foi testado nos ciclos de coletas. Na sequência, a sugestão de realização da escala ascendente do c. 6 na primeira posição: “Colcheia do c. 6 pode ser feito na I posição para dar mais força na dinâmica *f* e fazer o *pizzicato* (+) Sib-Ré na terceira posição, beliscando com o quarto dedo e o c.8 com o terceiro dedo”.

E por fim, nessa aula, ele escutou a peça *Doce Momento*. Discutimos possibilidades de dedilhados e a questão da realização do acorde no c. 6: “c. 6, no acorde arpejado, segurar as duas notas de cima para mostrar a tensão entre Lá-Sib resolve no Sib-Sol”.

Na aula do dia 2 de maio de 2018 (p. 26 e 27 do I Diário Reflexivo) trabalhamos a peça *Serenim*, *Prelúdio XII – Canto da Inhuma*, *Prelúdio XXV – A Mocinha e Papudo*. Na peça *Serenim*, para violino e piano, trabalhamos questões de dedilhados, timbre de *sul tasto* no c.44. Levantamos questões sobre dedilhados, condução de frases, agógica e também decisões interpretativas. No *Prelúdio XII - O Canto da Inhuma*, localizamos questionamentos logo na introdução:

*Alla Guitarra* (determina a introdução em *Alla Guitarra*)

Problemas:

- 1) Em pé, como segurar o arco?
- 2) Como executar o *Alla Guitarra*? Polegar para baixo e para cima? Polegar e médio?

Sobre o *pizzicato* que acontece ao longo da obra toda, como um acompanhamento harmônico: “questão do *pizzicato* de mão esquerda (+), onde fazer? Quando se faz na terceira Posição ele soa mais. (fazer com o segundo dedo na terceira posição).” Nessa anotação já



mostra a minha tendência em optar por privilegiar a realização do *pizzicato* harmônico com o segundo dedo na terceira posição sempre quando possível. Nesse prelúdio aparece um caso de opção por suprimir uma nota: “A questão do Sol e Ré (pentagrama superior) nos c. 9 e 18. O Sol inferior quase não se escuta e quando se escuta mostra uma tendência a desafinar a quinta (intervalo). Por não ser uma nota que se escuta, opta-se por ocultá-la, mantendo o Ré.”

Identificamos, nos harmônicos do c. 19 duas possibilidades de articulações:

- 1) “como vem.”
- 2) “Dó e Ré para cima (arco para cima) e articulados.”

No Prelúdio seguinte, *Prelúdio XXV – A Mocinha e o Papudo* há momentos com preocupação com o desenho da frase, como “soa”, apoio na fermata e a preocupação e escolher um dedilhado que proporcione um vibrato melhor:

Desenho do c.11 na primeira posição para soar aberto. Alternamos o c.19 para dar peso na fermata para baixo. Glissando no c. 37 (3-3). Terceiro dedo é melhor para vibrar.

Na aula do dia 25 de maio de 2018 (p. 36 e 37 do Diário Reflexivo I), trabalhamos o *Prelúdio II - Suspiro D’Alma*, *Prelúdio XV - Ao Pé da Fogueira* e *Prelúdio XIX – Folgado Campestre*.

No *Prelúdio II - Suspiro D’Alma* surgiram debates sobre possibilidades de dedilhados, revisão da edição atual para conferência de notas duvidosas e sugestões de mudanças de timbre: “Sugestão de dedilhados no c. 1 e 2.”; “O arpejo começa para baixo e com duas opções de dedilhados de Flesch<sup>181</sup>”. “Na *coda* (c. 17, 18 e 19) o professor sugeriu fazer bem mais suave e na ponta do arco.”

Os comentários e observações nesta aula e neste Prelúdio foram referentes a dedilhados, arcadas para condução das frases e preocupação com timbres específicos para realçar contrastes. Seguindo, estudamos o Prelúdio de Valle que certamente seja o mais conhecido no continente europeu, *Prelúdio XV – Ao Pé da Fogueira*. Para além de novos dedilhados propostos e novos sentidos de arco, a identificação de trecho com maior dificuldade técnica foi localizada nesse Prelúdio (principalmente na segunda folha da obra). E por fim, nessa aula, estudamos o *Prelúdio XIX – Folgado Campestre* com sugestões de arcos e dedilhados.

---

<sup>181</sup> C. 8 e 11

Com essa aula eu fechei um ciclo de estudo onde pude mostrar todos os Prelúdios e as duas obras para violino e piano estudadas no doutoramento. Nesse dia, ao finalizar esse ciclo, eu fiz uma nota de finalização no diário: “Fechamos um ciclo de estudos dos 26 Prelúdios de Valle. Aos pares, definimos critérios a serem observados na pesquisa. Foi um ano intenso de descobertas de detalhes e sutilezas na obra”.

## B) Planejamento

Realização do recital conferência sobre aspectos estilísticos da obra de Valle na Escola Superior de Música de Lisboa.

- Boa receptividade do público. Exemplifiquei com a execução de quatro Prelúdios:

Prelúdio XIV - A Porteira da Fazenda

Prelúdio XVIII - Pai João

Prelúdio XX - Tirana Rio Grandense

Prelúdio XVI - *Requiescat in Pace*

Prelúdio XIV - A Porteira da Fazenda

Como explicar cada componente da evocação da Porteira (imitação) para haver uma maior interação com o público (música programática).

1. Escolher o timbre de acordo com a Bula de Valle que fala de *aspereza*. Acredita-se que pode ser o *Scratch – Overpressure* (Qual *overpressure*? Há estudos de *overpressure -Scratch*?)

2. Explicar o *Glissando* (movimento físico da Porteira).

3. A batida no tampo representando a porteira fechando no moirão.

4. Mostrar a Porteira completa

5. Mostrar o *Alla Guitarra* (Ritmo de batuque de viola com cordas soltas e ritmo de batuque de viola com as notas)

6. Execução (informada)

Prelúdio XVI - *Requiescat in Pace*

- Mostrar o efeito do sino e sua execução;

- Contração melódica (c. 19 a 22);

- Escrita em dois pentagramas;

Não tenho certeza se esse dedilhado é bom para a performance! (ver isso).

Prelúdio XVIII - Pai João

Música programática

Explicar o tambor:

1. Onde bater perto da *prima corda* e por quê?

2. Como bater perto da *prima corda* e por quê?

3. Como fazer o *crescendo* e *diminuendo*?

4. Como bater no fundo do instrumento para ter um som mais projetado?

5. Eu consigo dobrar a falange do polegar para bater o osso mas tem violinistas que não conseguem. Quais seriam as opções? (opções de execuções).

6. Como realçar a *anacruse*? (x.x | x)

Explicar os fogos de artifício

Sugerir um *decrescendo* para mostrar que é um fogo que se perde no horizonte, vai perdendo a força e a batida no tampo deve ser em dinâmica *ppp* (pensar no gesto físico), em relevo.

Melodia com batuque

Respeitar a dinâmica para valorizar o batuque (tambor).

Prelúdio XX- Tirana RioGrandense

- Explicar a estrutura formal descrevendo uma festa;
- Rever dedilhados e arcos;
- Ter corda solta é aconselhável (é festa-dança)
- Contrastar.

O professor Luiggi Abbate da Universidade de Roma se interessou. Me convidou para tocar na Universidade.

Professor Carlos Marrecos pediu para tocar uma obra dele.

Professora Isabel Pires me elogiou.

### C) Experiências: *Dartington International Summer School* e Congresso Caravelas

Entre os dias 11 e 18 de agosto de 2018 eu pude participar do *Dartington International Summer School* na Inglaterra. Na ocasião pude participar na classe do professor Thomas Gould (*violin master class*). Pude introduzir a música Valle ao professor e aos colegas.

- Dia 11/08/2018

Prelúdio I – Batuque

*Feedback* do prof. Thomas;

- Chamou a atenção para a organização rítmica da frase do c. 4 a 8. De fato, havia um erro meu de interpretação.

- A realização do *sautillé* em três cordas no c. 37, ele sugeriu a realização no extremo talão para conseguir pegar todas as cordas. Essa região do arco gera um som bem rústico, percussivo, o que a meu ver é a maneira mais “dentro do estilo” para se realizar esse trecho. Isso corrobora com a ideia do Prof. Tiago e com a Prof. Marena Salles, que diz que esse arco tipicamente brasileiro.

Necessidade de organizar o discurso musical.

Prelúdio XIV – A Porteira da Fazenda

Ele não falou nada da interpretação, mas sim da atitude ao tocar um Prelúdio que começa com *Scratch* e se toca sentado (*alla guitarra*). É necessária uma atitude para mostrar as sutilezas, exagerar.

Dia 14/08/2018

Prelúdio XXII – Mocidade Eterna

Tocar mais leve, articular melhor a descida do *Jeté* (golpe de arco). Onde acontece o *Ricochet arpejado* (c. 41 a 47) usar o pulso mais flexível para a vareta pular.

- Escolher um andamento que consiga organizar o discurso.

- Mudar o caráter nas oitavas (c.67 a 82).

- Afinar as oitavas, quintas e terças.

15/08/2018

Prelúdio XVI – *Requiescat in Pace*

Escolher um andamento mais movido para a audiência sentir melhor o 6/8. Toquei muito lento.

17/08/2018

Prelúdio III – Devaneio

Tocar relaxado e mostrar com muita evidência os temas contrastantes.

Usar muito arco.

Em geral, a visão fresca de alguém que não conhece as peças é muito importante para mostrar o quanto, de fato as peças são musicalmente simples e que tem que soar “fácil”, leve. Talvez seja a hora de apenas tocar, sem pensar tanto.

No dia 30 de setembro de 2018 fiz uma coleta com relato da minha experiência no *Congresso Caravelas: Musicologia transatlântica*. Nessa coleta eu relatei como expliquei aspectos de estilo que julgo importantes para colaborar para um entendimento da obra. Expliquei minhas interpretações daquela época das imitações/evocações e já noto algumas diferenças da explicação dos eventos anteriores. Nessa altura mostrei-me como um pesquisador cada vez mais preocupado em identificar as “pistas” deixadas por Valle e como interpretá-las. Percebo também o uso do diário para refletir sobre o que aconteceu na *performance*, o que funcionou e o que não funcionou, o improvisado que aconteceu na performance da última peça.

#### Transcrições do encontro Caravelas e diálogos com Teresinha Prada:

Entre os dias 27 e 29 de setembro aconteceu na Universidade Nova de Lisboa o Congresso Internacional de Musicologia Transatlântica do Núcleo Caravelas.

Eu pude participar com uma comunicação oral intitulada “O Repertório brasileiro para violino solo de Flausino Valle (1894-1954) e questões estéticas em seu *26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só*”.

A comunicação gerou questionamentos importantes. A professora Teresinha Prada sugeriu referências importantes para complementar os estudos da relação poesia e música que farei em minha tese. Sugeriu o livro *Gesto Inacabado* de Cecília Salles.

No dia 28, realizei um recital com cinco Prelúdios de Valle: *A Porteira da Fazenda*, *Requiescat in Pace*, *Pai João*, *Rondó Doméstico* e *Tirana Riograndense*.

Eu tentei explicar sutilezas das peças para uma maior entendimento e interação.

Eu comecei com o *Prelúdio IX – Rondó Doméstico*. Acredito que não foi uma boa escolha para começar; muito técnico e virtuosístico para começar uma *performance*, levando em conta a adrenalina inicial de um recital. Eu tentei explicar ao público que a métrica binária do Prelúdio remete a uma brincadeira familiar dos três filhos de Flausino Valle, que marcavam atrás dele enquanto tocava.

A seguir eu toquei o *Prelúdio XIV – A Porteira da Fazenda*. Expliquei minhas decisões até o presente momento para a realização do efeito da porteira. Logo em seguida eu mostrei a adaptação do violino como viola caipira, como adaptei o dedilhado.

A seguir, toquei o *Prelúdio XVI – Requiescat in Pace*. Expliquei que os *pizzicati* de mão esquerda representam o badalar dos sinos da igreja, mostrei como realizo e em seguida executei o Prelúdio. O prof. Rodrigo Teodoro, especialista em música de rituais, pós concerto me questionou sobre o andamento. Ele imaginava um andamento mais lento para um R.I.P. A partitura indica o andamento *Andantino*, certamente é uma questão para discutir na tese.

A seguir, o *Prelúdio XVIII – Pai João*. Eu expliquei os efeitos e minha interpretação atual dos efeitos (tambor, fogos de artifícios, melodia com batuque). A prof. Teresinha Prada, após o concerto, me questionou o título da obra, se seria uma liturgia. Preciso buscar a descrição de um Pai João.

Por fim, iria executar o *Prelúdio XX- Tirana Riograndense*, mas substitui na última hora pelo *Prelúdio XXI – Mocidade Eterna* por me sentir mais confortável.

Pós recital, senti que foi muito bem aceito pelos comentários e conversas com o público. Fui convidado a realizar o recital na Itália, por um dos pesquisadores que estavam a assistir (Prof. Giorgio Monari).

Nesse recital, já experimentei novas arcadas e dedilhados trabalhados ao longo do primeiro ano de doutoramento com o prof. Tiago Neto e com a prof. Thomas Gould, na Inglaterra em agosto.

## D)

Recital com a Teresinha (violino e Violão)

1.o Parte (violino solo)

*Prelúdio XVII – Viola Destemida* - Preciso melhorar o *pizz.* de mão esquerda (c.1 ao 12). Acredito que devo por mais pressão e beliscar a corda para soar mais percussivo. O contraste de dinâmica precisa ser enfatizado inclusive com o corpo (dobrar os joelhos no *piano*).

Quando iniciam as terças (c. 13, 14) um *rubato* inicial (trata-se de uma proposição minha) e no fim da frase mostra o cromatismo (resolução, c. 16 e 17). Importante também mostrar o apoio em cada cabeça de compasso. (...) As terças desligadas precisam também de apoio e o ralentando do Lá # - Si (c. 26 e 27).

No arco *Jeté*<sup>182</sup> (c.34 a 44) é preciso preparar o gesto físico para realizar o salto da vareta em todas as cordas (preparação de gesto).

Eu toquei esse Prelúdio de cor (memória) mas errei quando fui para a segunda sessão (c. 35). Gosto de tocar esse Prelúdio, mas me sinto um pouco inseguro nos *pizz.* de mão esquerda. Certamente esse Prelúdio estará entre meus favoritos.

Os amigos André Guerra Cota e Beth relataram que gostaram. Recebi boas críticas de colegas que assistiram pela transmissão ao vivo (redes sociais).

Acredito que é uma boa peça para começar um recital de Flausino Valle, já que ilustra bem a linguagem de Valle (virtuosidade e evocação de viola) e há indícios que agrada a plateia.

*Prelúdio XX - Tirana Riograndense*

Enfatizar muito o contraste de dinâmica de começo (c. 1 ao 14) (ensaiar o gesto físico): lembrar da pesquisa do Bruno<sup>183</sup>, sobre gesto do Heiftz e Horovitiz.

Quando muda a sessão (c. 8,16), não deixar o som reverberante, abafar. Tenho a nítida sensação que estudar pensando que será gravado (como será na coleta de dados, *nos ciclos de coletas*) aumenta drasticamente o nível de critério e exigência de minha parte. Esse Prelúdio ainda não está de cor pois a estrutura formal dele me deixa confuso.

## E)

Planejamento para o recital no Palácio Foz dia 11/03/2019

- Desde janeiro estou realizando a coleta de dados<sup>184</sup> e basicamente tocarei no Palácio Foz os Prelúdios observados<sup>185</sup> até então. Será uma experiência boa para testar em performance algumas escolhas feitas até agora. Para esse tipo de pesquisa, essas oportunidades são muito importantes para medir a recepção do público. Tenho que planejar e pensar como explicar algumas questões ao público português.

Intensificar o preparo físico e mental pois serão muitos Prelúdios. Serão os Prelúdios:

I – Batuque

III – Devanejo

IV – Brado Íntimo

V - Tico-Tico

VI - Marcha Fúnebre

VII - Sonhando

VIII - Repente

IX - Rondó Doméstico

X – Interrogando o Destino

XIV – a Porteira da Fazenda

XVI – *Requiescat in Pace*

<sup>182</sup> Uma correção. No diário escrevi arco *Ricochet* quando na verdade é arco *Jeté*.

<sup>183</sup> Bruno Madeira

<sup>184</sup> Coletas referentes ao Primeiro Ciclo

<sup>185</sup> Coletas referentes ao Primeiro Ciclo

XVII – Viola Destemida  
 XX - Tirana Riograndense  
 XXII – Mocidade Eterna

### F) Recital Palácio Foz, 12/03/2019.

Neste concerto aproveitei para trabalhar as ideias trabalhadas ao longo do primeiro ano de doutoramento, nas aulas de violino. Algumas funcionaram e outras não. O objetivo é preparar para o recital conferência e recital final de doutorado.

O *Prelúdio I – Batuque* teve falhas, principalmente nos novos arcos.<sup>186</sup> Como foi o primeiro a ser tocado, o nervosismo atrapalhou (teste de laboratório, laboratório de experiências).

A estrutura do recital foi:

1. Prelúdio de abertura (Prelúdio I- Batuque)
2. Fala sobre o Flausino Valle
3. Explico um Prelúdio
4. Toco
5. Explico
6. Toco, etc.

- *Prelúdio III – Devaneio*: deixei de fazer alguns acordes. O tema principal ficou afobado. Na próxima *performance* tenho eu buscar um andamento mais lento. Funcionou o contraste de golpes de arco (*Spicato X Detaché*). Os *crescendi* (c. 17 e 20) foram bem e a ligadura da sextina (c. 33 e 34) funcionou. Tirar o último harmônico também funcionou em *performance*.

- *Prelúdio IV – Brado Íntimo*: houve falha nos harmônicos (c.14), precisa melhorar.

- *Prelúdio V – Tico Tico* - funcionou o direcionamento de frase e o contraste entre um timbre escuro X claro (c. 17 X 18; 19 X 20). Licença poética do bater de asas do violinista.

- *Prelúdio VII – Sonhando* - fiquei satisfeito com a interpretação, mas tenho que me atentar para que o som seja projetado. A técnica *Alla guitarra* soa com baixo volume sonoro. Tive esse *feedback* de uma senhora que gostou do recital, mas que fez esse comentário.

- *Prelúdio Repente VIII* – Gostei das ideias musicais. Fiz a figura da colcheia pontuada (c.3,7, 14, 18, 25, 29) assim como Flausino faz na gravação.<sup>187</sup> Dá mais impulso, parece mais brasileiro.

- *Prelúdio IX – Rondó Doméstico* – Funcionou arcos e ideias musicais.

- *Prelúdio XIV – A Porteira da Fazenda*. A explicação resultou:

1. explica o timbre (aspereza = *Scratch*);
2. Explicar o *Glissando* (movimento da Porteira)
3. Explicar a batida no tampo;
4. Explicar o ritmo de Batuque de viola.

Me apetece a interpretação.

*Prelúdio XVI – Requiescat in Pace* – Expliquei o sino (*pizzicato* de mão esquerda), a contração melódica (c. 19 ao 23) e minha licença poética de imaginar os sinos a ficar mais fracos por estarem cada vez mais longe da igreja.

*Prelúdio XVII – Viola Destemida* – Evoca a viola de várias maneiras. É um desafio técnico em *performance*.

*Prelúdio XVIII – Pai João* – Afinar os c. 30 a 40. Harmônicos funcionaram.

*Prelúdio XX – Tirana Riograndense* – funcionaram os arcos e dedilhados. Cuidado com o dó (c.6 e 14).

<sup>186</sup> As novas arcadas trabalhadas na classe do professor Tiago Neto durante o primeiro ano do doutoramento.

<sup>187</sup> gravação de Flausino Valle interpretando sua própria obra (*A Volta ao Rancho*) ao violão, imitando a viola. Fonte: Centro Cultural São Paulo (CCSP). No CCSP o referido fonograma encontra-se catalogado com a seguintes informações: Disco No.: D78-44079/ Lado a: Repente e Batuque/ Lado b: A volta ao Rancho/ Reg. Victor 33540.

*Prelúdio XXII – Mocidade Eterna* – Arcos e dedilhados funcionaram. Melhorar as oitavas. Relaxar o pulso para fazer o *Jeté*.

## G)

Preparação para atividades na UFMT

Entre os dias 15/04/19 e 18/04/19 eu fui convidado a participar, realizar atividades (*masterclass*, recital e palestra) na Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT) a convite da professora Teresinha Prada. O convite surgiu em Lisboa em 2018 durante o Congresso Caravelas, quando a professora assistiu minha comunicação e meu recital no evento. (...)

Para a semana de atividades na UFMT, que se trata da comemoração dos 300 anos da cidade de Cuiabá, minha ida foi pelo grupo de Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO).

Para o *masterclass* está programado os seguintes repertórios:

- Mozart 3 – concerto 1.o movimento;
- Giga – Bach;
- Concerto de Viotti;
- Repertórios e estudos dos alunos da extensão;
- Prelúdio XV – Ao Pé da Fogueira de Flausino Valle.

Eu me preparei relembando esse repertório e com um foco especial e expectativa no Prelúdio de Valle.

Para o recital preparei 13 Prelúdios:

- I. Batuque
- III. Devaneio
- IV. Brado Íntimo
- V. Tico Tico
- VI. Marcha Fúnebre
- VII. Sonhando
- VIII. Repente
- IX. Rondó Doméstico
- XIV. A Porteira da Fazenda
- XVI. *Requiescat in Pace*
- XVII. Viola Destemida
- XVIII. Pai João
- XX. Tirana Riograndense

Em cada Prelúdio eu experimentarei novas possibilidades como arcadas, dedilhados, formas de explicar ao público as minhas interpretações, visando uma maior interação, gestos físicos mais exagerados para o entendimento das imitações/evocações, temperamentos, pergunta X resposta.

Para a palestra eu dividi e, 3 momentos:

1. Apresentar o Flausino Valle;
2. Mostrar minha trajetória com o tema;
3. Aspectos do meu doutorado (trabalho em progresso).

## G)

Sobre minha experiência na UFMT

Ao longo do processo de construção da minha interpretação dos 26 Prelúdios e das obras *Serenim* e *Doce Momento*, apresentarei em recitais, congressos, em conversas o meu “*work in progress*” para ter um *feedback* dos pares (pesquisadores). A professora Teresinha Prada, uma grande pesquisadora e instrumentista tem sido uma referência para *feedback* desses “laboratórios de experimentações”. Meu contato com

ela em Lisboa, em 2018 e agora, em 2019 vem ampliando as possibilidades de discussões.

Sobre a *masterclass* com foco na aula sobre o Prelúdio XV - Ao Pé da Fogueira. O aluno tocou o Prelúdio XV – Ao Pé da Fogueira. Esse aluno já venceu concursos com essa peça, mas identifiquei notas erradas. A peça (interpretação) soa musical, mas achei que os apoios realizados por ele dão um caráter binário (métrica), caráter de marcha, talvez um caráter “europeu”. O aspecto ternário do 3/8 tem que ser enfatizado e acho que tocar ela mais “leve” pode colaborar para isso. Fora isso, os contrastes de dinâmicas está bem. Ao dar aula sobre a peça me fez pensar sobre a minha interpretação também, que acho que está pesada também.

Sobre o Recital

### **Experimentações**

O modelo de recital: apresentei um recital com imagens, tentei sincronizar as imagens com o caráter das peças.

#### *Prelúdio I – Batuque*

Foto do Flausino com o violino.

Entrei no palco e simplesmente toquei, sem explicar.

Depois de tocar o *Prelúdio I – Batuque*, eu me apresentei, apresentei aspectos biográficos do Flausino e então falei (apresentei) o *Prelúdio I- Batuque*. Falei da estrutura formal da obra é similar a descrição de um ritual batuque apresentado por Andrade:

Introdução (viola caipira)<sup>188</sup>

Sessão A (*allegro*)

Sessão A' (*prestíssimo*)

#### *Prelúdio III – Devaneio*

Foto do Flausino com vestido

Expliquei que o Devaneio remete a infância, com o tema da canção infantil *Escravos de Jó*. Baseado na gravação do recital do Palácio Foz desse ano, tentei tocar o tema inicial (c.1 a 4) com mais calma e mostrar o contraste de articulações (c. 1 a 4 X c. 5 a 8). Tentei mostrar o *crescendo* dos c. 17 a 19. Busquei exagerar.

#### # Ainda sobre o *Prelúdio I – Batuque*

A questão de ser o primeiro Prelúdio a ser tocado, tem que se levar em consideração a adrenalina inicial, menos controle motor. O *Pizzicato* inicial precisa ser mais claro. Quando volta o arco no c. 5, experimentei com a arcada definida junto com o Prof. Tiago Neto no primeiro ano do doutorado:

(XXXXXX)

Funcionou muito bem em *performance* pois ajudou a mostrar os apoios (apoios de frases). (...)

- C. 9 funcionou a arcada em *performance*.

- C. 14 funcionou a arcada em *performance*.

C. 16 e 17 fiz um *ralentando* como Valle fez na gravação. Gostei do resultado (c.22 e 23 se repete).

- C. 20, a duas semicolcheias para baixo ajuda a enfatizar esse ritmo (funcionou).

- Teoricamente, para seguir um padrão, a arcada de c. 29 deveria ser igual ao c. 20, já que é praticamente o mesmo desenho, com algumas variações e adição de *pizz.* de mão esquerda. Porém, no andamento *Prestíssimo*, fica mais complicado de realizar, em *performance*.

- As fusas do c. 32, 48, 52 são melhor realizadas na parte superior do arco, dando um efeito mais percussivo. Depois retoma para o meio do arco.

<sup>188</sup> Evocação. Vide item 2.2 dessa tese



- Importante tocar esse Prelúdio com o arco mais frouxo por causa da figura rítmica em 3 cordas a partir do c.37. Para conseguir pegar as 3 cordas é preciso estar mais no talão, “com rusticidade” (SALLES).

- *Prelúdio IV- Brado Íntimo* (foto de Flausino Valle e a esposa, a Sra. Abigail Terra).

Expliquei a dualidade presente nesse Prelúdio:

Tema Ársico (“pergunta”, *glissando* ascendente)

## X

Tema Thesis, “resposta afirmativa”, impetuoso, escala descendente.

- Tentar mostrar esse contraste com o corpo, expressão facial.

- O *crescendo* e *diminuendo* do c. 8 resultou em um bom direcionamento da célula. Testar em *performance* novamente.

- O c. 10 deu certo o harmônico;

- C. 12, 13, 14 e 15 fazer harmônicos com muito mais calma.

- C. 17 e 18, as ligaduras, *acelerando* e *retardando* dão a essas notas repetidas um direcionamento e sentido.

*Prelúdio V- Tico Tico* (foto: Flausino Valle e Guatemóc na caça de passarinhos)

- A foto contrasta com a obra, pois na obra Valle remete ao pássaro e na foto ele está a matar o pássaro.

- Se atentar nesse Prelúdio com o ângulo do arco (mais reto) e uma tensão maior na crina para facilitar o salto natural da vareta.

- Pensei na valorização das notas superiores (que fazem a melodia “andar”), relaxamento do pulso, impulso constante para salto da vareta.

- Pensar em uma direção de frase nas semibreves (c.4,8,10,12,16).

- *Crescendo* no c.13 até 14 funcionou bem.

- Contraste de timbre escuro – no espelho – (c. 17 e 19) e contraste claro (c. 18) resultou bem.

- Fiz esse contraste no c. 20 e 21 também, sendo que os 3 primeiros tempos são “escuros” e o quarto tempo “claro”, “brilhante”.

- Preparei os *pizzicati* (c.24, 25,28 29) com um gesto físico para mostra que ainda não terminou o Prelúdio.

- Na imitação do Tico Tico em harmônicos, “por em relevo”, mostrar que é um efeito! Talvez chegar um pouco para frente no palco? Fazer uma pausa maior entre os efeitos? Não foi à toa que Valle determina a expressão “*com calma*” no efeito. O intérprete tem que mostrar isso. Trabalhar isso!

*Prelúdio VI – Marcha Fúnebre* (foto do livro de Valle)

- Expliquei o caráter sentimental, a relação da marcha fúnebre (caminhar) e o caráter binário da peça. Expliquei a forte dissonância (segunda menor) nos c. 29 e 31, que abre licença poética para imaginar o que seria isso.

- Experimentei arcos (arcadas) que valorizam o colorido de arco necessário mostrar nessa peça. O colorido de timbre realizado pelo arco (velocidade- pressão – ponto de contato), nessa peça é mais importante que vibrato. Decidi usar particularmente um vibrato muito intenso e estreito nas dissonâncias dos compassos 29 e 31 para enfatizar esse choque.

- C. 1 a 12, na segunda vez realizei em dinâmica p.

- Mudança de arcadas e ligaduras com o objetivo de mostrar o tempo 1 (f) para baixo.

- Nas indicações de dinâmicas (< >), realizei com velocidade de arco.

- Acho que toquei muito rápido para uma marcha fúnebre (procurar marchas fúnebres para me referenciar).

*Prelúdio VII – Sonhando* (foto: Valle, Villa-Lobos e Celso Brant)

- Expliquei a execução *Alla Guitarra*.

- Dificuldade em adaptar o tocar *Alla Guitarra* e o dedilhado de Valle. Difícil achar outro.
- Preocupação em projetar o som doce do *Alla Guitarra* em um teatro lotado com 500 pessoas.
- Fiz uma passagem de som a tarde e gravei tocando esse Prelúdio. Com o teatro vazio o som projetou. Essa projeção foi confirmada pela gravação e pelo *feedback* da amiga violista Fernanda Pavan, que esteve comigo na passagem de som. Porém, com o teatro cheio, ao longo do Prelúdio tive a sensação que o som não estava projetando, então mudei a dinâmica de *p* para *mf*.
- Grande desafio tocar nessa posição.
- Os dois últimos compassos, as notas se repetem para dar uma direção e terminar em dinâmica *pp*, cada vez que aparece o grupo de notas, toca-se mais *pp*, sendo a última como se não saísse o som. Repouso lentamente a mão em posição de finalização para manter o silêncio de público e mostrar que aquele silêncio ainda é música.

*Prelúdio VIII – Repente* (foto do Sr. Guatemóc e eu) (...)

Expliquei o caráter repetitivo (cada vez em cordas distintas Mi-Lá/ Lá- Ré/ Ré – Sol, dando o caráter de repetição de um repente. Por fim, um diálogo entre os repentistas (c.32 ao fim).

- Melhorar o controle de arco em *performance*. É preciso parar o arco para conseguir fazer o harmônico.
- Fiz a colcheia pontuada como o próprio Valle faz em sua gravação (c.3,7,14,18, 25, 29).
- Funcionou a mudança de arcada nos c. 4, 8, 15, 19, 26, 30.
- Corrigir notas (c.26).
- *Prelúdio IX – Rondó Doméstico* (Foto: poesia Doce Momento de Valle)
- Expliquei que o Rondó Doméstico é uma brincadeira familiar (enquanto Valle toca a melodia binária, os 3 filhos marcham atrás dele, as 3 crianças).
- Senti bem fluente esse Prelúdio;
- Arcos (arcadas) e acelerando bem entendidos.
- C. 17, ênfase no fá natural, fiz um apoio maior para mostrar a mudança.

*Prelúdio XIV – A Porteira da Fazenda* (foto: ilustração da representação gráfica da Porteira da Fazenda e bula de Valle).

- Expliquei minha interpretação da Porteira da Fazenda, com o uso do *Scratch*, a partir da bula do Flausino. O *Glissando* representando a ação física do. Movimento da porteira e a representação do (X) indicando o bater da porteira no moirão.
- Tentei um *Scratch* mais perto do espelho (gostei).
- Toquei de cor. Foquei na nota de baixo para dar mais peso.
- Quando toquei o *Alla Guitarra*, eu deixei o arco na estante.
- No batuque de viola eu tentei valorizar o acento.

- *Prelúdio XVI – Requiescat in Pace* (Foto: ilustração do badalar dos sinos).

- Expliquei o badalar dos sinos com *pizzicati* de mão esquerda.
- Expliquei também como encaro a contração melódica e os sinos ficando cada vez mais fracos (a partir do c. 19).
- Consegui um bom nível de controle técnico. Quando chega nesse Prelúdio eu relaxo, me sinto bem tocando.
- Tentei valorizar os sinos com um *pizz.* bem reverberante e com um gesto físico bem exagerado e evidente.

- *Prelúdio XVII – Viola destemida* (foto: capa do diário de Valle)

- Expliquei que Valle evoca a viola de diversas maneiras aqui:
  1. O pontear da viola (c.1 ao c.12);
  2. Terças e sextas “caipiras” (c. 13 ao 33);
  3. Em acordes abertos e ressonantes em golpe de arco Jeté (c. 34 ao fim).
- Consegui tocar de cor pela primeira Vez.
- Consegui fazer o contraste de dinâmica *fXp* no *pizz.* de mão esquerda inicial. Pensei no movimento pendular do braço esquerdo para conseguir beliscar a corda e projetar.

- Do c. 13 ao 23 a do 24 ao 33, a primeira vez fiz em dinâmica *f* e a segunda em *p*. Tentei valorizar o apoio da cabeça de compasso.
- a partir do c. 35, para conseguir fazer o arco *jeté* é preciso uma preparação, parar o arco no ar e soltar para ter o salto da vareta.

- *Prelúdio XVIII – Pai João* (foto: ilustração da imitação do tambor, do fogo de artifício e da melodia com batuque).

- Demonstrei as evocações antes de tocar. A imitação do fogo de artifício chama atenção pelo efeito humorístico que causa na plateia. Isso aconteceu no Palácio Foz também. Pode ser um momento que consigo medir se o público está prestando atenção, gostando, captando a mensagem.

- Para conseguir uma unidade a esse Prelúdio tão fragmentado em sensações imitativas, descritivo, é importante um gesto físico do intérprete que mostre a continuidade de obra, enfatizando um gesto final, que mostre que acabou. O gesto final, nesse caso foi o repousar dos braços.

- Melodia com batuque (c. 56 a 63) tem que equalizar (mínima em *p* x batuque mais *f*).

- O tambor não basta soar, é preciso mostrar, auto evidenciar a batida no tampo e no fundo. Tentei com o dedo indicador direito, com a primeira falange perto da primeira corda, no tampo. E no fundo, com o polegar esquerdo, com a dobra do polegar, no osso. Eu consigo dobrar o dedo de maneira a usar o osso da segunda falange do polegar esquerdo.

- *Prelúdio XX – Tirana Riograndense* (foto: Orquestra Cine Odeon)

- Expliquei os dois momentos da Tirana: um momento de dança em pares (*Allegretto*) e um que os casais se afastam (recitativo).

- Segunda vez que toco esse Prelúdio. Estou à vontade para tocá-lo. As arcadas, ligaduras e dedilhados funcionam bem em *performance*.

- Aos poucos vou tocando todos os Prelúdios em público. O recital do Palácio Foz e o Recital da UFMT foram recitais que toquei 15 Prelúdios. Foram desafios! Alguns Prelúdios são “pilares” para me dar mais tranquilidade, me sinto a vontade para tocar. O fato de conversar com o público me dá confiança e diminui meu *stress* e ansiedade no palco. Momentos e Prelúdios que me dão confiança:

- Devaneio
- Tico Tico
- Sonhando
- Rondó Doméstico
- A Porteira da Fazenda
- Explicação do Pai João (fogos de artifícios gera risos)
- Requiescat in Pace
- Viola Destemida
- Tirana Riograndense

- A preparação agora é para o concerto na Suécia. Tocar Prelúdios “Novos”

## H)

Reflexão de hoje

Epifanias:

Valle imita os sons da Natureza e também formas estruturais dos rituais. Em alguns ele imita de maneira organizada, como momentos bem delimitados (Prelúdios Batuque e Tirana Riograndense) e em outros parece a imitação de vários momentos, que não tem uma ordem para acontecer, como exemplo o Prelúdio Pai João.

- Imitação da Natureza de maneira específica e explícita (Hibridização técnica) e em outras através da forma.

- Através do material “The Concept of Imitazione Della Natura in Sixteenth Century” de Armen Carapetyan, tenho a possibilidade de mostrar de onde pode ter vindo esse aspecto da música de Valle e depois comparar com contemporâneos europeus como Varése, Debussy, Bartok, Janáček, Kodaly, Lopes Graça, Luigi Nono.

- Imitações de sons da natureza do Prelúdios:
- Badalar dos sinos da igreja (sem bula) – Prelúdio *Requiescat in Pace*
- Porteira da Fazenda (com bula)
- Tambor (com bula)
- Fogos de Artíficos (sem bula);
- Melodia com batuque (sem bula).
- Imitações de viola caipira (“implícita” e sem bula).

Enquanto Guerra-Peixe imitava de maneira “velada” a rabeca, Valle imitava de várias maneiras a viola caipira:

- 1) No Prelúdio a Porteira da Fazenda, de maneira evidente, o *Alla Guitarra* e o ritmo de “Batuque de viola”.
- 2) Introdução do Prelúdio I – Batuque que segundo Andrade trata-se de uma viola
- 3) Prelúdio Sonhando – Prelúdio todo a *Alla Guitarra*.
- 4) De acordo com a citação do livro<sup>189</sup> pode ser um duo de repentistas.
- 5) Casamento na Roça;
- 6) Introdução do Prelúdio XII – O Canto da Inhuma (introdução *Alla Guitarra*).
- 7) Prelúdio XVII – Viola Destemida (introdução em *pizzicato* de mão esquerda);

- Será que todos os *Alla Guitarra* são viola caipira?
- Valle, além de violinista, era violeiro?

Sobre a parte analítica da tese:

- Análise fraseológica, harmônica e estilo eu fiz no mestrado;
- Análise comparativa entre música e Poesia de Valle;
- Análise dos sons da Natureza e sua importância na obra (desde o barroco até os contemporâneos de Valle).

- Olhando a agenda de 1945 de Valle, ele conhecia:

Debussy (fala da harmonia, p.7)

Conhece o dodecafonismo (Schoenberg);

Conhece Remeau, Rossini, Strauss, Belini, Shotakovich, Weber, Kodaly.

## I)

- Epifania: fotos, artefatos (reforma do arco e do violino) fazem parte do diário.
- Epifania: No fim, criar um website com todas as informações, como um diário *on line*. Além disso, gravar vídeo aulas de todos os Prelúdios.

Reflexão sobre a investigação (trabalho em progresso)

Critérios delimitados até agora:

Após um ano de estudo das obras em questão, sob orientação do prof. Tiago Neto, é possível definir alguns critérios a serem observados nas sessões de experimentações (coletas):

- Escolhas de dedilhados e suas possibilidades (de acordo com os andamentos, dinâmica, uso incomum do violino no *Alla Guitarra*);
- Execução de articulações e escolhas (valorização de ritmos, definições de regiões de arco);
- Detecção de trechos com dificuldades técnicas-mecânicas e o trabalho específico;
- Fraseado (contraste de dinâmica- salientar contrastes de articulação – aplicação de *rubatos* de acordo com o caráter);
- Dinâmicas propostas e alternativas;

---

<sup>189</sup> VALLE, Flausino Rodrigues. *Elementos de Folclore Musical Brasileiro*. 2a. Edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

- Identificação e possibilidades de execução de efeitos onomatopáicos (Imitação/evocação de vozes da natureza presente nos Prelúdios).
  - Escolha de andamentos (agógica) de acordo com o caráter, indicação de expressões musicais, aspectos rítmicos. Depois de escolhidos os andamentos verificar a relação com os itens dedilhados e articulações.
  - Preparação de gestos e movimentos físicos (definir gesto para cada momento). Esse estudo colabora para interpretação e transmissão da mensagem – identificar e eliminar gestos necessários – gestos cênicos com base no caráter do trecho.
  - Uso do gravador (aspecto “emocional”)
  - Sonoridade – realização de contrastes de dinâmicas /timbre/articulação.
- Epifania: Fazer um piloto da sessão de coletas de dados para ver como será.

## J)

Lendo a tese sobre gesto musical de Bruno Madeira. Pensar em gesto como potencializador na transmissão de mensagem poética.

No estudo dos Prelúdios, definir os gestos potencializadores, praticar e tirar conclusões.

- Fermata: imobilidade corporal
- Internalizar o gesto no processo de estudo;
- Movimentos coincidiram com contornos musicais, dobramento dos joelhos,... posição retraída da parte superior do corpo, balanço (troca de peso entre os pés).
- Movimento circular como gesto expressivo de fim de frase.

- Gesto nos efeitos?
- Representação corporal de elementos musicais
- Usar a ideia de prof. Manuela Toscano (pincel para mostrar o gesto);

- Importante convencer:
- Importante que o trabalho gestual e emocional seja feito desde o estudo.
- No estudo o gesto é menor. Em concerto o movimento pode ser um pouco mais exagerado.
- Preparação do corpo X Nível de energia.
- Conceito de intertransferência:

Música direcionada + gesto musical direcionado = transmite uma concepção musical.

- Música não é meramente a “arte dos sons”.

O conceito de intermodalidade.

- Uso de expressões faciais
- O caráter do gesto musical presente na partitura
- O gesto do compositor X gesto do intérprete
- Noção de gesto escrito em partituras contemporâneas

Insight: fazer um mapa de gestos em cada Prelúdio.

Expressão facial como potencializador de significados emocionais.

- Cabe ao intérprete ter a sensibilidade de perceber movimentos potencializadores em um trecho e estudar sua realização, para uma melhor transmissão de seu significado, combinação de som e movimento.

O contato com o professor Giorgio Monari despertou interesse do professor e gerou um convite para tocar na Itália, que se concretizou em fevereiro 2020.

## ANEXO VI – Fotos de exemplos de fichas de registro citadas

## A. Ficha de Registro de Sessão - Primeira coleta no Primeiro Ciclo (Prelúdio I - Batuque)

**Referência de modelo de ficha de registro de sessões:**

1) Ação artística: OBSERVAÇÃO PRELÚDIO I - BATUQUE

2) Descrição da tarefa:

- ESCOLHAS DE DE DILHAÇOS
- II DE ARCOS
- COMO REALIZAR OS PIZZ (CARACTER IMITATIVO DE VOZ)

- COMO DEIXAR "CLARO" RÍTMOS E ARTICULAÇÕES
- PENSAR NOS GESTOS DE UM MODO GERAL
- APOIAMENTO
- FRASES E DIREÇÃO

3) Data de realização: 12/01/2019 INÍCIO: 19:17H FIM: 20:27  
BRASÍLIA

4) Resultado técnico:

- PIZZ INICIAL COM DUAS OPÇÕES DE REALIZAÇÃO: 1º DE DO MAIS "DURO" (SOM MAIS AGRESSIVO)
- OPÇÕES DE ESCOLHAS DE SENTIDO DE ARCO 2º DO DO MAIS "MOLE" (SOM MAIS MELODICO)
- A OPÇÃO ESCOLHIDA DEVE SER MANTIDA NA SESSÃO A' (PRETENSIVAMENTE) ARTICULADO
- TRABALHO ESPECÍFICO NO RICOCHET (MUDANÇA DE ARCO) FACILITAR EM PERFORMANCE,
- II NO FRICATO EM S CORPÁS (SEGUNDO SACLES, "NOTAÇÃO BEM RÚSTICO")

5) Resultado musical:

- ESCOLHA DE ARCADAS PARA FAVORECER A CONDUÇÃO MUSICAL E CLAREZA.
- ESCOLHA DE DE DILHAÇOS QUE REMETEM A ESTÉTICA POPULAR (SOAR SIMPLES, COMPLETO)
- ESCOLHA DE REALIZAÇÃO DO VALENTINOS QUE MOSTRA FIM DE FRASES (COMPLETO), QUE O RAUS. NO FAZ EM SUA ÚNICA GRAVAÇÃO (6, 14, 15, 22, 23) 2 QUE ANTECEDE A SESSÃO A' (C-2B)

6) Observações:

- REFLETIR E FAZER ESCOLHAS JUSTIFICÁVEIS NA PRÓXIMA COLETA.
- MELHORAR SEU DESEMPENHO EM FRENTE A CÂMERA
- APRENDER A LIDAR COM A COLETA EM VÁRIOS AMBIENTES.
- ÓTIMOS INDICATIVOS QUE ESSA METODOLOGIA PODE ME AJUDAR A MELHORAR COMO MÚSICO. VEM VER O VÍDEO, TENHO QUE REFLETIR VERBALMENTE.

7) Pensamentos associados a ação:

- LEVE DIFÍCILDE EM CONCENTRAR NO COMEÇO PORCAUSA DO BARULHO EXTERIOR
- PENSEI NO CARATER RÍTMICO PESSA PEÇA, FAZER SOAR "RÚSTICO" SEM MEPO. RUS' PORÉM LIMPO
- LEMBREI DO TOMAS GOULD QUE FALA DO TIPO DE PERSONALIDADE DE BRAUURA PARA TOCAR ESSAS PEÇAS
- IMAGINEI O PÚBLICO ~~OUVINDO~~ OUVINDO

Fonte: material do autor

## B. Ficha de Registro de Sessão – Primeira coleta do Segundo Ciclo (Prelúdio I- Batuque)

### FICHA DE REGISTRO DE SESSÃO:

- 1) Ação artística: OBSERVAÇÃO, COMPARAÇÃO (COM O I CICLO) DO PRELÚDIO I-BATUQUE
- 2) Descrição da tarefa: (COMPARAR) - GESTOS FÍSICOS
  - DEDILHADOS E POSSIBILIDADES - DINÂMICAS E ALTERNATIVAS
  - ARTICULAÇÃO E POSSIBILIDADES - ARMÔNICA
  - FRASCAPÓS - SONORIDADE
- 3) Data de realização (data e local): 14/11/19 - SÃO PAULO - INÍCIO: 17:20H  
FIM: 19:30H
- 4) Resultado técnico:
  - PIEZ ZINICAL SERÁ MAIS "DURO" (COM MAIS AGRESSIVO E SONORO)
  - ARCADE E DEDILHADO ESCOLHIDO FORAM SATISFATORIOS PARA MANTER O SOM LIMPO E ARTICULADO.
  - RICOCHET EM 3 CORPES E UM TRABALHO ESPECÍFICO FUNCIONOU (ESTUDAR EM CORDA SOLTA). FUNCIONA NA METADE SUPERIOR.
- 5) Resultado musical:
 

FOI SATISFATORIO. AS IDEIAS MUSICAIS E TÉCNICAS ESCOLHIDAS NO I CICLO FORAM CONFIRMADAS. DEDILHADOS QUE USAM CORDA SOLTA PARA REMETER AO POPULAR (C. 19), RALENTANDO QUE O FL. FA EM SUA GRAVAÇÃO (C. 16, 17, 18, 28).
- 6) Observações:
  - FOI REFLETIDO E AS ESCOLHAS DO I CICLO FORAM MANTIDAS NESSE CASO.
  - ME SENTI MAIS A VONTADE PERTO, EM FRENTE A CÂMERA.
- 7) Pensamentos associados a ação:
  - REFERENTE A ASPECTOS TÉCNICOS - MUSICAIS (FRASE, ARTICULAÇÃO, AFINAÇÃO)
  - REALÇAR RITMOS E CONTOORNOS MELÓDICOS ATRAVÉS DE ARCADAS E DEDILHADOS.
  - REALÇAR ASPECTOS IMITATIVOS (VIOLA - PIEZ. INTRODUÇÃO) ATRAVÉS DE PIEZ SONORO E RICO EM ARMÔNICOS.
- 8) Emoções associadas a ação:
  - MAIS CONFIANÇA NAS ESCOLHAS DAS IDEIAS DESSE PRELÚDIO.
  - SATISFEITO COM ESSA INTERPRETAÇÃO.
  - ACREDITO QUE REMETE AS IDEIAS QUE TENHO PESSA PEÇA (RÍTMICA, PERCUSSIVA)

**ANEXO VII:** Divulgação de Valle pelo mundo. Programa de recital do Violinista Thomas Mathias. A partir da minha participação no *Dartington International Summer School* em 2018, na Inglaterra, tive a oportunidade de divulgar a música de Valle e assim colaborar para que violinistas conhecessem e tocassem sua música.



## Concert: Young Talents Launch

📅 Events

10th May 2019 | 7:30pm | Razumovsky Academy Recital Hall, 56 College Road, NW10 5ET

Thomas Mathias, *violin*

Dominic Ciccotti, *piano*

### Programme

A. Copland – Violin/Piano Sonata (1942-43)

H. Villa-Lobos – Improviso no.7

A. Piazzola – Histoire du tango

S. Barber – Canzone

C. Ives – Violin/Piano Sonata no.4

G. Gershwin – 3 Preludes for Piano

F. Vale – Preludes for solo violin – 16 and 22 (maybe one other tbc)

A. Previn – Tango

A. Ginastera – Pampeana no.1

Presented by Poliphonia ([www.poliphonia.co.uk](http://www.poliphonia.co.uk))

Tickets £20, £10

Tickets are £20, £10, and can be purchased by clicking [here](#)

Share: [f](#) [t](#) [in](#) [✉](#)



ANEXO VIII: Documentos colhidos que fazem referência a Flausino Valle.

2.20.6



# FESTA DE CARIDADE

Em 20 de Janeiro de 1911

AS 8 HORAS DA NOITE

NO

## Theatro Municipal



*Concerto em beneficio da pobreza de Barbacena.*

*Promovido pelas Senhoritas Sá Fortes,  
com o valioso e gentil concurso de:*

*Senhoritas Corina Barreiros e Maria  
Mangualde, Srs. Flausino R. Valle,  
Francisco e Antonio Campos.*



## PROGRAMMA

### PRIMEIRA PARTE

- I **C. Saint Saëns**—*La Jota Aragonesa*—á 2 pianos.  
Senhoritas Carlota Sá Fortes e Maria Mangualde.
- II **Ch. Berlioz**—*Grande valse de concert*.—Violino e piano.  
Senhorita Carlota de Sá Fortes e Snr. Flausino Valle.
- III **L. Denza**—*Si Vous l'aviez compris!*—Quarteto para canto, piano, violino e violoncello.  
Senhoritas Corina Barreiros e Georgina de Sá Fortes, Snrs. Flausino Valle e Francisco Campos.
- IV **F. Schubert**—*Impromptu em Lá bemol*—Op. 90 n. 4.  
Senhorita Carlota de Sá Fortes.
- V **W. Popp**—*Hommage á la Russie*—Op. 199—Flauta e piano,  
Senhorita Carlota de Sá Fortes e Snr. Antonio Campos.
- VI **Grieg**—A) *Le matin*—Pastoral.  
B) *La danse d'Anitra*—Mazurka—2 pianos á 8 mãos.  
Senhoritas Carlota, Gergina, Minervina e Stella de Sá Fortes.



### SEGUNDA PARTE

- I \***Saint Saëns**—*Phaeton*—Poema symphonico á 2 pianos.  
Senhoritas Cariota e Georgina de Sá Fortes.
- II **J. Dabé**—*Serenade Hongroise*—Tercetto para violino, piano e violoncello.  
Senhorita Corina Barreiros, Snrs. Flausino R. Valle e Francisco Campos.
- III **Chopin**—*Polonaisen*.  
Senhorita Carlota de Sá Fortes.
- IV **Julio Reis**—*Alvorada das Rosas*—Aria para piano e flauta.—Senhorita Carlota Sá Fortes e Snr. Antonio Campos.
- V **Carlos Gomes**—*Mamma Dice...*—Arietta para canto e piano.  
Senhoritas Corina Barreiros e Carlota de Sá Fortes.
- VI **R. Wagner**—*Marcha de Tannhäuser*—2 pianos á 8 mãos.—Senhoritas Carlota, Georgina, Minervina e Stella de Sá Fortes.

\* Saint Saëns ao escrever este bello poema symphonico inspirou-se na descripção da fabula, em que Phaeton pede e obtem de Apollo permissoão para guiar o carro do Sol no céu. As mãos pouco adextradas de Phaeton deixam que os fogosos corséis desviem-se do caminho a seguir. O carro flammejante, levado para fóra de sua rota, aproxima-se das regiões terrestres e ameaça incendiar a Terra e fazer perecer todos os seus habitantes, quando Jupiter, indignado, fulmina com um raio o imprudente Phaeton.



Barbaceena.  
Anterior a 1912

6207




# PROGRAMMA

## 1. Parte

*Palestra literaria*, pelo Exmo. Sr. Dr. Augusto de Lima.

## 2. Parte

- 1º. BERIOT—*Duetto*, para violinos—Francisco Campos e Flausino Valle.
  - 2º. CHOPIN—*Polonaises*, (a b) Mercedes Braga.
  - 3º. SPIES—*Trio*, para violinos, Professor João Campos, Francisco Campos e Flausino Valle.
  - 4º. LISZT—*Rhapsodia hungara*, para piano, Elvira Braga.
  - 5º. MACEDO—*Quartetto*, para piano, violino, violela e violoncello, Professor João Campos, Ceieste, Elvira e Carmen Braga.
- 



'2 10-8

**CINEMA MINEIRO**


DIA 20 DE MAIO ÀS 20 HORAS

**Festival Artístico-Musical**

EM BENEFÍCIO DOS POBRES

 @ 

Organizado pela senhorita  
Carlota de Sá Fortes,  
com o concurso das senhoritas  
Julia Massena,  
Midelzuita Guimarães  
e Ismaelita Saes  
e do exímio violinista Flau-  
sino Valle

*Barbaccena*



a 20.9

## PROGRAMMA

## 1ª PARTE

**Mãos patricias**—Poesia—Vera Tamm**Moszkovski**—Valse d'amour—Piano—Carlo-  
ta de Sá Fortes.**Monti-Gzarda**—Violino e piano—Flausino Val-  
le e C. Sá Fortes.**Impromptu**—F. Schubert—Piano—Julia Mas-  
sena.**Tatti**—Gondoliera Veneziana—Violino—Flausino  
Valle.

## 2ª PARTE

**O baleiro** (Cançoneta)—Petrina Paes.**Cae a chuva no terreiro** (Cançoneta)—Jan-  
dyra Paes.**Sobre a areia**—Poesia—Hidelzuita Guimarães.**A partida do Manel**—Duetto—Petrina e Jan-  
dyra**A bahianinha**—Cançoneta—Petrina Paes.

## 3ª PARTE

**(a) Daubé - Contabile e Bolero**—Violino e  
piano—F. Valle e C. Sá Fortes.**(b) Dadla**—7ª Rapsodia—Violino e piano—F. Valle  
e C. de Sá Fortes.**As andorinhas**—Canção—Vera Tamm.**(a) Jean Manen**—Ballet-lento—Violino e piano  
—F. Valle e C. Sá Fortes.**(b) Schubert - Momento musical**—Violino e  
piano—F. Valle e C. Sá Fortes.**A Gruufeld - Ungaische Fantasie**—Piano—  
C. Sá Fortes.**Dadla - Souvenir**—Violino e piano—F. Valle e  
C. Sá Fortes.

## 4ª PARTE

**O nariz**—Monologo—Petrina Paes.**...E a pobre guitarra morreu!**—Vera Tamm.**Os fructeiros**—Duetto—Petrina e Jandyra.**Confissões de amor**—Poesia—Vera Tamm.**Os nossos creados**—Dialogo—Petrina e Jan-  
dyra.



220-18

# Theatro Municipal

HOJE ... QUARTA FEIRA, 2 DE ABRIL DE 1919 ... HOJE

As 8 1/2 horas da noite

## DESLUMBRANTE SARAU MUSICAL

Pelo joven pianista cégo

### JOSÉ LEITE

alumno do importante estabelecimento da Capital Federal, «Instituto Benjamin Constant, que animado pelo benevolo acolhimento que tem tido nos grandes centros artisticos e pela imprensa, vem a essa adiantada e culta capital, offerecendo o seu festival ás Exmas. familias e cavalheiros, aos quaes pede a sua generosa protecção.

Graciosamente tomam parte nesta festa artistica a distincta pianista Senhorita Ambrosina Salse e o eximio violinista sr. Flausino Rodrigues Valle.

#### PROGRAMMA

##### 1.ª PARTE

- 1 Godard—Le Renouveau—J. Leite
- 2 Moszkowski—Guitarre—J. Leite
- 3 Sinding (a) Serenade } J. Leite  
(b) Ondes Sonores }
- 4 Franz-Drdla (a) Vision } Flausino R. Valle  
(b) Serenade } violino e Sta. Am-  
brosina Salse, piano.
- 5 Raff—La Fileuse—J. Leite
- 6 Beethoven—Claire de Lune—J. Leite

##### 2.ª PARTE

- 1 Grieg—Jour de Noces—J. Leite
- 2 H. Oswald—Il Neige - J. Leite
- 3 Chopin—Marchè Funèbre—J. Leite
- 4 (Raff (a) Cavatina } Flausino R. Valle  
(Franz-Drdla (b) Souvenir } violino e Sta. Am-  
brosina Salse, piano
- 5 J. Leite 3 pensamentos, pelo autor
- 6 Saint Sacens - Allegro Appassionato

#### PREÇOS

Camarotes . . . . .	15.000		Cadeira de 2.ª . . . . .	2.000
Cadeira de 1.ª . . . . .	3.000		Geraes . . . . .	1.000

JOSÉ LEITE, summamente penhorado agradece as dignas e philanthropicas auctoridades desta importante Capital, pelo generoso concurso que prestaram, aos distinctos cavalheiros, respeitaveis senhoras e gentis senhoritas, que com inaudictos esforços, collaboraram para o exito desta modesta festa, protestando nestas linhas a sua sincera e eterna gratidão.



*Theatro Amante*  
 Conservatorio Mineiro de Musica

Sabbado 19 de Fevereiro de 1927, ás 8,45 horas

CONCERTO

Do Eminente Pianista e Compositor

**OSCAR DA SILVA**

No qual toma parte, gentilmente, o distinctissimo Violinista Exmo. Snr.

**DR. FLAUSINO VALLE**

**PROGRAMMA:**

1ª. PARTE

I— SONATA— "Saudade" sobre um thema popular Portuguez  
 Oscar da Silva

a)—Allegro con duolo — Allegro molto

b)—Andante quasi Adagio

c)—Scherzo leggiero ed grazioso

d)—Quazi Presto ed appassionato

Para violino e Piano, por FLAUSINO VALLE e o AUCTOR

II—Nocturno (Dó sust. m.) ..... Chopin

III—Valsa (Dó sust. m.) ..... Chopin

IV—Scherzo (Mi b .m.) ..... Brahms

2ª. PARTE

I — Menuetto Scherzando ..... Stavenhagen

II — Capricho ..... Paganini-Schumann

III — Indecisão

IV — Borboletas

V — Quatro Paginas Portuguezas

VI — Tarantella

Oscar da Silva