

O Uso dos 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só de Flausino Valle (1894-1954) no Âmbito da Pedagogia da Performance: um Foco em Prelúdios Seleccionados

The Use of the *26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só* from Flausino Valle in the Context of Performance Pedagogy: a Focus on Selected Preludes

Revista Portuguesa de Educação Artística,
Volume 14, N.º 2, 2024
DOI: 10.34639/rpea.v14i2.303
<https://rpea.madeira.gov.pt>

Leonardo Vieira Feichas
Universidade de Brasília
leonardo.feichas@unb.br

RESUMO

A obra *26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só*, do violinista e compositor brasileiro Flausino Valle (1894-1954), apresenta influências do repertório europeu, mas também é possível identificar *Prelúdios* com inspiração do folclore, paisagens e atmosferas sonoras brasileiras, reproduzidas criativamente através da Hibridização da Técnica Instrumental e do uso de técnicas estendidas. Esse aspecto criativo e por vezes incomum no uso e combinação de determinadas técnicas traz um desafio a mais para o estudante, se apresentando como um rico manancial de estudos de técnicas, timbres e possibilidades performáticas mais próximas das características da música contemporânea. Proponho, neste trabalho, a análises de *Prelúdios* considerados não idiomáticos e como essas obras poderiam colaborar no ensino de estudantes de conservatórios e faculdades de música de habilidades interpretativas e performáticas, utilizando como referências Ray (2005, 2015), Tokeshi (2003), Madeira (2017), Vasconcellos (2013) e Feichas (2016, 2021[c]). Como conclusão, entende-se que para melhor interpretar os prelúdios são necessárias informações extramusicais contidas nos livros publicados, no *Catálogo de Imitação de Vozes da Natureza* e no diário pessoal do compositor. Ademais, conclui-se que os *Prelúdios* são fontes de introdução de técnicas exploratórias que poderiam estar contidas nos Projetos Políticos Pedagógicos (PPC) de conservatórios e cursos de música universitários colaborando, dessa forma, para a formação de jovens violinistas.

Palavras-chave: Flausino Valle; Pedagogia da *Performance*; Violino; Ensino

ABSTRACT

The *26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só*, by the Brazilian violinist and composer Flausino Valle (1894-1954), present influences from the European repertoire, but it is also possible to identify *Preludes* with inspiration from Brazilian folklore, landscapes and sound atmospheres, reproduced creatively through the Hybridization of the Instrumental Technique and the use of extended techniques. This creative and sometimes unusual aspect in the use and combination of certain techniques brings an extra challenge for the student, presenting itself as a rich source of study of techniques, timbres and performance possibilities closer to the characteristics of contemporary music. In this work, we propose the analysis of *Preludes* considered non-idiomatic and how these works could collaborate in teaching students of conservatories and music colleges of interpretive and performing skills, using, as references, Ray (2005, 2015), Tokeshi (2003), Madeira (2017), Vasconcellos (2013), Feichas (2016, 2021[c]). In conclusion, it is understood that to better interpret the preludes extramusical information contained in the published books, in the *Catalog of Imitation of Voices of Nature* and in the composer's personal diary are necessary. Moreover, the *Preludes* are sources of introduction of exploratory techniques that could be included in Pedagogical Political Projects (PPC, in portuguese) of conservatories and university music courses and thus collaborate in the training of young violinists.

Keywords: Flausino Valle; Performance Pedagogy; Violin; Teaching

1. Introdução

Identificamos o trabalho de Milewski (1985) como um ponto partida importante de pesquisas realizadas sobre Flausino Valle (1894-1954) e seu contexto. Em 1985, o violinista polonês gravou em *Long Pay* (LP) 21 dos 26 *Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só* de Flausino Valle e ainda inclui, no encarte do disco, diversos depoimentos e entrevistas com músicos relevantes da época descrevendo Valle e sua música. Acreditamos que esse trabalho colaborou para o surgimento de pesquisas acadêmicas realizadas a partir da década de 1990¹. São pesquisas musicológicas, no campo da performance e pesquisa artística que evidenciam a crescente procura por investigar diversos aspectos desse importante compositor. Esse arcabouço de pesquisa constitui uma importante fonte de informações para estudantes, intérpretes e pesquisadores ampliarem as discussões.

A adoção de obras de compositores brasileiros com o objetivo de desenvolvimento técnico musical do violino nos conservatórios, escolas de música e universidades, embora com alguns avanços nos últimos anos, se mostra ainda como um processo em implantação, principalmente se comparada com a larga utilização do tradicional repertório europeu. Logo, nesse artigo, proponho um aprofundamento em discussões sobre o uso dos *Prelúdios* de Valle no ensino de habilidades dentro do campo da pedagogia do violino, mas também e dentro do campo da Pedagogia da *Performance*.

Antes de adentrar no termo Pedagogia da *Per-*

formance, partimos de um breve entendimento do termo *performance*, tão amplamente estudado:

como o momento em que o músico (instrumentista, cantor ou regente) executa uma obra musical exposta à crítica de outro ou outros. Podemos estar falando de um recital, um concerto solista (ou camerista), um concerto com grandes conjuntos (como coral ou orquestra), uma prova com banca (em escola, concurso ou audição para emprego) ou até mesmo uma aula (onde frequentemente se simula uma apresentação). O fato aparentemente simples de estar sendo observado muda a atitude do performer diante da música que ele executa. (RAY, 2005, p. 39)

Logo, entendemos aqui como pedagogia da *performance* a maneira de ensinar a estudantes o complexo ato de se exporem a uma apresentação pública de maneira satisfatória e “acreditando que este possa embasar artistas-professores, dentro e fora da academia, na tarefa de formar pedagogos da *performance* musical” (RAY, 2015, p. 8). Ray propõe uma definição:

Pedagogia da *Performance* Musical é um campo de conhecimento que emerge da relação dialética entre educação e conhecimentos musicais fundamentado nas teorias e práticas formadoras do músico que necessariamente atua em público ou com a expectativa de estar em público em sua atividade principal. Não é campo independente, posto que o fazer musical é interdisciplinar por natureza, envolvendo aspectos múltiplos sempre orientados pela disciplina música. (RAY, 2015, p. 8)

Experiências, trabalhos e discussões sobre a aplicação dos *Prelúdios* nesse campo de investigação são, até onde se pôde perceber, escassos e certamente precisam ser abordados. O uso dos *Prelúdios*, para além da importância na pedagogia do ensino de habilidades interpretativas/performativas mostra-se importante por dialogar com aspectos da cultura e musicalidade brasileira, por se tratar de uma maneira de conhecer formas

¹ Alvarenga (1993), Alvarenga e Ribeiro (2016), Paulinyi (2010a, 2010b), Frésca (2008), Feichas (2012, 2013, 2015, 2016, 2021(a,b,c)), Abreu (2015), Alvarenga e Ribeiro (2016), Feichas *et al.* (2017), Messina *et al.* (2019), Feichas e Ribeiro (2020), Chtereva (2019), Berbert (2020), Silvestre (2022) e Oliveira (2023).

diferentes daquelas usuais de ver e perceber a música, sendo também algo que, por abordar o violino de forma criativa, torna interessante o aprendizado de determinadas técnicas.

Os Prelúdios foram compostos com objetivo didático, para serem adotados nos Conservatórios como estudo de técnica moderna. Frésca cita uma carta de Valle para o musicólogo Curt Lange, escrita em 1953, na qual o compositor expressa claramente seu desejo de ver seus prelúdios utilizados também como estudos de aperfeiçoamento técnico:

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

2. Algumas Pesquisas sobre a Aplicação dos Prelúdios no Ensino de Habilidades

Neste âmbito da pedagogia aplicada à obra de Valle, identifica-se como a ferramenta das “Fichas Interpretativas” propostas por Feichas (2013, 2016) como uma primeira ação que condensa informações de uma maneira prática e que tem uma aplicação na *performance*, mas também aplicável na pedagogia da *performance*. Uma Ficha Interpretativa é composta por quatro estruturas fixas (quatro quadros) e uma variável (informações variáveis). Abaixo, Feichas (2016, pp. 92-95) mostra a Ficha Interpretativa completa do Prelúdio I – Batuque:

1. Quadro de Informações Elementares, com informações como ano de composição, de-

dicatória, tonalidade, fórmula de compasso e andamento;

2. Quadro de Forma Musical, com informações referentes a estrutura formal da obra;
3. Recursos utilizados para técnica de arco, com informações dos golpes de arco usados na peça;
4. Recursos utilizados para técnica de mão esquerda, com informações de mão esquerda usadas na peça;
5. Informações diversas, que trata de informações colhidas e que foram identificadas como importante para a interpretação.

Segue abaixo o exemplo da Ficha Interpretativa completa do Prelúdio I – Batuque:

BATUQUE

1) Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	Jacinto Meis
Ano de composição	1922
Tonalidade	Sol M
Fórmula de compasso	2/4
Andamento (sugestão metronômica)	<i>Allegro Prestissimo</i>

2) Quadro de Forma Musical

Introdução	Seção A (<i>Allegro</i>)	Seção A' (<i>Prestissimo</i>)	Coda
c.1 ao c.4	c.5 ao c.28	c.29 ao c.48	c.49 ao c.56

3) Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco <i>Jeté</i>	Acordes	Arco Ricochet
X	X	X		

4) Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	
<i>Pizzicato</i>	X
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	X
Acordes	X
Intervalos de terças	X
Intervalos de sextas	X
Intervalos de oitavas	
<i>Glissando</i>	
Harmônico natural	
Harmônico artificial	
Mordente/ Trinado	

5) Informações diversas: São informações colhidas e decifradas específicas de cada Prelúdio que servem de apoio ao professor, aluno e violinista profissional.

Uma ação que identificamos como um exemplo de uso dos *Prelúdios* no ensino de habilidades, foi um projeto de extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, idealizado pelo professor Dr. Rucker Bezerra. No projeto, os alunos deveriam estudar um ou dois *Prelúdios* e apresentar em recital público e coletivo².

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

É possível notar que Vale reproduz em seus prelúdios características técnicas semelhantes àquelas encontradas em estudos técnicos tradicionais para violino. Embora esta proximidade seja perceptível em alguns prelúdios, há também outros onde existe diluição do foco pela utilização

de fundamentos técnicos diversos. Há também que se observar que a presença de elementos conceituais da linguagem violinística própria do compositor em alguns prelúdios enfraquece a tentativa de conferir status de estudo a todos os prelúdios. Isso exposto, defendemos a hipótese de que existem prelúdios mais funcionais do que outros para serem classificados e utilizados como estudos técnicos para o violino. (Alvarenga e Ribeiro, 2016, p. 73)

Os autores continuam a explicar a maneira como Valle usa os recursos técnicos com o objetivo da descrição e imitação para criar variedade do universo temático adotado nos *Prelúdios* (Alvarenga e Ribeiro, 2016, p. 73):

O formato composicional dos prelúdios, apresenta fraseado musical com estrutura melódica e harmônica simples. Neste contexto, a importância dada ao uso dos recursos técnicos do instrumento é determinante para criar variedade além do universo temático. Embora o uso de recursos técnicos do violino seja notável nestas peças, a ideia sugestiva de descrição e imitação, consequência da associação do domínio de Vale na escrita violinística com sua linguagem musical, dão aos prelúdios o estilo de peça característica como expressado em seu título. Em alguns de seus prelúdios Vale procura reproduzir ideias a partir de percepções sonora utilizando como ferramentas a própria intuição e a experimentação. Vale procura reproduzir no violino sonoridades semelhantes, ou que, dentro das limitações do instrumento façam referência a sons da natureza ou ao estilo de música que sugiram o ambiente sonoro que lhe era familiar. Alguns dos títulos dados aos prelúdios são sugestivos no que diz respeito às referências sonoras e às ideias musicais captadas por Vale. Como exemplo podemos citar: *Casamento na Roça*, *A Porteira da Fazenda* e *Canto da Inhumã*. Outros, entretanto, apresentam característica mais concertante, explorando pontualmente os aspectos da técnica instrumental. A abordagem virtuosística no uso dos recursos do violino nos prelúdios é preponderantemente influenciada pelas nuances técnicas encontradas no repertório tradicional do instrumento, especialmente nas obras escritas por compositores violinistas da Europa no século XIX.

² Links dos alunos do curso de música da UFRN tocando no projeto 26 Prelúdios de Flausino Valle: <https://www.youtube.com/watch?v=vinIDFCB8CQ> e <https://www.youtube.com/watch?v=dFJDj8XEa5k>.

Em 2023 dois trabalhos apresentam contribuições importantes para a divulgação da obra e seu uso no campo do ensino de habilidades. Feichas (2023) propõe suas edições práticas dos *26 Prelúdios* e de duas peças de Valle para violino e piano. Trata-se de uma edição publicada pela Unicamp para performance em que o autor se baseou nos acesso a parte de cópias de manuscritos acessados no acervo da família Valle. Trata-se de um *ebook* de acesso gratuito que resolve definitivamente o problema de acesso a obra.

Outro trabalho que menciono aqui é a dissertação de Oliveira (2023) intitulado *Aspectos Pedagógicos da Técnica da Arco em 13 dos 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino só de Flausino Valle*. Nessa pesquisa, o autor investiga como 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. O autor faz comparações dos *Prelúdios* com importantes métodos tradicionais e, por fim, sintetiza as informações em quadros, o que facilita o processo aplicar as reflexões na prática.

Menciono também, como uma ação importante de cunho pedagógico e de divulgação o *Encontro de Cordas Flausino Valle: performance e Ensino Coletivo*. Teve sua primeira edição em 2017 na Universidade Federal do Acre (UFAC), a partir da associação do professor Leonardo Feichas (UFAC) e das professoras Dra. Liu Man Ying e Ma. Dora Utermohl de Queiroz (Universidade Federal do Ceará – UFC). Ao associar a *performance* musical e a modalidade de ensino coletivo de cordas, atividades que os professores trabalham em suas respectivas universidades, criaram o Encontro que para além dos pilares da *performance* e ensino coletivo, homenageia e divulga a

obra de Flausino Valle. O Encontro ainda anexou a *Conferência Nacional Flausino Valle*, sendo um espaço para o estudante ter contato com atividades acadêmicas como mesas, apresentações de artigos, palestras e recitais palestras³.

Certamente, tratam-se de análises e publicações fundamentais iniciadas por esses autores citados e que podem ter continuidade em pesquisas futuras. Acreditamos que novas pesquisas sobre o assunto podem colaborar a aprofundar a análise desses *Prelúdios* sob o prisma da pedagogia da *performance* tornando-os obras de referência em instituições de ensino do violino.

Ademais, os *26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só* de Valle apresentam características de estudos encontradas em métodos consagrados como o *42 étude ou caprices* de Rodolphe Kreutzer (1766-1831), *24 Caprices in all the major and minor keys* de Pierre Rode (1774-1830), sendo possível o uso combinado desses três métodos em alunos de nível avançado com o objetivo de desenvolver habilidades técnicas. Nos *Prelúdios* de Valle há um vasto uso de material musical como escalas, escalas cromáticas, arpejos, acordes e uso de técnicas instrumentais como *pizzicato*, *pizzicato* de mão esquerda, mordente/trinado, harmônicos, harmônicos artificiais, arco *Ricochet*, arco *Jeté*, arco *detaché* e arco *sautillé*.

Para além dessa ampla abordagem técnica dessa obra, é importante contextualizar que a escolha dos *Prelúdios* analisados neste artigo são exemplos de *Prelúdios* que tratam o material técnico/musical de uma maneira experimental, combinando possibilidades das técnicas tradicionais do

3 Segue os anais das duas conferências realizadas: <https://encontroflausino.wixsite.com/flausinovalle/anais-das-edições-anteriores>.

instrumento para gerar imitações/evocações de sons ambientes, o que traz ainda maior colaboração pedagógica a essa obra. Essa característica traz desafios musicais e performáticos adicionais que podem colaborar para a formação de jovens violinistas na introdução de exploração das técnicas expandidas e da Hibridização da Técnica Instrumental conforme veremos a seguir.

2.1. Análises

Com o objetivo de ampliar essa discussão e colaborar nas reflexões nesse campo, propomos uma análise do uso do ensino de habilidades técnicas, musicais e performáticas de alguns *Prelúdios* que não possuem essa característica idiomática e concertantes apontadas pelos autores. Focaremos nossas análises nos seguintes *Prelúdios*:

- Prelúdio VII – Sonhando;
- Prelúdio XIV – A Porteira da Fazenda;
- Prelúdio XVII – Pai João;
- Prelúdio XII – Canto da Inhuma.

Esses são *Prelúdios* que se mostram ricos em possibilidades, como a de exploração de timbre (*scratches* e suas possibilidades), usos incomuns do violino (uso do *Alla Guitarra*, alternância entre *Alla Guitarra* e posição ordinária), escrita incomum (dois pentagramas); peças que descrevem ou rementem a festas/rituais através da estrutura formal ou imitação/evocação de sensações e ainda a possibilidade de contato com bula interpretativa deixada pelo compositor explicando aspectos técnico-musicais de algumas imitações/evocação contidas nas obras.

Para além dessas questões, considerações sobre o quanto as possibilidades de escolhas interpretativas, musicalidade e peculiaridades da *performance* de cada *Prelúdio* podem colaborar

na formação do aluno. Essas questões interpretativas/performáticas podem ser exploradas pedagogicamente, por exemplo, para introduzir o estudante às novas possibilidades da música contemporânea, que geralmente apresenta um caráter exploratório e se utiliza de técnicas estendidas (ou expandidas), bastante presentes nas obras de Valle. A análise específica desses *Prelúdios* que apresentam essas características exploratórias da música contemporâneas, atende de maneira mais precisa à intenção de Valle de serem introdutórios no estudo da música moderna, mais precisamente às técnicas expandidas, conforme a citação já apresentada nesse artigo.

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

Em pesquisa, a mesma autora, em parceria com Copetti (Copetti e Tokeshi, 2005), identifica a ocorrência de técnicas expandidas em obras de compositores brasileiros a partir de 1950 e mapeiam como de maior frequência as seguintes:

Pode-se citar como exemplo de técnica expandida o recurso de produzir sons percussivos no tampo do violino, de tocar com pouca pressão nos dedos da mão esquerda ou ainda mexer nas cravelhas enquanto se fricciona as cordas com o arco. Também foram incluídos neste estudo os recursos técnico tradicionais do violino, como o *sul ponticello*, harmônicos (naturais e artificiais),

vibrato e *glissando*, quando utilizados de forma não tradicional”.

Entre as técnicas elencadas pelas autoras estão: *sul ponticello*, *sul tasto*, glissando, harmônico, vibrato, variação de pressão de arco, *pizzicato* Bartók, trinado trêmolo, $\frac{1}{4}$ de tom, *col legno*, percussão com o dedo na IV corda, percussão no tampo do violino, bater com o arco sobre as cordas.

A autora explica que, embora o violino seja fortemente ligado a tradições, é um instrumento rico em possibilidades e recursos timbrísticos que caracterizam as técnicas expandidas, a ponto de os compositores experimentarem com muita frequência e assim se tornar “uma idiossincrasia da música contemporânea” (Tokeshi, 2003, p. 53).

A questão da notação em música contemporânea também é abordada por Tokeshi como sendo objeto de diversas possibilidades de interpretação (mesmo quando se trata de uma notação clara) – e isso ocorre de forma ainda mais acentuada quando o compositor cria novas formas de notação. A autora aponta situação quando os compositores “criam novas formas de notação, que nem sempre acompanhadas de bulas explicativas”. Ela afirma que nesses casos o intérprete precisa participar do processo criativo da obra “sendo obrigado a tomar decisões baseadas em critérios pessoais de coerência.” (Tokeshi, 2003, p. 53).

A notação, portanto, pode requisitar a pesquisa e criatividade do intérprete para buscar possibilidades interpretativas. Lembramos, no entanto, o sistema de notação tradicional já abre margens para interpretações diversas por parte do músico e, quando o compositor busca inovar ou utilizar recursos que “ainda não estão padronizados”, essa questão se torna ainda mais marcada. Con-

forme apontam as pesquisas de Frésca (2008) e Feichas (2013, 2016), é importante realçar que Valle não teve um estudo formal nem de violino, nem de composição, o que torna o desafio do entendimento da notação ainda maior, sendo que nem sempre ele utiliza termos mais técnicos, o que torna necessárias a realização de cruzamentos de dados e a inferência de informações.

As onomatopeias que visam a imitação/evocação de sons da natureza, abordadas nos quatro *Prelúdios* analisados, é gerada pelas combinações de diferentes técnicas, inclusive de técnicas expandidas, que mostram o caráter de inovação por parte do compositor. Valle apresenta soluções imaginativas e, por outro lado, estimula a criatividade do intérprete ao criar demandas performáticas. Essa combinação de técnicas já existentes é definida por Vasconcellos (2013) como *Hibridização da Técnica Instrumental* (H.T.I.), que traz diversos planejamentos extras, como a “realização espacial do gesto”, “realização temporal do gesto”, “planejamento espaço-tempo”:

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

- A hibridização de duas ou mais técnicas instrumentais implica na aplicação combinada de tais técnicas num determinado espaço e num determinado tempo.
- À realização corpórea dos gestos em um determinado gesto numa determinada parte de um instrumento denominaremos: realização espacial do gesto.
- À realização de determinadas técnicas por um determinado tempo chamamos de reali-

zação temporal do gesto.

- A realização e o planejamento espaço-tempo no emprego integrado de diferentes recursos técnicos em processo de hibridização. Portanto, a principal condição para que os elementos se hibridizem é sua realização combinada e integrada na performance. Essa realização hibridizada implica em fluência e domínio do espaço-tempo. (Vasconcellos, 2013, p. 41)

A H.T.I., leva, na obra de Valle, o intérprete a pensar a transmissão do conteúdo musical com outros recursos, como por exemplo o gesto físico que busca reforçar determinada ideia. A respeito do gesto corporal, Madeira (2017, p. 14) o define como “qualquer movimento corporal, realizado consciente ou inconscientemente, que porta significado, atribuído pelo transmissor ou receptor”. A seguir, o pesquisador completa a ideia (Madeira, 2017):

É importante destacar que um dado movimento pode ser considerado como sem significado para um indivíduo em uma ocasião, mas o mesmo movimento pode ter significado para o mesmo indivíduo em uma segunda ocasião. Para sua caracterização, o gesto exige que pelo menos um indivíduo, em uma determinada situação, reconheça o movimento como portador de significado. (Madeira, 2017, p. 14)

A partir dessas considerações iniciais, seguem as análises dos quatro prelúdios sob o prisma da pedagogia da *performance*.

3. Prelúdio VII – Sonhando

O caráter exploratório⁴ pode ser encontrado, por exemplo, no *Prelúdio VII – Sonhando*. Valle requisita que o intérprete execute o *Prelúdio* com a

4 O caráter exploratório é uma das características da música contemporânea. Selecionamos um exemplo dessa possibilidade na obra *Alla Guitarra* do compositor Arthur Kampella, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iOoFTCOSxWk>.

técnica *Alla guitarra* e ainda determina dedilhados específicos. Essa maneira incomum de executar esse *Prelúdio* apresenta complicações adicionais, porque há a necessidade aprender a tocar *Alla Guitarra* (sentado, como um violonista), com seus novos ângulos, dedilhados, desafios técnicos, entre outras adaptações. O contato direto com o filho do compositor, Sr. Guatemoc Valle, nos elucidou a questão execução do *Alla guitarra*, que de fato era executado sentado por Valle. Ademais, o Sr. Guatemoc faz observações sobre o andamento⁵.

Uma primeira consideração, que antecede as questões interpretativas e performáticas, seria na preparação do corpo e entender as novas demandas para executar o *Alla Guitarra*. Nessa técnica, o polegar da mão direita passa ser mais exigido e assim há maior possibilidade de aparecer um calo, que dependendo do tamanho, pode vir a atrapalhar a *performance*. No planejamento de estudo e *performance* dos *Prelúdios* que tenham a técnica *Alla Guitarra* deve-se levar em conta essa preparação, que pode atrapalhar rendimento da *performance*, sendo uma questão inicial a se pensar.

Aprofundando essa questão do posicionamento sentado, uma questão que precisará de experimentação e orientação do professor seria como o violino se posicionará no corpo do violinista: sentado em uma cadeira sem braço para não limitar os movimentos com o violino posicionado no colo, em um ângulo de 45 graus em relação ao chão mostra-se com uma opção provavelmente adequada. Devido a essa postura incomum, apontamos a importância do foco na questão da afinação.

5 Encontro realizado na casa da família Valle em Belo Horizonte em 19 de março de 2012. Na ocasião, o autor principal desta investigação estava tendo os primeiros contatos com a obra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v1UmHgsa1gY>.

Neste *Prelúdio*, Valle propõe um dedilhado específico para a execução do *Alla Guitarra*. A seguir, expomos a legenda e trechos exemplificativos:

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



Figura 1 – Trecho do *Prelúdio VI – Sonhando* com dedilhado proposto por Valle usando a mão direita (D) e esquerda (E).



Figura 2 – Dedilhado proposto por Valle usando a mão direita (D) e esquerda (E) e também o polegar (p) e médio (m) da mão direita.

A partir desse dedilhado, de uma maneira geral, a (D) é a principal condutora sonora, teria a função do arco, de produzir o som. O (p) aparece também para produzir o som, mas principalmente na realização de acordes. Indicar o (p) para realizar os acordes mostra uma boa solução encontrada por Valle já que é um dedo que possibilita acordes mais sonoros e com um peso maior. O (E) aparece geralmente em notas de cordas soltas com caráter de preenchimento harmônico. Devido a essa postura incomum, reiteramos a importância do foco na questão da afinação ao longo do processo de estudo.

Como exemplo de uma *performance* aliando todos esses aspectos, apresentamos a minha interpretação da obra⁶.

4. Prelúdio XIV – A Porteira da Fazenda

O *Prelúdio XIV – A Porteira da Fazenda*, assim como no *Prelúdio* anterior, também faz uso da técnica *Alla Guitarra*. Assim como apresentado, é preciso atenção com a afinação e com a questão se tocar “limpo”, ou seja, sem esbarrar em outras cordas nessa relação com os instrumentos, exemplificado abaixo:



Figura 3 – Compassos iniciais com técnica *Alla Guitarra* no *Prelúdio XIV – A Porteira da Fazenda* e a dificuldade para evitar esbarros nas cordas

Com o intuito de evitar que se esbarre em outras cordas, propõe-se aqui um estudo de cordas soltas para automatizar a mão direita e os ângulos de mudanças. Esse estudo pode ser aplicado aos dois *Prelúdios* de Valle em que a técnica *Alla Guitarra* é solicitada:

⁶ Recital realizado em Barbacena (cidade natal de Valle) em 2022. Disponível em: <https://youtu.be/zhhages6taQ>.



Figura 4 – Estudo dos compassos iniciais com cordas soltas para evitar que se esbarre em outras cordas.

Após automatizar a condução da mão direita de maneira “limpa”, a afinação da mão esquerda também constitui um desafio. Estudar tocando

a nota de cima, seguido da nota de baixo e em seguida as duas juntas pode colaborar para fixar a posição correta da forma de mão.



Figura 5 – Exercício para a colocação das notas

Outra questão que surge nesse *Prelúdio*, ainda referente ao *Alla Guitarra*, é a execução do ritmo de batuque de viola. Segue a figura identificada como batuque de viola:



Figura 6 – Batuque de viola

Há a necessidade de reflexão sobre o modo de interpretar o ritmo de *Batuque de Viola*, que segundo Feichas (2016):

Através do cruzamento de dados, no trecho que é indicado para ser executado *Alla Guitarra*, identifica-se a influência do ritmo de batuque de viola caipira. Consciente dessa influência, pode-se concluir que o ritmo deve ser executado acentuando as duas últimas semicolcheias do primeiro tempo. Talvez essa informação seja óbvia para quem está familiarizado com a linguagem da viola caipira ou conviva com esse gênero musical e por essa razão Valle não tenha indicado a acentuação. (p. 132)

Uma sugestão de estudo específico deste ritmo constitui-se em estudar primeiramente a condução da mão direita em cordas soltas. Realiza a anacruse com o polegar (PL) e ainda com o PL realiza a sol (IV corda) com um apoio maior em seguida do Ré (III corda). Sugere-se parar o polegar na III corda, como se tivesse uma pausa:



Figura 7 – Polegar na IV e III corda – Estudo Preparatório⁷

Em seguida, ainda com o PL (polegar), executar as cordas Lá (II corda) e Mi (I corda) juntas e com um acento⁸:

7 Disponível em <https://vimeo.com/406625354>.

8 Disponível em <https://vimeo.com/406625250>.



Figura 8 – Com o polegar desde a anacruse até a terceira semicolcheia (tocando junto a I e II cordas)

Depois de executar com PL para “baixo” (segunda e primeira cordas), a última semicolcheia deve ser executada com o médio (m) “para cima” (segunda e primeira cordas), também com um acento⁹:



Figura 9 – A última semicolcheia deve ser executada com o médio (m) “para cima” (segunda e primeira cordas), também com um acento.

Ao realizar esses acentos, o objetivo é o de tornar a figura mais próxima das características executadas pelos violeiros:



Figura 10 – Ritmo do batuque de viola

Outra questão que exige experimentação e decisões nesse *Prelúdio* é a imitação da porteira da fazenda. De posse do *Catálogo de Imitações Vozes da Natureza* de Valle, faz-se necessário interpretar a bula interpretativa na qual ele descreve como deve soar o timbre da imitação da porteira (Valle, s.d.):

9 Disponível em <https://vimeo.com/406625164>.



Figura 11 – Porteira da fazenda

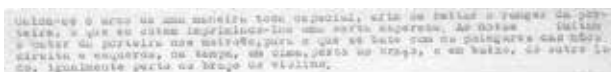


Figura 12 – Bula escrita por Flausino Valle

A descrição acima abre diversas possibilidades de execução e de interpretação dessa bula. Cabe ao estudante imaginar e executar no instrumento. Uma maneira didática que propomos para entender a imitação da porteira, seria pensar em cada aspecto isoladamente (timbre, *glissando* e batida no tampo) e depois juntá-los para se obter o efeito.

Inicialmente, a partir da citação de Valle acima, infere-se que a palavra “aspereza” seja referente ao timbre, que entendemos ser o *overpressure* ou *scratch* e que precisa ser escolhido para a imitação da porteira: “Calca-se o arco de uma maneira toda especial, a fim de imitar o ranger da porteira o que se obtém imprimindo-lhe uma certa *aspereza*”¹⁰.

Cabe, neste ponto, uma definição do *overpressure* ou *scratch* associado ao *sul tasto*, que se trata da combinação de técnicas escolhidas para a representação do timbre da porteira. Interpretamos essas diretrizes referentes a um timbre especial como sendo a aplicação da técnica do *overpressure* ou *scratch*. Strange (2001, p. 17) define o *overpressure* da seguinte maneira:

A arcada com forte pressão é outra técnica muito eficaz. É também provavelmente a mais popular de todas as novas técnicas de cordas, aparecendo em uma infinidade de partituras desde meados da década de 1970. Essa técnica pode ser abordada de duas maneiras, ou com a altura sendo o parâmetro

10 Grifo meu.

principal ou o efeito timbrístico sendo o parâmetro principal. Se a altura exata é importante, o artista pode usar muitos graus de pressão do arco e ainda assim produzir uma altura dominante. Por causa da física de uma corda, quanto mais pressão de arco o artista usa, mais rápido o arco deve correr para produzir uma altura específica. Se nenhuma altura for desejada, um arco lento com pressão forte produzirá uma textura sem afinação. A qualidade timbrística específica dependerá da parte do arco usada pelo intérprete.

Dessa forma, o *overpressure* ou *scratch* é um recurso timbrístico, com variações de som sob a pressão do arco, dependendo do som buscado, por meio de diferentes regiões do arco e velocidade empregada. Ao optar pela realização dessa técnica de pressão excessiva na região do talão, percebe-se que é a região onde é maior o peso sobre as cordas (peso do arco e do braço), mostrando-se, assim, ser a mais adequada. Associamos ao ponto de contato *sul tasto*, para o ganho de possibilidades timbrísticas que remetam ao som da porteira como o imaginamos. Sobre o *sul tasto*, Strange (2001: 6 e 7) explica:

Existe uma variedade de sons disponíveis no *sul tasto*, dependendo do ponto exato em que o arco faz contato com a corda e como ele é desenhado através da corda. [...] A curva do cavalete e a colocação do talão cortam efetivamente os harmônicos de número par quando o arco é colocado sobre o espelho. [...] Outra possibilidade é usar o arco angular com *sul tasto*. Essa técnica gera diferentes alturas, não apenas pelas frequências suprimidas ou amplificadas, mas também porque o arco está cruzando a corda em ângulo, estimulando diferentes nós e frequências simultaneamente.

Apresentando de uma maneira didática o passo a passo para a nossa interpretação, um primeiro passo seria o entendimento do timbre o

que intérprete busca¹¹:

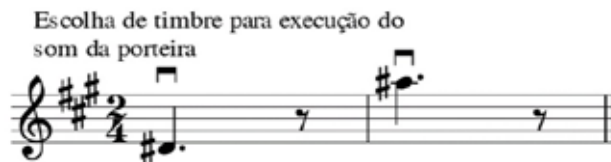


Figura 13 – Escolha do timbre da porteira a partir dos diversos sons que o *scratch* pode produzir.

O segundo passo seria o timbre escolhido com o *glissando*, representando a porteira em movimento:



Figura 14 – Já com o timbre escolhido, introduz-se o *glissando*

E finalmente, se partirmos do pressuposto que os dois “xx” na representação gráfica da imitação seriam a batida da porteira no moirão conforme a bula descreve, essa requisição abre para muitas possibilidades a serem investigadas.

Abaixo, a imitação completa da porteira com a batida no tampo, representando a batida da porteira no moirão.



Figura 15 – Introdução da porteira com batida no moirão

¹¹ Ao propor essa resolução didática, passo a passo, busco mostrar uma proximidade do estudo da *performance* e a pedagogia da *performance*. No processo de estudo das peças, esses procedimentos foram pensados e percebeu-se que essa pode ser uma aplicação na superação de eventuais dificuldades de outro violinista ou aluno violinista. Talvez uma das maneiras possíveis de orientar o estudante.

A aplicação da ideia de introdução aos alunos de novas possibilidades técnicas, timbrísticas e performativas com uso de alguns *Prelúdios* de Valle foi experimentada no I Encontro de Música Instrumental da UFC, no qual fui professor de violino. Na ocasião pôde-se apresentar, para os alunos de nível intermediário do instrumento, o *Prelúdio XIV – A Porteira da Fazenda*¹² e propor a interpretação/experimento coletivo levando em considerações os passos didáticos acima explicados, que por sinal, foram considerações pensadas de uma maneira didática para introduzir aqueles alunos a essa peça. Na ocasião, a recepção dos alunos foi positiva, já que a maioria desconhecia essa maneira de tocar o violino e relataram nunca haver pesquisado essa técnica. Além disso, para muitos dos estudantes essa foi a introdução à música de Valle.

5. Prelúdio XVIII – Pai João

Esse *Prelúdio* oferece a possibilidade de executar uma obra que tem a característica de narrar episódios de um ritual/festa, com materiais musicais distribuídos de forma fragmentada, provavelmente com a intenção de ser um conjunto de sensações sonoras que remetem a uma festa ou celebração. A *performance* de uma obra como essa requer do intérprete a capacidade de colocar “em relevo” esses aspectos onomatopáicos que ao nosso ver devem ter um destaque no discurso da obra.

Logo no início do *Prelúdio XVIII – Pai João*, Valle apresenta a imitação do tambor, descrita em seu *Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza*. A

primeira questão consiste em tomar decisões sobre como bater no tampo e no fundo para imitar o tambor. Após a experiência do autor principal em *performance*, a busca foi por um som mais projetado, mas com o cuidado de não machucar o violino. Quando se batia em cima, perto da “prima corda” (Valle), percebia-se que não fazia tanta diferença sonora bater com um dedo ou dois. A escolha foi bater com os dois dedos (índice e médio da mão direita), com todas as falanges e bem próximo ao centro do instrumento.



Figura 16 – Batida no tampo com as falanges do indicador e médio direito em uma região central.

Já a batida no fundo do instrumento, dependendo da maneira como se bate, pode não ser tão audível. A primeira maneira tentada foi com a polpa do polegar esquerdo, mas mostrou-se pouco sonora¹³.

Uma opção encontrada de maior projeção sonora, que funcionou para o autor, graças a um excesso de mobilidade, foi dobrar o polegar esquerdo e bater com o osso da segunda falange

¹² Realização do experimento usando o *Prelúdio XIV – A Porteira da Fazenda*, realizado no I Encontro de Música Instrumental da UFC: <https://www.youtube.com/watch?v=uhGUht6CDG4>.

¹³ Disponível em : <https://vimeo.com/406054301>.

como ilustra o vídeo disponibilizado¹⁴.



Figura 17 – Batida no fundo do instrumento com o osso da segunda falange do polegar esquerdo (flexibilidade de dedo).

E por fim, uma interpretação completa da imitação do tambor, levando em consideração os lugares onde bater no tampo e no fundo, como bater, a ressonância natural do violino, a direção de frase, a gradação de dinâmica e gesto final que busca transmitir o fim do efeito onomatopaico¹⁵.

A imitação inicial do tambor no tampo do instrumento abre possibilidade para muitas discussões e um alto teor imaginativo do intérprete a partir da leitura da bula interpretativa, principalmente se levarmos em consideração a indicação de Valle de como imitar o tambor no tampo do instrumento¹⁶:



Figura 18 – Introdução do *Prelúdio XVIII – Pai João*

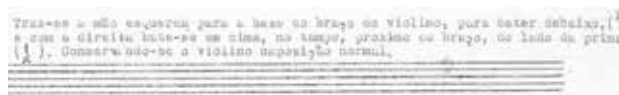


Figura 19 – Bula do *Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza*

Outro momento de desafio, possibilidades e aprendizado para o estudante é o momento da incorporação de um espírito, representada pelo glissando descendente em harmônicos artificiais. Até recentemente, pensávamos no glissando seguido de batida no tampo como uma suposta evocação de fogos de artifícios, o que havia sido elucidada pelo filho de Valle, Sr. Guatemoc Valle (durante uma visita que ocorreu quando da pesquisa de mestrado do autor deste artigo), e que ocorre no início da seção A.



Figura 20 – Supostos fogos de artifícios (que agora sabemos ser a representação da incorporação de um espírito) com batida no tampo (xx) representando o tambor

Ela ocorre novamente, aparentemente, no final do prelúdio, sendo que há, diferentemente da primeira vez, uma indicação de “imitando o tambor” onde haveria supostamente o ruído do estourar dos fogos. O que é mais provável, em ambos os momentos, é que o efeito se refira à manifestação de um espírito – no meio do ritual, a incorpo-

¹⁴ Disponível em <https://vimeo.com/406054090>.

¹⁵ Disponível em <https://vimeo.com/414611166>.

¹⁶ Disponível em <https://youtu.be/GKBgBamfTnA>.

ração e, no final, sua “despedida”, e que o sr. Guatemoc tenha se confundido pelo fato de Valle ter talvez mostrado para ele o mesmo efeito dizendo que eram fogos de artifício, pois há a semelhança sonora.



Figura 21 – Representação da manifestação do espírito

A teoria de que seja uma incorporação de espírito é mais embasada quando o próprio Valle descreve em seu livro *Elementos do Folk-Lore Musical Brasileiro* (1978) sua experiência em uma incorporação de Pai Matheus, quando fica evidente que o efeito se trata, no início do prelúdio, da incorporação de um espírito, e no final, de sua desincorporação:

Como se vê, o espírito de um negro, Pae Matheus, é que accorria. Vou transcrever um outro trecho captado por mim, e que é sempre assobiado por um determinado *medium*, em estado de transe, quando recebe o espírito que se diz de um africano falecido há dois seculos (dois cem anno, conforme diz elle proprio). O espírito chega assobiando, repetindo várias vezes o trecho seguinte, e despede-se da mesma forma, assobiando, de u' a maneira especial, baixinho, como si fosse a *bocca chiusi*, mas nitidamente. (Valle, 1978, pp. 103-104)

Outro momento da obra que necessita um olhar mais cuidadoso seria na escrita em dois pentagramas, no qual há uma melodia no pentagrama superior e a imitação do tambor no pentagrama inferior. O desafio de equilibrar a sonoridade das duas vozes é provavelmente o mais evidente, com necessidade de explorar os timbres do tampo do violino para conseguir ser mais ou menos sonoro¹⁷.

¹⁷ Disponível em <https://vimeo.com/406037726>.



Figura 22 – Melodia com batuque

Nesse Prelúdio, portanto, técnicas estendidas que se referem à batidas no tampo em diferentes ritmos e com variações de dinâmicas, bem como batidas acompanhadas por melodias e a execução glissandos com harmônicos artificiais podem ser desenvolvidas pelo músico.

6. Prelúdio XII – Canto da Inhuma

Esse *Prelúdio* é um exemplo na obra de Valle de peça em que os efeitos onomatopaicos são evidenciados por estarem presentes no seu título, por estarem isolados nas respectivas *codas* e em harmônicos.

O *Prelúdio XII – Canto da inhuma* traz questões importantes a serem pensadas, como a questão de alternância de maneiras distintas de tocar o violino (*Alla Guitarra* alternando com posição ordinária), escrita em dois pentagramas e suas demandas técnicas e por fim, assim como os outros Prelúdios analisados, tem uma forte característica onomatopaica e de evocação de outros instrumentos e pássaros.

A informação de que o canto da inhuma é algo familiar aos violeiros, sendo que o próprio Valle (1978) indica ter feito uma transcrição da música é um ponto de partida importante para ambientar o estudante do *ethos* da obra:

E só o violeiro é capaz de executar, com impecável maestria, a belíssima toada, tão comum entre eles: o canto da inhuma, em que arremedam ora o macho, ora a fêmea, ora o casal dessa irrequieta

ave, que anda em bandos, cujo canto é tão interessante (Valle, 1978, p. 9).

Pode-se inferir, portanto que há uma dupla evocação, a do violeiro e a da inhumã. O violino, no caso “imita uma imitação”, e, isso pode colaborar para uma interpretação criativa do aluno.

A maneira de tocar esse *Prelúdio* gera demandas de alternância, que entendemos como fonte de aprendizado. A técnica *Alla Guitarra* aparece apenas na introdução (c.1 a 4), sendo que no c.5 Valle determina a volta a posição normal (P.N.). Como não é um *Prelúdio* no qual essa técnica é utilizada do começo ao fim, opta-se por tocar em pé. Com isso, é preciso entender como fica o arco nos momentos de uso dessa técnica¹⁸, e aponto aqui minha solução: arco “pendurado” no dedo médio da mão direita.

Identifica-se a evocação da viola caipira na introdução. Valle determina que essa introdução seja a *alla guitarra* e no c.5 retorne para a posição normal¹⁹. Segue a introdução *Alla Guitarra* com imitação da viola caipira, com os intervalos em sextas:



Figura 23 – Imitação da viola caipira através da técnica *alla guitarra* e intervalos de terças e sextas

¹⁸ Disponível em <https://vimeo.com/412098543>.

¹⁹ Disponível em <https://vimeo.com/405484420>.

Já em posição normal e com arco, o *pizzicato* de mão esquerda estabelece uma evocação do violão enquanto no pentagrama superior há a evocação do violeiro/aves – as cordas duplas talvez representem o momento em que as aves cantam em casal. A voz de baixo em cordas soltas é feita de forma que essas notas adquiram uma boa ressonância, através dos dedos dois e três na execução do trecho, no qual acontece a realização de *pizzicato* de mão esquerda simultaneamente com a melodia²⁰.



Figura 24 – Evocação da viola caipira no pentagrama inferior e evocação de aves ou violeiros no pentagrama superior. Também se observa a preferência pelos dedos 2 e 3 na realização dos *pizzicati* de mão esquerda para uma melhor reverberação.

A característica onomatopaica está presente não somente na evocação da viola caipira, mas na imitação da ave e o uso de harmônicos evidencia ainda mais essa característica:



Figura 25 – Uso dos harmônicos para possivelmente evocar a ave

Na *coda*, os *pizzicati* passam para o pentagra-

²⁰ Disponível em <https://vimeo.com/405172290>.

ma de cima, com a evocação da viola caipira, com os harmônicos que representam o canto das aves/violeiro sendo representados no pentagrama de baixo.



Figura 26 – Harmônicos evocando a ave e/ou violeiros e os acordes do pentagrama superior evocando a viola caipira.

Esse prelúdio apresenta, portanto, oportunidades para o ensino de técnicas de *pizzicato* de mão esquerda associadas à execução de harmônicos com arco.

7. Conclusão

A partir da constatação de que Valle concebeu seus Prelúdios como peças que exploram diversas possibilidades timbrísticas e performáticas, típicas do caráter exploratório da música moderna e contemporânea, busquei ampliar as análises proposta por Alvarenga e Ribeiro (2016) e Oliveira (2023), oferecendo uma análise e apontando benefícios do estudo de alguns Prelúdios que não se encaixaram na classificação de obras com características de estudos apontados pelos autores.

O que observo é que diversos aspectos nesses Prelúdios selecionados podem vir a colaborar na formação de um intérprete que pensa a interpretação e a *performance* de uma maneira mais detida. A característica descritiva, onomatopáica desses Prelúdios analisados, associada a informações extramusicais sobre Valle e sobre suas obras, abre possibilidades para demandas interpretativas, experimentação e a necessidade de cruzar informações para chegar a uma decisão

acerca de cada execução. Ademais, obstáculos específicos encontrados na obra, como as imitações/evocações exigem que o intérprete pense de uma maneira mais cuidadosa nos recursos que o ajudem a transmitir a mensagem poética. Isso posto, podemos afirmar que esses Prelúdios constituem opções valiosas na aplicação do ensino do violino, tanto de técnicas tradicionais como de técnicas estendidas, exemplificadas estas últimas neste artigo.

Referências Bibliográficas

- Abreu, V. C. de. (2015). *Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só de Flausino Vale [manuscrito]: cinco transcrições e análise interpretativas para viola de arco* [Dissertação de Mestrado]. Belo Horizonte: UFMG. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/AAGS-A4YHCN>, (consultado em: 20 de Janeiro de 2024)
- Alvarenga, H. (1993). *Os 26 prelúdios característicos e concertantes para violino só de Flausino Vale: aspectos da linguagem musical e violinística* [Dissertação de Mestrado]. Porto Alegre: UFRGS. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/141532/000045498.pdf>. (consultado em 05 de Junho de 2023)
- Alvarenga, H.; Ribeiro, P. (2016). "Prelúdios ou Estudos: dualidade nos Prelúdios para Violino solo de Flausino Vale" em *Música Hodie*, 6(2), 70-82.
- Berbert, A. (2020). *Marcos Salles, Flausino Vale e Nicolò Paganini: análise comparativa entre caprichos e prelúdios para violino solo* [Tese de Doutorado]. Rio de Janeiro: UNIRIO. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/13187>. (consultado em 10 de Agosto de 2023).
- Chtereva, M. (2019) *Os Capriccios de Peter Hristoskov e 26 Prelúdios de Concerto Característicos para Violino Solo de Flausino Vale. Plovdiv: Academia de música, dança e Belas Artes "Prof. Asen Diamandiev"* [Tese de doutorado]. Plovdiv: Academia de música,

- dança e Belas Artes “Prof. Asen Diamandiev”.
- Copetti, R.; Tokeshi, E. (2005). “*Técnica Expandida para violino: classificação e avaliação de seu emprego na música brasileira*” em M. Verzoni (coord.), *XV Congresso da ANPPOM* (pp. 318-323), Rio de Janeiro: ANPPOM. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao5/rafaelacopetti_elianetokeshi.pdf (consultado em 10 de Janeiro de 2025).
- Feichas, L. V. (2012). “O Papel do Instrumentista na Performance Musical: um estudo sobre o Prelúdio XIV – A Porteira da Fazenda de Flausino Valle” em *Ensaio, Revista Cultural do Conservatório de Tatuí*, Ano VIII, n.º 73, 32-35.
- Feichas, L. V. (2013). *Os 26 prelúdios característicos e concertantes para violino só de Flausino Valle: observações teórico-práticas para sua interpretação* [Dissertação de Mestrado]. Campinas: UNICAMP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1620542> (consultado em 10 de Agosto de 2023).
- Feichas, L. V. (2015). “*The program music in Valle’s 26 Characteristic and Concert Preludes for Violin Alone: The performer-audience relation on stage*” em J. Ginsborg, A. Lamont, M. Phillips; S. Bramley (eds.), *Proceedings of the Ninth Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music* (ESCOM) (p. 64), Manchester: Royal Northern College of Music. Disponível em: https://www.gsmd.ac.uk/sites/default/files/2022-02/ESCOM9_Manchester_2015_Abstracts_Proceedings-web.pdf (consultado em 10 de Janeiro de 2025).
- Feichas, L. V. (2016). *Da Porteira da Fazenda ao Batuque Mineiro: o Violino Brasileiro de Flausino Valle*. Curitiba: Editora Prismas.
- Feichas, L. V. (2021a). “El uso de disonancias en la obra de Flausino Valle (1894-1954) y sus interpretaciones” em *Panoramas 2021*, Valência: Universitat Politècnica de València. Disponível em: <https://zenodo.org/records/5803563>. (consultado em 20 de Agosto de 2023).
- Feichas, L. V. (2021b). “The onomatopoeic effects (imitation / evocation) in the work of Flausino Valle (1894-1954): a case study on the use of the Alla Guitarra technique” em C. Foletto; J. Alves; e D. de Queiroz (ed.). *String Teaching in the 21st Century* (pp. 160-170). Porto: Politema
- Feichas, L. V. (2021c). *A Prática Instrumental como Investigação Artística aplicada a obra de Flausino Valle (1894-1954): o Processo e um Produto* [Tese de Doutorado]. Campinas/Lisboa: UNICAMP/UNL.
- Feichas, L. V.; Keller, D. , Carlos Eduardo; Da Silva, M (2017). “Sons Biofônicos e Criação Musical: Estudos exploratório dos fatores criativos utilizando emulações instrumentais de sons cotidianos” em E. Cordeiro *et al.* (ed.) *SIMA 2017: Anais do VI Simpósio Internacional de Música na Amazônia* (pp. 363-374). Macapá, Brasil: Universidade Federal de Roraima. Disponível em: <https://hal-hprints.archives-ouvertes.fr/hprints-01985312/document>. (consultado em 20 de Agosto de 2023)
- Feichas, L. V.; Ribeiro, L. (2020). “Um olhar decolonial sobre a obra de Flausino Valle” em R. Ishii; J. M. Luckner (org.) *Literaturas, memórias e oralidade* (pp. 49-59). Rio Branco: Nepan Editora.
- Frésca, C. (2008). *Uma extraordinária revelação de arte: Flausino Valle e o violino brasileiro* [Dissertação de Mestrado]. São Paulo: USP.
- Madeira, B. (2017). *O gesto corporal como potencializador de significado na performance violonística*. Campinas, SP: [s.n.].
- Messina, M.; Feichas, L.; Ribeiro, L. (2019). “*Musique Concrète Instrumentale and Coloniality of Knowledge: Helmut Lachenmann, Flausino Valle and the Euronormative Bias of New Music Genealogies*” em *II Congreso MUSAM: En, Desde y Hacia las Americas. Migraciones Musicales: Comunidades Transnacionales, Historia Oral y Memoria Cultural* (pp. 653-667). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Milewski, J. (1985) (coord.). *Flausino Valle: O Paganini Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Europa.
- Oliveira, C. E. S. (2023). *Aspectos Pedagógico da Técnica de arco de 13 dos 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para violino “só” de Flausino Valle* [Dissertação de Mestrado]. Brasília: Departamento de Música, Universidade de Brasília.
- Paulinyi, Z. (2010a). *Flausino Valle e Marcos Salles: influências*

- da escola franco-belga em obras brasileiras para violino solo [Dissertação de Mestrado]. Brasília: Departamento de Música, Universidade de Brasília.
- Paulinyi, Z. (2010b). "Uso da técnica 'sotto le corde' como elemento surpreendente e inovador em obra para violino solo de Flausino Vale" em S. Ray (coord.), *XX Congresso da ANPPOM* (pp. 1338-1342), Florianópolis: ANPPOM. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2010/ANAIS_do_CONGRESSO_ANPPON_2010.pdf (consultado em 10 de Janeiro de 2025).
- Ray, S. (2005) "Os Conceitos de EPM, Potencial e Interferência, Inseridos numa Proposta de Mapeamento de Estudos sobre Performance Musical" em S. Ray (org.). *Performance Musical e suas Interfaces* (pp. 37-60). Goiânia: Ed. Vieira.
- Ray, S. (2015). *Pedagogia da Performance Musical* [Tese de Pós-Doutoramento]. Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal do Goiás.
- Silvestre, N. G. (2022). *Flausino Valle: violino soberano*. Belo Horizonte: ADI Edições.
- Strange, P.; Strange, A. (2001). *The contemporary violin: extended performance technique*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Tokeshi, E. (2003). "Técnica Expandida para Violino e as Variações Opcionais de Guerra Peixe: reflexão sobre parâmetros para interpretação musical" em *Música Hodie*, 3 (1/2), 52-58.
- Valle, F. R. (1978). *Elementos de Folclore Musical Brasileiro*. 2.ª ed. São Paulo: Editora Brasileira.
- Valle, F. R. (2023). *26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só; Doce Momento; e Serenim*. Campinas, SP: Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural e Coordenadoria de Documentação de Música Contemporânea. Disponível em: <https://www.bibliotecadigital.unicamp.br/bd/index.php/detalhes-material/?code=111821> (consultado em 10 de Janeiro de 2025).
- Valle, F. R. (s.d.). *Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza*. Belo Horizonte.
- Valle, F. R. (1894-1954). *Caderno de Notas Curiosas*. Barbacena/Belo Horizonte.
- Vasconcellos, D. (2013). *Técnica extendidas para violão: hibridização e parametrização de maneiras de tocar* [Dissertação de Mestrado]. Campinas: UNICAMP.

