

Imitação/evocação de sons da Natureza e o Catálogo de Imitações de Flausino Valle: uma análise sob a *Semiologia Tripartite Musical*

Imitation/evocation of sounds of Nature and the imitation catalog by Flausino Valle: an analysis under the Tripartite Musical Semiology

Leonardo Vieira Feichas¹ 

leonardoifeichas@hotmail.com

Letícia Porto Ribeiro² 

¹ Universidade Federal do Acre, Centro de Educação, Letras e Artes, Rio Branco, Acre, Brasil

² Universidade Federal do Acre, Proex, Rio Branco, Acre, Brasil

ARTIGO CIENTÍFICO

Editor de Seção: Fernando Chaib

Editor de Layout: Fernando Chaib

Licença: "CC by 4.0"

Data de submissão: 15 mar 2024

Data final de aprovação: 20 mai 2024

Data de publicação: 31 mai 2024

DOI: <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2024.51651>

RESUMO: Neste artigo, focaremos em um dos aspectos que julgamos passível de interpretações em relação ao compositor Flausino Valle (1894-1954), que seria o referente à sua linguagem musical, mais especificamente em características onomatopaicas contidas nos Prelúdios. Essas características aparecem ora de forma evidente, como no título, ora de uma forma menos explícita. Com isso, nosso objetivo foi analisar os Prelúdios sob o viés da Semiologia Tripartite Musical de Molino/Nattiez com o apoio adicional da ideia dos “espaços associados” como entendido por Dominique Maingueneau. Como resultado, chegamos à conclusão de que em alguns dos Prelúdios certas evocações exigem um conhecimento a respeito de Valle e/ou de seu “Catálogo de Imitação de Vozes da Natureza” e um estudo mais detido para serem identificadas, pois não são evidentes. Chegamos também à conclusão que, analisando dessa forma, as referências a outros instrumentos, mais especificamente a viola caipira, podem ser considerados recorrentes.

PALAVRAS-CHAVE: Música; Flausino Valle; violino; Semiologia tripartite; Espaços associados.

ABSTRACT: In this article we will focus on one of the aspects that we deem open to interpretation regarding the composer Flausino Valle (1894-1954), which would be referring to its musical language, more specifically in onomatopoeic characteristics contained in the Preludes. These characteristics appear sometimes in an obvious way, as in the title, sometimes in a less explicit way. With this, our objective was to analyze the Preludes under the bias of Molino/Nattiez's Tripartite Musical Semiology with the additional support of the idea of the “associated spaces” by Dominique Maingueneau. As a result, we came to the conclusion that in some of the Preludes certain evocations require knowledge about Valle and/or his “Catálogo de Imitação de Vozes da Natureza” (“Catalog of Imitation of Voices of Nature”) and a closer study to be identified, as they are not evident. We also came to the conclusion that, analyzing in this way, references to other instruments, more specifically the viola caipira, can be considered recurrent.

KEYWORDS: Music; Flausino Valle; violin; Tripartite semiology; Associated spaces.



1. Introdução

O acesso a materiais escritos e manuscritos no acervo de Flausino Valle suscitou uma vasta gama de questionamentos, possibilidades e interpretações que apresentamos neste trabalho. Para exemplificar um desses documentos, elencamos o “Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza” (CIVN) de Valle como uma fonte fundamental para iniciar esta discussão e demonstrar sua importância na obra do compositor. Trata-se de um catálogo manuscrito, no qual o compositor transcreve para o pentagrama a maneira como entende as imitações/evocações dos sons ambientes ao seu redor. Nele, Valle escreve na partitura como executar ao violino sons de animais como gato, seriema e galinha, ações como batuque, além de objetos como o carro de boi e a porteira da fazenda.

Em adição ao que é exposto no CIVN, o conhecimento acerca da biografia do compositor, de sua infância no interior mineiro e sua convivência com a viola caipira e os costumes rurais de Minas Gerais são importantes para se ter um entendimento mais aprofundado da sua obra musical. Com relação a isso, percebemos como uma série de textos que podemos relacionar à ideia de “espaços associados” (Maingueneau 2018) podem auxiliar na explicação de como Valle se via como compositor e como pertencente/não pertencente ao campo da composição musical.

Propomos aqui uma análise Imitação/evocação de sons da Natureza tendo como base teórica os conceitos da “Semiologia Tripartite Musical” de Jean-Jacques Nattiez, com o auxílio de pesquisas a respeito de técnicas expandidas e da Hibridização de Técnica Instrumental (HTI).

Analisaremos os seguintes Prelúdios:

Prelúdio 1	Batuque
Prelúdio 5	Tico-tico
Prelúdio 7	Sonhando
Prelúdio 8	Repente
Prelúdio 11	Casamento na Roça
Prelúdio 12	Canto da Inuma
Prelúdio 14	A Porteira da Fazenda
Prelúdio 15	Ao pé da Fogueira
Prelúdio 17	Viola Destemida
Prelúdio 18	Paí João
Prelúdio 20	Tirana Riograndense
Prelúdio 24	Viva São João
Prelúdio 25	A Mocinha e o Papudo

2. A Semiologia Tripartite de Análise Musical

Jean-Jacques Nattiez (1945-) desenvolveu, a partir da semiologia tripartite de Jean Molino, uma Semiologia Musical. Para ele,

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, não é, portanto, a transmissão por um emissor de uma mensagem que seria em seguida decodificada por um ‘receptor’, e sim a atribuição construtiva – 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, 14-15, grifos do autor).

Para Nattiez, portanto, uma mesma escrita musical pode ter múltiplas significações múltiplos sentidos, sendo que a mensagem é construída tanto pelo artista/compositor quanto pelo público, não havendo garantia alguma que a mensagem que o compositor quis passar será interpretada tal e qual pelo(s) receptor(es).

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 estética, que se constitui pelo processo pelos quais os receptores constroem a significação da mensagem, via uma rede de significações;
- 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, 15. Grifo do autor). Sem esse nível, as significações não poderiam existir, mesmo que ele em si mesmo não seja portador de "significações imediatamente inteligíveis" (Nattiez 2002, 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, a análise de nível neutro descreve formas e estruturas mais ou menos regulares, como afirma Nattiez (2002). O autor, então propõe seis configurações e seis situações analíticas (Figura 1).

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 construção¹. Já em (f) o analista considera que a análise imanente, ou seja, a análise do nível neutro, é importante para os outros dois tipos.

¹ 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.

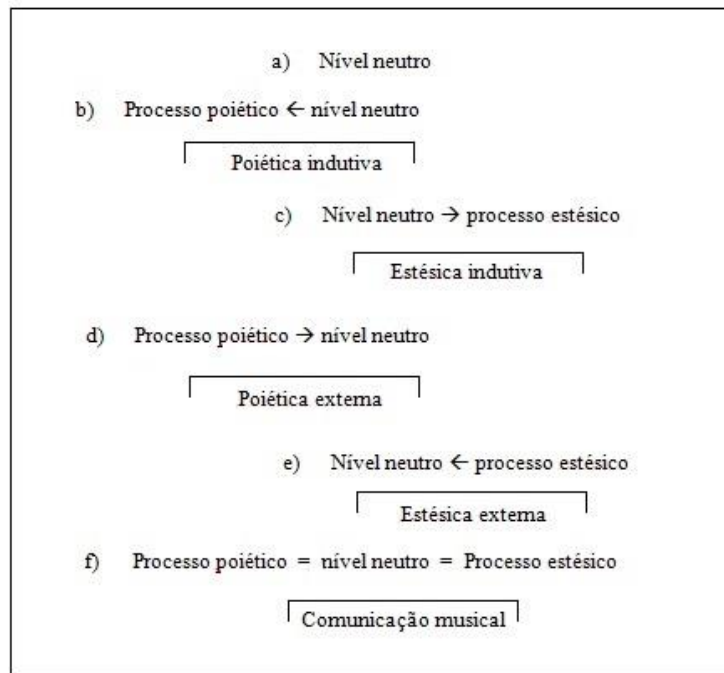


Figura 1: Configurações e situações analíticas de Nattiez. Referência: material dos autores com base em Nattiez (2002, 19)

Na presente análise, não separaremos de forma rigorosa os níveis sugeridos por Nattiez, mas nos apoiaremos nessas divisões e nos referiremos a cada nível específico 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 algumas ferramentas para a interpretação de seus efeitos. Ou seja, o compositor forneceu elementos para uma análise ‘poiética externa’ (catálogos) e ‘poiética indutiva’ (dedicatórias).

3. As onomatopeias e as técnicas expandidas em Valle

Antes de iniciar as análises, cabe explanar 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 originais por parte do compositor, que apresenta soluções imaginativas com a junção das chamadas técnicas expandidas.

Tokeshi (2003, 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. A mesma autora 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 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, 53)

Esse enriquecimento ocorrido no idioma do instrumento resultou em novas possibilidades técnicas, como a hibridização da técnica instrumental, que abordaremos mais adiante neste artigo. 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, 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, 53)

Dessa forma, cada instrumentista pode ter interpretações diferentes de uma mesma obra e de uma mesma notação musical, não necessariamente coincidindo com o que o compositor possa ter pensado originalmente.

Copetti e Tokeshi (2005, 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 alguns exemplos das técnicas expandidas encontradas por elas: “[...] 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”. Outras técnicas elencadas pelas autoras estão: *sul ponticello*, *sul tasto*, glissando, harmônico, vibrato, variação de pressão de arco, *pizzicato* Bartók, trinado *trémolo*, $\frac{1}{4}$ de tom, *col legno*, percussão com o dedo na IV corda, percussão no tampo do violino, bater com o arco sobre as cordas. As pesquisadoras 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, 320-321)

A notação, portanto, pode requisitar a pesquisa e criatividade do intérprete para buscar possibilidades interpretativas. Como Tokeshi afirma no artigo “Técnica Expandida para Violino e as Variações Opcionais de Guerra Peixe: reflexão sobre parâmetros para interpretação musical”, 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, 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 um Gesto Físico que reforce determinada ideia. A esse respeito, Madeira (2017, 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, 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.

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

4. Os Espaços Associados na obra de Flausino Valle

Achamos interessante associarmos à obra de Valle a noção de “espaços associados”, conceito utilizado pelo analista de discurso Dominique Maingueneau (2018) em relação à literatura, mas que acreditamos ser aplicável para a obra de Valle, ainda mais porque este se dedicou também à tarefa de escritor. Em poucas palavras, os espaços associados seriam aqueles nos quais o autor busca criar uma memória em relação à sua obra (que, também de maneira simplificada, seria constituída pelo *espaço canônico*), constituindo-se em textos como prefácios, dedicatórias, diários, entrevistas, entre outros. Assim, explica Maingueneau, “a fronteira entre o interior e o exterior da obra ‘canônica’ não é definida de antemão, mas negociada a cada obra” (Maingueneau 2018, 143).

Nesse sentido, haveria a dimensão chamada de figuração, ligada, grosso modo, à obra em si, e a dimensão chamada de regulação, por meio da qual o autor “confere um estatuo às unidades que constituem a *Opus*”

(Mainguenau 2018, 143). Assim, o espaço associado e o espaço canônico atuam em planos diferentes, embora sejam indissociáveis. Dessa forma, percebemos como “espaços associados” as dedicatórias, os diários e também os comentários de Flausino Valle presentes em seu livro de poemas, *Calidoscópico* (1923), nos quais, por diversas vezes, ele comenta sobre como percebe a arte da composição como algo além de suas capacidades. Por exemplo, no *Antelóquio*, uma espécie de prefácio para o livro, Valle comenta:

Não cabe aqui mostrar o quanto a música paira acima de todas as artes, portanto, da poesia e da linguagem; se não, eu tentaria provar que só ela é capaz de expressar o verdadeiro sentimento; bem como de provocar estados d’alma nunca sentidos, e que, sem ela, não seriam ao menos jamais sonhados. Porém, visto demandar a poesia muito menos aptidão e estudo que a música, e como circunstâncias espaciais inibiram-me de estudar a parte científica desta arte, imprescindível para ser-se um bom compositor, escrevo versos já que me falece competência para produzir músicas. Entretanto, não deixo de aninhar no íntimo uma tênue esperança de, talvez no ocaso da vida, poder modular os sons agora mal articulados por mim, que retenho na métrica, às vezes claudicante, e enfeixa nas rimas, às vezes absonas, destes meus desataviados versos. (Valle 1923, 03-04)

Nesse texto, portanto, o autor deixa uma memória de seu real desejo, tornar-se compositor, algo que não faz por acreditar não possui o estudo necessário, não deixando de revelar a esperança de que isso fosse possível com o passar dos anos, ao final de sua vida. Mais adiante, no mesmo livro, ao explicar o que chama de “sonetos harmônicos”, que seriam constituídos pelos poemas *A Tropa* e *A Cigarra*, Valle mais uma vez revela seu desejo de tornar-se compositor: “Mas eis que eu, um modesto rabequista cá destas paragens, quando sinto o desejo de produzir uma música, como as vicissitudes da sorte não me permitiram estudasse a parte científica desta arte, vejo-me obrigado a abordar audaciosamente a poesia” (Valle 1923, 28). É interessante apontar que, antes mesmo da publicação de *Calidoscópico*, Valle escreveria seu primeiro prelúdio, *Batuque* (1922).

Com esses escritos, percebemos que Valle se colocava em um local de certa forma “à margem” como compositor por não ter os estudos que considerava necessários. No entanto, ainda assim, passou a se dedicar a essa arte, e revelou o desejo de que fosse adotada em Conservatórios como estudos de técnica:

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, 151, destaques no original)

Talvez exatamente por sentir que não possuía o estudo “científico”, como ele mesmo definiu, Valle tenha optado por se dedicar a temáticas próprias em seus prelúdios, bem como à associação de técnicas que constituem hoje o que chamamos de HTI (Vasconcellos 2013).

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

5. Análise da imitação/evocação em Valle a partir da Semiologia de Nattiez

Para iniciar essa discussão, julgamos que cabe aqui 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, 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, 327)

A partir dessas definições entenderemos que toda imitação na obra de Valle é uma evocação, mas que nem toda evocação é, necessariamente, 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 técnica 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 seriema.

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, de sua infância e juventude na cidade de Barbacena?

Todas essas possibilidades são factíveis. Valle concebeu os Prelúdios com objetivos didáticos, como evidenciado na citação que colocamos acima e é perceptível uma linguagem musical de fácil entendimento que se complementa com a característica imitativa/evocativa, que pode eventualmente constituir atrativo para o estudo (Feichas 2016). 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.

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 musical². Nela, constam diversas anotações relacionadas à teoria musical, história da música e formas musicais³, instrumentos musicais⁴, de compositores desde o barroco até seus contemporâneos europeus⁵ e brasileiros.

Por meio 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 algumas vezes utiliza as imitações ali presentes nos Prelúdios. O Catálogo apresenta a representação gráfica em pentagrama de vários pássaros, carro de

² Fala a respeito de intervalos, neumas, melismas, ponto de diminuição, ligadura, intervalos, suspenso.

³ Cantochão, Kyrie; 31 de janeiro de 1942: o primeiro a fazer sons harmônicos no violino. Modovile em 1739.

⁴ 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, Khatsotsrath.

⁵ Malipieiro, Giovanni Casini, Schoenberg; Rameau; Debussy, entre outros.

boi, porteira da fazenda etc. Nota-se que nas imitações de sons de objetos de natureza inanimadas como a porteira da fazenda, o tambor e carro de boi, Valle descreve por escrito (uma bula) como realizar a imitação.

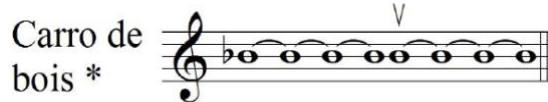


Figura 2: Representação do Carro de Boi. Referência: edição do autor

* "Tira-se a arcada vagarosamente, imprimindo ao arco uma certa aspereza para imitar o ranger do carro."

Figura 3: Bula do Carro de Boi. Referência: edição do autor



*** "Traz-se a mão esquerda para a base do braço do violino, para bater debaixo, (x) e com a direita bate-se em cima, no tampo, próximo ao braço, do lado da prima: (x). Conservando-se o violino na posição normal."

Figura 4: Figura da Representação do Tambor e sua respectiva bula. Referência: edição do autor

A única exceção de bula explicando a execução de natureza animada acontece na imitação do pássaro Seriema, porém sem a riqueza de detalhes nas indicações de imitações dos objetos de natureza inanimados, como timbre específico, local correto de execução, maneira de colocar e tirar o arco:



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

Figura 5: Representação da seriema e sua bula. Referência: edição do autor

6. Análises

6.1. Prelúdio I - Batuque

O Prelúdio "Batuque" constitui um exemplo sui generis tanto na obra de Valle, como no repertório para violino, pois ele descreve uma dança em suas várias seções. A descrição de Mário de Andrade (1989) do batuque parece se encaixar 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, 53-54)

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, a partir de um ponto de vista poético, 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. É provável que Valle ele próprio conhecesse o batuque, pois é autor do livro *Elementos do Folk-lore Musical Brasileiro* (1936), no qual descreve diversas manifestações musicais brasileiras.

O primeiro momento da obra 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.).



Figura 6: evocação da viola caipira como introdução do ritual batuque. Referência: Feichas, 2023

Mesmo com a utilização do arco, podemos inferir que Valle propunha continuar evocando a viola, dado os intervalos de terça que se seguem:



Figura 7: figuras em semicolcheias que evocam os tambores. Referência: Feichas, 2023

O *accelerando* - Valle indica o *prestíssimo* na partitura - coincide com o movimento da dança da umbigada⁶ descrita por Mário Andrade. Intervalos de terça mantêm a evocação da viola caipira, bem como os *pizzicati* de mão esquerda. Ainda, pode-se considerar, sob o ponto de vista poético, que as figuras em semicolcheias evocam os tambores, dado o caráter percussivo do trecho, enfatizado pelos acentos (Figura 8).

Do ponto de vista de uma análise estética, 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 no início do Prelúdio. Talvez pareça mais que a música acabe exemplificando ou explicando para o público em que consiste o batuque (já

⁶ "Pancada com o umbigo nas danças de roda, como um convite intimatório para substituir o dançarino solista, tem a maior documentação para dizer-se de origem africana. (...) Freire registra-o em um batuque em Minas Gerais em 1815: "Dançadores formam, e ao compasso de uma guitarra (viola), move-se o dançador no centro, avança e bate na barriga de outro na roda, de ordinário pessoa de outro sexo" (Casculo 2012, 705-706).

que é o título do prelúdio) do que evocar o ritual por si só. Por isso entendemos também que o conceito da Ancoragem Semântica Criativa (ASC)⁷ se faz necessária em um momento de recital.



Figura 8: figuras em semicolcheias que evocam os tambores. Referência: Feichas, 2023

6.2. Prelúdio V – Tico-Tico

Poieticamente pode-se perceber que o Prelúdio *Tico-Tico* carrega característica de evocação e de imitação. No trabalho de Abreu (2015, 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 voo das aves.



Figura 9: O rápido movimento em fusas do trecho que sugere o “bater de asas” de um pássaro. Referência: Feichas, 2023

Podemos inferir, do ponto de vista poético 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. Estesicamente, acreditamos que, tendo o conhecimento do título, o público possa

⁷ Sobre a Ancoragem Semântica Criativa ver: <https://proa.ua.pt/index.php/jdmi/article/view/3720> (Keller, Messina, Silva e Feichas 2020); <https://direct.mit.edu/leon/article-abstract/51/2/195/46425/Ecompositional-and-Performative-Strategies-for?redirectedFrom=fulltext> (Keller e Feichas 2017). Acesso em 26 jan. 2023.

inferir que os harmônicos representem o canto, e, talvez que os arpejos representem o voo, especialmente se conhecerem o título da obra.



Figura 10: Imitação do tico-tico em harmônicos artificiais (compasso 27). Fonte: Feichas, 2023

Em relação aos espaços associados, cabe destacar que esse prelúdio é dedicado à Marcos Salles (1885-1965), contemporâneo de Valle e também violinista e compositor. Jerzy Milewski, no encarte do álbum *Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Solo* (1999), afirma que Salles era famoso por encontrar soluções para problemas de arco dos violinistas. Essa dedicatória, portanto, carrega estreita relação com o conteúdo do prelúdio, ele próprio um estudo de arcada.

6.3. Prelúdio VII - Sonhando

Poeticamente, 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 (Figura 11):

Prelúdio 7
Sonhando
À Leonidas Autuori
Sem auxílio do arco

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

Allegro
(Alla guitarra) *f* *menos*

Figura 11: Prelúdio *Sonhando*, a imitação da viola caipira através da técnica *a la guitarra* e seus dedilhados específicos (ao lado do título). Referência: Feichas, 2023

Do ponto de vista estético indutivo, é difícil afirmar que o público identificaria uma imitação de viola caipira nesse Prelúdio sem uma orientação a esse respeito pelo intérprete. O público pode simplesmente achar que o fato de o violino ser tocado *a la guitarra* pode ser uma escolha do compositor, sem qualquer outra intenção. Por outro lado, alguém com conhecimento acerca da técnica do violão ou da viola caipira poderia muito bem identificar tal intenção.

Em relação à dedicatória, Leônidas Autuori foi um compositor e maestro paulista, ligado ao movimento modernista, que viveu em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, onde faleceu. O dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira registra que “segundo o Boletim da Sbacem, por ocasião da sua morte, ‘era um

dos mais competentes musicistas da nossa terra e que atuou sempre com grande brilho nas emissoras de rádio e televisão, regendo orquestras, criando orquestras e compondo músicas do mais fino gosto”⁸.

6.4. Prelúdio VIII – Repente

Já o Prelúdio “Repente” talvez seja mais autoexplicativo para grande parte do público. Poeticamente, sabemos que Valle conhecia a tradição dos repentistas, dado que o descreve em seu livro a respeito do Folclore Musical (Valle 1978, 87-88):

O desafio vem a ser um diálogo, cantado, em que dois poetas se digladiam, fazendo perguntas enigmáticas ou contando valentia de parte à parte; no primeiro caso, termina quando um deles não acha saída para a última rima difícil, provocando hilaridade na assistência; no segundo, a coisa vai se esquentando, até que entra a família no meio dos versos, e o mais certo é acabar com cacetadas: a lapina brilha no ar, e os tiros das garruchas substituem as últimas rimas.

A versalhada é sempre acompanhada à viola. E o último verso de cada quadra serve de início à seguinte. Quem quiser uma farta colheita deles, basta ler *Os cantadores*, de Leonardo Mota.

Entre uma estrofe e outra, os cantadores ficam temperando a viola numa espécie de harpejado, o que dá tempo para o preparo da resposta. Este pequenino trecho de música intermediário é denominado rojão ou baião.

No Brasil, ambos os cantores têm as violas afinadas no mesmo tom em que cantam; nem parece possível fosse de outra maneira. Pois com real espanto meu, observei em assistindo a fita Rancho Grande, que no México, embora a música seja a mesma, cada violão dos dois cantores está numa tonalidade; percebe-se perfeitamente, porque cada cantador, antes de começar, fere o seu tom, cujo lugar, no braço do violão, é o mesmo em ambos.

Presumo que a razão desse fato está em não forçar a tessitura da voz de cada um, a qual pode ser muito diversa; e como não tocam juntos, isto não traz inconveniente algum.

Aqui, o que há, entendemos que haja uma evocação, e não uma imitação, já que não é pedido na partitura que o violino seja tocado *a la guitarra*. A viola é evocada pelos intervalos de sextas recorrentes (Figura12):

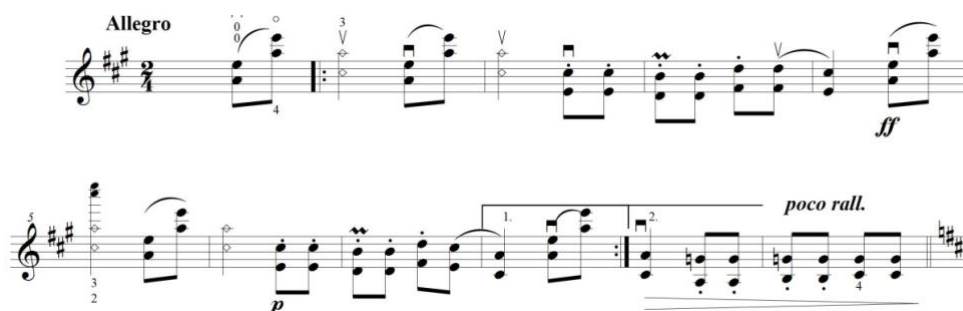


Figura 12: evocação da viola caipira através dos intervalos de sextas recorrentes. Referência: Feichas, 2023

⁸ Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/leonidas-autuori/>. Acesso em 14 mar. 2024

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(Figura 13):

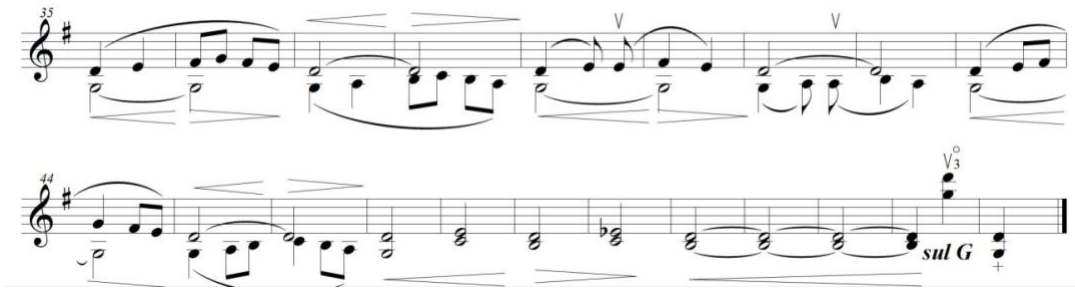


Figura 13: Referência aos violeiros e à alternância de vozes entre eles. Referência: Feichas, 2023

Novamente, embora a partir da análise poética parecerem evidentes (quando o instrumentista/analista tenha conhecimento dos repentistas), é possível que os receptores identifiquem ou não a batalha entre os repentistas. Sob a análise estética indutiva, a partir da audição, é possível que identifiquem a evocação da viola, principalmente a partir do título da obra.

Sobre os espaços associados, a dedicatória é ao maestro e violinista Torquato Amore, figura importante no cenário musical paulista e que, dentre outros, foi professor da violinista Altea Alimonda⁹. Amore foi, ainda, violinista spalla da PRAR¹⁰.

6.5. Casamento na Roça

O Prelúdio *Casamento na Roça*, assim como *Batuque*, faz referência a um evento tradicional e inclui elementos de evocação. Em um casamento na roça, como afirma Moraes Filho (2002, 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 rabeca e a flauta* tocavam, o reboiço era geral, notando-se instantes mais tarde a ausência da mãe da noiva, que desaparecera no tumulto. [...] E no salão a *flauta e a rabeca* 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 rabeca 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,

⁹ http://www.musicosalimonda.com.br/?page_id=558. Acesso em 14 de mar. de 2024

¹⁰ Conforme indicado em <https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=720216&pagfis=94>.

Aceso em 14 de mar. de 2024.

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*. (grifos nossos)

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 (Figura 14):



Figura 14: Evocação da viola caipira através dos intervalos de sextas e terças e *pizzicati*. Referência: Feichas, 2016

Em seguida (Figura 15), vários *pizzicati*, também com indicações de quais dedos devem ser utilizados, propõem uma evocação da viola caipira.



Figura 15: Evocação da viola caipira. Referência: Feichas, 2016

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 (Figura 16).



Figura 16: Possibilidade de evocação da viola caipira ou de vários instrumentos tocando juntos, em dinâmica forte e fortíssima Referência: Feichas, 2016

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 (Figura 17).



Figura 17: Indicação de arcos *jeté* evocam momentos dançantes. Referência: Feichas, 2016

A dinâmica indicando piano e as instruções da *tastiera* indicam que a festa está acabando (Figura 18):

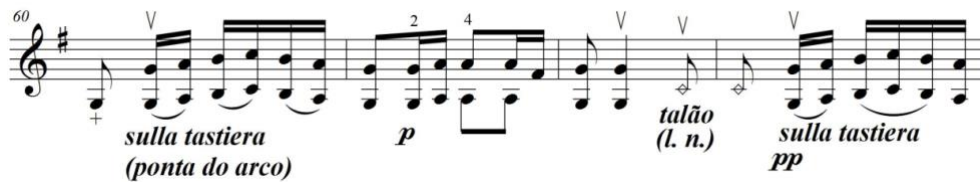


Figura 18: possível fim da festa com a indicação de tastieira. Referência: Feichas, 2016

A partir de uma análise estética indutiva, acreditamos que, exceto o caráter festivo identificado no título, as evocações não são evidentes para o público.

Nicolino Milano (1876-1962), a quem este prelúdio é dedicado, foi um violinista natural de Lorena (SP) e chegou a ser músico da corte portuguesa “onde foi muito prestigiado pelo Rei D. Carlos, que o presenteou com um precioso violino e o nomeou instrumentista da Real Câmara. Compôs muito para orquestras e teve grande sucesso nesta área”, como afirma o Dicionário Cravo Albin de Música Brasileira.

6.6. Prelúdio XII – Canto da Inhuma

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, 09)

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 (Figura 19), novamente, uma introdução tocada *alla guitarra* com imitação da viola caipira, com os intervalos em sextas.



Figura 19: imitação da viola caipira através da técnica *alla guitarra* e intervalos de terças e sextas. Referência: Feichas, 2023

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 (Figura20):

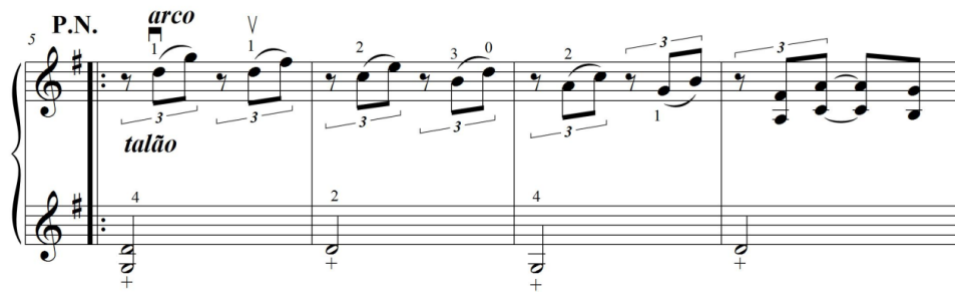


Figura 20: evocação da viola caipira no pentagrama inferior e evocação de aves ou violeiros no pentagrama superior
Referência: Feichas, 2023.

O uso de harmônicos evidencia ainda mais a evocação das aves (Figura 21):

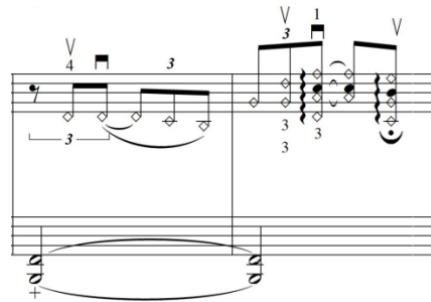


Figura 21: uso dos harmônicos para possivelmente evocar a ave. Referências: Feichas, 2023.

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 (Figura 22).

Apesar de considerarmos que a imitação da viola caipira na introdução deste Prelúdio poderia ser considerada evidente sob o ponto de vista da análise estética indutiva, bem como do canto dos pássaros, a interpretação mais aprofundada das mensagens contidas no prelúdio só serão entendidas caso o público tenha familiaridade com a cultura violeira.



Figura 22: harmônicos evocando a ave e/ou violeiros e os acordes do pentagrama superior evocando a viola caipira.
Referências: Feichas, 2023

O prelúdio é dedicado ao célebre violinista e professor Oscar Borgeth, nascido no Rio de Janeiro, que se tornaria professor da Escola Nacional de Música dessa cidade.

6.7. 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.

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 batuque 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 *Calidoscópico*, "Em face do Ataúde": "quanta serenata aqui fizemos, / Em noites estreladas, noites lindas, / Ou mais poeticamente, em plenilunios!/ Em que eu chorava no violino amado,/ E então vós, no violão, me acompanháveis!" (Valle 1923, 22) e, principalmente, pela faixa no disco gravado por Valle¹¹.



Figura 23: Intervalos de sextas que evidenciam a imitação da viola caipira. Referência: Feichas, 2023



Figura 24: Ritmo de 'batuque de viola'. Referência: Feichas. 2023

Sob uma análise estética, acreditamos que a imitação da viola caipira pode ser identificada por maior parte do público, dada a própria sonoridade estabelecida nos trechos *alla guitarra*, embora, como afirma o próprio Nattiez, a interpretação do público pode ser diferente em cada caso, principalmente se o receptor nunca ouviu a viola caipira em um momento anterior. Já a abertura e fechamento da Porteira, como identificamos em uma pesquisa anterior (Feichas e GOMES, 2015), é possível de ser identificado pelo público.

Esse prelúdio é dedicado ao compositor e maestro brasileiro Heitor Villa-Lobos.

6.8. Prelúdio XV – Ao Pé da Fogueira

Esse prelúdio se trata de uma dança em terças e sextas (Figuras 25 e 26). Dado a presença desses intervalos e do final em *pizzicati*, talvez Valle pensasse, também aqui, em evocar uma viola caipira. Os ritmos evocam uma dança¹²:



Figura 25: ritmos sincopados evocando uma dança. Referências: Feichas. 2023



Figura 26: Uso de terças. Referência: Feichas, 2023

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-4RW8R1doA>. Acesso em 15 de mar. de 2024.

¹² 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 20/01/2023

O baixo em corda ré na seção seguinte (Figuras 27, 28 e 29) 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*:



Figura 27: Baixos na corda ré. Referência: Feichas, 2023



Figura 28: Trocas entre notas naturais e harmônicas. Referência: Feichas, 2023

Sob o ponto de vista estésico, acreditamos não ser possível, na maioria dos casos, identificar as evocações estabelecidas nesse prelúdio, a não ser que haja uma explicação anterior por parte do intérprete.



Figura 29: Trecho final em *pizzicati*. Referência: Feichas, 2023

A dedicatória deste prelúdio é ao compositor, pianista, regente e professor Agnelo França (1875-1964), nascido em Valença (Rio de Janeiro). Segundo o dicionário Cravo Albin, foi professor de Villa-Lobos, Walter Burle Marx e Radamés Gnatalli.

6.9. Prelúdio XVII – Viola Destemida

Em “Viola Destemida” há a evocação de um desafio de violeiros, evento presenciado por Valle ao testemunhar uma catira¹³, 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:



Figura 30: A introdução com trocas entre arco e *pizzicato* representa as palmas e sapateados da catira. Referência: Feichas, 2023

Com a preparação de uma pausa, o primeiro violeiro se apresenta, principalmente em intervalos de terças (Figura31).

¹³ 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.



Figura 31: Evocação da viola com predominância dos intervalos de terça. Referência: Feichas, 2023

Ao que o segundo violeiro responde, em cordas duplas em intervalos de sextas (Figura 32).

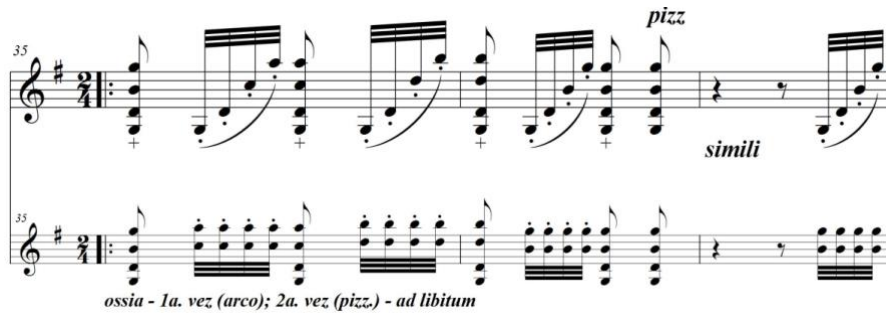


Figura 32: O dedilhar dos arpejos e acordes da viola representando o 'rasqueado'. Referência: Feichas, 2023

Sob o ponto de vista a análise estética indutiva, acreditamos que, com o auxílio do título, é possível que o público identifique grande parte das evocações estabelecidas por Valle em um plano mais geral, mas não necessariamente as técnicas específicas referenciadas pelo compositor, pois, mesmo nessas, foi necessária uma análise mais detida sob o ponto de vista poético.

O Prelúdio é dedicado ao violinista americano Ruggiero Ricci (1918-2012), conhecido especialmente por suas interpretações de Paganini¹⁴.

6.10. 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 batoque.

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 (Figura 33).

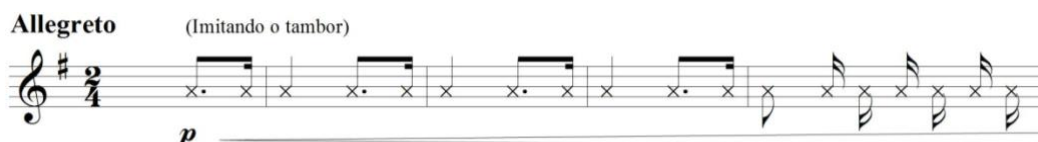


Figura 33: Imitação de tambores na introdução de Pai João. Referência: Feichas, 2023

¹⁴ <https://www.britannica.com/biography/Ruggiero-Ricci>. Acesso em: 14 de mar. de 2024.

A melodia pode tanto evocar instrumentos como os cantos que homenageiam Pai João, em terças, em sextas e em harmônicos (Figuras 34 e 35).

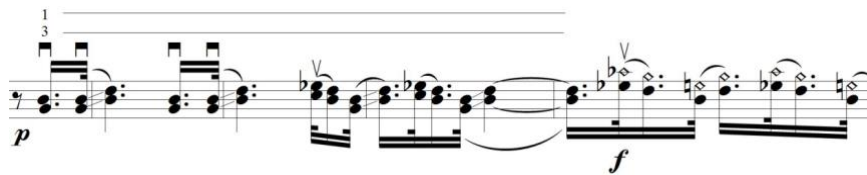


Figura 34: Melodia em intervalos de terça e em harmônicos artificiais. Referência: Feichas, 2023



Figura 35: Melodia em sextas. Referência: Feichas, 2023

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 bатуque, talvez representando canto com tambores (Figuras 36 e 37).



Figura 36: Melodia realizada na IV corda. Referência: Feichas, 2023

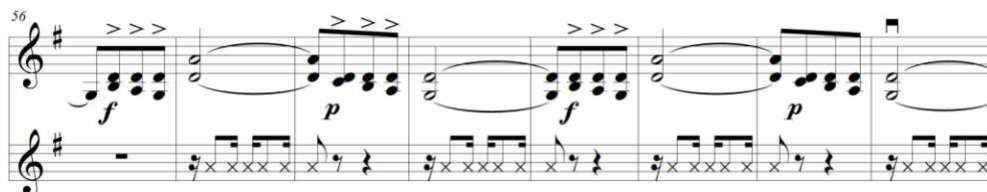


Figura 37: Melodia acompanhada por bатуque. Referência: Feichas, 2023

Até recentemente pensávamos no *glissando* seguido de Bатуque como uma suposta evocação de fogos de artifícios, 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 (Figura 38).

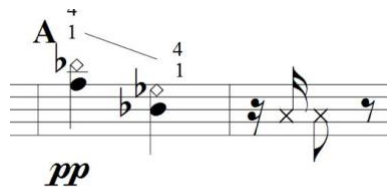


Figura 38: Incorporação de um espírito, com batida no tampo (xx) representando o tambor. Referência: Feichas, 2023

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.

Com a leitura de *Elementos do Folk-lore Brasileiro*, quando Valle conta sua experiência em uma incorporação de Pai Matheus, pode-se concluir 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 falecido 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, 103-104)

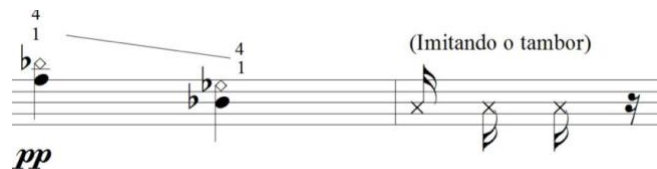


Figura 39: Espírito em “despedida” de ritual de umbanda (Pai João) seguido de imitação de tambor. Referência: Feichas, 2023.

Apesar de, sob o ponto de vista estésico, a imitação do tambor ser evidente, acreditamos que a mensagem do Prelúdio pode não ser óbvia para o público em sua inteireza (pois mesmo várias informações, como evidencia a narrativa, foram aceitas por certo tempo sem questionamentos), sendo que também se trata de um Prelúdio que requer uma explicação por parte do intérprete para ser mais plenamente compreendido.

Esse prelúdio é dedicado ao célebre compositor lituano, Jascha Heifetz (1901-1987), o mesmo que gravou o prelúdio *Ao Pé da Fogueira*.

6.11. Prelúdio XX- Tirana Riograndense

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 (Figuras 40 e 41):



Figura 40: Dança de sapateado com batida de esporas (*pizzicato* de mão esquerda). Referência: Feichas, 2023



Figura 41: Melodia alternada com sapateado Referência: Feichas, 2023

Novamente, do ponto de vista estésico, é possível que o público perceba se tratar de uma dança com elementos percussivos, mas, sem familiaridade com a dança tirana, a explicação dos elementos é necessária para que se atinja um melhor entendimento.

Esse Prelúdio é dedicado ao musicólogo Renato Almeida. Feichas (2016) identifica que Valle citou Renato Almeida ao descrever a dança tirana no livro *Elementos do Folclore Musical Brasileiro* (1978), sendo que os momentos identificados da dança no livro coincidem com os momentos do Prelúdio. Portanto, identificamos aqui características similares ao espaço associado do Prelúdio *Tico-tico*, ou seja, uma ligação do conteúdo do prelúdio a quem ele é dedicado.

6.12. 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* (Figura 42).



Figura 42: alternância entre cordas duplas com arco e *pizzicato*. Referência: Feichas, 2023

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 (Figura 43):



Figura 43: alternância entre vozes agudas (em cordas duplas) e graves (em corda única) na seção seguinte, em um jogo de pergunta e resposta. Referência: Feichas, 2023

A alternância entre cordas duplas com arco e *pizzicato* se repete, mas com uma variação que é o uso de notas em harmônico dentro da alternância (Figura 44):



Figura 44: alternância entre cordas duplas com arco e *pizzicato* e harmônicos. Referência: Feichas, 2023

O prelúdio finaliza com a evocação da viola caipira tocada em acordes de *pizzicato* (Figura 45):



Figura 45: evocação da viola caipira em acordes e *pizzicato*. Referência: Feichas, 2023

Valle dedica esse prelúdio ao violinista ucraniano, radicado nos Estados Unidos, Isaac Stern (1920-2001).

6.13. Prelúdio XXV - A Mocinha e o Papudo

Tanto a “mocinha”¹⁵ quanto o “papudo”, neste prelúdio, se referem a pássaros. Infere-se que seja um diálogo entre os dois personagens. 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 (Figura 46):



Figura 46: evocação de viola, com as notas ré e sol acentuadas atuando como baixo, o que é evidenciada também pelas terças e pelo *pizzicato*. Referência: Feichas, 2023

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 (Figura 47):



Figura 47: Alternância entre melodia e *pizzicato*. Referência: Feichas, 2023

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 (Figura 48):



Figura 48: Nova representação da Seção A com variação e *pizzicato*. Referência: Feichas, 2023

¹⁵ Informação disponível em: <http://www.avespantanal.com.br/paginas/206.htm>. Acesso em 20 de Janeiro de 2023.

E, após nova intervenção da seção A, a variação surge em oitavas, com os *pizzicati* em acordes cheios¹⁶

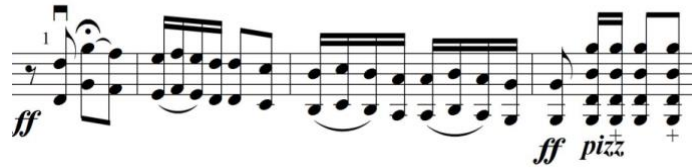


Figura 49: Variação surge em oitavas com *pizzicati* em acordes. Referência: Feichas, 2023

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



Figura 50: Retorno da seção A - variação de tema melódico. Referência: Feichas, 2023

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 polonês Henryk Szeryng (1918-1988) 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.

¹⁶ 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.

7. Catálogo com signos

7.1. Danças / festas / costumes:

Tabela 1: Danças, Festas e Costumes

1.DANÇAS, FESTAS E COSTUMES	
Prelúdio I - Batuque	
Dança	- Estrutura formal descreve a dança Batuque; - Figura rítmica principal sincopada; - Elemento percussivo na seção A' que faz referência aos instrumentos de percussão de um batuque; - A rusticidade de execução de um <i>sautillé</i> em três cordas com um pedal de IV corda.
Prelúdio XV – Ao Pé da Fogueira	
Dança	Dança em terças e sextas.
Prelúdio XX - Tirana Riograndense	
Dança	Escrita sobre um tema do Renato de Almeida. Alternância de melodia com bater de esporas.
Prelúdio VIII - Repente	
Repente (Desafio)	Repetição de “versos”, como “estrofes”, como em um duelo de repentistas (violeiros cantores).
Prelúdio XVI – Viola Destemida	
Repente (Desafio)	Evocação da viola caipira (não está no catálogo e está entre pausas, em relevo) ¹⁷ , de duas maneiras: 1) Introdução em <i>Pizzicato</i> 2) Arco <i>Jeté</i> com <i>pizzicato</i> pode ser uma referência aos acordes da viola.
Prelúdio XI – Casamento na Roça	
Festa	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.
Prelúdio XVIII – Pai João	
Ritual	Descreve um ritual através de evocações e imitações. Tambor (imitação, entre pausas, em relevo), incorporação de espírito (evocação entre pausas, em relevo)
Prelúdio XXIV – Viva São João	
Festa	Intervalos de sextas (provável característica de uso popular)
Prelúdio XIX – Folgado Campestre	
Festa	Inteiramente em intervalos de sextas

7.2. Compositores

Tabela 2: Compositores

COMPOSITORES	
Prelúdio VI - Sonhando	
Brahms	Sugere um tema de Brahms (op.39, n.15)
Prelúdio XX - Tirana Riograndense	
Renato de Almeida	Sobre um tema de Renato de Almeida.
Prelúdio III – Devaneio	
Canção “Escravos de Jó”	Identificação da canção folclórica “Escravos de Jó”, que remete a infância.

¹⁷ 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.

7.3. Instrumentos Musicais

Tabela 3: Referências a instrumentos musicais

Instrumentos Musicais	
Prelúdio XVIII – Pai João	
Tambor	Ritual através de evocações e imitações. Tambor (imitação entre pausas, em relevo) e incorporação de espírito (evocação entre pausas, em relevo).
Prelúdio XVI – Requiescat in Pace	
Sinos	Evocação do badalar dos sinos da igreja.
Prelúdio I - Batuque	
Viola caipira	Acordes aberto nos <i>pizzicati</i> iniciais que evocam a viola caipira (está entre pausas, em relevo)
Prelúdio VIII - Repente	
Viola caipira	Repetição em versos, como estrofes, como um duelo de repentistas (violetos cantores)
Prelúdio XVI – Viola Destemida	
Viola caipira	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.
Prelúdio XI – Casamento na Roça	
Viola caipira	Início com uma introdução das violas pontando o instrumento (evocação entre pausas, em relevo).
Prelúdio XII – O canto da Inhumã	
Viola caipira	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
Prelúdio XIV – A Porteira da Fazenda	
Viola caipira	<i>Alla guitarra</i> e ritmo de batuque de viola imitando a viola caipira.
Prelúdio VI - Sonhando	
Viola caipira	Todo <i>Alla Guitarra</i> (sem o auxílio do arco); Único Prelúdio inteiramente sem o arco; Evoca a viola caipira;
Prelúdio XXIV – Viva São João	
Canto por sextas paralelas	Intervalos de sexta, provável característica de uso popular.
Prelúdio XIX – Folgado Campestre	
Canto/outros instrumentos/festa	Inteiramente em intervalos de sextas

7.4. Gêneros musicais

Tabela 4: Referências a gêneros musicais

GÊNEROS MUSICAIS	
Prelúdio XX – Tirana Riograndense	
Dança Tirana (Açoriana)	Dança açoriana.
Prelúdio VI – Marcha Fúnebre	
Marcha Fúnebre	Andamento, fórmula de compasso binária que remete a uma caminhada. Não há indicação de dinâmica e nem de tempo.
Prelúdio IX – Rondó Doméstico	
Rondó	Em fórmula de compasso binária que pode referir à marcha dos meninos nessa brincadeira familiar. ¹⁸
Prelúdio XVI – <i>Requiescat in Pace</i>	
Liturgia, <i>Requiem</i>	Evocação de sinos; arpejos que lembram a frequência de sinos.

7.5. Natureza Animada – Pássaros Regionais

Tabela 5: Referências a pássaros regionais

PÁSSAROS REGIONAIS	
Prelúdio V – Tico Tico	
Tico Tico	Imitação do pássaro (está entre pausas, em relevo); o momento da execução do golpe de arco <i>Ricochet arpejado</i> remete a batida de asa do pássaro;
Prelúdio XII – O Canto da Inhuma	
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 relevo) e depois evocação no ritmo de <i>pizzicato</i> realizando a harmonia; Imitação do pássaro em harmônicos na <i>coda</i> final.
Prelúdio XXV – A Mocinha e o Papudo	
Mocinha e Papudo	Sem informações

7.5. Natureza Inanimada (referências indiretas à natureza ou ao ambiente)

Tabela 6: Natureza inanimada

NATUREZA INANIMADA (REFERENCIA INDIRETA À NATUREZA)	
Prelúdio XIV – A Porteira da Fazenda	
Porteira da Fazenda	Imitação da Porteira da Fazenda (está no catálogo, está entre pausas, em relevo)

¹⁸ Informação verbal de Guatemoc Valle, filho de Flausino Valle.

7.7. Sentimentos

Tabela 7: Referências a sentimentos / abstratos

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

7.7. Referência histórica / Nacionalismo

Tabela 8: Referências históricas ou nacionalismo

5) REFERÊNCIA HISTÓRICA/ NACIONALISMO	
	Prelúdio XXI – Prelúdio da Vitória
II Guerra Mundial	Cromatismos descendentes, arpejos ascendentes, oitavas. É um Prelúdio difícil tecnicamente.

8. Considerações finais

Podemos perceber, através das análises apresentadas, que muitos prelúdios de Valle evocam ou imitam a viola caipira, e em menor quantidade, a outros instrumentos. Algumas dessas evocações/imitações são evidentes para o intérprete em posse da partitura, devido aos títulos e à forma de escrita e às informações colocadas nas partituras como anotações por Flausino Valle. Outras dessas referências são menos óbvias, necessitando uma análise mais detida das técnicas apresentadas, bem como de outras leituras para o entendimento das imitações e das referências extra-musicais trazidas por Valle, como no caso das festas e de manifestações culturais específicas, como é o caso do Canto da Inhuma, por exemplo.

Sendo muitas referências não evidentes para o intérprete, acreditamos serem, algumas vezes, ainda menos para o público, dado que este não tem acesso, a priori, as partituras nem as anotações de Valle. Nesse sentido, acreditamos que a Ancoragem Semântica Criativa é de grande utilidade para o maior entendimento e compreensão das obras. Não queremos com isso afirmar, no entanto, que sua fruição não é possível sem esse maior entendimento – como já nos referimos no interior deste artigo, a linguagem de Valle é acessível e seus Prelúdios são atraentes mesmo sem tais explicações. O que afirmamos é que, com a posse das informações antes de ouvir os Prelúdios, as peças podem se tornar ainda mais interessantes para o público, que será capaz de ligar as técnicas ouvidas/vistas às referências a ele apresentadas. Para além disso, será também mais familiarizado com culturas outras e variadas que fazem parte do Brasil e que não necessariamente são conhecidas por todos.

Percebemos, ademais, por alguns espaços associados de Valle, presentes em seu livro de poemas, que ele se colocava como alguém que não era treinado o bastante para se dedicar à arte de compor – no entanto, em outros espaços, como na carta apontada por Frésca, tinha esperança de que fossem adotados em Conservatórios de Música para o ensino de técnica instrumental. Talvez, portanto, Valle tenha se dedicado a temáticas mais próximas de si e à exploração de técnicas expandidas ao violino por não ter o treinamento que considerasse adequado para composição, encontrando seus próprios caminhos para se expressar musicalmente. Ressaltamos que isso não significa que consideremos que Valle era um compositor de menor mérito, trata-se apenas de uma possibilidade de uma visão que tinha (ou expunha ter) de si mesmo que levantamos com base nos materiais deixados pelo autor que temos disponíveis. Também investigando os espaços associados identificamos figuras nas dedicatórias que talvez representassem compositores, maestros e músicos, especialmente violinistas, que eram admirados por Valle, na maioria das vezes somente como uma homenagem, mas algumas vezes alguma relação com o conteúdo (como nos casos de Tico-Tico e de Tirana Riograndense).

9. Referências

- Abreu, Vitor Chagas de. (2015). *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. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/AAGS-A4YHCN>, acesso em: 20/01/2022
- Andrade, Mário de. 1975. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes.
- Andrade, Mário de. 1989. *Dicionário Musical Brasileiro*. Editora Itatiaia, Belo Horizonte.
- Autuori, Leônidas. In: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/leonidas-autuori/>. Acesso em 14 de mar. de 2024.
- Cascudo, Luís da Câmara. 2012. *Dicionário do folclore brasileiro*. 12a. Edição conforme última edição revista pelo autor. São Paulo: Global.
- Coppeti Rafaela; Tokeshi, Eliane. 2005. "Técnica Expandida para violino: classificação e avaliação de seu emprego na música brasileira". In: *Anais da ANPPOM - Décimo quinto Congresso*, 318 – 323.
- Feichas, Leonardo Vieira. 2016. *Da Porteira da Fazenda ao Batuque Mineiro: o Violino Brasileiro de Flausino Valle*. 1a. Edição. Curitiba: Editora Prismas.
- Feichas, Leonardo Vieira; Da Silva, Elder G. 2015. "Relations between title and musical discourse:

- preliminary results of a study on music appreciation". In: *X Conferencia Regional Latinoamericana de la ISME*, Lima.
- Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. 2010. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*/Aurélio Buarque de Holanda Ferreira; coordenação de edição Marina Baird Ferreira – 8. Ed. – Curitiba: Positivo.
- França, Agnelo. In *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/agnelo-franca/>. Acesso em: 14 de mar. de 2024.
- Frésca, Camila. 2008. *Uma extraordinária revelação de arte: Flausino Vale e o violino brasileiro*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP.
- Keller, D.; Messina, M.; Da Silva; Feichas, L. V. 2020 "Embasamento da Ancoragem Semântica Criativa Estudo Exploratório com Emulações Instrumentais". *Journal os Digital Media & Interaction* , v.3, p.117 - 132.
- Keller, D.; Feichas, L. V. 2017. "Ecompositional and Performative Strategies for Creative Usage of Everyday Sounds: Creative Semantic Anchoring". *Leonardo* (Oxford), p.1 - 2.
- Madeira, Bruno. 2017. *O gesto corporal como potencializador de significado na performance violonística*. Tese de Doutorado. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas.
- Mangueneau, Dominique. 2018. *Discurso literário*. 2ª ed. São Paulo: Contexto.
- Memória Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=720216&pagfis=94>. Acesso em: 14 de mar de 2024.
- Milano, Nicolino. In: *Dicionário Cravo Alvin de Música Brasileira*. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/nicolino-milano/>. Acesso em: 14 de mar. de 2024.
- Milewski, Jerzy. 1999. *Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Solo*. Acervo FUNARTE. 1 Disco: 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo.
- Morais filho, Melo. 2002. *Festas e Tradições Populares no Brasil*. Brasília: Senado Fedral, Conselho Editorial.
- Nattiez, Jean Jacques. 2002. "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. Issn: 2359-1056.
- Ricci, Ruggiero. In. *Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Ruggiero-Ricci>. Acesso em: 14 de mar. de 2024.
- Tokeshi, Eliane. 2003. "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.
- Valle, Flausino Rodrigues. 1948. *Músicos Mineiros. Edição comemorativa do cinquentenário de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial.
- Valle, Flausino Rodrigues. 1978. *Elementos de Folclore Musical Brasileiro*. 2a. Edição. São Paulo: Editora Brasileira.
- Valle, Flausino Rodrigues. 1936. *Elementos de Folk-lore Musical Brasileiro*. 1a. Edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Valle, Flausino Rodrigues. 1923. *Calidoscópio*: versos. Belo Horizonte: Typ. do Diário de Minas.

Valle, Flausino Rodrigues. *Caderno de Notas Curiosas*. Barbacena/ Belo Horizonte: 1894-1954. Diário de notas pessoais.

Valle, Flausino Rodrigues. *Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza*: Catálogo. Belo Horizonte, s.d.

Valle, Flausino Rodrigues. *Lerias e Pilherias*. Livro em manuscrito não publicado. Disponível em: https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1DyZuK5V_EqFmA-iiUgKKY209hyZxO_rx acesso em 25/08/2020

Vasconcellos, Daniel Murray Santana. 2013. *Técnica extendidas para violão: hibridização e parametrização de maneiras de tocar*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp.