



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES / DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

CARLOS EDUARDO SANTOS OLIVEIRA

**ASPECTOS PEDAGÓGICOS DA TÉCNICA DE ARCO EM 13 DOS 26 *PRELÚDIOS*  
*CARACTERÍSTICOS E CONCERTANTES PARA VIOLINO “SÓ”* DE  
FLAUSINO VALLE**

BRASÍLIA

2023

CARLOS EDUARDO SANTOS OLIVEIRA

**ASPECTOS PEDAGÓGICOS DA TÉCNICA DE ARCO EM 13 DOS 26 *PRELÚDIOS*  
*CARACTERÍSTICOS E CONCERTANTES PARA VIOLINO “SÓ” DE*  
FLAUSINO VALLE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Música em Contexto do Departamento de Música, Instituto de Artes da Universidade de Brasília para obtenção do grau de Mestre em Música.

**Área de Concentração:** Música em Contexto  
**Linha de Pesquisa:** Processos de Formação em Música (Linha B)

**Orientador:** Prof. Dr. Ricardo José Dourado Freire

**Coorientador:** Prof. Dr. Leonardo Vieira Feichas

BRASÍLIA

2023

Ficha catalográfica elaborada automaticamente, com os dados  
fornecidos pelo(a) autor(a)

OC2 84o OLIVEIRA, CARLOS EDUARDO  
OLIVEIRA / CARLOS EDUARDO OLIVEIRA; orientador  
Ricardo José Dourado Freire José Dourado Freire;  
co-orientador Leonardo Feichas Feichas. -- Brasília,  
2023.  
86 p.

Dissertação (Mestrado em Música) -- Universidade  
de Brasília, 2023.

1. ASPECTOS PEDAGÓGICOS DA TÉCNICA DE ARCO. 2. VIOLINO.  
3. FLAUSINO VALLE. 4. PRELÚDIOS CARACTERÍSTICOS E  
CONCERTANTES PRA VIOLINO SOLO. I. José Dourado Freire,  
Ricardo José Dourado Freire, orient. II. Feichas, Leonardo  
Feichas,  
co-orient. III. Título.

CARLOS EDUARDO SANTOS OLIVEIRA

**ASPECTOS PEDAGÓGICOS DA TÉCNICA DE ARCO EM 13 DOS 26 *PRELÚDIOS*  
*CARACTERÍSTICOS E CONCERTANTES PARA VIOLINO “SÓ” DE*  
FLAUSINO VALLE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Música em Contexto do Departamento de Música, Instituto de Artes da Universidade de Brasília para obtenção do grau de Mestre em Música.

**Área de Concentração:** Música em Contexto  
**Linha de Pesquisa:** Processos de Formação em Música (Linha B)

Data de aprovação: Brasília, 06 de Dezembro de 2023.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Ricardo José Dourado Freire (Orientador/Presidente)  
Universidade de Brasília (UnB)

---

Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciard (Examinador)  
Universidade de São Paulo – Campus Ribeirão Preto (USPRP)

---

Prof. Dr. João Paulo Machado (Examinador)  
Universidade de Brasília (UnB)

À minha amada esposa, que foi e é um importante vetor para minha estabilidade emocional durante o percurso de desenvolvimento e conclusão desta pesquisa.

Aos meus pais, Luzia Ferreira dos Santos e João Batista de Oliveira pelo incentivo e aos meus seis amados cachorrinhos que alegam minha casa todos os dias.

## AGRADECIMENTOS

À Deus pela força e saúde a mim concedidas nessa jornada.

À minha amada esposa pela paciência, incentivo e ajuda que foram essenciais nas horas mais difíceis.

Ao meu caro orientador, Prof. Dr. Ricardo José Dourado Freire, pela confiança em mim depositada, pela oportunidade de receber seus valiosos ensinamentos durante essa trajetória, pela paciência e sabedoria que influenciaram muito para o ampliamiento dos meus horizontes intelectuais, acadêmicos e profissionais.

Ao meu co orientador, Prof. Dr. Leonardo Vieira Feichas, pela pronta ajuda na correção deste trabalho, pelas valiosas sugestões dadas na ocasião de minha qualificação para a defesa final, pelo material disponibilizado para nós pesquisadores, onde desenvolvi real gosto pela pesquisa acadêmica.

À Universidade de Brasília, minha mãe acadêmica nesse processo de construção e desenvolvimento do meu trabalho, mais especificamente à coordenadora do PPG música, Profª Drª Delmary Vasconcelos e sua equipe, e a todo corpo docente e discente dessa instituição que tanto contribui para a formação de cidadãos conscientes da importância da boa pesquisa para o mercado de trabalho.

Ao saudoso maestro Joaquim Jayme que me aceitou e me incentivou no início da minha carreira, concedendo-me uma vaga no meu primeiro emprego como estagiário em uma orquestra profissional, na Orquestra Sinfônica de Goiânia, e a todos meus professores de violino desde minha primeira aula de música, Davi Borges, Jânio Freitas, Salmo Lopes, Josélio Fleury, Alessandro Borgomanero, Cláudio Cruz e Emmanuelle Baldini, pelo incentivo e pela oportunidade.

*Quantas vezes meu íntimo é tão vazio,  
Tão mistas sensações experimento  
Quer sejam de prazer ou sofrimento  
Que ora um Éden sou todo ora um Calvário*

*E um facto interessante, extraordinário,  
É que as dores exigem monumento:  
Pois quem pena logo faz um pensamento,  
Mas debalde compulso o dicionário,*

*Ávido de expansão, todo vibrante!  
Acalmo-me porém, no mesmo instante,  
Com um violino– Lexicon Fecundo!*

*Por isso a música cultuo e exalto:  
Ela diz o que o cérebro pensa alto,  
Diz o que o coração pensa profundo.*

Inefável, por Flausino Valle

*Assim, somente na música é que o homem  
encontra a verdadeira harmonia dos mundos  
interior e exterior.  
Será também na música que ele criará os seus  
mais perfeitos modelos da paisagem sonora  
ideal da imaginação.*

Murray Schafer

## RESUMO

Além de qualificações como advogado, professor de história da música, virtuoso do violino e compositor; Flausino Valle desempenhou um importante papel em Belo Horizonte na primeira metade do século XX. Deixou obras para violino e piano, voz e piano, flauta e piano, coro e violino solo, além de inúmeros arranjos para violino. Seus *26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino "Só"* são uma obra altamente original dentro do repertório violinístico brasileiro, combinando técnica tradicional com temas folclóricos e um uso inusitado do instrumento. Esta pesquisa visa compreender aspectos pedagógicos da técnica de arco da obra de Flausino Valle através da análise técnica dos *26 Prelúdios Característicos e Concertantes Para Violino Só*, a fim de fornecer subsídios para uma interpretação musical coerente com as intenções do compositor. A metodologia adotada nesta pesquisa foi a de caráter exploratório, tendo como objetivos específicos: guiar e fornecer orientações sobre a forma de interpretar a escrita de Flausino Valle nos Prelúdios para Violino Só, como aplicar a escrita de Flausino Valle ao violino, com foco na técnica de arco; propor às instituições de ensino musical, escolas de violino, a aplicação de alguns dos Prelúdios de Flausino Valle como parte do programa de formação de violinistas. Conclui-se que a inovação na obra de Valle está presente principalmente no uso e combinação de técnicas instrumentais usadas por ele para reproduzir influências de seu meio social, e seu nacionalismo descritivo se mostra presente em todos *Prelúdios para Violino "Só"*. Os prelúdios escolhidos pelo autor deste trabalho vão de encontro com a clara intenção de Flausino Valle de introduzi-los academicamente no repertório para formação de jovens violinistas.

**Palavras-chave:** Violino. Flausino Valle. Prelúdios. Música Brasileira.

## ABSTRACT

In addition to other qualifications as a lawyer, professor of music history, violin virtuoso and composer, Flausino Valle played an important role in Belo Horizonte in the first half of the 20th century. He left works for violin and piano, voice and piano, flute and piano, choir and solo violin, as well as countless arrangements for violin. His 26 Preludes Characteristics and Concertantes for Solo Violin are a highly original work within the Brazilian violin repertoire, combining traditional technique with folk themes and an unusual use of the instrument. This research aims to understand the musical content of Flausino Valle's work through his 26 Preludes Characteristics and Concertantes for Solo Violin, in order to provide support for a musical interpretation consistent with the composer's intentions. The methodology adopted in this research was exploratory in nature, with the following specific objectives: i) to guide and provide guidance on how to interpret Flausino Valle's writing in the Preludes for Violino Só; ii) how to apply Flausino Valle's writing to the violin, focusing on bow technique; iii) propose to musical education institutions, violin schools, the application of some of Flausino Valle's Preludes as part of the violinist training program. It is concluded that the innovation in Valle's work is present mainly in the use and combination of instrumental techniques used by him to reproduce influences from his social environment, and his descriptive nationalism is present in all Preludes for solo violin. The preludes chosen by the author of this research are in line with Flausino Valle's clear intention of introducing them academically into the repertoire for training young violinists.

**Keywords:** Violin. Flausino Valle. Preludes. Brazilian music.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Manuscrito de Valle, da sua obra Suíte Mineira	13
Figura 2: Flausino Valle	19
Figura 3: Orquestra do Cinema Odeon (Odeon Cinema Orchestra), em 1923, com Valle no violino à direita	23
Figura 4: Busto de Flausino Valle	25
Figura 5: Suspiro D'alma	42
Figura 6: Viola caipira	49
Figura 7: Célula rítmica da dança "Batuque", retirada do Prelúdio nº 1, Batuque, de Flausino Valle	49
Figura 8: Prelúdio nº 1 - Batuque a Jacinto Meis (parte 1)	50
Figura 9: Prelúdio nº 1 - Batuque a Jacinto Meis (parte 2)	51
Figura 10: Batuque	52
Figura 11: Batuque	53
Figura 12: Batuque	53
Figura 13: Batuque	53
Figura 14: Batuque	54
Figura 15: Batuque	54
Figura 16: Camaradas dançando o batuque	54
Figura 17: Devaneio	55
Figura 18: Devaneio	55
Figura 19: Tico-Tico	56
Figura 20: Tico-tico	56
Figura 21: A Porteira da Fazenda	57
Figura 22: Pai João	57
Figura 23: Possível referência à rabeca	57
Figura 24: Marcha Fúnebre	58
Figura 25: Possível referência ao uso de acordeom ou gaita ponto, Prelúdio 20, Tirana Riograndense	58
Figura 26: Efeito de rasgueado em três cordas com pedais harmônicos em cordas soltas – Sol 2, em Batuque	59
Figura 27: Sonhando	61
Figura 28: Brado Íntimo	61

Figura 29: Interrogando o Destino (parte 1)	62
Figura 30: Interrogando o Destino (parte 2)	63
Figura 31: Interrogando o Destino (parte 3)	64
Figura 32: Tico-Tico	65
Figura 33: Tico-Tico	66
Figura 34: Marcha Fúnebre	66
Figura 35: A evolução do arco	69
Figura 36: Capa do livro “A treatise on the fundamental principles of Violin Playing”	72
Figura 37: Métodos de escalas e arpejos	76
Figura 38: Tratados modernos	76
Figura 39: Capa da coletânea dos Prelúdios	78

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1: As referências encontradas nos Prelúdios	16
Quadro 2: Classificação dos prelúdios de acordo com a ocasião	40
Quadro 3: Técnicas estendidas encontradas nos Prelúdios de Valle	45
Quadro 4: Estrutura formal do Batuque e as encontradas no Prelúdio nº 1	52
Quadro 5: Relação entre métodos e tratados	71
Quadro 6: Elementos para construção técnica tanto de mão direita quanto de técnica de mão esquerda	72
Quadro 7: Técnica aplicada/Estrutura pedagógica	73
Quadro 8: Técnica pura/ Mão esquerda	73
Quadro 9: Técnica pura/ Mão direita	75
Quadro 10: Métodos de estudos para lições de técnica de arco aplicadas aos treze prelúdios de Valle	78
Quadro 11: Os treze prelúdios e suas principais características	78

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1.1 JUSTIFICATIVA	17
1.2 OBJETIVOS	17
1.2.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	18
1.3 METODOLOGIA	20
1.3.1 POSIÇÃO EXPLORATÓRIA DA PESQUISA	20
1.3.2 POSIÇÃO QUALITATIVA DA PESQUISA	20
2 REVISÃO DE LITERATURA: ASPECTOS HISTÓRICOS E MUSICOLÓGICOS	23
2.1 FLAUSINO VALLE: VIOLINISTA, PROFESSOR, COMPOSITOR E ESCRITOR	23
2.2 RELEVÂNCIA MUSICAL DE FLAUSINO VALLE	26
2.3 A COMISSÃO MINEIRA DE FOLCLORE COMO INFLUENCIADORA NA MÚSICA DE FLAUSINO VALLE	27
2.4 ASPECTOS TÉCNICOS DO VIOLINO DE FLAUSINO VALLE	32
2.5 PRELÚDIO E CARACTERÍSTICO	35
3 OS 26 <i>PRELÚDIOS CARACTERÍSTICOS E CONCERTANTES PARA VIOLINO “SÓ”</i>	38
3.1 ESCRITA VIOLINÍSTICA E IDIOMÁTICA	41
3.2 ASPECTOS DA TÉCNICA DOS INSTRUMENTOS DE ARCO IDENTIFICADOS NOS PRELÚDIOS SELECIONADOS PARA ANÁLISE DA TÉCNICA DE ARCO	44
3.3 ESCRITA VIOLINÍSTICA DOS PRELÚDIOS E REFERÊNCIAS A INSTRUMENTOS MÚSICAIS	46
4 TEOR PEDAGÓGICO DOS <i>PRELÚDIOS CARACTERÍSTICOS E CONCERTANTES PARA VIOLINO “SÓ”</i>	60
4.1 ASPECTOS PEDAGÓGICOS E MATERIAL DIDÁTICO	67
4.2 QUADROS ELABORADOS SUGERINDO OS PRELÚDIOS DE VALLE COMO ESTUDOS DE TÉCNICA DE ARCO TRADICIONAL.	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	82

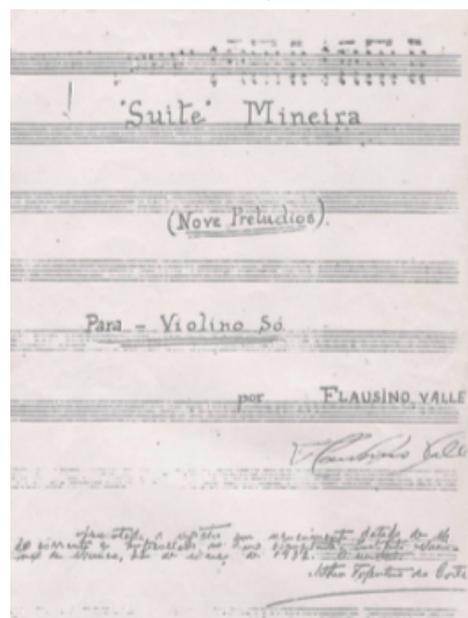
## 1 INTRODUÇÃO

A pesquisa sobre a música para violino no Brasil tem sido responsável pelo resgate de compositores até então pouco conhecidos. Alguns deles estavam quase no anonimato, e Flausino Valle se encaixa no grupo destes compositores até então pouco estudados. Vale destacar seus *Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino “Só”*, que será objeto de estudo deste trabalho, onde serão apresentados e explorados alguns de seus aspectos pedagógicos, com ênfase na técnica de arco utilizada pelo compositor.

Violinista hábil, escritor, poeta, humorista, compositor e advogado, Valle com certeza será lembrado por suas criações que enriqueceram o campo da música brasileira de concerto e arte folclórica mineira. Destacava-se também por sua criatividade. Alvarenga (1993) retrata que aos 18 anos Flausino já escrevia poemas, sendo o primeiro deles denominado “Uma Desordem”; até o final de sua vida, não parou de produzir. Escreveu trabalhos literários, críticas, ensaios, pesquisa sobre folclore e história da música, e inúmeros artigos para jornais e revistas.

Sua originalidade estava ligada à sua interdisciplinaridade; Valle utilizou-se de seu conhecimento musical, literário e artístico, unidos ao domínio técnico do violino, para compor sua obra prima, que a princípio intitulou como “Suíte Mineira”, mas em meados de 1924 a consagrou como *26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino “Só”*, que o tornou conhecido no cenário dos principais centros musicais do mundo (Alvarenga, 1993).

**Figura 1:** Manuscrito de Valle, da sua obra Suíte Mineira



Fonte: Silva, 2020.

Através do enaltecimento da cultura folclórica sertaneja, típica de suas raízes oriundas do interior de Minas Gerais, Flausino Valle buscou reproduzir sons no violino que até então não havia conhecimento do uso em peças formais escritas para esse instrumento musical, inovando e enriquecendo o repertório violinístico numa época em que se pensava ter esgotado todos os recursos do instrumento, tendo em vista as composições de grandes virtuosos como Niccolò Paganini, Henryk Wieniawski, Eugene Ysaye, dentre outros. Tal feito o incluiu nesta lista de virtuosos, termo que caracteriza aqueles detentores de habilidades técnicas avançadas, que se destacam pela criação do até então impossível, inconcebível e inexplicável (Held, Lucas, 2023).

Posto algumas das características de Flausino Valle, veio-me a inquietação e curiosidade dentro da minha trajetória profissional e acadêmica que contribui fortemente para que eu pesquisasse os Prelúdios neste programa de mestrado. Minha graduação no curso de Bacharelado em Música com habilitação em violino aconteceu na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, onde tive a oportunidade de aprofundar os estudos e conhecer de forma mais ampla questões ligadas à performance musical, e nesta ocasião investiguei a respeito dos caminhos do violino na história musical brasileira, onde tive a oportunidade de estudar a obra para violino escrita por vários compositores brasileiros, dentre eles, Flausino Valle.

Durante a minha estada nesse programa de graduação cursei uma disciplina chamada “História da Música no Brasil”, onde pude conhecer um pouco melhor as riquezas da música brasileira, sobretudo a música brasileira para violino. Esta disciplina objetivava oferecer subsídios para pesquisadores interessados em abordagens técnicas, filosóficas, históricas e antropológicas no estudo da música, abordando processos que envolviam a significação em música e a interdisciplinaridade da música frente a outras áreas do conhecimento através da história no Brasil. A música era o centro dos objetos de pesquisa nesta referida disciplina, porém com abordagens que relacionam música à cultura e sociedade, onde a música era tratada como um fenômeno integrante da trama de relações históricas que constituem uma determinada sociedade. Considero a minha participação nessa disciplina como decisiva para o meu interesse em estudar música brasileira com abordagem no violino brasileiro regional, me levando ao estudo sobre Flausino Valle e sua obra.

O trabalho que concluí na graduação foi muito importante, pois até então eu havia tratado a música de Valle com o olhar estritamente voltado para os aspectos idiomáticos violinísticos que compunham os Prelúdios. Percebi também que outros pesquisadores que

estudaram a obra de Valle deram um enfoque aos aspectos da vida do compositor, a linguagem violinística e outras questões ligadas ao idiomatismo do violino.

Desta forma, vi a necessidade da realização desta pesquisa por ainda haver muitas questões além dos aspectos da vida de Flausino a serem reveladas nos Prelúdios, conforme abordarei na problemática da pesquisa, voltada para os aspectos técnicos e pedagógicos da técnica de arco de alguns de seus Prelúdios.

Após debruçar-me sobre algumas destas obras a fim de realizar um artigo para conclusão de produção científica neste Programa de Pós-Graduação, deparei-me com uma bibliografia até então desconhecida por mim.

Após realizar uma leitura dos Prelúdios à luz destes aspectos técnicos voltados para a mão direita, pude expandir meus horizontes na construção de um senso crítico que trouxe uma abordagem técnica, voltada para o aspecto de similaridade dos Prelúdios com a literatura pedagógica já existente no ensino de violino, fui movido por uma grande inquietação ao perceber como alguns estudos e métodos já consagrados por grandes pedagogos do violino possuem as mesmas abordagens que aparecem em vários dos Prelúdios de Valle.

Me interessava particularmente saber quais seriam essas abordagens e como chegaram a influenciar na construção da obra de Flausino. Essas inquietações foram provocadas principalmente após perceber em alguns dos Prelúdios referências ao universo cultural popular presentes, por exemplo, nos títulos dos Prelúdios n. 1, Batuque, n. 11, O casamento na roça, n. 14, A porteira da fazenda e n. 24, Viva São João, dentre outros.

Como violinista, tive a oportunidade de estudar e tocar em público alguns dos Prelúdios, sendo possível notar clara identidade nos títulos dessas obras em relação ao tipo de escrita musical utilizada pelo compositor. Esta constatação e as inquietações nutriram em mim um grande interesse pela elaboração desta pesquisa, que aconteceria mais de quinze anos após meu primeiro contato com parte da bibliografia que a fundamenta.

Após breve observação realizada em torno dos Prelúdios, percebi que tais referências, presentes principalmente nos títulos das obras, referenciam temáticas como festividades, animais, universo rural, religiões afro brasileiras, entre outras, conforme quadro abaixo (PONTES, 2021):

**Quadro 1:** As referências encontradas nos Prelúdios

Referências	Prelúdios
Viola caipira	Prelúdio n. 17, Viola destemida; Prelúdio n. 8, Repente, onde Valle escreve um tipo de técnica chamada pizzicato <sup>1</sup> , imitando claramente a viola caipira; Prelúdio n. 02, O Canto da Inhuma, sendo este último a transcrição de uma peça tocada comumente pelos violeiros na época; e o Prelúdio n. 06, Repente.
Danças e festividades	Prelúdio n. 01, Batuque; Prelúdio n. 11, Casamento na Roça; Prelúdio n. 19, Folguedo Campestre; Prelúdio n. 24, Viva São João, o Pizzicato é uma forma de se tocar o violino ou qualquer outro instrumento de arco, onde se belisca a corda com dedos da mão direita ou esquerda, sem o arco, semelhantemente a forma com que a viola e o violão são tocados; Prelúdio n. 15, Ao Pé da Fogueira; Prelúdio n. 20, Tirana Rio Grandense.
Animais e universo rural	Prelúdio n. 12, Canto da Inhuma; Prelúdio n. 13, Asas Inquietas; Prelúdio n. 05, Tico Tico; Prelúdio n. 14, A Porteira da Fazenda; Observou-se ainda, a partir de Pauliny (2010), inúmeras experimentações do compositor para expressar sons de grilos, aranhas, seriemas, perdizes, arapongas, pombinhas do campo, tambores, carro de bois, sons de aberturas de porteiros, entre outros.
Religiões de matrizes afro brasileiras	Prelúdio n. 18, O Pai João; Prelúdio n. 01, Batuque.
Sentimentos, pensamentos ou estados d' alma subjetivos	Prelúdio n. 02, Suspiro d' Alma; Prelúdio n. 04, Brado Íntimo; Prelúdio n. 07, Sonhando; Prelúdio n. 10, Interrogando o Destino; Prelúdio n. 23, Implorando.

**Fonte:** Elaborado por Luciano Pontes, 2021.

Essas referências utilizadas por Flausino me intrigaram, gerando uma motivação para pesquisar um pouco mais sobre como poderia ser feita a ligação com as técnicas utilizadas pelo compositor nesses Prelúdios. Pois para reproduzir essas temáticas ao violino, o compositor precisou recorrer às técnicas de arco tradicionais da literatura violinística, com sua assinatura de música regional Brasileira.

Posto isto, o cruzamento de dados entre a literatura pedagógica para violino e os Prelúdios de Valle sugere uma ampla similaridade entre ambos. Com o andamento da pesquisa, pude aplicar todos estes cruzamentos de dados em meus estudos diários e também

em alunos de violino, onde pudemos perceber que sim, alguns dos Prelúdios têm um grande potencial pedagógico, contribuindo muito para a solução de entraves que nos desafiam todos os dias nos ensaios de orquestra, grupos de câmara ou até mesmo ao preparar lições de estudo para progressão do aluno frente às demandas impostas por programas de instituições de ensino de música.

## 1.1 JUSTIFICATIVA

Essa pesquisa visa contribuir com uma melhor interpretação do vocabulário técnico usado por Flausino Valle em seus Prelúdios, com intuito de oferecer a professores e alunos maior compreensão do objetivo final, que seria a performance em palco, ou em sala de aula com ênfase na técnica de arco por ele utilizada. O presente trabalho poderá também contribuir para a adoção dos prelúdios como forma de aplicação e desenvolvimento da técnica violinística por professores em escolas de música no país.

O tema dessa pesquisa tem relação direta com a área de atuação de grande parte dos violinistas profissionais que atuam em orquestras no Brasil, tendo em vista que o repertório de música sinfônica brasileira é repleto de passagens desafiadoras que exigem do músico destreza no preparo do repertório orquestral, propondo assim caminhos que facilitem a solução de determinados obstáculos que fazem parte do ofício performático do músico.

## 1.2 OBJETIVOS

O trabalho apresenta um estudo sobre aspectos pedagógicos da técnica de arco em 13 dos 26 *Prelúdios* de Flausino Valle aplicados à performance musical e será estruturado em uma análise exploratória de acordo com elementos técnicos de mão direita presentes na obra em questão. Para isso, serão investigados os desafios propostos para a mão direita que o compositor apresenta nos *Prelúdios*, analisando determinados prelúdios de forma crítica e detalhada, evitando barreiras e entraves no processo de entendimento da linguagem “Flausino-Valleana” e, conseqüentemente, na execução correta do instrumento. A partir disso, a importância desta pesquisa fundamenta-se em contribuições para as áreas musicais referentes ao ensino de violino nas academias, escolas de música e conservatórios.

Sendo assim, o objetivo geral deste trabalho é levar ao conhecimento de professores, intérpretes e público interessado alguns aspectos de pesquisas desenvolvidas nos últimos anos, sugerindo uma pedagogia dentro da performance e no uso da técnica de violino

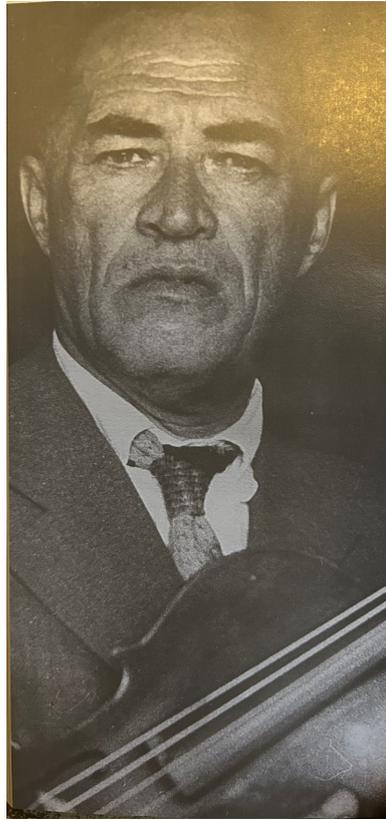
utilizada por Flausino Valle em seus Prelúdios, através de cruzamento de dados com a literatura pedagógica de violino já existente, e de reflexões que possibilitem uma aplicação mais eficaz dos vários aspectos técnicos focados em golpes de arco e também nas suas atribuições para uma boa conexão com a mão esquerda, priorizando a fidelidade ao compositor na execução de suas obras, caracterizadas pela predominância da linguagem técnico musical folclórica brasileira.

### **1.2.1 Objetivos específicos**

Enquanto objetivos específicos, busca-se:

- (1) Guiar e fornecer orientações sobre a forma de interpretar a escrita de Flausino Valle nos Prelúdios para violino só;
- (2) Como aplicar a escrita de Flausino Valle ao violino, com foco na técnica de arco;
- (3) Propor às instituições de ensino musical, como escolas de violino, a aplicação dos Prelúdios de Flausino Valle como parte do programa de formação de violinistas, sugerindo estudos técnicos em métodos já consagrados pela classe pedagógica do instrumento, com apresentação de alguns quadros expondo a semelhança dos Prelúdios com parte da literatura pedagógica para violino.

**Figura 2:** Flausino Valle



**Fonte:** Graça-Silvestre, 2022.

### 1.3 METODOLOGIA

A presente pesquisa utilizou como procedimento metodológico para análise de dados o método exploratório-qualitativo. Nesta seção, em um primeiro momento, empreende-se em justificar a abordagem da pesquisa; em seguida, elucidam-se os processos e os critérios de escolha bibliográficas e da coleta de dados; por fim, discutem-se os aspectos da análise das informações colhidas para a ratificação ou retificação da hipótese.

Em meio ao processo, destacam-se características e possíveis interferências do ambiente para situar o contexto da pesquisa. Sobre os dados oriundos do objeto da pesquisa, consideram-se essas características e interferências por um âmbito objetivo e subjetivo, tornando possível, na análise dos dados, ponderar tais fatores para conceder um caráter objetivo aos resultados da pesquisa.

Além do caráter exploratório e qualitativo desta pesquisa, foi realizado um levantamento bibliográfico e uma análise técnica das obras de Flausino Valle, onde a literatura encontrada foi utilizada de maneira comparativa a fim de interpretar sua escrita nos Prelúdios em comparação com os aspectos pedagógicos utilizados nos métodos tradicionais de ensino.

#### 1.3.1 Posição exploratória da pesquisa

A pesquisa exploratória traz a possibilidade de fornecer a hipótese da pesquisa *posterior*. Dessa forma, ela não segue a ordem de primeiro levantar uma hipótese e buscar dados empíricos, documentais ou formular uma racionalização para corroborá-la, mas empreender o esforço de compreender uma realidade e levantar os problemas que dela emergem. Gil (2008) afirma que essas investigações possuem como finalidade principal o aperfeiçoamento de ideias ou a exploração de intuições.

Caracteriza-se o presente trabalho como pesquisa de cunho exploratório, pois ele se desenvolve no esforço de compreender aspectos de um determinado cenário no qual há a intuição de que exista um problema ou situação que precise ser enfrentada ou explorada para emergir.

#### 1.3.2 Posição qualitativa da pesquisa

A pesquisa quantitativa baseia-se na concepção científica moderna, que pode ser cristalizada na figura do positivismo. Nessa concepção, é forte a crença de que a ciência é

imparcial, uma vez que se defende que os dados puros não têm lado, ou seja, são imparciais. No entanto, essa concepção restrita de ciência sofreu críticas contundentes que mostraram que os dados, em algum momento, possuem a intervenção do investigador. Essa visão de ciência “pura” é denominada por Chalmers (1993) de ingênua.

A pesquisa estritamente quantitativa não parece ser adequada quando o objeto de investigação são orientações de práticas e de descoberta de concepções. Na pesquisa quantitativa, dá-se muito mais valor aos dados puros e como sua configuração pode dizer algo sobre uma hipótese do que a interpretação destes.

O dado, para um investigador qualitativo, é apurado, a partir da pós-modernidade, como fonte de problematização e reflexão, e não mais como informação inquestionável e sem intencionalidade. Para o investigador qualitativo, a posição desnaturalizadora e questionadora orienta sua pesquisa (Bogdan; Biklen, 1994).

Um olhar qualitativo parece ser mais próximo dos fenômenos, característica esta que pode impedir a observância de um número grande de dados, ao contrário de uma análise quantitativa, que abre mão de uma análise profunda dos dados para conseguir trabalhar com um número maior de informações, lançando mão de análises estatísticas e probabilísticas.

Para Bogdan e Bilken (1994), a pesquisa qualitativa possui cinco traços particulares. O primeiro é que esse tipo de investigação liga o investigador ao ambiente, pois, para analisar qualitativamente, é preciso apreender as situações cotidianas que modulam os significados daquele ambiente. Assim, “[...] entendem que as ações podem ser melhor compreendidas quando são observadas no seu ambiente habitual de ocorrência” (Bogdan; Biklen, 1994, p. 48).

O segundo traço corrobora exatamente o exposto há pouco: a investigação qualitativa gera dados descritivos.

A abordagem da investigação qualitativa exige que o mundo seja examinado de acordo com a ideia de que nada é trivial, que tudo tem potencial para constituir uma pista que permita estabelecer uma compreensão mais esclarecedora do objeto de estudo. O investigador coloca constantemente questões como: por que é que estas carteiras estão arrumadas desta maneira? Por que é que algumas salas estão decoradas com gravuras e outras não? Por que é que determinados professores se vestem de maneira diferente dos outros? Há alguma razão para que determinadas atividades ocorram em determinado local? Por que é que há uma televisão na sala se nunca é utilizada? Nada é considerado como um dado adquirido e nada escapa à avaliação. A descrição funciona bem como método de recolha de dados, quando se pretende que nenhum detalhe escape ao escrutínio (Bogdan; Biklen, 1994, p. 49).

Em seguida, Bogdan e Bilken (1994) indicam como terceiro traço a importância do processo na investigação qualitativa. Este é considerado mais importante do que o produto da pesquisa por si só. Isso porque é o processo que vai gerar mais resultados para o investigador em um primeiro momento do que o próprio produto final. Nesta perspectiva, o processo de investigação é um transformador de significados, é ele que vai lançar as bases para um produto ou resultado final do qual o investigador sai profundamente transformado.

O quarto traço levantado por Bogdan e Bilken (1994) denota que a pesquisa qualitativa é essencialmente feita por meio de inferências dedutivas. No processo da pesquisa, ocorrem inúmeros raciocínios indutivos, não no sentido de levantar uma lei ou regra geral a partir de um processo indutivo ingênuo, mas a partir de uma cadeia indutiva feita paulatina e continuamente no processo de pesquisa.

O quinto traço da pesquisa qualitativa designa que a construção do significado é de vital importância para o processo. É por isso que o pesquisador faz levantamento do local, de suas respectivas características, da vida particular do sujeito da pesquisa e das suas impressões sobre determinado tema de maneira direta ou indireta por intermédio de entrevistas, observações, anotações, que dão origem às descrições do pesquisador qualitativo, com a finalidade de compreender mais nitidamente a perspectiva do sujeito da pesquisa. A investigação qualitativa não simula contextos ou retira os sujeitos de seus ambientes. Segundo Bogdan e Bilken (1994, p. ):

Os investigadores qualitativos estabelecem estratégias e procedimentos que lhes permitem tomar em consideração as experiências do ponto de vista do informador. O processo de condução de investigação qualitativa reflete uma espécie de diálogo entre os investigadores e os respectivos sujeitos, dado estes não serem abordados por aqueles de uma forma neutra.

## 2 REVISÃO DE LITERATURA: ASPECTOS HISTÓRICOS E MUSICOLÓGICOS

### 2.1 FLAUSINO VALLE: VIOLINISTA, PROFESSOR, COMPOSITOR E ESCRITOR

**Figura 3:** Orquestra do Cinema Odeon (Odeon Cinema Orchestra), em 1923, com Valle no **violino** à direita



**Fonte:** Pedro Maia da Silva, 2020.

Flausino Rodrigues Valle (1894-1954), violinista, compositor, arranjador, escritor, poeta, professor, advogado e folclorista é natural de Barbacena, Minas Gerais. Flausino foi violinista de orquestra de cinema mudo no início do século XX na capital mineira (Feichas; Ostergren; Tokeshi, 2012), e compôs obras originais para violino solo, arranjos para violino, obras com acompanhamento de piano, peças para flauta e piano e obras para coro. O conjunto dos prelúdios para violino solo, intitulados *26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino "Só"*, podem ser considerados sua obra mais significativa. Dentre estes, o Prelúdio n. 15, intitulado "Ao pé da fogueira", obteve reconhecimento entre violinistas de prestígio internacional, sendo executado inicialmente por Jascha Heifetz, que o gravou em 1945 e 1951 com acompanhamento de piano (Frésca, 2008).

Vindo de uma família de músicos, Valle naturalmente desenvolveu algumas habilidades musicais, mas recebeu uma educação musical formal. Os poucos cursos de música que pôde frequentar foram o curso de teoria musical com Camilo de Castro e as aulas de violino ministradas por seu tio, João Augusto de Campos. Este último curso começou quando Flausino Valle tinha dez anos e foi concluído em quatro anos e meio, com os estudos de

Gaviniès e os caprichos de Paganini, onde, mesmo assim, mostrou uma imensa vocação para o violino (Alvarenga, 1993, p. 9).

O compositor e violinista morou em sua cidade natal, Barbacena, até os 18 anos e mudou-se para a recém-fundada Belo Horizonte em 1912. Em seguida, trabalhou como músico, integrou orquestras de cinema mudo durante cerca de treze anos, participou de programas musicais de rádio realizados em diversos eventos. Após se formar em direito, em 1922, combinou suas carreiras em direito e música (Alvarenga, 1993, p. 8-14). Em 1927, tornou-se professor de história da música no Conservatório Mineiro de Música, inaugurado em 1925. Lá, lecionou até o fim da vida. Durante cinco anos foi concertino da Sociedade de Concertos Sinfônicos, também fundada em 1925. Nesta orquestra apresentou-se várias vezes como solista (Gusmão, 1987, apud Alvarenga, 1993, p. 8).

A década de 1920 foi muito produtiva na vida de Flausino Valle. Além de um trabalho intensivo em vários campos, só em 1922 começou a compor seus prelúdios para violino. Suas atuações como músico, seja como solista na Orquestra Sinfônica da Sociedade de Concertos ou em concertos coletivos, renderam a Flausino Valle o reconhecimento de seus pares de Belo Horizonte. Às vezes o programa de suas apresentações continha seus próprios prelúdios, que o público admirava (Alvarenga, 1993, p. 11-13).

A Flausino Valle é creditado um grau de auto educação musical, considerando que a sua breve formação musical esteve em desacordo com o seu notável desenvolvimento como instrumentista e com o seu elevado nível de conhecimento da técnica e idiomas do violino e dos diferentes estilos e gêneros musicais que lhe permitiram compor sua obra musical. Obra esta que o compositor não conseguiu editar na íntegra, embora tenha sido reconhecida por grandes músicos como Villa Lobos, Francisco Mignone e Marcos Salles (Frésca, 2011). Inclusive, em viagem ao Rio de Janeiro, em 1947, Valle conheceu Villa Lobos, que ficou impressionado com sua atuação e o chamou de novo Paganini e Paganini brasileiro (Frésca, 2010, p. 71-72).

Em 1953, Andrade Muricy escreveu uma carta propondo a Flausino Valle que se candidatasse a um dos cargos de compositor da Academia Brasileira de Música, e o crítico Celso Brant apoiou sua candidatura (Frésca, 2010, p.74-75). Flausino reconhece esta como a maior honra que lhe foi conferida, mas recusou-se a concorrer devido a problemas de saúde e à necessidade de trabalhar em suas obras musicais e literárias, incluindo sua publicação.

Flausino Valle atuou como professor de história da música e folclore do Conservatório Mineiro de música, atual escola de música da UFMG, e elaborou os livros: Elementos de Folclore Musical Brasileiro e Músicos Mineiros; foi valorizado por Heitor

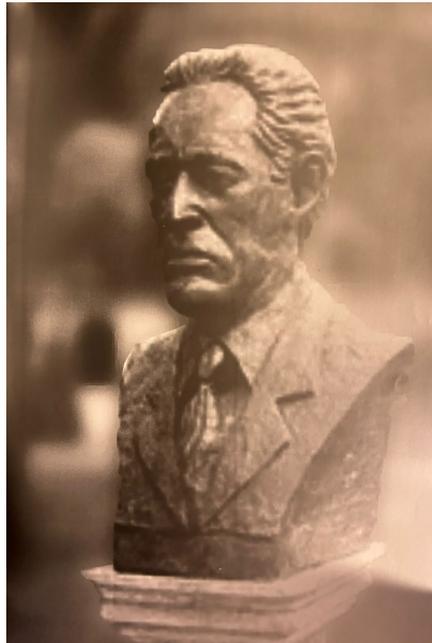
Villa-Lobos como um gênio do violino no Brasil, não apenas por suas composições características do interior do Brasil, mas também por suas atuações ao violino (Paulinyi, 2014). O reconhecimento advém da síntese entre os elementos do folclore brasileiro aplicados no repertório de alta complexidade técnica.

Flausino Valle morreu em 04 de abril de 1954, vítima de infarto fulminante (Frésca, 2011).

O senhor Flausino Valle é um dos maiores talentos que já conheci na minha vida. Ele é um fenômeno simples no violino, toca em entonação absolutamente pura as passagens mais difíceis, seu timbre canta e toca com sentimento sincero, vigor e brilho. Se ele mostrar seu talento para o mundo, terá um dos maiores nomes e será um embelezamento para seu país.

Flausino considerava esta carta do Bogumil Sykora como a sua crítica mais valiosa <sup>1</sup>. Esse famoso violoncelista tcheco, em turnê pela América do Sul em 1926, tocou em Belo Horizonte no antigo Teatro Municipal. Por essa ocasião, teve a oportunidade de ouvir o violinista Flausino Valle e, impressionado com o seu talento, escreveu o trecho que reproduzimos acima (Graça-Silvestre, 2022).

**Figura 4:** Busto de Flausino Valle <sup>2</sup>



<sup>1</sup> “Mr Flausino Valle is one of the greatest talents which I have ever met in my life. He is a simple phenomenon on the violin, he plays in absolute pure intonation the most difficult passages, his tone sings and he plays with sincere feeling, vigor and brilliance. If he shows his talent to the world, he will have one of the greatest names and be an embellishment to his country.” Bogumil Sykora

<sup>2</sup> O busto de Flausino Valle foi feito de bronze, de autoria de Celso Almeida Campos, e uma homenagem do povo ao violinista e músico. O monumento está localizado em Belo Horizonte, Minas Gerais, dentro do Parque Municipal e está sob jurisdição municipal e é tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA).

Disponível em:

<https://portalbelohorizonte.com.br/o-que-fazer/arte-e-cultura/obras-de-arte/busto-de-flausino-rodrigues-vale#:~:text=O%20busto%20em%20bronze%20e,e%20%C3%A9%20tombado%20pelo%20IEPHA.> Acesso em: 01 nov. 2023.

Fonte: Graça-Silvestre, 2022.

## 2.2 RELEVÂNCIA MUSICAL DE FLAUSINO VALLE

A relevância musical de Flausino Valle para o cenário brasileiro foi explorada sistematicamente por alguns pesquisadores. Milewsky (1984) foi um dos pioneiros ao divulgar nacionalmente algumas obras de Flausino Valle através de fonogramas. Camila Frésca (2008, 2009) contribuiu com uma detalhada investigação biográfica, além de revisão e publicação de partituras. Na maior parte da literatura publicada, observa-se que há um consenso acerca da riqueza de cultura presente nas obras de Valle, especificamente em seus 26 Prelúdios, considerados por Frésca “descritivos”, ou seja, caracterizadores de um Brasil rural e folclórico, além de um notório virtuosismo presente em seus prelúdios através do uso de técnicas avançadas de violino, tanto de arco, quanto de mão esquerda:

[Os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino “Só”] revelam um enorme domínio do instrumento e muita imaginação. Alguns são quadros poéticos do folclore ou da vida do interior. Há os que revelam uma sensibilidade quase ingênua, como as pequenas peças que exploram o pizzicato. Outras exigem considerável virtuosismo. Em todas, há muito espírito e muito sentimento de brasilidade (Horta apud Milewsky, 1985, p.47).

Para a compreensão da linguagem característica de Valle, busca-se a fundamentação de Frésca (2008, 2010) e Feichas (2013). Este último, é atualmente o pesquisador que mais publica trabalhos sobre Flausino Valle.

Sobre o aspecto da técnica de arco e de mão direita, os Prelúdios pautam-se nos caprichos de Paganini. Os estudos de Berbert (2020, p. 145-146) apontam que:

[...] a aplicação dos elementos paganinianos característicos por parte de Flausino Valle transcende os 24 Caprichos de Paganini, como a utilização do pizzicato de mão esquerda tocado concomitantemente ao arco, demonstrando amplo conhecimento e domínio do repertório. Além disso, vemos que Valle possui mais itens classificados como “outras considerações”, onde confirmamos uma aplicação técnica que extrapola os elementos paganinianos, utilizando aspectos não tradicionais do violino como quartos de tom, extrema pressão de arco e sons percutidos no corpo do instrumento.

Para Paulinyi (2014), Valle surpreendia o ouvinte ao explorar a técnica de violino moderna, ao fazer uso de intervalos de décimas, harmônicos artificiais em cordas duplas, além de introduzir novas técnicas, como é o caso de *sotto le corde*, antecipando um recurso de técnica expandida utilizada mais tarde nas músicas contemporâneas.

O nosso exemplo final, que vai além da coleção dos 26 prelúdios, foi destacado por Zoltan Paulinyi, que cita a peça de Valle Variações sobre a “Canção Paganini” da opereta “Paganini” de Franz Lehár, descrevendo-a como “uma peça solo original brilhante, um conjunto de variações da canção ‘Paganini’ de Franz Lehár, que surpreendentemente pede ao violinista para tocar ‘sotto le corde’ no final” (Messina; Feichas; Ribeiro, 2020 apud Paulinyi, 2010, p. 2).

Em conformidade com a indicação de Valle para que seus Prelúdios fossem aplicados como estudos de técnica moderna, Frésca (2008) afirma:

Um álbum com estas músicas serviria não só para serem executadas em concerto, como, principalmente, constituem ótimos estudos, pois nelas o violino ascende à categoria de instrumento autônomo, dispensando acompanhamento, vale dizer, bastando a si próprio, o que requer elevada e segura técnica.

Berbert (2020, p. 84) caracteriza Valle como defensor do violino como instrumento autônomo, e provava seu argumento tanto através de seu trabalho como arranjador e compositor quanto como performer.

Em suas apresentações, sempre intercalava o repertório com uma ou duas de suas transcrições, “invariavelmente repletas de notas dobradas, harmônicos, escalas ascendentes e descendentes etc., que enriqueciam de tal maneira a melodia, que realmente dispensava qualquer acompanhamento” (Berbert, 2020, p. 84 apud Milewski, 1985, p. 12)

### 2.3 A COMISSÃO MINEIRA DE FOLCLORE COMO INFLUENCIADORA NA MÚSICA DE FLAUSINO VALLE

Os compositores brasileiros em atividade, principalmente entre a segunda metade do século XIX e início do XX, basicamente expressavam nas suas obras as tendências estéticas predominantes na Europa, sobretudo em países como Alemanha, França e Itália. Já no final do século XIX, artistas e intelectuais começam a manifestar a necessidade de se produzir obras que contivessem características estéticas brasileiras; no caso da música, destacam-se compositores como Alberto Nepomuceno, Brasília Itiberê (1843 - 1913), Alexandre Levy (1864 - 1892) e o próprio Villa-Lobos (1887 - 1959) (Neves, 2008). Um dos pilares desse movimento era o incentivo ao emprego sistemático de materiais oriundos do folclore em obras artísticas. Esta tendência não chegava a repulsar o uso da estética europeia, mas adaptá-la aos elementos musicais oriundos do folclore nacional.

Este movimento tem o seu grande marco em 1922, com a Semana de Arte Moderna, onde Villa Lobos exerceu protagonismo como *performer* musical, apresentando algumas de suas obras que, naquela época, já tinham sinais da estética que permeia toda a sua obra. O compositor utiliza-se de um dos estilos musicais com que ele mais se familiarizou desde a sua juventude para criar sua série de 12 Choros. Neves (2008, p. 79) afirma que Villa Lobos faz uma “transposição erudita desse gênero popular, ao qual ele adicionou elementos tomados do folclore de diferentes regiões (e mesmo certos temas de sabor indígena)”. Embora o compositor consiga desenvolver nessas obras uma estética influenciada pela música popular brasileira, ele não deixa de lado as influências da técnica de composição europeia.

Posteriormente, outros compositores como Lorenzo Fernandez, Hekel Tavares, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, dentre outros, seguiram a mesma linha

composicional de Villa Lobos, contribuindo para a afirmação de uma estética ligada ao nacional nas artes. Os anos que sucederam a Semana de Arte Moderna de 1922 foram muito frutíferos para as pesquisas sobre o folclore brasileiro, sendo que, nesta época, muitos compositores iniciaram pesquisas de campo onde buscavam elementos musicais que pudessem ser utilizados em suas obras. É importante destacar que a partir de então surgiram muitos estudos de folclore que reuniram uma grande quantidade de documentos recolhidos em várias partes do Brasil. Uma parte deste material transformou-se em acervos para consultas de folcloristas e até mesmo compositores (Neves, 2008). Todo esse movimento em torno do folclore buscou afirmação e consolidação a partir da criação de várias instituições que eram responsáveis pela pesquisa sobre folclore. A exemplo, a Comissão Nacional de Folclore (CNFL) foi uma das instituições criadas nesta época, precisamente em 1947. Esta comissão funcionava como uma rede, com sede no Rio de Janeiro, mas que se estendia para outros estados brasileiros. Essa comissão tinha em Renato de Almeida, um respeitado musicólogo e folclorista, provavelmente sua figura principal. Vilhena (1997) relata que Almeida tornou-se um escriturário no Ministério das Relações Exteriores em 1927. Sua presença no primeiro escalão do Ministério das Relações Exteriores contribuiu para que esta comissão fosse permanente e bastante ativa quanto a sua atuação.

Desde o início da Comissão Nacional, havia a ideia de se criar subcomissões em todo o país para que os objetivos dela fossem realizados em todo território brasileiro. Estas subcomissões seriam de caráter estadual e com sede na capital, tendo “correspondentes nas cidades do interior, formando um grande network de folcloristas, coordenados pela CNFL e cuja extensão cobria boa parte do território nacional” (Vilhena, 1997, p. 99).

Vilhena (1997) afirma que os três objetivos principais da Comissão Nacional eram: (1) mapear os movimentos folclóricos no Brasil, onde e como eles aconteciam; (2) realizar pesquisas em torno do folclore objetivando sua preservação; (3) utilizar o folclore como instrumento didático em todos os níveis da educação, buscando criar um senso de continuidade do folclore e suas manifestações na consciência das pessoas.

Dentre as inúmeras comissões estaduais criadas nos anos de 1940, destacamos a Comissão Mineira de Folclore, fundada em 19 de fevereiro de 1948, um ano após a criação da Comissão Nacional de Folclore. Dentre os seus fundadores destacam-se:

- Aires da Mata Machado Filho, de Diamantina, neto do médico conhecido como Conselheiro Mata. Ao invés de seguir a vocação do avô e do pai, estudou humanidades no Rio de Janeiro.

- Angélica Resende Garcia de Paiva, de Sabará, pertencia à tradicional família Mota do Vale do Rio Doce, sendo prima do Cardeal Mota; compositora e professora de música.
- Antônio Joaquim de Almeida, de Sabará, profundo conhecedor da história de Minas e fundador do museu do ouro.
- Edelweiss Teixeira, de Uberaba, historiador e grande conhecedor da cultura tradicional no Triângulo Mineiro.
- Flausino Rodrigues Valle, de Barbacena, conhecido musicólogo e parceiro de Villa Lobos.
- Franklin Sales, nascido em Santa Luzia, ensaísta e historiador.
- João Camillo de Oliveira Torres, nascido em Itabira, conhecido historiador mineiro.
- João Dornas Filho, nascido em Itaúna, fundador e mantenedor do tabloide conhecido como “Leite Crioulo” que versava sobre a herança cultural dos negros em Minas Gerais.
- Levindo Lambert, nascido em Cambuí, no Sul de Minas, foi diretor do Conservatório Mineiro de Música em Belo Horizonte.
- Saul Alves Martins nasceu em Januária, cidade em que vigora o modo tradicional de vida, como ficou patente em seu livro “Os barranqueiros” (Moura, 2018, p. 2).

Todos os seus integrantes desempenhavam atividades relacionadas à cultura. Os intelectuais que integraram a primeira formação da Comissão buscavam a valorização da cultura e língua indígena, bem como a contribuição dos africanos para a formação da cultura mineira e brasileira.

A Comissão celebrou no dia 19 de fevereiro de 2021 setenta e três anos de luta pela causa do folclore, e ainda hoje desempenha ações ligadas ao folclore, como a realização de exposições, como a Semana Mineira do Folclore, que já ultrapassa a 50ª edição, a edição da Revista Carranca, com publicações desde agosto de 1995, e a Revista da Comissão Mineira de Folclore, publicada desde 1976.

Em 1945, três anos antes de a Comissão ser instaurada, o musicólogo Curt Lange, sentindo falta de pessoas em Belo Horizonte dedicando esforços em função da causa do folclore, sugeriu então a Flausino a criação de uma comissão para tal finalidade, na qual o próprio Lange sugere os nomes do historiador Edelweiss Teixeira e dos escritores e professores João Dornas Filho e Aires da Matta Machado Filho para integrarem a comissão

(Frésca, 2011). Parece-nos que as indicações foram consideradas se observarmos que todos os nomes indicados compõem a primeira formação da Comissão.

Um dos pontos de encontro para discussões da Comissão naquela época foi o Conservatório Mineiro de Música, e em 19 de fevereiro de 1948 ocorreu a primeira reunião. A respeito, a Folha de Minas escreveu:

Sob a presidência do Prof. Aires da Mata Machado Filho, reuniu-se, ontem à noite, no Conservatório Mineiro de Música, pela primeira vez, a subcomissão mineira da Comissão Nacional de Folclore na qual foram esboçadas as normas gerais de ação deste organismo de trabalho em favor da arte popular e do folclore de Minas (Frésca, 2011, p. 64).

Nota-se a relação não apenas de Flausino com a comissão, mas do Conservatório Mineiro de Música através da participação de seu diretor na época, o professor Levindo Lambert. A Comissão Mineira era uma subcomissão da nacional, estando imbuída dos mesmos objetivos de pesquisa e valorização do folclore, diferenciando-se apenas pelo escopo regionalizado (Pontes, 2022).

Os trabalhos da Comissão ultrapassaram as fronteiras dos encontros corriqueiros e passaram não apenas a utilizar o espaço físico do Conservatório. A participação de Valle na Comissão não se caracterizou apenas pelas pesquisas de campo, mas também como violinista, conforme recorte preservado no acervo da família Valle:

O professor Aires da Mata Machado Filho realizará hoje às 20hs, a quinta aula do curso de Folclore instituído no Conservatório Mineiro de Música pelo sr. Secretário da Educação. Versará a aula sobre “O canto popular” e terá a colaboração do consagrado violinista Flausino Rodrigues Valle, que executará as seguintes peças de acentuado cunho folclórico: 1. Casamento na roça; 2. Ao pé da fogueira; 3. Tico-Tico; 4. O canto da inhuma; 5. Rondó doméstico; 6. Eterna Juventa [provavelmente o mesmo Prelúdio intitulado Mocidade Eterna]; 7. A porteira da encruzilhada [provavelmente o mesmo Prelúdio intitulado A Porteira da Fazenda]; 8. Pai João; 9. Viola destemida; 10 Batuque; 11. Entre as trevas da noite, variações para Violino Só, sobre modinha do poeta diamantinense Aureliano Lessa (Frésca, 2011, p. 65).

Nota-se que a obra de Valle certamente serviu naquele momento como elemento representante daquela tendência estabelecida pela Comissão. A apresentação de alguns dos seus Prelúdios em evento ligado à Comissão Mineira sem dúvidas representou a possibilidade de apresentar alguns resultados da coleta de campo realizada por Valle na forma de peças para violino solo.

Destacamos que a relação de Valle com o folclore não começa a partir do convite recebido para integrar a Comissão Mineira em 1948, pois em 1927 havia sido nomeado professor de História da Música e do Folclore Nacional no Conservatório Mineiro de Música. Pauliny (2011) ressalta que Valle praticamente dedicou parte da sua vida a esta disciplina, o

que provavelmente contribuiu como fonte de coletas de dados realizadas pelo compositor sobre o folclore.

Como boa parte dos artistas modernistas, como Guimarães Rosa, Camargo Guarnieri, Villa Lobos, dentre outros, Valle era um defensor da utilização de temáticas folclóricas em suas criações artísticas. Segundo suas próprias palavras: “[...] os maiores músicos e os mais insignes poetas encontram sempre a matéria-prima de suas obras mestras nos motivos populares. A melodia que escapa da garganta rústica de um sertanejo é como se fosse a própria natureza cantando pela sua boca” (Valle, 1978, p. 11).

Este processo de aproximação de Valle com as pesquisas sobre folclore resulta, em 1936, no lançamento do seu livro mais importante: *Elementos de Folclore Musical Brasileiro*, onde foram abordadas temáticas ligadas à música dos índios, dos afrodescendentes, a importância do folclore, entre outros. Este livro foi o resultado de muitas pesquisas de campo realizadas pelo compositor, tanto na coleta de elementos musicais quanto na observação de performances culturais, principalmente em Minas Gerais.

O livro merece estar na mesma galeria de destaque onde estão os livros e ensaios sobre música brasileira de Mário de Andrade (1928), e *Estudos de Folclore*, de Luciano Gallet (1934), justamente pelo fato de o folclore musical ser tratado com bastante afinco por Valle, diferentemente de muitas outras pesquisas da época que tratavam esta questão específica com superficialidade. Valle realizou uma extensa pesquisa de campo descrevendo com detalhes suas observações de manifestações culturais que envolviam festas, folguedos, danças, cerimônias, cantos, dentre outros. É importante destacar que a opção estética nacionalista de Flausino não vinha apenas de uma inspiração inconsciente proveniente dos sons da natureza e das manifestações populares, mas de decisões conscientes de se alinhar à corrente nacionalista da época. Seu envolvimento com personalidades como Villa Lobos, Marinuzzi, a Comissão Mineira de Folclore e alguns relatos de Valle em seu livro apontam que os maiores músicos e mais insignes poetas encontram sempre nos motivos populares a fonte de inspiração para construir suas obras, exibindo o envolvimento e adoção da causa nacionalista por parte de Valle.

Outro fator também que demonstra um envolvimento consciente de Valle com a causa nacionalista é o conteúdo do livro *Elementos de Folclore Musical Brasileiro*, que aborda a música aborígine contextualizada historicamente, a influência desta arte na música do século XX, bem como seus cantos e danças, instrumentos, dentre outros aspectos. De igual modo, realiza um estudo sobre a música dos africanos no Brasil e sua notável contribuição para a música brasileira, abrangendo ritmos, cantos e as religiões que se disseminaram pelo

Brasil. Valle aborda também as influências provenientes da Europa evidenciadas de várias formas, como as danças de rodas, reisados e pastoris e a própria modinha que se acomodou e se ressignificou no Brasil, ganhando novas formas quanto à instrumentação, temática das letras, etc, além de influenciar o surgimento de outros gêneros musicais. Flausino destaca também os fandangos, boleros, sapateados, tangos e habaneras como gêneros provenientes da Espanha e que muito influenciaram nossa música.

O que Valle faz no seu livro de 1936 é uma defesa do tripé índio, negros e europeus como a base da formação de uma música brasileira. Segundo o autor, nesta relação estaria um terreno rico e diversificado para a afirmação de uma música com características brasileiras, principalmente quanto à diversidade de estilos e gêneros que se retroalimentam quanto às influências, propiciando o surgimento de uma multiplicidade de formas musicais (Pontes, 2022, p. 92-93).

Todo este movimento influencia a obra Flausiniana, conforme verificaremos adiante. Através dos Prelúdios, ele imprime sua personalidade musical ligada a estas manifestações populares. O seu interesse pelo folclore vai além das aulas ministradas nos Conservatório e das pesquisas de campo realizadas e adentra na sua produção estética elaborada a partir de um estilo composicional fundamentado na estética nacionalista. A contribuição de Valle é considerada importante não apenas para o violino no Brasil, mas para a música brasileira em geral, conforme discutiremos no decorrer deste trabalho.

O nacionalismo Brasileiro vigorava nos anos em que Flausino Valle compôs os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino “Só” e leva a crer que essa foi uma vertente que o influenciou fortemente nessa obra. Valle (1978, p. 22) expressa, inclusive, que “o que nos cumpre é saber resistir ao império da música importada, que tem na maioria mais artificios que de substância [...]”. Esta ideia está presente nos seus Prelúdios, percebida após uma análise detalhada dos elementos musicais e da constatação de uma riqueza cultural quase imensurável.

#### 2.4 ASPECTOS TÉCNICOS DO VIOLINO DE FLAUSINO VALLE

De acordo com Frésca, (2010, p. 127), “é provável que Flausino não estivesse apenas se referindo a sua forma de sentir tais emoções, mas também a um modo de sentir coletivo, o da gente mineira”. Estas referências associam-se ao uso da técnica tradicional violinística nos Prelúdios, onde o compositor usa temas e sons provenientes do cotidiano de alguns contextos sociais mineiros daquela época. Com isso, o objetivo de Valle ao tratar o

violino de forma pouco usual não é simplesmente buscar uma inovação na forma de tocar o instrumento, mas a expressão de uma ideia (Frésca, 2007). Desta forma, estas obras configuram-se como significativas no repertório para violino solo no Brasil, justamente por trazerem algumas particularidades, principalmente pela forma com que o compositor utiliza o instrumento para representar sons provenientes de alguns contextos cotidianos de Minas Gerais.

A partir dessas referências relacionadas ao universo popular presentes nos 26 Prelúdios e da informação de Frésca (2010) de que nestas obras podem conter representações de ideias provenientes de manifestações da cultura mineira, afluíram-se inúmeras inquietações; por exemplo, se o comportamento do compositor enquanto criador estético foi moldado pela relação com seu contexto e em que medida ele teria sido inspirado pelos sons que compunham algumas das performances da cultura que permeavam a trama social em que Valle esteve inserido.

Entendemos que a partir da análise de alguns Prelúdios à luz do campo técnico que propomos adiante, será possível contextualizar dentro das obras, aspectos oriundos de manifestações presentes em alguns contextos específicos de Minas Gerais, sobretudo entre o final do século XIX e primeira metade do XX, época em que Valle estava vivo.

Acreditamos que muitos dos sons contidos nos Prelúdios analisados nesta pesquisa, são sons que se relacionam com modos de vida daquela sociedade. Portanto, nossa intenção nesta pesquisa é buscar nos Prelúdios analisados aspectos que estejam ligados às manifestações também existentes na literatura pedagógica do violino. Propomos também discussões sobre aspectos anteriores à esta temporalidade para contextualizar as manifestações, embora a nossa intenção não seja trazer para esta pesquisa uma visão essencialista, mas contextualizar temporariamente algumas manifestações que, apesar de estarem presentes na época de Valle, tem suas origens remontadas a épocas anteriores. Procuraremos compreender de que forma determinados aspectos daquela sociedade como, memórias musicais, contexto regional, comportamentos e uso de costumes podem ter inspirado a produção do compositor e se ajustado nos Prelúdios.

Sobre Flausino Valle, inúmeros pesquisadores têm realizado estudos voltados para a sua vida e obra, com ênfase no modo de conceber e pensar sua produção artística, utilizando-se de alguns dados históricos da sociedade e meio musical em que o compositor esteve inserido, além de promoverem discussões ligadas ao caráter das obras e aspectos da linguagem musical violinística (Milewsky, 1993; Alvarenga, 1993; Frésca, 2010; Paulinyi, 2010).

Com base nas análises bibliográficas, podemos afirmar também que elementos idiomáticos barrocos e clássicos foram substituídos por românticos, elevando o violino, em geral, a outro patamar em termos de possibilidades virtuosísticas. Esta tendência não somente influenciou o ensino e a composição para violino na França e Bélgica, mas em inúmeros países mundo afora, inclusive no Brasil. Esta técnica influenciou boa parte dos compositores em atividade desde o século XIX até os dias atuais (Pontes, 2022).

No que remete-se às técnicas, o desenvolvimento da *expertise* instrumental advém de fatores como domínio de linguagem e vocabulário técnico, ou em outras palavras, de uma boa compreensão da obra criada; neste caso, por Flausino Valle. Porém, após extensa pesquisa por trabalhos que indicassem o significado de elementos do vocabulário próprio de Flausino Valle, observou-se certa carência no que se refere ao tema deste trabalho.

Tendo em mente que Flausino Valle era seguro sobre seus prelúdios serem adotados nos conservatórios como parte do programa de estudos (Frésca, 2007), este trabalho busca respostas para os seguintes questionamentos: de que forma seus prelúdios serão utilizados como estudos de violino sem ao menos existir o entendimento de sua própria escrita musical? Como interpretar a escrita de Valle? Estas indagações norteiam a problemática desta pesquisa: um estudo minucioso sobre a técnica violinística utilizada por Valle poderia promover este trabalho a um plano de como aplicar os Prelúdios em programas de violino em escolas, conservatórios e universidades?

Em carta enviada a Francisco Curt Lange, Valle (apud Frésca, 2007) afirma:

Quanto aos meus PRELÚDIOS continuo burilando-os. São 26. Meu máximo ideal é conseguir a sua publicação. [...] O “Ao pé da fogueira” lançou meu nome no mundo todo, pois tem sido executado pelos maiores violinistas do planeta; [...] Tenho certeza que o editor não perderá nada; pois serão procurados por todos os virtuosos e, certamente, serão adotados nos conservatórios como estudos de técnica moderna, sendo, ao mesmo tempo concertantes.

Buscando preencher essa lacuna entre o potencial oferecido pelos Prelúdios de Flausino Valle ao ensino de violino, esse trabalho proporá alguns Prelúdios como estudo técnico em paralelo com a pedagogia aplicada à performance técnico-musical, visando o interesse de conservatórios, escolas e universidades de música em explorar Valle como parte do processo de formação de instrumentistas de cordas. Alvarenga e Ribeiro (2016) abriram precedentes com sua pesquisa, que buscou qualificar os Prelúdios de Valle como estudo técnico violinístico; entretanto, há muito da obra a ser analisada.

Feichas (2013, p. 52) cita, para tal, as Fichas Interpretativas para uso pedagógico do estudo violinístico e também como forma de aproximar a prática da obra com o intérprete:

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.

## 2.5 PRELÚDIO E CARACTERÍSTICO

Para ampliar a compreensão da obra de Flausino Valle, a princípio, definem-se os termos *prelúdio* e *característico*. Conforme observado por Frésca (2010, p. 114-124), o termo prelúdio pode ser usado para denotar: (1) uma peça musical que serve de prelúdio a outras peças; (2) aquecer ou improvisar para preparar humor, som e modos e/ou teclas; (3) movimento de abertura de obra ou suíte; (4) gênero integrado a uma obra mais complexa, por exemplo, prelúdio e fuga; (5) peça pertencente a uma série (série prelúdio como peças características e não programáticas do século XIX).

Na música brasileira, os prelúdios também podem ser: (1) aberturas; (2) peças independentes ou de estudo; (3) pequenas peças de forma livre. E como na literatura mundial, as obras orquestrais costumam ser peças únicas, enquanto os instrumentos solos são uma série (Frésca, 2010, p. 118).

O termo *prelúdio*, que aparece no título da obra “26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino “Só” de Flausino Valle”, parece ter o mesmo significado que Alvarenga (1993, p. 15-16) encontrou no dicionário Aurélio Buarque de Holanda: composição livre, através de um caráter imaginativo e sugestivo, às vezes próximo da improvisação (Holanda, 1986, p. 1384). Alvarenga observa que Chopin e Liszt, assim como vários compositores posteriores, usaram o termo prelúdio nos títulos de suas obras para designar peças curtas sem função de preâmbulo, ao contrário, por exemplo, da época barroca, quando o termo era usado para denotar uma peça introdutória ou movimento de uma obra, que consiste em outras frases além da frase original.

Para Flausino Valle, seus Prelúdios eram obras que seriam utilizadas em conservatórios como “estudos da técnica moderna, sendo ao mesmo tempo concertantes”, mas não optou por nomear os estudos ou caprichos (Frésca, 2010, p. 151). Embora os Prelúdios sejam considerados por muitos autores como extremamente complexos tecnicamente, Flausino Valle foi um compositor que explorou a linguagem instrumental do violino, respeitou o que era possível dentro de uma escala aplicável, foi além do uso tradicional do instrumento e deixou um legado de importância para a composição livre, de caráter imaginativo e sugestivo, por vezes próximo da improvisação (Frésca, 2010).

Pode-se afirmar que o termo *característico*, presente no título, parece referir-se tanto ao uso de traços característicos do idioma do violino quanto aos humores e ideias programáticas definidas nos títulos de cada prelúdio. Por fim, o termo poderia nos remeter ao gênero de peças características não fossem os aspectos coordenados e idiomáticos das peças. Para Alvarenga (1993), o termo refere-se a sensações ou ideias extramusicais, como indicam seus títulos, mas elas não estariam, em sua opinião, presentes em todos os prelúdios, ou seja, apesar do potencial descritivo, alguns prelúdios têm caráter de concertação, atuando exclusiva ou predominantemente, e com tendência a explorar os recursos do violino com toques virtuosos (Alvarenga, 1993, p. 20).

Valle (apud Frésca, 2010) ressalta também que, apesar de o compositor desejar ver seus prelúdios também utilizados para fins didáticos, as análises disponíveis dos prelúdios não abordam esse universo. Falta-lhes, portanto, uma abordagem mais específica no sentido de se tentar esclarecer a ampliação do conteúdo da linguagem do violino nos prelúdios com potencial de aplicação pedagógica. Chama a atenção que Valle reproduza em seus Prelúdios, características e técnicas semelhantes às encontradas nos estudos técnicos tradicionais para o violino (Frésca, 2010). Enquanto essa proximidade é palpável em alguns Prelúdios, há outros em que há uma diluição do foco pelo uso de diferentes bases técnicas. Deve-se notar também que a presença em alguns Prelúdios de elementos conceituais da própria linguagem violinística do compositor enfraquecem a tentativa de dar *status* de estudo a todos os Prelúdios.

O formato composicional dos Prelúdios apresenta fraseado musical com estrutura melódica e harmônica simples. Neste contexto, a importância dada à exploração dos recursos técnicos do instrumento é fundamental para criar diversidade para além do universo temático. Embora o uso de artifícios técnicos do violino seja notável nessas peças, a ideia sugestiva de descrição e imitação, consequência da combinação do domínio da escrita do violino de Valle com sua linguagem musical, confere aos Prelúdios o estilo de peça característica expresso em seus títulos. Em alguns de seus prelúdios, Valle tenta reproduzir ideias a partir de percepções sonoras, usando sua própria intuição e experimentação como ferramentas.

Valle tenta reproduzir sons semelhantes aos do cotidiano mineiro no violino, seja para se referir a sons naturais ou a um estilo musical dentro dos limites do instrumento que sugerem o ambiente sonoro com o qual está familiarizado. Alguns dos títulos dados aos Prelúdios são sugestivos de referências sonoras e ideias musicais captadas por Valle. Como exemplos pode-se citar: Casamento na Roça, A Porteira da Fazenda e Canto da Inhumá. Outros, por outro lado, têm um caráter mais concertado e exploram seletivamente aspectos da

técnica instrumental. A abordagem virtuosa do uso dos recursos do violino nos Prelúdios é amplamente influenciada pelas nuances técnicas encontradas no repertório tradicional dos instrumentos, particularmente em obras escritas por compositores violinistas da Europa no século XIX (Alvarenga, 1999).

### 3 OS 26 PRELÚDIOS CARACTERÍSTICOS E CONCERTANTES PARA VIOLINO “SÓ”

O início do século XX no Brasil foi um período influenciado pela Belle Époque<sup>3</sup> e pelo Modernismo. Artistas de todas as áreas estavam criando arte relacionada ao seu próprio ambiente. Valle era um professor de história com grande amor pela natureza e pelo folclore, e fez muita pesquisa sobre sons da natureza e cultura de rua, que compartilhou em seu livro, *Elementos do Folclore Brasileiro* (Andrade, 2006).

Antes de entrar em informações mais detalhadas sobre as características específicas de cada Prelúdio, é importante conhecer algumas características da cultura brasileira. A cultura caipira é uma parte importante da cultura brasileira. A palavra portuguesa *caipira* vem da palavra indígena *kai-pira*, que significa literalmente *grama grande*. O nome é usado para se referir a pessoas do campo, pessoas que vivem em aldeias rurais ou em fazendas no campo. À medida que a vida urbana se desenvolveu no Brasil por influência da Belle Époque, os caipiras se mudaram para as cidades e trouxeram consigo suas tradições culturais (modo de ser, vestuário, alimentação própria). Os estados de Goiás e Minas Gerais, esse último onde Valle nasceu e cresceu, é conhecido por ser os estados dos caipiras, e as características distintivas de seu estilo e tradições musicais podem ser ouvidas em seus prelúdios.

Os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino “Só” de Flausino Valle foram escritos entre os anos 1922 e 1940. A obra tem uma temática popular e imita os sons de outros instrumentos, da natureza e do cotidiano, especialmente sons rurais.

Para a composição dos 26 Prelúdios, Flausino Valle recorreu à imitação de instrumentos como a viola caipira, pois era um instrumento que tocava, e também ao tambor. Além disso, utilizou acordes rítmicos, *pizzicati* de mão esquerda, simulação de rasqueados de viola caipira, batidas na ponta do instrumento, entre outros. Embora a obra de Flausino Valle seja do século XX, apresenta traços da tradição violinística do romantismo do século XIX, combinada com elementos da música sertaneja. Isso justifica de certa forma a decisão de

---

<sup>3</sup> A Belle Époque corresponde ao período entre o fim do século XIX e 1914, quando a Europa passou por um período de paz e conseguiu se desenvolver tecnologicamente. A França permaneceu como capital cultural do continente e Paris passou por grandes reformas que a fizeram ser reconhecida pelo nome de “Ville Lumière” (Cidade Luz), como o alargamento de avenidas e urbanização da cidade, além da construção da Torre Eiffel para a Exposição Universal de 1889. Essas influências francesas se espalharam não só pela Europa, mas pelo mundo e inclusive no Brasil, onde a Belle Époque chega no começo do século XX e se estende até os anos de 1920, marcando a tentativa de entrada na modernidade por determinadas cidades brasileiras, sendo São Paulo, Rio de Janeiro e Brusque algumas delas (Lima, 2017). Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/semanadehistoria/article/view/23114/15707>. Acesso em: 06 out. 2023.

transcrevê-lo para a viola de arco, dada a demanda por transcrições de obras do século XIX e início do século XX para aquele instrumento (Abreu, 2015).

Assim como na música sertaneja e na música regional em geral, a repetição é utilizada como recurso composicional por Flausino Valle. A variação da repetição temática ou motivica é feita explorando os recursos idiomáticos dos violinos, escolhidos para que seu uso respeite as características das peças (Feichas, 2013).

Para Alvarenga (1993, p. 22, 23, 28-41), os aspectos da linguagem musical utilizados por Flausino Valle nos Prelúdios pertencem às seguintes categorias: (1) caracterização musical; (2) imitação musical; (3) descrição musical.

A caracterização musical seria a utilização de elementos extraídos de contextos específicos, respeitando a identidade do veículo utilizado (o violino solo). Como exemplo, cita o uso de elementos do folclore rural e da música popular, como a viola caipira; certas fórmulas de composição (ou características de composição); e peculiaridades interpretativas (Alvarenga, 1993, p. 28). Para o autor, as caracterizações musicais ao lidar com os Prelúdios concentram-se principalmente em elementos da cultura da música folclórica e popular no Brasil, como a viola caipira, certas fórmulas composicionais (limites e paralelismo das vozes) e as peculiaridades interpretativas dos violeiros (Alvarenga, 1993, p.28).

A imitação musical nos Prelúdios é a reprodução, realizada ao violino, de um determinado som, por exemplo o som de pássaros, sinos e objetos como porteiras e tambores (Alvarenga, 1993, p. 35).

Ainda segundo o autor, a descrição musical seria o uso de aspectos do texto musical dos prelúdios que expressam alguma relação com as informações contidas nos títulos dos prelúdios. Em alguns casos os títulos têm caráter subjetivo, por exemplo: Suspiro d'Alma, Brado Íntimo e Mocidade Eterna. Vale ressaltar que cada um dos prelúdios é dedicado a alguém, geralmente violinistas e compositores renomados ou músicos e pessoas próximas a Flausino Valle. Nesse contexto, Frésca (2010, p. 147) observa que os títulos das peças estão indissociavelmente ligados ao seu discurso musical, o mesmo aconteceria com a maioria de seus dedicados – o discurso ou a técnica utilizada remeteria a alguma característica (musical ou não).

Nesse sentido, pode-se até classificar os prelúdios de acordo com o significado dos respectivos títulos da seguinte forma:

**Quadro 2:** Classificação dos prelúdios de acordo com a ocasião

<b>Gêneros musicais, práticas relacionadas a um contexto musical e dançante, elementos e recursos instrumentais derivados desses contextos</b>	Batuque (neste caso o Batuque-de-Viola), Marcha Fúnebre, Repente, Rondo Doméstico (Rondó), Canto da Inhuma (Toada Sertaneja), Viola Destemida, Tirana Rio-grandense, Acalanto.
<b>Estados emocionais e psicológicos</b>	Suspiros da alma, Devaneios, Choros Íntimos, Sonhos, Questões do Destino, Mendicância.
<b>Ocasões festivas, sociais, religiosas e/ou espirituais</b>	Marcha Fúnebre, Bodas de Campo, Junto ao fogo, Viva São João.
<b>Ruídos da vida cotidiana e da natureza</b>	Tico-Tico, Canto da Inhuma (é uma melodia sertaneja cujo nome remete para um canto de pássaro, porque aqui se repetiu), Asas Inquieto, A Porteira da Fazenda.
<b>Personagens e brincadeiras infantis</b>	Pai João, Folguedo Campestre, A mocinha e o papudo.
<b>Eventos marciais ou heróicos</b>	Prelúdio da Vitória.

**Fonte:** Elaborado pelo autor, 2023.

Esta classificação não é necessariamente a única possível pois, por vezes, encontram-se passagens, por exemplo no Prelúdio nº 18, Pai João, que apresentam recursos como a imitação do som de um tambor, que estão, portanto, ligados a uma prática musical e são, ao mesmo tempo, indicativos de uma figura rítmica que faz alusão ao instrumento de percussão. Além disso, a execução desta seção, na qual o violinista deve imitar o som de um tambor, é suficientemente detalhada na partitura para que se possa supor que Flausino utilizou a referência sonora de outro instrumento para compô-la.

De acordo com Pontes (2021, p. 228), na viola e nos tambores não estavam apenas memórias individuais de Valle, mas de muitos grupos sociais integrantes da sociedade mineira em atividade no tempo de Valle, pois estes instrumentos compunham uma série de acontecimentos que eram partilhados por grupos sociais, como cerimônias religiosas, festividades, rituais, enfim, faziam parte de muitas ações daquele cotidiano. A percepção que Flausino tem da viola mostra aspectos dos modos de vida daquele contexto e muitos dos sons desta viola foram influenciados e ao mesmo tempo protagonizados dentro das práticas humanas daquele lugar. Os tambores representam a resistência e as memórias dos afrodescendentes naquele contexto de hostilidade, trazendo o sagrado e as lembranças dos antepassados. Muitas performances culturais da época giraram em torno desses instrumentos e sem eles dificilmente teriam o mesmo significado, principalmente aquelas ligadas à

religiosidades, festividades e danças. Estes instrumentos constituem objetos de representações sociais que davam suporte às práticas culturais presentes naquela sociedade.

É importante salientar que estas performances representadas na obra de Valle estavam ligadas à religião, festas e danças e estes três elementos formavam a base daquela sociedade mineira da época de Valle desde a época escravista. Da mesma forma que estes elementos se condensam dentro daquela sociedade mineira, eles também se misturaram no processo criativo de Flausino, deixando claramente nos Prelúdios impressões ligadas ao sagrado e profano (Pontes, 2021).

A performance estética de Valle encontrou, em determinados enunciados e gêneros discursivos contidos em Performances culturais daquela época, uma fonte de inspiração e influências para seu discurso. Por outro lado, enunciados de determinadas Performances culturais tomaram a estética Flausiniana como uma voz comunicativa para as suas manifestações. Essa relação trouxe para dentro do discurso composicional de Valle uma multiplicidade de vozes enunciativas e gêneros discursivos proveniente de experiências sociais que Flausino teve e que o orientaram na produção estética das obras analisadas (Pontes, 2021).

Pode-se afirmar que, desta forma, fica evidenciado nesta pesquisa que o cruzamento que realizamos entre os procedimentos composicionais dos Prelúdios analisados e elementos de performances que compunham a cultura mineira, considerando-se os significados que emergiram na análise, confirmaram a nossa hipótese inicial de que Flausino apropriou e ressignificou muitos sons provenientes da paisagem sonora que integrava as performances culturais presentes no contexto que ele fazia parte.

### 3.1 ESCRITA VIOLINÍSTICA E IDIOMÁTICA

Kubala (2004, p. 50-51) define o termo *idiomático* como “adjetivo para uma obra musical que explora as possibilidades particulares do instrumento ou voz para os quais foi composta”. A forma como Valle explorava a linguagem idiomática do instrumento demonstrava todo o seu conhecimento, ou seja, Valle explorou quase todas as possibilidades e técnicas do violino, convencionais e não convencionais, como citou Abreu (2015, p. 52):

Nos 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para o Violino, de Flausino Valle, podem ser identificados recursos idiomáticos como: arpejos; harmônicos; cordas soltas; cordas dobradas ou acordes em três e quatro cordas; variações de timbres e de texturas; registros distintos; e tonalidades específicas.

A escolha da tonalidade é importante porque ela pode enfatizar certas características do violino. As tonalidades mais utilizadas, que permitem que a peça para violino seja tocada com mais conforto e que também permitem o uso de outros recursos idiomáticos, como cordas soltas e ressonância harmônica, estão: G, D e A (Alvarenga, 1993, p. 23).

No Prelúdio nº 2, Suspiro D'alma, os arpejos e harmônicos em c.3, 8 e 11 são boas escolhas idiomáticas devido ao uso da tonalidade de C maior, conforme observado na Figura 5:

**Figura 5:** Suspiro D'alma

The image displays three staves of musical notation for the piece 'Suspiro D'alma'. The first staff begins with the tempo marking 'Andante: tempo rubato' and features a series of chords and arpeggios. The second staff starts at measure 7 and includes a large arpeggiated chord with a 'V' marking above it. The third staff starts at measure 11 and contains a long, sweeping arpeggiated chord with a 'V' marking above it, followed by a section marked 'ten.' and ending with a 'rit.' marking.

**Fonte:** Flausino Valle, retirados do Prelúdio nº 2, Suspiro D'alma, e elaborado pelo autor a partir do Finale Music Notation Software, 2023.

De acordo com Silva (2020), o prelúdio Suspiro d'Alma significa literalmente Sopro da Alma ou Suspiro de uma Alma. É também o título de um poema escrito por Almeida Garret. O poema foi musicado pelo compositor Carlos Gomes no final do século XIX. Gomes foi um dos primeiros compositores a utilizar elementos nacionalistas brasileiros e também ficou conhecido por suas óperas. É provável que o prelúdio tenha sido inspirado na canção de Gomes, já que Gomes era um conhecido compositor e grande influência no movimento modernista no Brasil. O poema é o seguinte:

Suspiro que nasce d'alma,

Que à flor dos lábios morreu...  
 Coração que o não entende  
 Não quero para mim.  
 Um suspiro nascido da alma  
 que a flor dos teus lábios morreu...  
 Um coração que não entende [o  
 suspirar]  
 isso não me quer.  
 Falou-te a voz da minha alma,  
 A tua não na entendeu:  
 Coração não tens no peito,  
 Ou é diferente do meu.  
 A voz da minha alma falou com você,  
 mas a voz da sua [alma] não  
 entender:  
 Você não tem coração,  
 Ou é tão diferente do meu.  
 Quer que em língua da terra  
 Se digam coisas do céu?  
 Coração que tal desejo,  
 Não quero para mim.  
 Você quer uma linguagem terrena  
 dizer coisas celestiais?  
 Um coração que deseja tal coisa  
 Eu não quero para mim.

Na versão de Suspiro d'alma de Gomes, é interessante notar que cada verso é repetido duas vezes, e o prelúdio de Valle segue o exemplo. Ele escreve um *ritornello* para cada frase. O prelúdio também é caracterizado por terças paralelas do começo ao fim, lembrando o caipira brasileiro.

### 3.2 ASPECTOS DA TÉCNICA DOS INSTRUMENTOS DE ARCO IDENTIFICADOS NOS PRELÚDIOS SELECIONADOS PARA ANÁLISE DA TÉCNICA DE ARCO

Alguns aspectos da técnica de execução de instrumentos de arco que são considerados no processo de transcrição devem ser levantados. Em particular, a definição de alguns arcos utilizados por Flausino Valle nos Prelúdios selecionados para transcrição, e o uso da mão esquerda na execução de cordas dobradas, muito presentes em sua obra. No entanto, as implicações dependem da técnica do arco.

Quanto à técnica de arqueamento, apresenta-se a classificação de Flesch (2000, p. 46-61), que divide os arcos em cinco categorias: (1) Arcos Longos: Som Filé, Legato e *Détaché*; (2) Ligaduras curtas: *martelé* e *staccato*; (3) Arcadas Rachadas; (4) Arcadas lançadas; (5) Arcadas mistas. Apresentam-se com mais detalhes sobre dois desses grupos: arcos saltados (lançados) e jogados (lançados e depois levantados novamente).

De acordo com Carl Flesch, as arcadas saltadas consistem em arcos rebote, *saltati* e arpejos rebote (apud Salles, 2004, p. 43). Quanto ao grupo das arcadas ligadas, os tipos de

ligaduras encontrados nos Prelúdios de Flausino Valle, cujas cópias são apresentadas neste trabalho, são: *Jeté*, encontrado no Prelúdio nº 1, Batuque; e arpejos de ricochete encontrados no Prelúdio nº 5, Tico-Tico (Salles, 2004).

Ainda segundo Flesch (2000, p. 54-55), a área do arco é curta e próxima ao centro de gravidade do arco, ou seja, à sua área de equilíbrio, que fica aproximadamente no meio do comprimento da vareta. Dependendo da velocidade do arco, da dinâmica, das cordas usadas e do número de cordas tocadas simultaneamente, essa faixa varia para cima ou para baixo no arco. Para obter um bom resultado, é importante colocar a crina plana nas cordas (a vareta não deve ser inclinada em direção aos extremos do arco, mas perpendicular às cordas acima da crina ou em alguns casos levemente inclinada em direção ao cavalete). Ainda, elasticidade do arco, ligeiramente na região aérea do arco, ou seja, pular o arco sobre as cordas para colocá-lo novamente na corda, não há elevação excessiva, porque levantar o arco muito alto causa as diferentes tonalidades; há desvantagens associadas a cair muito forte na corda (Flesch, 2000, p. 55). Vale ressaltar que ao realizar movimentos menos rápidos, o ombro e o cotovelo são mais utilizados; movimentos mais rápidos, no entanto, exigem mais esforço do punho.

Para melhorar o desempenho do arco na corda, Flesch (2000, p.56) propõe dois exercícios de tiro com arco. Para praticá-los, o arco deve estar apertado contra a corda na área do seu centro de gravidade: (1) *detaché* no meio do arco: o mais rápido e brevemente possível e com o arco pressionado firmemente contra a corda para impedi-lo de saltar; (2) como no exercício anterior, executar o movimento do arco de forma muito rápida e breve, mas com peso e pressão reduzidos, como se o objetivo fosse criar um *détaché*, mas agora o arco deve saltar sobre as cordas sem que o executante tenha que levantá-lo. Os saltos são, portanto, secundários. Idealmente, a fase de flutuação do arco deve ser curta, o que significa que não dura muito, caso contrário o arco não saltaria e teria que ser jogado contra a corda novamente.

Flesch (2010) afirma que a elasticidade inerente do arco é uma condição necessária para a geração de ricochetes e explica como o instrumentista deve proceder para realizar esse golpe de arco. A fim de melhorar a execução dos instrumentistas de arpejos em ricochete, ele propõe o estudo de notas com ligadura em legato e apresenta as condições necessárias para a realização desta ligadura.

Em relação ao movimento de bloqueio a partir do ombro direito, onde Flesch (2010) afirma que a linha reta formada pela mão e antebraço permanece completamente inalterada, ressalta-se que o cotovelo e o braço apenas acompanham o movimento e servem de elo entre o antebraço e o ombro. À medida que sua posição muda em relação ao antebraço e ombro, a configuração do bloco desmorona (Salles, 2004).

Outro golpe utilizado na obra de Flausino Valle é o *jeté*, que aparece nos Prelúdios nº 1, Batuque, nº 11, Casamento na Roça e nº 12, Mocidade Eterna. O *jeté* é uma arcada executada em uma direção, resultando em uma série de notas em staccato. Mariana Salles (2004, p. 96-97, 115) classifica esse golpe de arco como um arco sem corda. Segundo a autora, é uma espécie de ricochete, mas é realizado em movimento isolado, e não em modo contínuo. Afirma que o *jeté* pode ser realizado em qualquer direção do arco, mas acha que é mais comum levar o arco até a ponta (Salles, 2004).

Ressaltamos que para realizar o *jeté*, o arco deve ser lançado sobre as cordas, e entendemos que a definição de Salles se adequa bem às situações encontradas nos Prelúdios de Flausino Valle.

Ivan Galamian (1985, p. 81-83) não menciona o *jeté*, apenas o ricochete, que conforme definido pelo autor, é uma arcada lançada contra as cordas, com saltos subsequentes realizados descontrolados, ou seja, são fruto do arcos batendo nas cordas. A definição do rebote como uma arcada descontrolada baseia-se no fato de que ele é executado em um único movimento ativo para cada nota (Salles 2004, p. 95). O próprio *Jeté* é uma espécie de ricochete, como demonstra Mariana Salles (2004, p.97; 115). Paralelamente ao movimento de salto do arco, um movimento de pronação do dedo indicador faz com que o arco retorne às cordas pouco antes do momento em que retornaria naturalmente.

Em relação às cordas dobradas (exceto no caso das cordas soltas), encontra-se mais sistematicamente em prelúdios como o n. 1, Batuque, e o nº. 11, Casamento na Roça. Este último usa cordas curvadas em combinação com um golpe de arco *jeté*.

Como técnicas avançadas de violino pode-se citar, conforme o quadro abaixo:

**Quadro 3:** Técnicas estendidas encontradas nos Prelúdios de Valle

<p><i>Ricochet</i> arpejado</p>	<p>Consiste em “quicar” o arco sobre as cordas, produzindo uma sequência de notas curtas em uma mesma direção de arco, transitando entre as diferentes cordas do violino em movimento descendente (da corda sol para a corda mi) ou ascendente (da corda mi para a corda sol). Essa técnica é utilizada no Prelúdio número 5 de Flausino Valle, intitulado “Tico-Tico”, que trabalha em sua integralidade esse golpe de arco.</p>
<p>Jeté</p>	<p>Segundo Macário (2020), “é um rebote controlado de percussões realizadas com o arco”, ou seja, é iniciar uma sequência de notas curtas em uma mesma direção de arco através de um golpe mais energético, concentrado no terço superior do arco.</p>

Décimas	Intervalos de décima tocados em cordas adjacentes, simultaneamente ou não, onde há um grande espaçamento entre os dedos indicador e mínimo, gerando uma tensão na mão esquerda devido ao fato de não ser uma posição anatômica e por esse motivo o seu grau de dificuldade.
<i>Sotto le corde</i>	A coda [de "Variações sobre a canção Paganini"] instrui o intérprete a tocar “sob a corda” [...]. O objetivo é executar intervalos maiores do que duas oitavas” (Paulinyi, 2010, p. 80), ou seja, o violinista deve posicionar o arco abaixo das cordas, para que a crina do arco encoste nas cordas mi e sol simultaneamente. Para isso deve ser feito um esforço para sustentar o arco, pois a pressão da gravidade é contrária à posição <i>sotto le corde</i> (o contrário acontece na posição tradicional do arco, com o arco sobre e apoiado nas cordas). Não encontramos essa técnica nos Prelúdios, mas sim em “variações sobre a canção Paganini” de Flausino Valle.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Dentre outras técnicas, estudadas e apresentadas detalhadamente nas análises dos demais Prelúdios.

### 3.3 ESCRITA VIOLINÍSTICA DOS PRELÚDIOS E REFERÊNCIAS A INSTRUMENTOS MÚSICAIS

Na busca por uma linguagem própria para o violino, era comum Flausino Valle incorporar em suas composições elementos estranhos à técnica do violino. Elementos da técnica de outros instrumentos, adaptados para tocar o violino, e a imitação de sons da vida cotidiana da fazenda eram frequentemente usados. Nas passagens em que o compositor sugere a imitação de sons, a notação não implica o uso de técnica tradicional do violino. De fato, Valle soube aplicar a técnica tradicional dos instrumentos de uma forma diferente para alcançar resultados sonoros que se tornaram uma forma de inovação do músico na técnica do violino e uma marca registrada de suas composições.

Pode-se especular sobre quantos elementos Flausino Valle utilizou para compor sua música, ou seja, com quais deles teve contato concreto. Assim como pode-se especular o quanto desses elementos ele aprendeu em suas pesquisas literárias, ou seja, quanto Flausino Valle teria sido influenciado musicalmente por musicólogos brasileiros como Mário de Andrade, já que ele o teria inspirado (Abreu, 2015). No entanto, o que se pode dizer é que Flausino Valle convivia com violonistas em sua região natal.

Devido à natureza descritiva dos Prelúdios de Valle, seu primeiro prelúdio, Batuque, refere-se, como o título sugere, às danças africanas. Batuque é uma dança afro-brasileira geralmente acompanhada por bateria, guitarra sertaneja e, às vezes, vocais. Esta dança teve origem em Cabo Verde, Angola e Congo e evoluiu para muitos outros tipos quando chegou ao Brasil. Uma das principais funções dessa dança quando chegou pela primeira vez à costa atlântica era entreter os escravos a cantar e dançar. Mário de Andrade (2012) descreve o Batuque em seu livro *Aspectos da Música Brasileira*. Ele explica que a música começa com uma introdução tocada pelo violão caipira chamado baixo. Em seguida, descreve a dança como um círculo de pessoas no meio do qual dois ou três pares de homens e mulheres dançam. A dança consiste em movimentos corporais calmos, juntamente com pequenos movimentos dos pés, cabeça e braços (Andrade, 2012).

As danças africanas são retratadas por elementos percussivos, semicolcheias, glissandos e outros recursos que serão apresentados adiante. Ademais, no *Allegro*, ao que se refere ao estilo das arcadas (ou seja, uso de *detaché* ao invés de *spiccato*), pode-se observar a similaridade e correspondência com a rabeca, instrumento enraizado no folclore brasileiro.

O Batuque de Flausino Valle foi composto em 1922 e dedicado a Jacinto de Méis; em 1942, foi revisto por Valle, o que justifica a existência de duas versões oficiais da peça (Frésca, 2010, p. 99-100). As diferenças entre a primeira versão (1922) e a segunda (1942) aparecem do início da peça até cerca de 28: melodia e estrutura não mudam, o que ocorre é uma mudança no tom e a flexão das notas, fazendo com que os agudos tornem a peça mais difícil e virtuosa (Frésca 2010, p. 99-100). Na elaboração da transcrição, fez-se uso da segunda edição de Batuque (1942), exceto pela indicação de *pizzicato a la guitar* na introdução (c.1-4) e o tema em linhas melódicas simples, sem cordas dobradas (c.4-6), ambos presentes apenas na versão de 1922.

Este prelúdio apresenta elementos do gênero batuque, especificamente o batuque-de-viola, que podemos sugerir que se encontra a partir do compasso 50 da Figura 7 e na Figura 13. O batuque-de-viola é encontrado mais claramente no Prelúdio nº 14, “A Porteira da Fazenda”, como mostra a Figura 21. Esse ritmo elementar é oriundo da música sertaneja. Por isso, elementos da linguagem idiomática da viola-de-aramé (ou viola caipira), como rasqueados e bordões, também estão presentes no Prelúdio nº 1 (Alvarenga, 1993, p. 48). Além desses elementos, aparecem *pizzicatos* de mão esquerda executados através de juntas desenhadas. O batuque-de-viola também pode ser encontrado no Prelúdio nº 14, A Porteira da Fazenda, onde Valle utiliza-se dos Bordões típicos da viola caipira e da síncope brasileira (Almeida, 1926 apud Bukowitz, 2011).



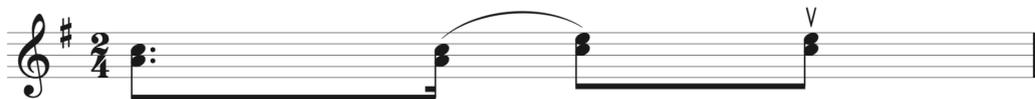
**Figura 6:** Viola caipira



**Fonte:** Pedro Maia da Silva, 2020.

O batuque-de-viola é uma dança em tempo 2/4 (binário simples), um ritmo poderoso que apresenta múltiplas variações rítmicas (as variações e repetições das células rítmicas cumprem a função de distinguir temas e seções). A célula rítmica do batuque presente é representada por uma colcheia pontilhada, uma semicolcheia e duas colcheias (Gil, 2008, p. 111, p. 139).

**Figura 7:** Célula rítmica da dança "Batuque", retirada do Prelúdio nº 1, Batuque, de Flausino Valle



**Fonte:** Elaborado pelo autor a partir do Finale Music Notation Software, 2023.

A partitura original diz que a peça deve ser tocada em 40 segundos, mas a mensagem não muda se tocado em um minuto, por exemplo, então não se inclui essa indicação na transcrição. Não há evidência de dinâmica, mas somos incitados pelo caráter da dança e pelo material musical a manter a dinâmica entre *mf* e *fff* através de variações de articulação e densidade de textura.

Na Figura 8, editada por Feichas, o tema principal aparece de forma simples sem o uso de cordas dobradas em décimas, onde este optou por usar a versão de 1922, onde o próprio Flausingo Valle escreve de forma simples.

**Figura 8:** Prelúdio nº 1 - Batuque a Jacinto Meis (parte 1)

**Allegro**

+ pizz + pizz + pizz pizz pizz idem.....

arco

Ossia

Fonte: Leonardo Feichas (org.), Coleção CIDDIC/CDMC, 2023.

Figura 9: Prelúdio nº 1 - Batuque a Jacinto Meis (parte 2)

The image displays a musical score for a piece titled "Prelúdio nº 1 - Batuque a Jacinto Meis (parte 2)". The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It is marked "Prestissimo" and "A e D". The score consists of six systems of music, each with a measure number at the beginning: 29, 35, 40, 45, 50, and 53. The notation includes various rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are numerous performance markings such as accents, slurs, and dynamic markings like "pizz (m.d.)". The score concludes with a double bar line and the instruction "pizz (m.d.)".

Fonte: Leonardo Feichas (org.), Coleção CIDDIC/CDMC, 2023.

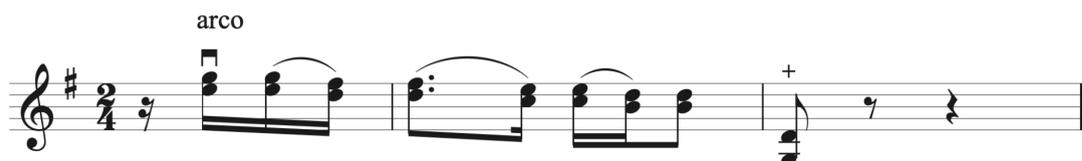
**Quadro 4:** Estrutura formal do Batuque e as encontradas no Prelúdio nº 1

Batuque Formal	Introdução; A (Allegro); B (Presto); e Coda.
Introdução ao Prelúdio nº 1	Flausino apresenta um Baião - um toque que introduz uma viola caipira (Alvarenga, 1993, p. 28).
Introdução da edição de 1922	O motivo a, c.4-5, e sua variação, c.6-7, foram escritos em linhas melódicas simples, ou seja, sem intervalos paralelos em cordas dobradas (Lavigne, 1999).
Introdução da versão de 1942	O motivo c.4-5 foi escrito em terças, e sua variação, c.6-7, em décimas (Lavigne, 1999).

**Fonte:** Elaborado pelo autor, 2023.

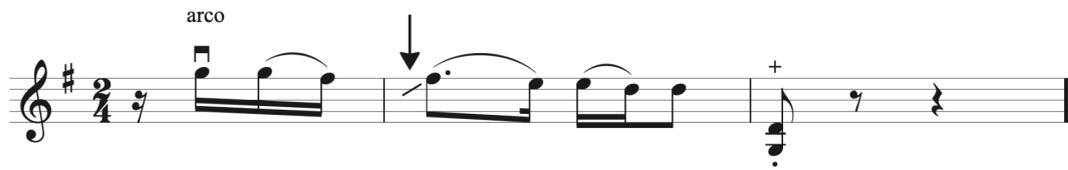
Na partitura original, figura 9, do Prelúdio nº 1, c.37-47, há uma nota de rusticidade no meio da ligadura. Considera-se melhor executar os acordes com a ligadura, como sugerido por Salles (2004), utilizando a ligadura inferior e tocando as três cordas simultaneamente com mais peso, mais rusticidade e maior projeção tonal para ser golpeado. O atrito da crina perto do cavalete oferece maior resistência do que o atrito no meio da corda, o que torna mais difícil para a crina do arco esfregar ao mesmo tempo. Portanto, para que as três cordas sejam tocadas simultaneamente, sugere-se que o ponto de contato entre o arco e a corda esteja na região próxima aos extremos do arco onde as cordas oferecem menor resistência. No entanto, o ponto de contato não deve estar muito próximo do espelho, para acertar as três cordas (Sol, Ré e Lá) com um ataque mais forte e maior precisão, aliando a agilidade da passagem com a rusticidade indicada pelo autor e uma certa dureza tonal. Acrescenta-se que o cotovelo direito precisa ficar entre as cordas Sol e Lá, então alinhe com a corda D porque essa é a corda do meio em relação às outras duas.

Ao analisar a gravação desse prelúdio executado pelo próprio compositor<sup>4</sup>, percebe-se o glissando não escrito que Valle toca na primeira nota do quinto compasso. Embora não escrito, o ouvinte e potencial executante pode entender que há uma licença poética no que diz respeito à interpretação, no caso fazendo menção à música caipira e a passos de danças raiz, como o baião.

**Figura 10:** Batuque

**Fonte:** Elaborado pelo autor a partir do Finale Music Notation Software, 2023.

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q-9QYIMzGHE>. Acesso em: 13 out. 2023.

**Figura 11:** Batuque

**Fonte:** Elaborado pelo autor a partir do Finale Music Notation Software, 2023.

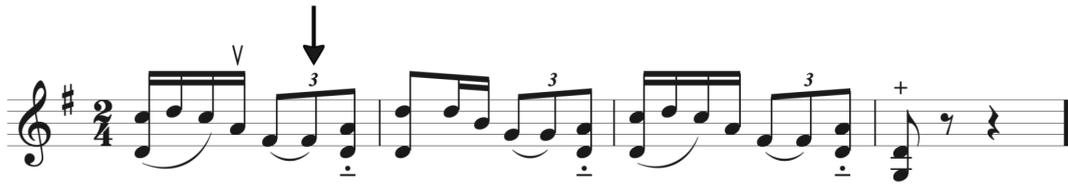
**Figura 12:** Bataque

**Fonte:** Elaborado pelo autor a partir do Finale Music Notation Software, 2023.

Seguindo em busca de uma melhor interpretação do *vocabulário flausino-valleano*, nas figuras com o acento na última colcheia do compasso, percebe-se a intenção de retirar o “tempo forte” do primeiro tempo do compasso sucessor, o que dá a ideia de dança, movimento e sincopado, fazendo referência à rabeça, uma vez que o acento sugere um encurtamento da duração da última colcheia, chegando próximo ao que poderia ser escrito como tercina, lembrando que essa forma de escrita também se refere ao uso do *detaché*, onde o acento é utilizado para enfatizar a nota e não tocá-la “curta”. O que fora descrito, pode ser conhecido como *swing*, do qual não se pode escrever exatamente como o tocado, por esse motivo se escreve de uma forma “padrão” e interpreta-se “com swing”, soando ritmos diferentes dos escritos. Este trecho fortalece a tese de que muitas das indicações que Valle escreveu são não precisas, ou seja, o que está escrito é principalmente indicativo do caminho interpretativo que o intérprete deve seguir ao invés de indicativo de técnica que deve ser usada precisa e especificamente, confirmando o caráter improvisativo de seus prelúdios (Andrade, 2006).

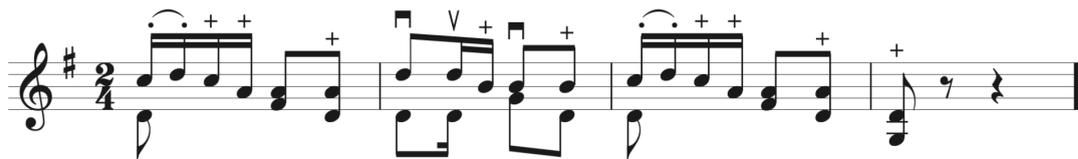
**Figura 13:** Bataque

**Fonte:** Elaborado pelo autor a partir do Finale Music Notation Software, 2023.

**Figura 14:** Batuque

**Fonte:** Elaborado pelo autor a partir do Finale Music Notation Software, 2023.

A partir do compasso 29, o andamento vai a *Presto* e duas técnicas avançadas de violino são indicadas a princípio: *jeté* e *pizzicato* com a mão esquerda. Voltando à gravação desse prelúdio executado por Valle, neste trecho escuta-se batidas de madeira que são oriundas de um leve *con legno*, ou seja, Valle utilizou-se da madeira do arco para tocar as primeiras notas, embora não tenha descrito essa indicação. Essa junção criou um resultado único com características melódicas e percussivas soando concomitantemente.

**Figura 15:** Batuque

**Fonte:** Elaborado pelo autor a partir do Finale Music Notation Software, 2023.

**Figura 16:** Camaradas dançando o batuque

**Fonte:** Luciano Pontes, 2021.

Já no prelúdio nº 3, denominado “Devaneio”, Valle utiliza a tonalidade de Lá maior em um *allegretto* que percorre toda a obra em cordas duplas, com intervalos simultâneos de quartas, sextas, sétimas, terças e acordes de quatro notas. Pode ser tocado em *staccatos* e

*martelés*, golpes de arco muito comuns no repertório para violino, como pode-se visualizar nas Figuras 17 e 18. Trata-se de um prelúdio dançante e marcado, recomenda-se manter o caráter virtuosístico e vibrar em todos as notas até então culminar nos três últimos compassos onde o compositor nos mostra sua criatividade, passeando por trinados duplos e em um arpejo de sextinas que culminam nos harmônicos que se resolvem em um acorde de Lá M, utilizando o tradicional *pizzicato* (Figuras 17 e 18) .

Figura 17: Devaneio



Fonte: Elaborado pelo autor a partir do Finale Music Notation Software, 2023.

Figura 18: Devaneio

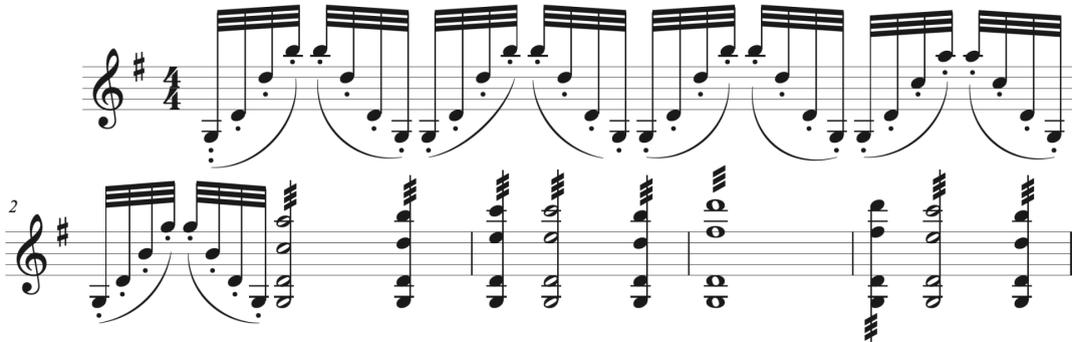
Fonte: Elaborado pelo autor a partir do Finale Music Notation Software, 2023.

A peça dura cerca de um minuto. Para estes elementos da técnica do violino utilizados por Flausino neste Prelúdio, Dounis apresenta em seu Op. 21 intitulado “The Staccato”, estudos fundamentados no mais alto desenvolvimento da execução de *staccato*, uma série de páginas de exercícios básicos aplicados para a mão direita. O autor assume que busca equilíbrio e naturalidade na conexão entre corpo, instrumento e peça a ser executada (Dounis, 2005).

No Prelúdio nº 5, intitulado “Tico-Tico” e dedicado ao violinista e amigo Marcos Salles, Flausino usa o *ricochet* arpejado. Uma referência a um golpe de arco muito utilizado por compositores violinistas como Paganini, Wieniawski e Sarasate. Essa referência é normalmente usada com frequentes mudanças de acordes na mão esquerda, mas o movimento

do braço direito permanece o mesmo na maior parte do prelúdio, que Valle usa em harmônicos no final, como pode-se ver nas Figuras 19 e 20.

**Figura 19: Tico-Tico**



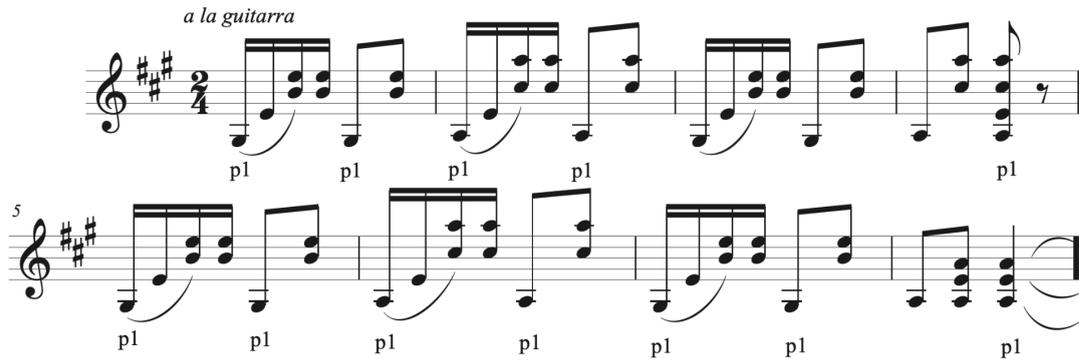
**Fonte:** Elaborado pelo autor a partir do Finale Music Notation Software, 2023.

**Figura 20: Tico-tico**

**Fonte:** Elaborado pelo autor a partir do Finale Music Notation Software, 2023.

No Prelúdio nº 14, onde utilizou a técnica de mão direita inusitadamente, Flausino Valle escreve em *pizzicato* e se refere a um rasqueado feito em viola caipira. Neste trecho subsequente de A Porteira da Fazenda (Prelúdio nº 14), Valle novamente sugere que o músico simule tocar um violão sertanejo. Por isso ele faz a indicação *a la guitar*, em que a passagem deve ser tocada dedilhando as cordas do violino, o que pode ser observado na Figura 21.

**Figura 21:** A Porteira da Fazenda



**Fonte:** Elaborado pelo autor a partir do Finale Music Notation Software, 2023.

No Prelúdio nº 18, Pai João, Valle mostra a imitação de tambor e explica como proceder para obter um efeito percussivo:

[...]segure o violino na posição normal, nas notas com as hastes para baixo, e leve a mão esquerda para a base do pescoço do violino, com a frente do polegar sob ele; nas notas com a haste para cima, com a lateral do polegar e com as polpas dos dedos indicador e médio da mão direita [...] os primeiros são tocados no topo, próximo ao topo da haste (Valle, 1927, apud Alvarenga, p. 102).

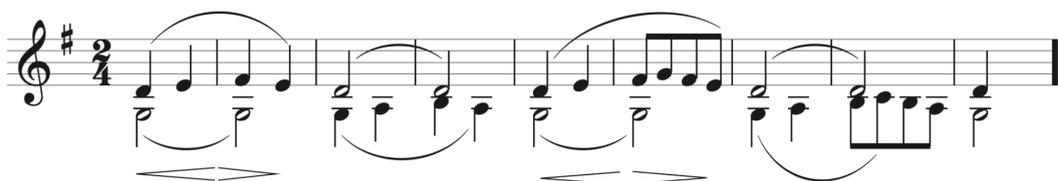
**Figura 22:** Pai João



**Fonte:** Elaborado pelo autor a partir do Finale Music Notation Software, 2023.

Alvarenga (1993, p. 30) indica que o Prelúdio nº 8, Repente, de 1924, pode ter servido de inspiração para o compositor, pois uma referência a um pedal sustentado pode ser encontrada nos c.32 ao 40 como uma rápida referência à rabeca, embora a caracterização deste instrumento não seja o foco de atenção de Valle.

**Figura 23:** Possível referência à rabeca

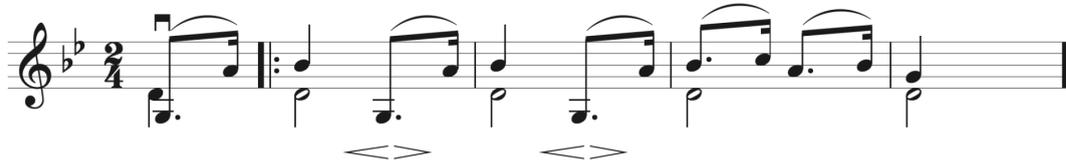


**Fonte:** Elaborado pelo autor a partir do Finale Music Notation Software, 2023.

Duas vezes em cordas duplas também foram usadas no Prelúdio nº 6, Marcha Fúnebre. Na Figura 23, a corda ré atua como um pedal suave enquanto a melodia se desenvolve nas outras vozes. O mesmo efeito de crescendo e decrescendo do c.32-33 e

também é indicado na partitura do Prelúdio nº 6, Marcha Fúnebre, em c.2 - 3, mas no último caso não se encontram evidências de uma simulação de violino. Figura 24:

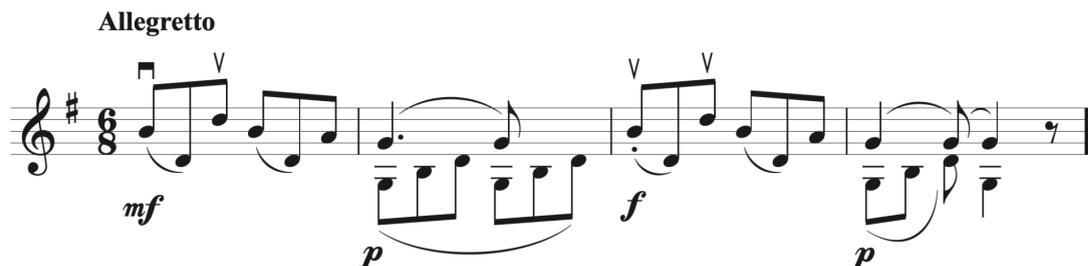
**Figura 24:** Marcha Fúnebre



**Fonte:** Elaborado pelo autor a partir do Finale Music Notation Software, 2023.

O nome do Prelúdio nº 20, Tirana Riograndense, já indica que se trata de uma peça do gênero tirânico. Nas culturas musicais gaúchas do sul do Brasil, é comum o uso de baixos arpejados em instrumentos como sanfona e gaita ponto ou gaita de botão. Flausino Valle observa que nessa região o gênero musical tirânico é executado em violas e vocais, além do uso do sapateado pelos bailarinos.

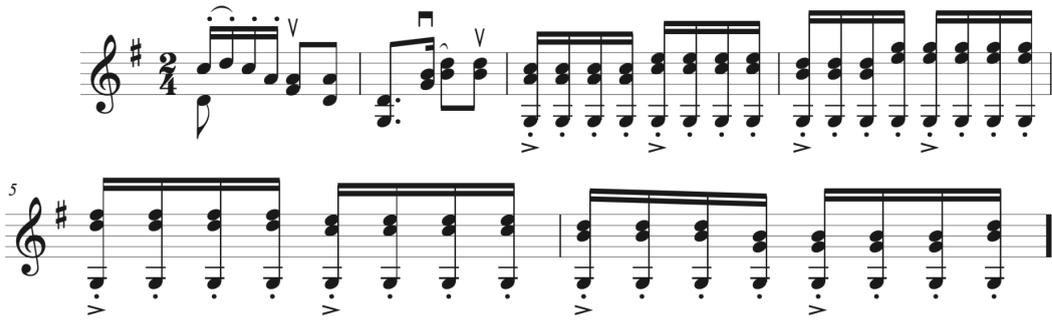
**Figura 25:** Possível referência ao uso de acordeom ou gaita ponto, Prelúdio 20, Tirana Riograndense



**Fonte:** Elaborado pelo autor a partir do Finale Music Notation Software, 2023.

Outro recurso utilizado nos Prelúdios, as cordas soltas, são comuns em instrumentos dedilhados e de arco. Battistuzzo (2009) explica que o termo pedal, denotando uma técnica muitas vezes executada em cordas soltas no violão, vem da prática de instrumentos mecânicos de pedal, como o órgão. Os pedais harmônicos mencionados acima são combinados em acordes de três cordas consecutivas, com arcos consecutivos em staccato forte, por exemplo nos Prelúdios nº 1, Batuque, e nº 10, Interrogando o Destino.

**Figura 26:** Efeito de rasgueado em três cordas com pedais harmônicos em cordas soltas – Sol 2, em Batuque



**Fonte:** Elaborado pelo autor a partir do Finale Music Notation Software, 2023.

#### **4 TEOR PEDAGÓGICO DOS *PRELÚDIOS CARACTERÍSTICOS E CONCERTANTES PARA VIOLINO “SÓ”***

Nota-se que os Prelúdios para violino só de Flausino Valle são peças de grande complexidade técnica que não devem ser recomendadas para iniciantes no instrumento. Os prelúdios são baseados em melodias simples, fáceis de trabalhar e de duração relativamente curta e alguns com duração inferior a um minuto. No entanto, as peças são escritas para violino solo em um contexto polifônico e exploram algumas das técnicas mais difíceis que podem ser tocadas no violino, como harmônico duplo, *jetté*, ricochete, cordas dobradas em décimas, terças, sextas etc. A aplicação desse tipo de material exige uma base sólida no instrumento, sem a qual o executante poderá desenvolver tensões que dificultarão seu desenvolvimento técnico no instrumento.

A atenção dada aos prelúdios de Valle aumentou na última década, apesar da relativa obscuridade que essas obras sofreram no período imediatamente após a morte do compositor. Na década de 1980, o violinista polonês e brasileiro naturalizado Jerzy Milewski gravou 21 dos 26 Prelúdios pela primeira vez no Brasil, popularizando e imortalizando a música do mineiro de Barbacena. Milewski também editou um livro intitulado Flausino Valle: O Paganini Brasileiro, em 1985. Villa-Lobos (1887-1959) já havia se referido a Flausino Valle com tal comparação, mais especificamente pela escrita dos 26 Prelúdios, levemente inspirada nos 24 Caprichos de Paganini, publicado originalmente em 1820.

Milewski (1985) relata que Flausino tinha um jeito próprio de tocar e se dedicava à interpretação. Ele era uma criança prodígio em movimentos exagerados e que seus dedos voavam pelas cordas e que ele empunhava seu arco como um homem possuído nos pontos mais quentes. Nas passagens mais românticas ele balançava o corpo e inclinava a cabeça sobre o instrumento como um cigano.

O despertar da classe musical, principalmente dos violinistas brasileiros, para as obras de Flausino Valle aconteceu a partir dos anos 2000, quando Flausino Valle e seus *26 Prelúdios Concertantes e Característicos para Violino “Só”* tornaram-se tema de trabalhos acadêmicos de bacharelado, mestrado e doutorado.

Atualmente seus Prelúdios são executados na íntegra com frequência por violinistas e professores que gozam de renomada reputação por suas reconhecidas contribuições para música brasileira no violino, tanto na parte pedagógica como na parte performática, cujas performances tornam a audição tão prazerosa que até revigora a alma.

Os prelúdios passíveis de representação examinados neste tópico estão listados sob os vinte e seis prelúdios analisados e são os seguintes: Batuque, Suspiro d'alma, Devaneio, Tico-tico, Marcha Fúnebre, Repente, Rondó Doméstico, Casamento na Roça, Asas Inquietas, Request in Pace, Mocidade Eterna, Viva São João e Acalanto. A seleção não pretende ser final, pois seguiu critérios analíticos próprios que podem diferir de alguns fatores subjetivos de acordo com os conceitos individuais de cada pesquisador. No entanto, esta abordagem teve como objetivo buscar pistas para o retorno dos fundamentos em elementos tão sólidos quanto possível, que demonstrem a concentração em um interesse técnico específico em cada prelúdio.

No Prelúdio nº 7, Sonhando, por exemplo, pode-se encontrar um uso relevante de sextas que pode sugerir sua aplicação como estudo desse fundamento. No entanto, a forma como era tocado *pizzicato*, com um violino incomumente posicionado, *a la guitarra*, eliminou-o desta lista.

**Figura 27:** Sonhando



**Fonte:** Elaborado pelo autor a partir do Finale Music Notation Software, 2023.

Por várias razões, outros, como o Prelúdio nº 4, Brado Íntimo e o Prelúdio nº 10, Interrogando o Destino, que apresentam uma distribuição heterogênea de recursos técnicos, não se situam, portanto, no objetivo específico que se pretende nesta análise (Alvarenga; Ribeiro, 2016).

**Figura 28:** Brado Íntimo



**Fonte:** Elaborado pelo autor a partir do Finale Music Notation Software, 2023.

Figura 29: Interrogando o Destino (parte 1)

*Moderato* *talão*

*f pizz arco* *p* *ten* *ten* *ten* *f*

*4* *ff talão* *pizz arco*

*7* *talão*

*9* *pizz*

*13* *p* *f* *ff* *G* *(2)(4)(2)(4)*

Fonte: Leonardo Feichas, Coleção CIDDIC/CDMC, 2023.

Figura 30: Interrogando o Destino (parte 2)

17 — *arco* Adagio  
*pizz*

19

24  $\frac{1}{3}$   
 $\frac{3}{4}$   
*sim.* *pizz*

Moderato

29 *talão*  
*f pizz arco* *p* *ten* *ten* *ten* *f* *f*

32 *ff* *pizz*

35 *talão*

Fonte: Leonardo Feichas, Coleção CIDDIC/CDMC, 2023.

Figura 31: Interrogando o Destino (parte 3)

The image shows a musical score for a violin piece. It consists of two main staves of music. The first staff starts at measure 38 and features a melodic line with various ornaments and dynamics. The second staff starts at measure 41 and includes a detailed fingering diagram for a specific passage, followed by a section with complex rhythmic patterns and dynamics. The score includes various performance instructions such as *pizz*, *f*, *rit.*, *ff*, *a tempo*, and *arco*.

Fonte: Leonardo Feichas, Coleção CIDDIC/CDMC, 2023.

É importante considerar a perspectiva em que cada prelúdio se encaixa em relação ao formato de análise utilizado. O processo de seleção e exclusão de obras não deve ser entendido como um parâmetro de nivelamento no que diz respeito ao nível da técnica composicional, nem representa um exame crítico da abordagem dos compositores à concepção dos prelúdios. Os critérios utilizados nesta análise destinam-se exclusivamente àqueles a serem selecionados que, em sua estrutura, representem um dispositivo técnico potencialmente viável para aplicação como estudo técnico para o violino. Nesse sentido, a exclusão de alguns prelúdios no trabalho em questão deve-se apenas ao método utilizado nesta análise, que se baseou no perfil de procedimentos técnicos comumente utilizados nas escolas tradicionais de violino de compositores como Kreutzer, Rode, Gaviniès, Mazas, Dounis, Fiorillo e Dont, entre outros.

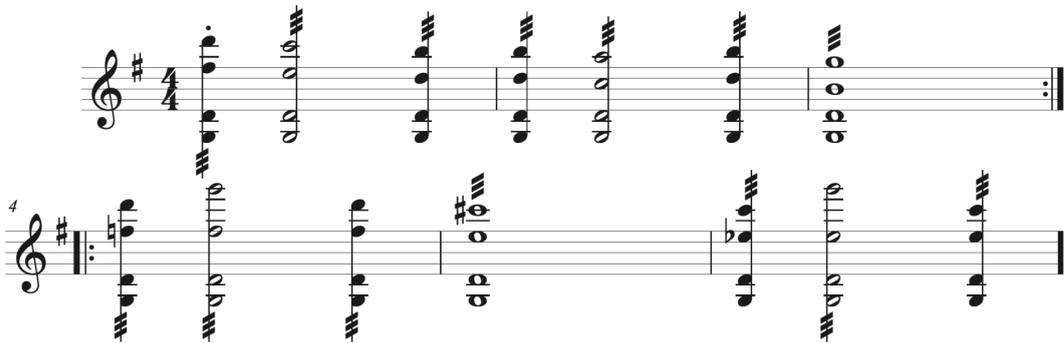
Um dos mais emblemáticos de todos os prelúdios de Valle, representando o gênero de estudo em sua escrita, é o Prelúdio nº 5, Tico-Tico (Alvarenga; Ribeiro, 2016).

Figura 32: Tico-Tico

**Fonte:** Elaborado pelo autor a partir do Finale Music Notation Software, 2023.

Percebe-se que durante os arpejos, a 4<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> cordas permanecem soltas, formando um pedal harmônico de Sol e Ré. Sobre esta base, a mão esquerda é encarregada de montar toda a sequência de intervalos, na linha melódica desenvolvida na primeira corda, que está diretamente atrelada a intervalos como os de sextas, sétimas, nonas e décimas, dedilhados na 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> cordas (Alvarenga; Ribeiro, 2016).

**Figura 33:** Tico-Tico



**Fonte:** Elaborado pelo autor a partir do Finale Music Notation Software, 2023.

Este estilo de escrita musical, com uma textura dominada por arpejos ascendentes e descendentes ligados em ligaduras rebatidas, é um processo semelhante ao utilizado em estudos técnicos tradicionais como o estudo nº XIX, Opus 35 de *Dont*. Comparado a este estudo, o prelúdio de Valle exige requisitos técnicos mais acessíveis e compatíveis com o nível intermediário de desempenho do instrumento. No entanto, o mérito composicional de Valle não pode ser deduzido de seu conhecimento técnico do uso de acordes de arpejo ricochete como um importante recurso na linguagem instrumental. A aplicação dessa técnica revela a matriz técnica que inspirou o prelúdio de Valle e sua identificação técnica com a escola de violino europeia do século XIX.

Já o Prelúdio nº 6, *Marcha Fúnebre*, também possui características que os aproximam do gênero de estudo. Este prelúdio pode ser usado para desenvolver aspectos importantes da afinação harmônica para o violino. Sua concepção técnica é baseada em uma linha melódica simples construída sobre um pedal harmônico que alterna entre D (3ª corda) e G (4ª corda), criando assim pontos de referência tonais (Alvarenga; Ribeiro, 2016).

**Figura 34:** *Marcha Fúnebre*



**Fonte:** Elaborado pelo autor a partir do Finale Music Notation Software, 2023.

A afinação deve ser uma grande preocupação para qualquer violinista. Galamian (1985, p. 19) afirma que aprender um bom tom depende muito do toque dos dedos

combinados com a orientação auditiva. Como auxílio à percepção auditiva, o uso da nota do órgão como referência tonal na prática do violino é amplamente defendido. Ricci (1988, p. 4) esclarece que, no estudo de escalas, o tom do pedal, que produz uma corda dupla, deve ser utilizado para garantir uma afinação segura. Ainda de acordo com Ricci (1988, p. 4), a construção da técnica da mão esquerda realmente começa nesta base. Faz-se estas afirmações, embora essa abordagem apresentada por Ricci não trate especificamente das nuances do humor melódico (Alvarenga; Ribeiro, 2016).

Embora não tenhamos comentado a totalidade dos prelúdios selecionados com potencial de integrar a similitude de estudo em métodos já conhecidos, acredita-se que o que foi descoberto considera a essência da linguagem violinística de Valle, herdada da tradição europeia, a vocação desses prelúdios à didática do serviço pedagógico que ilustrou positivamente o interesse do compositor.

Apesar dessas importantes contribuições, pode-se dizer que a obra de Flausino Valle ainda não é considerada um aspecto fundamental do repertório dos violinistas brasileiros (Graça-Silvestre, 2022, p. 70).

#### 4.1 ASPECTOS PEDAGÓGICOS E MATERIAL DIDÁTICO

Neste tópico abordaremos o tipo de material didático que este trabalho sugere para os níveis iniciante, intermediário e avançado, e como podemos organizar o material didático para a aprendizagem do violino, inserindo os Prelúdios como parte desse material.

O primeiro aspecto que precisamos lembrar é que existem dois tipos de publicações pedagógicas dos materiais didáticos, que são os métodos e os tratados.

O método está relacionado à didática, à forma como o professor ou pedagogo ensina, como eles estruturam o conhecimento de uma determinada ciência ou de uma determinada arte para repassá-la para os seus aprendizes. Ou seja, o método relaciona-se mais com a forma de ensinar do que necessariamente com uma publicação ou uma série de exercícios, mas que, com o passar do tempo, receberam tal nomenclatura. Neste caso, os métodos são as publicações que reúnem esses exercícios ou atividades que estruturam as formas de ensino, e possuem três características básicas:

(1) Elas são didáticas e progressivas, ou seja, veremos que os exercícios, do primeiro ao último, vão ficando cada vez mais difíceis. A exigência e a complexidade vai aumentando conforme o aluno vai chegando ao final do método;

(2) Os métodos são mais específicos, e, de uma maneira geral, abordarão um determinado nível, por exemplo: métodos de inicialização, métodos intermediários, métodos avançados e também os métodos que abordam uma determinada parte da técnica do instrumento;

(3) Possuem pouco texto e muitas partituras, ou seja, os estudos dos exercícios em formatos de partitura.

O outro tipo de publicação pedagógica-didática utilizada são os tratados, que vão resumir a filosofia por trás do pensamento de um determinado pedagogo, instrumentista, artista ou cientista; como se o autor colocasse naquele livro tudo o que sabe sobre um determinado instrumento, arte ou ciência, e possui três características básicas:

(1) Os tratados têm um caráter mais acadêmico do que os métodos;

(2) Eles são mais abrangentes, então vão abordar mais conteúdos do que, em geral, o método;

(3) Apresentam mais texto do que partitura, mas isso não é uma regra. De maneira geral, as partituras vão servir como exemplificações do que é abordado no texto.

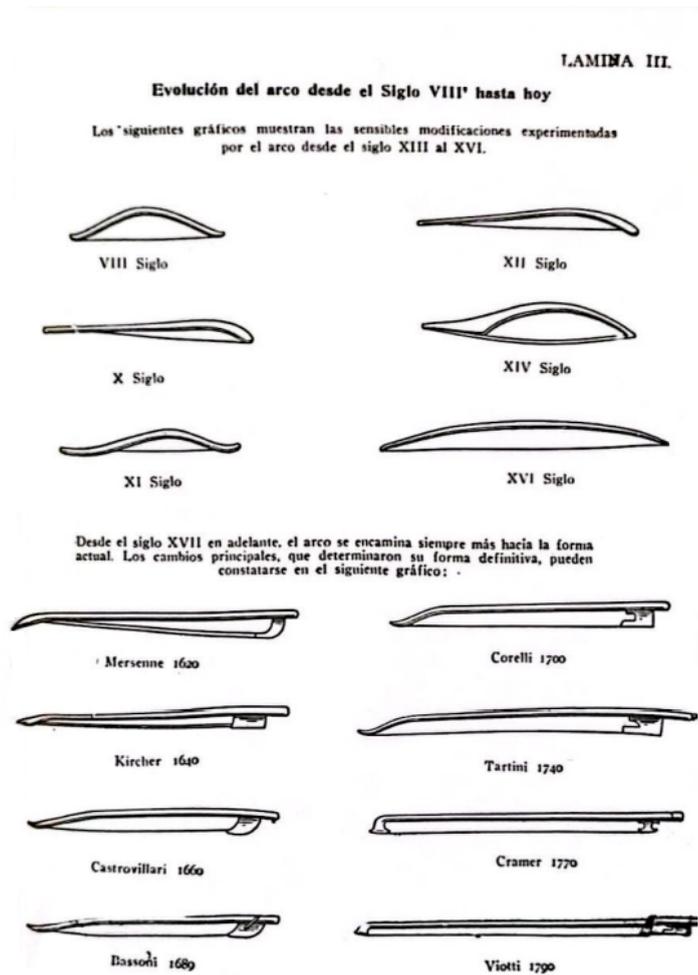
Desta forma, esses dois tipos de publicações pedagógicas, métodos e tratados, são importantes para a aprendizagem de um instrumento. E, mesmo usados de maneiras diferentes e com objetivos diferentes, é necessário conhecermos ambos. Em primeiro lugar, eles representam um panorama técnico e estilístico da época em que foram escritos e publicados. Então, se queremos saber como tocava-se na época de Vivaldi, Bach ou de Beethoven, precisamos ter acesso e conhecer tais publicações, porque nelas vão estar descritas as práticas daquela época, como as pessoas daquela época pensavam a música e o instrumento. Além disso, o aluno passa a conhecer diferentes abordagens e pode ter acesso a vários métodos de inicialização, por exemplo, mesmo que cada autor pense, estruture exercícios, atividades e conteúdos de maneiras diferentes.

Posto isto, o aluno amplia a forma como aborda o ensino e aprendizagem do instrumento. E por fim, mas não menos importante, o estudante conhece também as diferentes formas de pensar o instrumento a partir das diferentes escolas de interpretação e de técnica disponíveis, permitindo uma maior assimilação e distinção entre os autores.

De maneira prática, da forma como o conhecimento individual e as técnicas de cada época influenciam os métodos, os tratados e a forma como o violino é ensinado, podemos trazer como exemplo o Conservatório de Paris, onde P. Rode, R. Kreutzer e C. A. Bériot lecionaram. Naquela época o arco estava com sua estrutura em modificação, passando

de côncavo para convexo, que é a forma como o temos hoje, conforme exposto na figura abaixo:

**Figura 35:** A evolução do arco



**Fonte:** El Violin, Guido Pannain, 1952.

Ao considerarmos o método de R. Kreutzer, por exemplo, vemos que existe uma série de exercícios para estimular o uso da ponta do arco, pois era uma região pouco utilizada pelos violinistas que estavam acostumados com o arco côncavo. Foi nesse mesmo período que houve a implementação ou surgimento de golpes de arco, como *martellé* e *staccato*, de maneira a estimular os estudantes a utilizarem peso do arco nessa região da ponta, o que justifica o uso dos muitos exercícios relacionados a estes tipos de golpes de arco nas composições e métodos dos autores deste período.

Outro exemplo prático está relacionado à pegada do arco. Ao observarmos as publicações do século XVIII, como o tratado de Leopold Mozart, veremos que ele instrui em seu texto uma pegada bem acima do talão, utilizando apenas a ponta do indicador. Por isso, quando vemos violinistas tocando músicas antigas, ou orquestras especializadas na prática de interpretação de música barroca, os músicos seguram o arco bem acima do talão, com as

pontas dos dedos, pois possuem esse conhecimento a partir da leitura de publicações dessa época.

Seguindo para o século XX, chegamos ao tratado de Carl Flesch. Nele podemos observar uma pegada de arco mais para a terceira falange do indicador, com a mão mais inclinada, o cotovelo mais alto para maior projeção de som em razão da construção de teatros e salas de concertos com espaços mais amplos, ou seja, uma outra realidade tanto de contexto, de técnica, quanto de interpretação.

A escola moderna de violino divide a técnica do instrumento em duas ramificações: a técnica de mão direita e a técnica de mão esquerda. Para desenvolver e trabalhar esses dois tipos de técnica existem exercícios e atividades de técnica pura e de técnica aplicada.

Nos exercícios de técnica pura existem lições específicas, formas de trabalhar os fundamentos técnicos, como tipos de exercícios para desenvolver a articulação de mão esquerda, ou apenas para desenvolver a habilidade de tocar um determinado golpe de arco, por exemplo. Além disso, também consideramos escalas e arpejos uma espécie de estudo de técnica pura.

O que chamamos de técnica aplicada são os estudos inseridos em um contexto musical. Ou seja, há uma música, mas o objetivo dela é trabalhar uma determinada técnica. É uma forma de exercício considerada mais agradável e prazerosa para quem está aprendendo. É também uma forma do professor aplicar um conteúdo técnico que foi estudado antes com exercícios de técnica pura em um contexto musical antes de ser inserido ou apresentado no repertório, para quando o aluno encontrar essa técnica no repertório, ter mais facilidade para resolver os problemas e mais proficiência na hora da execução, na hora da performance.

Um não precisa preceder o outro: essa pedagogia pode ser trabalhada com exercícios conjugados simultaneamente, o que mostra a lógica e a forma como um pedagogo ou professor ensina aos seus alunos.

Posto isto, podemos começar com a abordagem da técnica aplicada, que são os métodos de estudos, e em um primeiro momento, com os métodos de inicialização utilizados com alunos principiantes, que não possuem conhecimentos básicos sobre determinado instrumento. São métodos de inicialização: S. Suzuki, Maia Bang, N. Laoureux e também os tratados do século XIV. As publicações de Charles de Beriot e Ferdinand David, por exemplo, iniciam com exercícios básicos de corda solta e desenvolvem-se até o nível mais avançado. Esses métodos de inicialização abordam desde a forma de segurar o instrumento, as cordas soltas, a colocação dos dedos da mão esquerda no braço do instrumento, até o

desenvolvimento da articulação da mão esquerda, a primeira posição, etc. Alguns desses métodos, como o S. Suzuki e o N. Laoureux, são divididos em níveis e seguem para conteúdos mais avançados do instrumento.

Além dos métodos de inicialização, existem os métodos de nível básico, que são indicados para alunos que já conhecem a primeira posição e os fundamentos do instrumento. Esses métodos aprofundarão os fundamentos básicos do instrumento, e irão desenvolvê-los para técnicas mais complexas, como diferentes golpes de arco, articulação da mão esquerda pensando no timbre, dinâmica, entre outros. São exemplos desses métodos o H. Sitt (posições fixas e mudanças de posição), F. Wohlfahrt, F. Mazas e os 36 estudos de H. E. Kayser. Além destes, outro método de nível básico importante são os estudos de Dont Op. 37, e são preparatórios para o Kreutzer, considerado um método de nível intermediário.

Nos métodos de nível intermediário podemos citar o R. Kreutzer, com seus 42 estudos, um método muito importante para violinistas. Além deste, os 36 Caprichos de F. Fiorillo, seguido pelos 24 Caprichos de P. Rode. Nestes três métodos já percebemos a técnica básica assimilada pelo aluno, porém colocada pelos autores em um nível de complexidade bem maior do que os métodos anteriores. Ali o violinista não aprende as técnicas, mas sim aprimora tanto as técnicas de mão esquerda quanto as de mão direita.

Por fim, os métodos de nível avançado, que são basicamente as publicações dos últimos materiais didáticos que o violinista vai estudar. Neles consta o supra-sumo da técnica do Instrumento, a técnica colocada nos seus níveis mais virtuosísticos. Temos como exemplos de métodos os 24 Caprichos de J. Dont Opus 35, os 24 Estudos de F. Gavinies, os 8 Estudos Caprichos da Escola Moderna de H. Wieniawski e por fim, os tão famosos 24 Caprichos de N. Paganini em conjunto com o objeto de pesquisa deste trabalho, que são os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino “Só”, de Flausing Valle. Vale ressaltar que existe uma série de publicações que não foram mencionadas, porém o objetivo deste tópico é mostrar um panorama geral da distribuição desses métodos na trajetória de formação de um violinista.

**Quadro 5:** Relação entre métodos e tratados

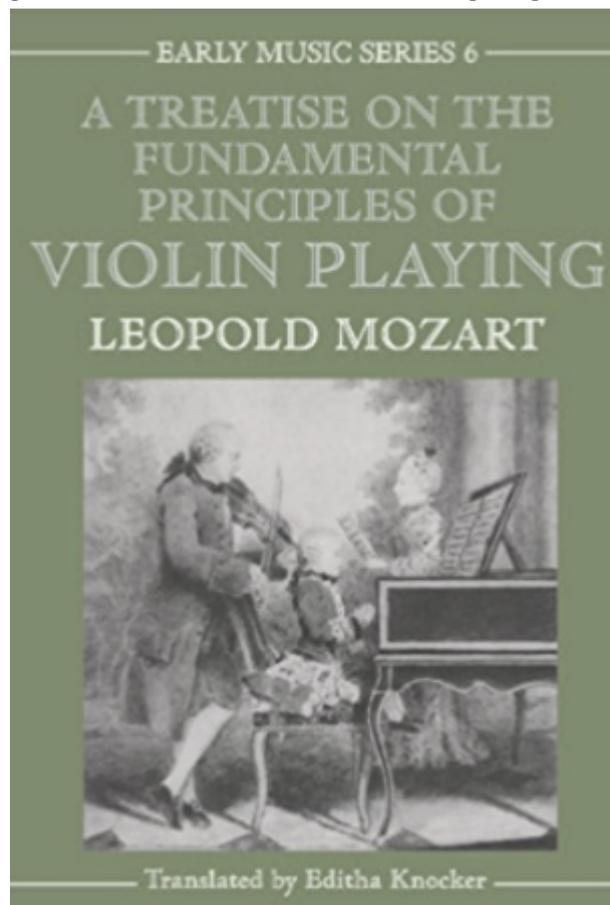
<b>Métodos</b>	<b>Tratados</b>
Didáticos e Progressivos	Caráter acadêmico
Específicos	Mais abrangentes
Menos texto e mais partituras	Mais texto e menos partituras

**Fonte:** Elaborado pelo autor, 2023.

Conhecer os métodos e tratados é importante porque (1) representam um panorama técnico, pedagógico, musical e estilístico do período em que foram escritos, (2) permitem a ampliação do conhecimento: novas ou diferentes abordagens e orientações e (3) a compreensão das diferentes escolhas técnico-interpretativas ou pedagógicas (escolas de violino).

Deve ficar claro para todos os interessados em ensinar que qualquer método escrito ou impresso aplica-se apenas ao estudante comum e não é capaz de prever casos especiais de habilidade ou deficiência. [...] O método universal ou ideal ainda não foi escrito, assim como o remédio para a cura de todas as doenças ainda não foi descoberto. Cada doença precisa de seu próprio remédio, e não apenas isso, mas também sua própria maneira de aplicação. O sucesso do trabalho do médico encontra-se, em primeiro lugar, no diagnóstico correto e isto vale também para o professor de violino. Ele tem primeiro que descobrir a falha ou deficiência para, a seguir, encontrar uma cura para ela. Assim como o especialista tem que vasculhar toda a matéria médica para uma especificidade, assim deve o professor investigar todos os métodos conhecidos por ele e indagar a si mesmo, a fim de encontrar meios de solucionar a deficiência instrumental de seu aluno. Isto é, se o professor é suficientemente devoto e consciente (Pulver, 1924).

**Figura 36:** Capa do livro “A treatise on the fundamental principles of Violin Playing”



**Fonte:** Leopold Mozart, 1985.

**Quadro 6:** Elementos para construção técnica tanto de mão direita quanto de técnica de mão esquerda

Técnica pura	Técnica aplicada
Exercícios de fundamentos técnicos	Estudos

Escalas e arpejos
-------------------

Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

A estrutura pedagógica presente desde os tratados do século XIX, como escalas, exercícios, estudos e repertório é representada pelo quadro abaixo:

**Quadro 7:** Técnica aplicada/Estrutura pedagógica

<b>Métodos de inicialização</b>	S. Suzuki Violin Method	Maia Bang Violin Method	N. Laoureux École Pratique Du Violon	Tratados De Violino Séc XIX
<b>Métodos de nível básico</b>	H. Sitt 100 Studies Op. 32	F. Wohlfahrt 60 Études Op. 45	F. Mazas 75 Études Op.36	H. E. Kayser 36 Studies Op. 20
<b>Métodos de nível intermediário</b>	R. Kreutzer 42 Études	F. Fiorillo 36 Caprices	P. Rode 24 Caprices	
<b>Métodos De Nível Avançado</b>	J. Dont 24 Caprices Op.35	P. Gaviniès 24 Études	H. Wieniawski L'école Moderne 8 Études-Caprices	26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino "Só" F. Valle N. Paganini 24 Caprices

Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

No próximo quadro, segue o compilado de técnicas de mão esquerda:

**Quadro 8:** Técnica pura/ Mão esquerda

<b>Articulação</b>	School of Violin Technics H. Schradieck O. Sevcik (Op.1)
<b>Afinação</b>	Estudo com pedal e outras referências
<b>Mudanças de posição</b>	Changes of Position And Preparatory Scale Studies, Op. 8 O. Sevcik
<b>Posições fixas</b>	100 Studies, Op. 32 (Livros 2 A 4) Hans Sitt
<b>Vibrato</b>	Basics (1997) The Violin Lesson (2013) Simon Fischer
<b>Cordas duplas</b>	100 Studies, Op. 32 (Livro 5) Hans Sitt Exercícios Preparatórios (Op.9) O. Sevcik 30 Estudios Enrico Polo
<b>Trilos e mordentes</b>	R. Kreutzer 42 Études Or Caprices Estudos 15 A 22 H. Schradieck School Of Violin Technics, Livro 1 - Estudo 19 H. Kayser 36 Studies, Op. 20 Estudos 14 E 15

<b>Pizzicato de mão esquerda</b>	O. Sevcik School Of Violin Technics, Op.1, Livro 4, Estudo 19 E 20 C.-A. De Bériot Méthode De Violon (1858) - Página 159 N. Paganini 60 Variações Barucabà (Var. No 24, 35, 44)
<b>Harmônicos</b>	School Of Violin Technics, Op.1, Livro 4, Estudo 21 A 23 O. Sevcik Méthode De Violon – Páginas 170 A 174 C.-A. De Bériot

**Fonte:** Elaborado pelo autor, 2023.

Já no quadro abaixo, as técnicas com mão direita:

**Quadro 9:** Técnica pura/ Mão direita

<b>Produção Sonora</b>	Problems of Tone Production (C. Flesch) Basics (S. Fischer)
<b>Golpes de arco (Geral)</b>	The Techniques of Bowing. Op.50 (A. Casorti) School of Bowing Technique, Op.2 (O. Sevcik) 40 Variations, Op.3 (O. Sevcik) The Art of Bowing (G. Tartini) The Staccato Op. 21 (D.C. Dounis)
<b>Legato</b>	H. Kayser, Op.20 Ex. 4, 8, 12, 16, 35 J. Dont, Op.37 Ex. 1, 3, 5, 8, 9, 13, 15, 16 E 21 R. Kreutzer Ex. 14, 23, 29
<b><i>Detaché</i></b>	H. Kayser, Op.20 Ex. 1, 9, 11, 24, 26, 28, 29 R. Kreutzer Ex. 2, 3, 5, 8, 10, 12, 26, 30
<b><i>Martelé</i></b>	H. Kayser, Op.20 Ex. 7 E 32 F. Mazas, Op.36 Ex. 3, 4, 9, 10 E 11 R. Kreutzer Ex. 6, 7, 15, 16 E 17
<b><i>Staccato Preso</i></b>	D.C. Dounis Op.21 H. Kayser, Op.20 Ex. 33 R. Kreutzer Ex. 4 C.-A. De Bériot Méthode de Violon - P. 114 A 118
<b><i>Spiccato</i></b>	H. Kayser, Op.20 Ex. 5, 11, 13, 18, 20, 27 F. Mazas, Op.36 Ex. 12, 17, 25 R. Kreutzer Ex. 2, 5, 8 (Adaptados)
<b><i>Sautillé</i></b>	H. Kayser, Op.20 Ex. 19 Exercícios Em Moto Perpétuo Adaptados
<b><i>Ricochet</i></b>	C.-A. de Bériot P. 148 a 150 Exercícios com sequência de acordes em variações de arco
<b><i>Collé</i></b>	Exercícios para <i>Detaché</i> ou <i>Martelé</i> em nova abordagem

**Fonte:** Elaborado pelo autor, 2023.

**Figura 37:** Métodos de escalas e arpejos



**Fonte:** Jan Hřimalý, Scale-Studies for Violin, 1905; Otakar Sevcik, Violin Studies: Scales and Arpeggios, 2003; Ivan Galamian, Contemporary Violin Technique, 2007; Carl Flesch, Scale System, 1942.

**Figura 38:** Tratados modernos

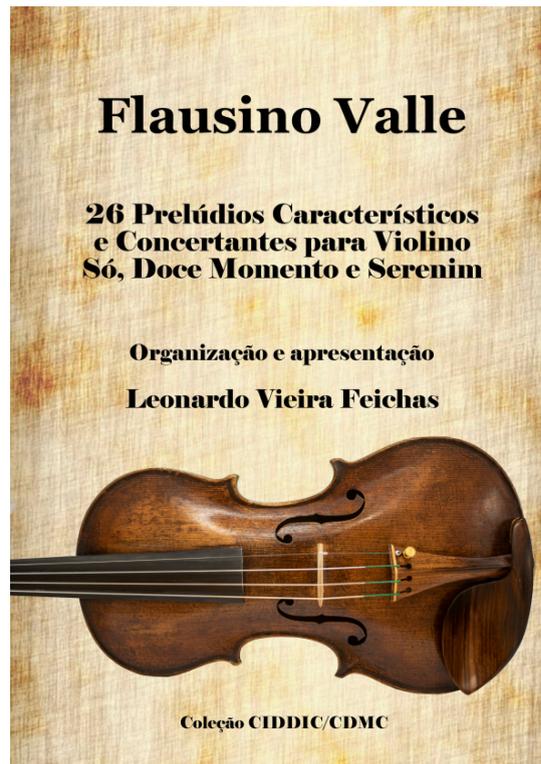


**Fonte:** Leopold Auer, Violin playing as I teach it, 1921; Ivan Galamian, Principles of Violin Playing and Teaching, 1985; Carl Flesch, The Art of Violin Playing, 1924; Dounis, The Dounis Collection, 2017.

#### 4.2 QUADROS ELABORADOS SUGERINDO OS PRELÚDIOS DE VALLE COMO ESTUDOS DE TÉCNICA DE ARCO TRADICIONAL.

Na intenção de contribuir e facilitar o acesso e estudo às obras de Valle, foram elaborados dois quadros, onde apresentamos o título do respectivo prelúdio, os golpes e técnicas de arco utilizada na referida peça, e em seguida, os possíveis métodos com estudos similares ao prelúdio, onde o leitor, estudante ou professor de violino encontrará um alinhamento de lições de técnica de arco que se pretende aplicar nos treze prelúdios sugeridos, conforme o quadro 10.

**Figura 39:** Capa da coletânea dos Prelúdios



Fonte: Leonardo Feichas, Coleção CIDDIC/CDMC, 2023.

**Quadro 10:** Métodos de estudos para lições de técnica de arco aplicadas aos treze prelúdios de Valle

Prelúdio	Golpes de Arco				Método ou Estudo Similar
	Spiccato	Detaché	Ricochet	Staccato	
1 Batuque	Spiccato	Detaché	Ricochet	Staccato	Kreutzer 23 / Dont 4
2 Suspiro d'alma	Detaché	Mudança de corda (Arpejos)	-	-	Kreutzer 22 / Rode 3
3 Devaneio	Detaché	Acordes	Collé	Staccato	Mazas 25 / Dounis Op. 20
4 Tico-tico	Ricochet (Arpejado)	Acordes	Mudança de corda (Arpejos)	-	Dont 19 / Paganini Cap. 1
5 Marcha Fúnebre	Legato	-	-	-	Mazas 1 / Dounis Op. 20
6 Repente	Collé	Legato	Staccato	-	Dont 16 / Dounis Op. 21
7 Rondó doméstico	Staccato	Legato	-	-	Mazas 25 / Kreutzer 7
8 Casamento na roça	Acordes	Staccato volante	-	-	Kreutzer 3 / Dounis Op. 21
9 Asas inquietas	Martellé	Staccato volante	-	-	Kreutzer 6 / Kreutzer 3

10 Requiést in Pace	Legatto	Mudança de corda (Arpejos)	-	-	Mazas 1 / Rode 3
11 Mocidade eterna	Ricochet (Arpejado)	Mudança de cordas	-	-	Dont 19 / Mazas 25
12 Viva São João	Staccato	Spiccato	-	-	Dounis Op. 21 / Dounis Op. 20
13 Acalanto	Legato	Mudança de corda	-	-	Kreutzer 28 / Dounis Op. 20

**Fonte:** Elaborado pelo autor, 2023.

No Quadro 11 apresentamos os mesmos treze prelúdios com seus títulos, data de composição, andamento sugerido pelo compositor, forma de compasso, tonalidade e dedicatários:

**Quadro 11:** Os treze prelúdios e suas principais características

Prelúdio	Data	Andamento	Forma de Compasso	Tonalidade	Dedicatória
1 Batuque	1922	Allegro / Presto	2/4	Sol M	Jacinto Méis
2 Suspiro d'alma	1923	Andante (tempo rubato)	2/4	Dó M	Francisco Cliafitelli
3 Devaneio	1924	Allegretto	2/4	Lá M	Raul Laranjeira
4 Tico-tico	1926	Allegretto	2/4	Sol M	Marcos Salles
5 Marcha Fúnebre	1927	Allegro	2/4	Sol m	Ernesto Ronchini
6 Repente	1924	Allegro	2/4	Lá M	Torquato Amore
7 Rondó doméstico	1933	Allegro	2/4	Sol M	Edgardo Guerra
8 Casamento na roça	1933	Allegro	2/4	Sol M	Oscar Borgerth
9 Asas inquietas	193?	Allegretto	2/4	Mi m	Ernest N. Doring
10 Requiést in Pace	-	Andantino	6/8	Sol M	Algusta Campos Valle
11 Mocidade eterna	194?	Allegro	2/4	Lá m	Orlando Frederico
12 Viva São João	194?	Allegro	2/4	Mi $\flat$ M	Isaac Stern
13 Acalanto	194?	Andantino	2/4	Sol M	Esteban Eitler

**Fonte:** Elaborado pelo autor, 2023.

Apesar do material disponível sobre esse paralelo de metodologia com a literatura do violino ainda estar restrito, consegui observar resultados positivos no desenvolvimento da minha prática instrumental. Com isso, pude notar maior consciência corporal ao tocar,

possibilitando obter alguns benefícios na busca pelo relaxamento muscular e consequentemente reduzindo o cansaço físico, proporcionando ganho de produção e reduzindo o tempo utilizado no preparo técnico e artístico da partitura.

Com isso, ao analisar gravações de vídeos meus no passado utilizando a abordagem de ensino tradicional, foi possível observar as contribuições para o aprimoramento da minha técnica de arco atual no uso dos Prelúdios como parte pedagógica no estudo individual. Esse mecanismo de prática focada na conexão do corpo humano ao instrumento musical pode ser muito útil em qualquer nível de conhecimento do estudante, seja ele um profissional experiente ou um aluno de nível intermediário. Assim, os estudos aqui selecionados funcionam praticamente como exercícios musculares, fornecendo ao executante a conscientização de como aplicar minimamente os movimentos das mãos e dos dedos usados ao tocar seu instrumento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Flausino Valle acreditava que os seus *26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino “Só”* seriam aceitos por professores e estudantes de conservatórios como estudos de técnicas modernas, como comprovam as cartas trocadas entre o compositor e Curt Lange, expostas anteriormente por meio da pesquisa de Frésca (2008), o que mostra que o compositor tinha consciência do valor e potencial didático de sua obra, onde musicalidade e técnica instrumental são exploradas em igual medida em um contexto que aborda diretamente temas e aspectos da tradição, do cotidiano, do folclore e da paisagem brasileira. Como são raras as obras brasileiras que exploram a didática do violino, Valle as utilizou com maestria, aplicando uma ampla gama de técnicas instrumentais, tanto para o arco quanto para a mão esquerda.

Desta maneira, concordamos com Feichas (2012) ao considerar que a análise das informações coletadas expõe a todos que a originalidade de Valle está na forma como agrupa técnicas instrumentais para reproduzir no violino as influências de seu meio social e seu nacionalismo descritivo, o que torna sua obra única e mais conhecida em relação a todo o repertório brasileiro para violino, e merece um estudo aprofundado no campo das práticas interpretativas.

Ao sugerir seus *26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino “Só”* nos currículos dos conservatórios como estudos técnicos para violino, e embora Valle tenha se referido a eles como um todo, a presente análise confirmou que apenas treze destas peças possuem de fato elementos que podem dar-lhes esse *status*. Consideramos plausível que ao compor essas peças Valle não pretendia seu uso apenas como estudos técnicos, pois, embora o estilo violinístico do compositor seja amplamente favorável e ajude a orientar essas peças para a condição de estudo técnico, a expressão de seu desejo de atribuir utilidade didática aos prelúdios após sua composição pode ter surgido em decorrência da maior visibilidade alcançada.

Nota-se que Valle é eclético em sua linguagem composicional. Em alguns prelúdios, no entanto, seu foco está claramente em determinados fundamentos técnicos. Nos prelúdios que foram escolhidos por seu potencial como estudo, Valle se afasta do uso de dispositivos técnicos não convencionais associados à caracterização da linguagem musical empregada em determinados prelúdios. Portanto, o possível uso pedagógico dos prelúdios selecionados e explorados nesta pesquisa, faz sentido e são relevantes para a cultura nacional do violino. Muito mais do que reproduzir padrões e fundamentos do jargão europeu, é preciso

ter em mente que Valle o faz no contexto de uma linguagem musical intimamente ligada à cultura musical popular e vernacular do interior do Brasil. Deste ponto de vista, os Prelúdios são únicos, e os prelúdios escolhidos para estudo devem ser vistos como fundamentais para a formação do violinista no Brasil.

Por fim, pode-se afirmar que o maior desafio para os admiradores do legado de Flausino Valle no violino é certamente a divulgação e o convencimento da classe de pedagogos do violino no Brasil de que seus 26 Prelúdios certamente oferecem um material rico para a formação de jovens instrumentistas. E além do mais, suas demais obras são altamente originais, e têm grande potencial exploratório para os educadores de violino que já acreditam que seus Prelúdios podem contribuir significativamente para as instituições de ensino musical, abrangendo a formação de jovens violinistas para o mercado de trabalho. Esta pesquisa sugere a inclusão de Flausino Valle no programa de formação de novos instrumentistas destas instituições para melhor compreensão estilística da música brasileira para violino solo. Foi neste sentido que este trabalho buscou atingir seu objetivo ao oferecer alinhamentos de técnicas e lições de arco que podem ser aplicadas nos treze prelúdios analisados.

Concluo que a performance estética de Valle encontrou, em determinados enunciados e gêneros discursivos contidos nos recursos composicionais que ele utilizou naquela época, uma grande lacuna na música Brasileira para violino. Dando a ele portanto, a oportunidade de observar e perceber que ele possuía o talento, o conhecimento e a autenticidade necessários para a produção de uma obra de tamanha importância e que posteriormente seria objeto de estudo para tantas pesquisas.

Desta forma, fica evidenciado nesta pesquisa que o cruzamento que realizamos entre os procedimentos composicionais e elementos de performances que compõem um arcabouço de estrutura técnico-musical, os 13 prelúdios analisados nesta pesquisa podem ser utilizados em conjunto com os métodos e estudos aqui sugeridos, como formação de jovens violinistas nos conservatórios ou escolas de violino espalhados pelo Brasil. No entanto, a pesquisa sobre Flausino Valle com certeza não se esgota com este trabalho. Pretendemos apenas abrir caminho para novos estudos e motivar os artistas a executarem suas composições, principalmente as obras para violino, que podemos considerar, sem a menor sombra de dúvida, uma das mais importantes contribuições para a literatura violinística no Brasil.

## REFERÊNCIAS

ABREU, V. C. de. **Prelúdios característicos e concertantes para violino só, de Flausino Vale: cinco transcrições e análise interpretativa para a viola e arco.** Belo Horizonte (ESMU-UFMG), 2015.

ABREU, V. C. de; REIS, C. A. dos. Transcrição para viola de arco do Prelúdio n.º1, *Batuque*, da obra *26 Prelúdios Característicos para Violino Só*, de Flausino Vale. In: Guerra-Peixe: 100 anos, Seminário sobre vida e obra do compositor, 2014, Belo Horizonte. **Anais. Revista eletrônica. Belo Horizonte: Selo Minas de Som (ESMU-UFMG)**, 2015. p.22-30.

ALVARENGA, H. C. **Os 26 prelúdios característicos e concertantes para violino só de Flausino Vale:** aspectos da linguagem musical e violinística. 1993. 115f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1993.

ALVARENGA, H. C.; RIBEIRO, P. L. Prelúdios ou estudos: dualidade nos prelúdios para violino solo de Flausino Vale. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 70-82, 2016.

ANDRADE, E. Q. de. **Flausino Vale: Prelúdios característicos e concertantes** (Para violino só). Belo Horizonte: Editora UFMG. 2006. [5 Faixas de CD]. Disco 1, faixas 2 a 6: *Suspiro d'alma* (1923), *Devaneio* (1924), *Rondó Doméstico* (1933), *Marcha Fúnebre* (1927), *Mocidade Eterna* (194?). In: Do conservatório à escola: 80 anos de criação musical em Belo Horizonte / Sérgio Freire, Alice Belém, Rodrigo Miranda - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ANDRADE, M. de. **Aspectos da Música Brasileira.** Nova Fronteira, 2012.

AUER, L. **Violin Playing as I Teach It.** New York: Barnes & Nobles Publishing, 1921.

BATTISTUZZO, S. A. C. **Francisco Araújo:** O uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo. 2009. 178f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2009.

BOGDAN, R. C.; BIKLEN, K. S. **Investigação qualitativa em Educação: uma introdução à teoria e aos métodos.** Portugal: Porto Editora, 1994.

BUKOWITZ, A. **Uma interpretação para os “26 prelúdios característicos e concertantes para violino só” de Flausino Rodrigues Valle.** Escola de Música, 2011. 297f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

CHALMERS, A. **O que é ciência, afinal?** 1ª ed. Editora Brasiliense, 1993.

CORRÊA, R. **A arte de pontear viola.** 1ª ed. Brasília e Curitiba: Autor, 2000. 259p.

CRUZ, Cláudio. **Flausino Vale e o violino brasileiro.** São Paulo: Editora Clássicos. 2011. 1 CD.

DOUNIS, D. C. **The Dounis Collection: Eleven Books of Studies for The Violin.** Carl Fischer. 2005.

FEICHAS, L. V. Flausino Valle: '26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só, Doce Momento e Serenim'. Campinas: **CIDDIC/UNICAMP**, 2023.

FEICHAS, L. V. **Os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só, de Flausino Valle**: Observações teórico-práticas para sua interpretação. 2013. 232f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

FEICHAS, L. V.; OSTERGREN, E. A.; TOKESHI, E. Fichas Interpretativas na obra de Flausino Valle: a construção de uma interpretação musical. In: ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música), 2012, João Pessoa. **Anais dos Congressos da ANPPOM**, 2012.

FLESCH, C. **The Art of Violin Playing**. New York: Carl Fischer, 2000. v.1 (2v).

FLESCH, C. **Scale System**. Carl Fischer. 1942.

FRESCA, C. **Flausino Vale e o Violino Brasileiro**. São Paulo. 2012.

FRÉSCA, C. **Uma extraordinária revelação de arte: Flausino Vale e o violino brasileiro**. Dissertação de Mestrado, ECA-USP, São Paulo, 2008.

FRÉSCA, C. **Uma extraordinária revelação de arte: Flausino Vale e o violino brasileiro**. 1ª ed. Annablume, 2010.

FRÉSCA, C.; CRUZ, C. **26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só**. São Paulo: Editora da Orquestra Sinfônica do estado de São Paulo, 2011. 1 partitura (59p.). Violino solo.

GALLET, Luciano. **Estudos de Folclore**. Rio de Janeiro: C. Wehrs, 1934.

GALAMIAN, I. **Principles of Violin Playing & Teaching**. 2 ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1985.

GALAMIAN, I.; NEUMANN, F. **Contemporary Violin Technique**. v. 1. ECS. 2006.

GIL, T. N. **Meninas de sinhá**: a reinvenção da vida nas tramas do discurso musical. 2008. 190f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

GRAÇA-SILVESTRE, N. **Flausino Vale: Violino Soberano**. Belo Horizonte: Adi edições. 2022.

HOLANDA, A. B. de. Prelúdio. In: **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, p. 1384.

HŘÍMALÝ, J. **Scale-studies**: for the violin. G. Schirmer, 1905.

KUBALA, R. **A escrita para viola nas sonatas com piano Op. 11 nº 4 e Op. 25 nº 4 de Paul Hindemith: Aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos**. Campinas, 2004.

LAVIGNE, M.; BOSÍSIO, P. **Técnicas Fundamentais de Arco para Violino e Viola**. Não publicado. Rio de Janeiro, 1999. 62p.

MACÁRIO, M. Blogspot. **Golpes de arco e variações**. 2020. Disponível em: <http://violinovirtuose.blogspot.com/2020/01/golpes-de-arco-e-variacoes-por.html>. Acesso em: 06 out. 2023.

MESSINA, M.; FEICHAS, L. V.; RIBEIRO, L. P. Música Concreta Instrumental e Colonialidade do Saber: Helmut Lachenmann, Flausino Valle e o viés euronormativo das Genealogias da Nova Música. **Anais da II Conferência Nacional do Encontro de Cordas Flausino Valle: ensino coletivo, pedagogia e performance**, 05 a 12 de setembro, [s.l.] / organização Leonardo Vieira Feichas. – Rio Branco: Nepan Editora, 2020.

MILEWISK, J. **Flausino Vale o Paganini Brasileiro**. Curitiba: Editora Europa. 1985.

MOURA, A. de P. **Comissão Setuagenária**. In. CARRANCA: Comissão Mineira de Folclore Notícias. Rio de Janeiro: Comissão Mineira de Folclore, n. 1, 2018. p. 2.

NEVES, J. M. **Música Contemporânea Brasileira**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

NEVES, M. V. S. H.; LUCAS, M. I. O virtuoso útil. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, [S. l.], v. 10, n. 1, 2023. DOI: 10.36025/arj.v10i1.31798. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/31798>. Acesso em: 2 out. 2023.

PAULINYI, Z. **Escola franco-belga e o violino solo brasileiro: Flausino Vale e Marcos Salles**. Clube dos Autores. 2014.

PAULINYI, Z. **Flausino Vale e Marcos Salles: Influências da escola franco-belga em obras brasileiras para violino**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, 2010, UnB. Brasília. 163p.

PULVER, Jeffrey. **Violin Methods Old and New**. Proceedings of the Musical Association, 50th sess, Apr. 1924. p. 123-124.

RICCI, R. **Left-Hand Violin Technique**. New York: G. Schirmer Inc. 1988. 56 p.

SALLES, M. I. **Arcadas e golpes de arco: a questão da técnica violinística no Brasil: proposta de definição e classificação de arcadas e golpes de arco**. 2. ed. Brasília: Thesaurus, 2004. 143p.

SILVA, P. O. E. M. da. **Flausino Vale works for violin solo: “26 Preludios Caracteristicos e Concertantes Para Violino Só”**. Florida State University. 2020.

SEVCIK, O. **The Original Sevcik for Violin: Scales and Arpeggios/Tonleitern Und Akkorde/Gammes Et Accords**. Bosworth & Co. Ltd. 2003.

VALLE, F. R. **Batuque (para violino só)**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1945. 1 partitura [3f.]. Violino.

VALLE, F. R. **Calidoscópio Flausino Vale interpreta Flausino Vale**. Rio de Janeiro: Polygram do Brasil, 1923. 1 EP.

VALLE, F. R.; ABREU, V. C. de; REIS, C. A. dos. **Prelúdio n.º 1, Batuque**. [Transcrição]. In: **Anais...**Revista eletrônica, p.30. Belo Horizonte: Selo Minas de Som (ESMU-UFMG), 2015. 1 partitura [1p.]. Viola.

VALLE, F. R.; PRIMROSE, W.; HEIFETZ, J. **Ao pé da fogueira (“By the Bonfire”) from Prelúdio XV**. Partitura. EUA: Carl Fischer, 1945. 1 partitura (3p. + 3p.). Viola e piano.

VALLE, Flausino. **Elementos de folclore musical brasileiro**. Editora Brasileira, 1978.

VILHENA, Luis Rodolfo. Projeto e Missão. **O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964**. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getulio Vargas, 1997.