

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MÚSICA

PRESCILIANO SILVA E FRANCISCO VALLE:
DISTINTOS ROMÂNTICOS

ANDRÉ LUIS DIAS PIRES

RIO DE JANEIRO, 2011

PRESCILIANO SILVA E FRANCISCO VALLE: DISTINTOS ROMÂNTICOS

Por

ANDRÉ LUIS DIAS PIRES

Tese submetida ao Programa de Pós
Graduação em Música da UNIRIO,
como requisito parcial para obtenção do
grau de Doutor, sob a orientação do Prof.
Dr. Nailson de Almeida Simões

Rio de Janeiro, 2011

Pires, André Luis Dias.

P667 Presciliano Silva e Francisco Valle: distintos românticos / André Luis
Dias Pires, 2011.
252 f. ; 30 cm

Orientador: Nailson de Almeida Simões.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

1.Silva, Presciliano, 1854-1910 . 2. Valle, Francisco Magalhães, 1869-
1906. 3. Pianistas – Minas Gerais. 4.Partituras. 5. Romantismo musical
brasileiro. 6. Repertório pianístico brasileiro. I. Simões, Nailson de
Almeida. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de
Letras e Artes. Curso de doutorado em Música. III. Título.

CDD – 786.2



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

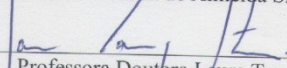
“PRESCILIANO SILVA E FRANCISCO VALLE: distintos românticos”

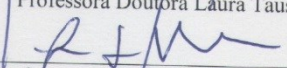
por

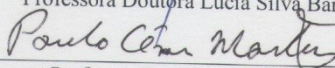
André Luis Dias Pires

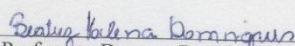
BANCA EXAMINADORA

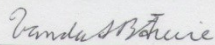

Professor Doutor Nailson de Almeida Simões (orientador)


Professora Doutora Laura Tausz Rónai


Professora Doutora Lúcia Silva Barrenechea


Professor Doutor Paulo César Rabello


Professora Doutora Beatriz Helena Domingues


Professora Doutora Vanda Lima Bellard Freire

Conceito: Aprovado

JUNHO DE 2011

*À minha mulher, Luiza
e ao meu filho, André
pelo amor infindo e pela presença.*

*À minha mãe, Lourdes
e à minha filha, Roberta
pelo amor infindo e pela saudade.*

AGRADECIMENTOS

Não foi fácil encarar a página em branco: diante deste espaço fui tomado pelos afetos e pelo medo de esquecer, por um momento, alguém inesquecível. Ainda assim, mergulhei nela.

*(Ah!, se pelo menos o pensamento não sangrasse!
Ah!, se pelo menos o coração não tivesse memória!
Como seria menos linda e mais suave a minha história!...
Cacaso)*

Agradeço a meu pai, Odilon – que, malgrado minha recusa explícita, teimava em endereçar cartas, *avant la lettre*, a um certo Dr. André Luis Dias Pires... e à minha mãe, Lourdes – que entrou *pelos sete buracos da minha cabeça*, e de lá não cessa, ainda hoje, de reverberar música...

Agradeço ao vovô Guto, tubista da banda Lira de Apolo, e ao vovô José Dias, que sabia como ninguém bater palmas e invariavelmente pedir bis; à vizinha Bebeta e à vizinha Chavita (minha parceira ao piano no *secondo* da Marseillaise e no *primo* da Estudiantina de Waldteufel); aos tios Caio, Luís Augusto, Oscar, Osvaldo e Othon; às tias Celi, Darcy, Evarista – e meu padrinho Motta –, Gemi, Odelina, Odelita, Olívia, Oneida, Onilda, Osvaldina, Sava e Terezinha – e meu querido Cleto; aos meus irmãos Paulo Roberto – e Ruth –, José Augusto – e Maria Lúcia (e Lucas!) – e Marco Aurélio; às minhas irmãs Francesca e Rita de Cássia; ao meu (muito mais que) sogro Geraldo Guimarães e à minha (muito mais que) cunhada Marina.

Agradeço à minha mulher Luiza, amada/amante parceira e parteira de cada nascimento – nesta tese e fora dela; e aos meus filhos André – e Raquel –, e Roberta, por me levarem a tangenciar o paraíso, e pelo orgulho da paternidade.

Agradeço aos meus professores de música, aos professores de meus professores, a toda a cadeia de mestres dos quais sou feliz herdeiro. Estendo ainda minha gratidão àqueles

que, sem terem sido meus professores, contribuíram para a minha formação. À minha mãe, Maria de Lourdes Dias Pires, que ao me parir não apenas me deu à luz mas, igualmente, ao som; à Terezinha Dias Bobbio, acordeonista-mor e supervisora didática de minha mãe; a Zélia de Lima Furtado, Judith Coccarelli, Ilara Gomes Grosso, Selma Salomão e Maria de Lourdes Gonçalves Junqueira, de quem fui aluno de piano; ao Cláudio Goulart, por ter me levado ao pianista Homero Magalhães, e ao Homero pelo aprendizado da prática da humildade e do rigor na exegese do texto musical; ao Pedro Paulo Sena Madureira, por me apresentar ao pianista Antônio Guedes Barbosa, e ao Antônio pelo que me ensinou de pianismo e fantasia; a ele agradeço ainda por me levar até seu velho mestre Arnaldo Estrella, e ao Estrella pelo aprendizado do uso criterioso da liberdade e da inteligência na exegese e na performance do texto musical; à Míriam Dauelsberg, pelo desenvolvimento da paixão pelo elemento timbre e pela radicalização de seu poder sedutor; à Henriqueta Rosa Fernandes Braga, pelos horizontes que me abriu nas relações entre a música e a história; à Esther Scliar, pelas ferramentas que me permitiram o mergulho consistente nos textos musicais e sua conseqüente performance; aos organistas Walter Greb e Gertrud Mersiovsky, por terem ampliado minha compreensão do universo tecladístico; ao maestro John Neschling, pela bússola nos caminhos que trilhei junto aos coros que regi.

Agradeço aos cantores dos Corais Opus 78, Manuel Dias de Oliveira, Pro-Música, Unicoro, Via Láctea e do Coral da Universidade Federal de Juiz de Fora; aos meus alunos dos Colégios São Vicente de Paulo e Santo Inácio; aos meus alunos e colegas dos Conservatórios Estaduais Padre José Maria Xavier e Haydée França Americano; aos companheiros de jornada na UFJF, em especial os colegas e alunos do Curso de Artes, da Faculdade de Educação Física e Desportos e do Bacharelado em Música; aos meus alunos e ex-alunos de piano e órgão, particulares e institucionais; e à instituição UFJF, onde trabalho e prazer estão amalgamados há quase trinta anos.

Agradeço às cidades de São João del-Rei e Juiz de Fora, que pariram Presciliano (José) da Silva e Francisco (Magalhães) do Valle; e ao Presciliano Silva e ao Francisco Valle, pelo legado musical que herdamos, e por terem se deixado revelar.

Agradeço às famílias de Francisco Valle e Presciliano Silva pelas preciosas contribuições – depoimentos, documentos, partituras, retratos, livros – ao processo de

resgate da biografia e da obra pianística dos dois compositores mineiros.

Agradeço ao meu orientador, prof. Dr. Nailson de Almeida Simões, pela confiança depositada e pela acolhida – acadêmica e afetiva – sem as quais meu anteprojeto de pesquisa possivelmente ainda estaria dormitando nos arquivos de meu computador; e aos membros das bancas de qualificação e defesa – Beatriz Helena Domingues (nome que sem dúvida poderia estar situado entre o de meus irmãos, neste espaço), Laura Tausz Rónai (cujo generoso pronunciamento sobre a tese já se anuncia como prefácio da possível publicação), Lúcia Barrenechea (a quem sou grato pelo epíteto “cereja do bolo” com o qual se referiu à minha performance), Paulo Rabelo (chefe inaugural do recém-criado Departamento de Música da UFJF e meu atual parceiro em viagens camerísticas) e Vanda Lima Bellard Freire (minha mais que competente orientadora de tese no mestrado da UFRJ, em 1996) – a todos sou grato pelas contribuições enriquecedoras que nortearam o processo de pesquisa, escrita e/ou conclusão da tese. À Claudia Simões, suplente da banca de defesa, agradeço a adaptação da tese aos rigores formais do PPGM-UNIRIO.

Agradeço ao PPGM-UNIRIO – em particular aos professores das disciplinas cursadas durante o doutorado e aos meus colegas, queridos companheiros de jornada – e ao secretário Aristides Antônio D. Filho. Aos coordenadores e ao Colegiado, minha gratidão pelo alargamento dos prazos que me foi concedido para a defesa, e pela compreensão dos motivos que me obrigaram a solicitá-lo.

Agradeço à CAPES que me contemplou com a concessão da bolsa de estudos, mas também ao Sistema Lattes e à internet, por terem viabilizado esta tese com sua fisionomia atual.

Agradeço àqueles que contribuíram diretamente no processo de pesquisa e confecção desta tese: aos arcontes Abgar Campos Tirado, Aloízio Viegas, Américo Pereira, Elizabeth Valle Botti; João Ângelo Martignoni, José Maria Neves, Lenita Waldige Nogueira, Lúcius Mota, Nilo Brasiel do Vale, Maria da Aparecida Valle, Marília Silva Ferreira, Rodrigues Barbosa e Suely Campos Franco; e ainda a Aduino Vilella, Alexandre Dornelas, Eduardo Lara Coelho, Eduardo Tagliatti, Gabriel Augusto de Miranda, Guilherme Sauerbronn, João Oliveira (Teté), Jorginho Abicalil, Joseph Quinn,

Jovelina Nóbrega (e Paulo), Maraliz Christo, Márcia Brasiel, Maria Jacintha Sauerbronn de Mello, Marisa d'Agosto, Oiliam Lanna, Ricardo Ferreira Santos, Robert Anthony do Amaral Oliveira, Rodolfo Valverde, Ruth Serrão, Vanda Arantes do Valle e Vandelir Neves.

Agradeço aos amigos que estiveram presentes na defesa, emprestando-me seu carinho e sua energia em um 29 de junho especialmente carregado de apreensão, memória e afetos amalgamados. Nomeio especialmente os que viajaram ao Rio de Janeiro para celebrar a conclusão do processo: Adriano Tavares, Alvina Maria Valle Botti, Carlos José dos Santos, Fábio Filgueiras, Gabriel dos Santos, Graça de Castro Pamplona, João Tibúrcio Pamplona, Lara Pamplona, Lívia Lucas, Luciana Ferreira Santos, Márcia Ferreira Santos, Maria da Aparecida Valle, Maria Célia Gomes Vitória, Maria da Conceição do Valle Ferreira Navarro, Marília Silva Ferreira, Rodolfo Valverde, Rúbia Ferreira e Suely Franco; mas igualmente Fabiana Mattos e Jansen Campos (que já estavam no Rio) e Doroti Nogueira Mira/Vitória, que também *vijaram*, mesmo sem sair de Juiz de Fora...

Agradeço a Jansen Campos, pelo programa – na rádio MEC – sobre Presciliano Silva e Francisco Valle, e pela gravação da performance de suas obras, durante a defesa da tese.

Agradeço àqueles cujo nome foi indevidamente omitido neste espaço, lapso imperdoável pelo qual me penitencio.

Agradeço finalmente a todos os que torceram pelo sucesso desta empreitada, com os quais partilho hoje minha alegria.

A Deus, graças.

*Minha aldeia é tão grande
como outra terra qualquer
porque eu sou do tamanho do que vejo
e não do tamanho da minha altura.*

Alberto Caeiro

PIRES, André Luis Dias. *Presciliano Silva e Francisco Valle: Distintos Românticos*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta tese está focada no repertório pianístico de dois músicos românticos mineiros nascidos na segunda metade do século XIX e falecidos na primeira década do século passado: Presciliano Silva e Francisco Valle, ambos com formação européia (Milão ou Paris). Sistemáticamente ausentes das salas de concerto do XX, suas partituras caíram no esquecimento e se encontravam em lugar ignorado – embora se tivesse notícia de alguns títulos de obras suas. Estão contidos nesta tese um catálogo de títulos ainda desaparecidos, cópias de todas as partituras reencontradas entre 2005 e 2011, a fortuna crítica de cada um dos compositores, o estudo de suas distintas linguagens musicais, edição e gravação midi em *Finale* de uma peça de cada autor, e inúmeras pistas, indícios e vestígios de caminhos ainda não exauridos, a convocar novos pesquisadores.

Palavras-chave:

Presciliano Silva – Francisco Valle – São João del-Rei – Juiz de Fora – Minas Gerais – romantismo musical brasileiro – repertório pianístico.

ABSTRACT

This thesis focuses on the piano repertoire of two Romantic-era musicians from Minas Gerais who were born in the second half of the nineteenth century and died in the first decade of the last century: Presciliano Silva and Francisco Valle, both with a European educational background (Milan or Paris). Systematically absent from the concert halls of the 20th century, their scores fell into oblivion and were thus widely unknown – notwithstanding reports of some titles of their works. Contained herein are a catalog of titles still missing, copies of all the scores rediscovered between 2005 and 2011, the critical reception of each of the composers, the study of their distinct musical languages, scores and files *midi* in *Finale* of a piece by each author, and innumerable clues, indications, and traces of paths not yet fully explored, inviting new researchers.

Keywords:

Presciliano Silva – Francisco Valle – São João del-Rei – Juiz de Fora – Minas Gerais – brazilian musical romanticism – piano repertoire.

RÉSUMÉ

Cette thèse est axée sur le répertoire de deux musiciens romantiques de la province de Minas Gerais, au Brésil, tous les deux possédant une éducation musicale européenne (Milan ou Paris), nés dans la seconde moitié du XIX^{ème}. siècle et décédés dans la première décennie du siècle dernier: Presciliano Silva et Francisco Valle. Systématiquement absents des salles de concert pendant le XX^{ème}. siècle, leurs partitions sont tombées dans l'oubli et demeuraient disparues, malgré la connaissance de quelques titres de ses œuvres. Cette thèse contient un catalogue de leurs compositions qui demeurent jusqu'à présent encore disparues ; des copies de toutes les partitions redécouvertes entre 2005 et 2011 ; la fortune critique de chacun des compositeurs ; l'étude de leurs différents langages musicaux romantiques; des éditions et enregistrements *midi* en *Finale* d'un morceau de chaque auteur ; et de nombreux vestiges, indices et traces des chemins pas encore épuisés qui attendent et appellent de nouveaux chercheurs.

Mots-clés :

Presciliano Silva – Francisco Valle – São João del-Rei – Juiz de Fora – Minas Gerais – romantisme musical brésilien – répertoire pianistique.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS E EXEMPLOS MUSICAIS.....	xvii
1. PRELÚDIOS	1
1.1 IMPULSOS – arsis.....	1
1.2 INSTRUMENTAÇÃO: metodologias.....	12
1.3 ANACRUSE.....	20
2. DUAS MINAS DISTINTAS.....	21
2.1 A SÃO JOÃO DEL-REI DE PRESCILIANO SILVA.....	21
2.2 A JUIZ DE FORA DE FRANCISCO VALLE.....	31
3. DISTINTAS NARRATIVAS	44
3.1 BIOGRAFEMAS DE PRESCILIANO SILVA.....	48
3.1.1 O arconte José Maria Neves	49
3.1.2 O arconte João Ângelo Martignoni.....	51
3.1.3 A arconte Marília Silva Ferreira	54
3.1.4 O arconte Nilo Brasiel Valle	60
3.1.5 O arconte Aluizio Viegas.....	64
3.1.6 A arconte Suely Campos Franco	67
3.1.7 A arconte Lenita Waldige Mendes Nogueira	69
3.1.8 O arconte André Luis Dias Pires.....	72
3.1.9 O arconte Abgar Campos Tirado.....	74
3.1.10 Os arcontes Jorginho Abicalil e Maria Jacintha Sauerbronn de Mello	77
3.2 BIOGRAFEMAS DE FRANCISCO VALLE.....	82
3.2.1 O arconte Américo Pereira	84
3.2.2 A arconte Maria da Aparecida Valle	91
3.2.3 O arconte Francisco Magalhães do Valle. Ele, por ele mesmo	96
3.2.4 O arconte André Luis Dias Pires.....	100
3.2.5 O arconte Lúcius Mota	103
3.2.6 O arconte Rodrigues Barbosa	106
3.2.7 A arconte Elizabeth Valle Botti	110

4. DISTINTOS OUVIDOS, DISTINTOS OLVIDOS	112
4.1 A MÚSICA DE PRESCILIANO SILVA	140
4.1.1.1 Introdução	146
4.1.1.2. Seção A: <i>Andante giusto</i>	147
4.1.1.3 Seção B: <i>Più tosto</i>	148
4.1.1.4 Seção A' – <i>Tempo I</i>	150
4.1.1.5 Codeta (ou segunda subseção de A') – <i>affretando</i>	150
4.2 A MÚSICA DE FRANCISCO VALLE	151
4.2.1 A Sonata em Dó menor	160
4.2.1.1 O 1º. movimento: <i>Allegro moderato</i>	168
4.2.1.1.1 Exposição: Tema A	169
4.2.1.1.2 Exposição: o motivo α (alfa)	170
4.2.1.1.3 Exposição: tema B	170
4.2.1.1.4 Desenvolvimento ou Travessia	172
4.2.1.1.5 Recapitulação ou reexposição	174
4.2.1.1.6 Desenvolvimento terminal	175
4.2.1.1.7 Coda	176
4.2.1.2 O 2º. movimento: <i>Romance</i>	176
4.2.1.2.1 Estrutura e desenvolvimento motivico	177
4.2.1.2.2 O motivo α (alfa)	179
4.2.1.2.3 O motivo β (beta)	179
4.2.1.2.4 O motivo α'	180
4.2.1.2.5 O motivo γ (gama)	181
4.2.1.2.6 A seção conclusiva A'	182
4.2.1.3 O 3º. Movimento: <i>Rondó. Allegro</i>	183
4.2.1.3.1 Seção A	184
4.2.1.3.2 Seção B	185
4.2.1.3.3 Seção C	185
4.2.1.3.4 Seção D	186
4.2.1.3.5 Seção E	187
4.2.1.3.6 Seção B'	188
4.2.1.3.7 Seção A'	188
4.2.1.3.8 Seção B''	188
4.2.1.3.9 Seção D'	189

4.2.1.3.10 Seção F	190
4.2.1.3.11 Seção A''	191
4.2.1.3.12 Considerações finais	191
5. CODA ?	192
6. REFERÊNCIAS	199
6.1 Livros	199
6.2 Artigos	204
6.3 Sítios da internet	207
6.4 Partituras	208
6.5 Gravações: LPs e CDs	208
6.6 PALESTRA.....	209
7. ANEXOS	210

LISTA DE FIGURAS E EXEMPLOS MUSICAIS

Figuras

Figura 1. Banda Campesina em 1895.....	54
Figura 2. Cartão- de- visitas de Presciliano Silva dirigido ao seu irmão Firmino datado de 1893.	56
Figura 3. Texto do anúncio publicado por Presciliano Silva no Diário de Campinas....	68
Figura 4. Reprodução do texto da capa da partitura <i>O Sonho do futuro op.8</i> de Presciliano Silva.	144

Exemplos musicais

Exemplo 1. Francisco Valle: <i>Sonata em Dó menor</i> /I Movimento – Exposição, Tema A, c1-4.	169
Exemplo 2. Francisco Valle: <i>Sonata em Dó menor</i> /I Movimento – Exposição, motivo α , c24-25.....	170
Exemplo 3. Francisco Valle: <i>Sonata em Dó menor</i> /I Movimento – Exposição, Tema B, c40-44.	171
Exemplo 4. Francisco Valle: <i>Sonata em Dó menor</i> /I Movimento – Reexposição, Tema A, c168-170.	174
Exemplo 5. Francisco Valle: <i>Sonata em Dó menor</i> /II Movimento – Motivo α , c1. ..	179
Exemplo 6. Francisco Valle: <i>Sonata em Dó menor</i> /II Movimento – Motivo β , c10... ..	179
Exemplo 7. Francisco Valle: <i>Sonata em Dó menor</i> /II Movimento – Desmembramento do motivo β em dois fragmentos: β_1 e β_2	180
Exemplo 8. Francisco Valle: <i>Sonata em Dó menor</i> /II Movimento – Dilatação e diminuição do Motivo α , c26.....	180
Exemplo 9. Francisco Valle: <i>Sonata em Dó menor</i> /II Movimento – Início da seção B, motivo γ , c28.	181
Exemplo 10. Francisco Valle: <i>Sonata em Dó menor</i> /II Movimento – Desmembramento do Motivo γ , c32.	181
Exemplo 11. Francisco Valle: <i>Sonata em Dó menor</i> /II Movimento – Nova configuração do Motivo γ , c55.....	182
Exemplo 12. Francisco Valle: <i>Sonata em Dó menor</i> /III Movimento – Rondó, motivo α , c21.	184
Exemplo 13. Francisco Valle: <i>Sonata em Dó menor</i> /III Movimento – Rondó, Motivo β	184
Exemplo 14. Francisco Valle: <i>Sonata em Dó menor</i> /III Movimento – Rondó, Seção D, c.80.	187
Exemplo 15. Francisco Valle: <i>Sonata em Dó menor</i> /III Movimento – Seção D', c274.	189
Exemplo 16. Francisco Valle: <i>Sonata em Dó menor</i> /III Movimento – Seção E, c306.	190

1. PRELÚDIOS

1.1 IMPULSOS – arsis.

Início a escrita da presente tese citando Joaquim Nabuco, para quem todas as paisagens do Novo Mundo não valiam um trecho da via Appia ou um pedaço do cais do Sena, à sombra do velho Louvre. Mário de Andrade, numa troca de cartas com Carlos Drummond de Andrade, critica asperamente essa posição, dizendo que assim como havia a “moléstia de Chagas”, também havia entre brasileiros a “moléstia de Nabuco”, cujos sintomas incluíam sentir saudade do cais do Sena, em plena Quinta da Boa Vista.¹ Na mesma linha de pensamento e indignação, há alguns anos, o então futuro Presidente da República Federativa do Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva, acusou o então Presidente Fernando Henrique Cardoso de sofrer desta moléstia, por ter “os olhos voltados para a Europa e o traseiro voltado para o Brasil”.

O escopo de tal assertiva talvez pudesse ser estendido a quase todos que integramos as chamadas *elites brasileiras* – intelectuais ou econômicas. Porém, não são todas as elites brasileiras que caberiam no escopo desta tese, mas apenas pequena fração delas, composta, sobretudo, pelos instrumentistas e cantores que trabalham na área da tradição musical escrita, onde as partituras desempenham papel de alicerce do fazer musical.

Brasileiros professores de instrumentos ou canto, alunos dos Conservatórios, intérpretes consagrados ou não pelo mercado, editores, gravadoras, têm seus olhos – ou, antes, seus ouvidos? – quase inteiramente voltados para a produção musical européia (a exceção para a música brasileira do século XX, posteriormente à Semana de Arte Moderna de 1922, não saberia desmentir esta regra). A música composta nos séculos XVIII e XIX em terras que hoje chamamos unitariamente de *brasileira*, apenas esporadicamente é tocada, cantada,

¹ ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1982, p.15.

regida, gravada, ouvida ao vivo ou registrada em CD. Embora assinalando que nos últimos anos o interesse por nossa música experimenta um *crescendo* ininterrupto e notável por parte de musicólogos, sabemos que há um longo caminho a ser percorrido pelos intérpretes na direção de abraçá-la, conhecê-la, estudá-la, resgatá-la das partituras e torná-la presente nos recitais, nos concertos, nos registros fonográficos, no cotidiano e no imaginário das platéias.

Certamente o trabalho dos musicólogos precede o trabalho dos intérpretes, e nesse sentido temos avançado nas pesquisas e no conhecimento sobre boa parte do repertório produzido em épocas pretéritas, em solo hoje chamado brasileiro, por portugueses que migraram para a América lusitana, por negros seqüestrados na África e para cá trazidos enquanto escravos à revelia de sua vontade, e também por descendentes destes – miscigenados ou não – aqui nascidos. É desnecessário citar Kurt Lange e sua atuação em meados do século XX para ressaltar o que significou seu trabalho de investigação musicológica na inflexão quantitativa e qualitativa ocorrida no processo de aceleração e valorização das descobertas musicológicas sobre esta produção *brasileira*², por ser algo inquestionável e sobejamente reconhecido nos meios acadêmicos.

A musicologia, termo criado na Alemanha por Friedrich Chrysander em 1863, pouco a pouco vem ganhando brasilidade (BENEJAM, 2003). Porém, ao contrário do que ocorre com o século XVIII mineiro – período que já é objeto de número generoso de pesquisas e relativamente pródigo em trabalhos acadêmicos – o século XIX (em sua historiografia geral, e não apenas musical) carece ainda de um número expressivo de pesquisadores que se predisponham a garimpar e resgatar documentos históricos e a enorme riqueza patrimonial do oitocentismo em Minas Gerais, costurando-os com um pensamento reflexivo. É alvissareira a

² A palavra ‘brasileira’ com certeza não é adequada para referir-se a um período histórico em que o próprio Brasil ainda não existia enquanto país. A expressão ‘colonial’ tampouco satisfaria, porque seu escopo não consegue abranger o período pós 1822, quando foi proclamada a independência em relação a Portugal. Há musicólogos, como Paulo Castagna, que propõem utilizar a expressão ‘luso-brasileira’ que igualmente questiono, por ela ainda não dar conta de assimilar a importante participação dos músicos afro-descendentes, mestiços ou mesmo indígenas. Feita esta ressalva, continuarei a utilizar doravante a palavra ‘brasileira’ por não haver conhecido ou cunhado outra mais apropriada.

constatação atual de um incremento no número de teses e dissertações sobre a produção musical neste período, e isso parece indicar uma tendência que vem ao encontro da preocupação acima mencionada quanto à necessidade de cada vez mais pesquisadores abraçarem a busca, o conhecimento, a publicação e conseqüente divulgação do repertório do século XIX.

A eleição de Presciliano Silva e Francisco Valle para tema desta tese de doutorado foi um processo que veio amadurecendo, no entanto, desde bem antes de uma compreensão de tal carência musicológica. Deveu-se antes a algumas situações fortuitas de caráter pessoal, com vinculação direta ao fato de, embora natural do Estado do Rio de Janeiro, haver eu residido e trabalhado, entre 1976 e 1984, na cidade de São João del-Rei, e estar residindo e trabalhando, a partir de 1984 até os dias atuais, em Juiz de Fora. Em cada etapa desta trajetória mineira conheci um dos compositores cuja obra acabei me propondo a investigar e recuperar. Três situações, frutos de um acaso feliz, deram origem ao anteprojeto de pesquisa que ora se materializa na presente tese. São elas:

– Situação primeira, ca.1980.

Após assistir em São João del-Rei a uma cerimônia litúrgica durante as comemorações tradicionais da Semana Santa católica, comentando com o professor Abgar Campos Tirado, então diretor do Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier³ sobre a qualidade de determinada obra executada pela Orquestra e Coro Ribeiro Bastos na Matriz Nossa Senhora do Pilar – *O Vos Omnes* – fui informado por Tirado que se tratava de uma composição de Presciliano Silva, compositor sanjoanense de quem já ouvira falar, mas cuja obra desconhecia. O próprio Abgar Tirado relatou ter interpretado em público uma peça dele intitulada *Canção Infantil*, para piano, havia alguns anos. Informou ainda que a partitura desta peça estava desaparecida.

³ Padre José Maria Xavier (1819- 1887), compositor sanjoanense, é outro oitocentista merecedor de pesquisa musicológica consistente, mas ainda carente dela.

Tempos mais tarde, em visita ao site de pesquisas Google (diferentemente dos resultados de consultas sobre outros compositores sanjoanenses e brasileiros ou lusoafroamericanos, que ofereciam numerosos links informativos) encontrei um único site, econômico, sobre Presciliano Silva. Dele constava exatamente o belo fragmento sonoro de seu *O Vos Omnes* para coro e orquestra, com duração aproximada de trinta segundos, a mesma obra que ouvira durante a liturgia da Paixão alguns anos antes. Encontrei ainda sobre Presciliano um pequeno verbete, igualmente breve, num livro de NEVES (1997). Intrigado e instigado a seguir esta pista, pressenti a possibilidade de um tesouro escondido ao final dela.

– Situação segunda, ca. 2002.

O Coral da Universidade Federal de Juiz de Fora, do qual fui regente titular entre 2000 e 2010, estava reunido na Fazenda do Barulho, nas vizinhanças da cidade, para um fim de semana compartilhado. Foi quando um retrato na parede motivou a chegada da informação, trazida pelo contralto Elizabeth Valle Botti:

- Esse aí é meu bisavô, era músico. Estudou em Paris com César Franck.
- O quê? Com César Franck? Como ele se chamava?
- Francisco Valle.
- Não conheço... Vocês têm obras dele?
- Não temos mais, parece que foram doadas à Biblioteca da Escola de Música da UFRJ.

Que grata surpresa tomar conhecimento inopinadamente de que uma tradicional família juizforana possuía um ancestral que havia sido aluno de um dos compositores europeus mais respeitados do século XIX! Morando na cidade havia quase vinte anos e convivendo intensamente nos meios musicais da região, eu todavia ignorava por completo a existência de Francisco Valle e tal informação incendiou minha curiosidade.

Após o fim de semana procurei Elisabeth Valle Botti para conversar a respeito de seu bisavô, personagem que havia desencadeado em mim tanto entusiasmo. Mais uma vez pressentia a descoberta de um tesouro.

- Situação terceira: 2004.

Durante a montagem de um anteprojeto de pesquisa para apresentar ao Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, na intenção de nesta universidade cursar o doutorado, elaborei uma investigação que juntava num só corpo a dupla curiosidade musical e acadêmica sobre a obra de Presciliano Silva e de Francisco Valle, notadamente a obra para piano.

O objeto duplo da pesquisa, mais que ousadia ou gula intelectual, seria um pára-quadras salvador para a hipótese de nada ou muito pouco do repertório de uma ou ambas as lavras composicionais vir a ser encontrado durante as pesquisas. Preferi ousar uma proposta investigatória cujo escopo fosse mais amplo, do que recortá-la, reduzindo seu âmbito, e ampliando desta forma o risco de uma possível frustração futura.

A questão do tempo foi fundamental na costura da unidade, pois Presciliano Silva (1854-1910) e Francisco Valle (1869-1906) foram contemporâneos – embora Presciliano, mais longo, tenha nascido quinze anos antes e falecido quatro anos depois de Francisco. Também a proximidade geográfica cooperou para esse amálgama, pois os dois compositores viveram próximos, habitaram duas cidades mineiras não distantes, mesmo para os padrões de estrada e transporte do final do século XIX. Atualmente a estrada que liga São João del-Rei a Juiz de Fora possui apenas 160 quilômetros.

Contudo, não apenas a geografia e a história os aproximam. À medida que avancei no conhecimento sobre seus dados biográficos fui percebendo outros tantos aspectos em comum.

Ambos mineiros e românticos, Presciliano e Francisco foram formados nos gostos estéticos da música do século XIX: os *romantismos*, no plural como queria Carpeaux⁴. Estudaram no Rio de Janeiro e na Europa – Presciliano em Milão e Francisco em Paris. E ambos encerraram sua vida tragicamente, em consequência de crises depressivas: Presciliano teria enlouquecido, Francisco suicidou-se.

⁴ CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1958, p.190. “Não se pode falar em Romantismo. Só em Romantismos, no plural.”

Outro ponto em comum – e profundamente lamentável – é o esquecimento a que estiveram e ainda estão submetidos até este início do século XXI. A música de Presciliano, operística ao gosto franco-italiano, perdeu espaço para a música romântica de viés germânico, quando da substituição do Império pela República em 1889; e a música *internacionalista*⁵ de Valle caiu no ostracismo após a instalação da hegemonia do pensamento nacional-modernista pós-1922. A música dos dois foi atropelada, ainda que com uma certa defasagem no tempo, por mudanças de gosto. A propósito, a rejeição do epíteto *romântico* já se fazia sentir entre os próprios compositores europeus. Há uma frase antológica de Berlioz (1803-1869), considerado hoje o maior romântico francês, que bem o demonstra:

Romântico? Não sei o que isso significa. Eu sou um clássico. Por clássico, entendo uma arte jovem, vigorosa e sincera, séria, apaixonada, amante das belas formas, perfeitamente livre; tudo aquilo que já foi produzido de grande, de corajoso: Gluck, Beethoven, Shakespeare. (BERLIOZ *apud* MASSIN, 1997, p.699).

Paul Valéry foi outro que referiu-se pejorativamente ao conceito de romântico, quando declarou: “não vou definir esse termo. Para tanto seria preciso ter perdido todo o senso de rigor.” Ou então, na mesma conferência, referindo-se a Baudelaire: “Em suma ele foi levado, obrigado, pelo estado de sua alma e dos elementos, a opor-se cada vez mais nitidamente ao sistema, ou à ausência de sistema, denominado romantismo.”⁶

Enquanto viviam Presciliano e Valle, peças de sua autoria freqüentavam os Salões e Clubes Musicais, comuns à época. Há documentos e registros da audição de obras do sanjoanense em Belo Horizonte, Campinas e Nova Friburgo, por exemplo, além de São João del-Rei. Já as obras do juizforano freqüentavam, além dos Salões de Juiz de Fora e da novíssima capital mineira Belo Horizonte, também os da capital do Império e da República: o Rio de Janeiro.

E uma curiosidade: Carlos Gomes, que conviveu no Rio com Francisco Valle, era

⁵ Uma ou outra incursão de Valle como folclorista não o redimiu do que chamaria *pecado* europeu.

⁶ VALÉRY, Paul. Situação de Baudelaire. (conferência proferida em 19/02/1924). In VALÉRY, Paul. Variedades. Trad. Maíza Martins de Siqueira. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1999, p.22,23.

natural de Campinas, onde pode ter convivido com Presciliano Silva após a mudança do compositor sanjoanense para esta cidade, em 1885. (O músico campineiro também padeceu – padece ainda – do mesmo mal histórico que acometeu os dois mineiros: o pré-juízo estético-ideológico).

Com tantas aproximações e convergências biográficas, no entanto, *data venia*, consta que Francisco e Presciliano jamais se conheceram. Durante esta pesquisa não tive acesso a qualquer documento ou registro que comprovasse ou mencionasse explicitamente um encontro entre ambos, embora intua essa possibilidade.

O projeto de pesquisa se encarregou de promover este encontro, um século após sua(s) morte(s), ao colocá-los lado a lado e buscar cotejar suas obras para piano. Fiz um levantamento do repertório pianístico produzido pelos compositores, sem desconhecer ou recusar tangenciar o repertório sinfônico, coral e camerístico de ambos.

O estudo comparado entre estas diferentes linguagens composicionais pretendeu confirmar a hipótese inicial de distinção entre seus estilos e gostos musicais. As peças que escolhi olham realmente para horizontes diversos e são orientadas por diferentes bússolas estéticas. São representantes de dois romantismos bem distintos nas Minas do século XIX: *O Sonho do Futuro op.8* parece guardar e reciclar o passado na perspectiva da tradição, enquanto o *Allegro moderato* (e não apenas ele, mas igualmente os demais movimentos) da *Sonata em Dó menor* de Francisco Valle parece pretender projetar-se no futuro, em consonância com a idéia contemporânea de modernidade. A própria escolha que cada um dos compositores fez, com relação ao centro musical europeu aonde ir aperfeiçoar seus conhecimentos musicais, já indicava essa índole: como já dissemos, Presciliano elegeu o Conservatório de Milão e Valle foi para Paris, onde estudou com César Franck.

De cada um desses compositores escolhi uma obra para tratar nesta tese, na esperança de que venham a ter o papel de verdadeiros cavalos-de-tróia, e que sejam capazes de penetrar

o afeto dos – e das – pianistas, aguçar sua curiosidade acadêmica e estética e conseqüentemente arrebentar as muralhas da resistência às demais obras de ambos. Através das obras eleitas pretendi de alguma forma revelar as diferenças no idioleto de cada um. Afinal, uma pequena amostra de sangue é capaz de revelar o estado de saúde ou até o DNA de um doador. No caso presente, entretanto, há uma ressalva, um dado a ser ressaltado: pelo menos até agora ainda não foi encontrada (ou sequer mencionado o título) uma obra pianística de Presciliano Silva que possua a envergadura instrumental e composicional de uma sonata ou de uma fuga, por exemplo. *O Sonho do Futuro* é uma peça de salão, conforme o explicita a própria capa da partitura impressa. Portanto, estive diante de duas obras de caráter diverso, comparando propostas diferentes, o que não poderia me permitir uma conclusão cabal e definitiva.

A escolha da *Sonata em dó menor*, de Francisco Valle, e da peça de salão *O sonho do futuro op.8*, de Presciliano Silva, obedeceu a dois critérios, um de ordem geral e um absolutamente pessoal. Desejei trabalhar sobre uma peça editada e impressa durante a vida de cada um deles – possível sinal de que ambos as tivessem respectivamente julgado representativas de sua lavra, por as terem considerado dignas de ser publicadas – e, dentro do *menu* disponível, elegi as obras supra-citadas, aquelas cuja leitura mais prazer estético me proporcionou. Julgá-las portanto significativas e destacá-las na presente tese foi uma decisão arbitrária de minha parte, uma intervenção assumida, enquanto pesquisador *cartográfico*⁷.

Esta pesquisa teve um caráter nitidamente exploratório. Quando comecei a formular o pré-projeto para o doutorado na UNIRIO, em 2004, ao nome de Francisco Valle correspondiam apenas algumas informações biográficas, a maior parte arquivadas na Academia Brasileira de Música, onde seu nome fora eleito por Villa-Lobos para patrono de uma das cadeiras dos *imortais*. A maior parte de sua obra ainda se encontrava em lugar

⁷ A metodologia cartográfica e seus conceitos fundamentais serão melhor explicitados mais adiante.

ignorado pelos próprios descendentes. Neste mesmo momento o nome de Presciliano Silva não ultrapassava muito o escopo da cidade de São João del-Rei, onde poucas obras orquestrais ainda continuavam a ser tocadas, cantadas e ouvidas nas cerimônias litúrgicas católicas. Malgrado o receio inicial de nada vir a encontrar do repertório pianístico produzido por ambos, entretanto, a fortuna sorriu generosamente, e no decorrer desta investigação foi restaurado o acesso a várias obras de cada um dos dois compositores oitocentistas mineiros, em especial as obras pianísticas.

No caso de Francisco Valle, tal acervo revelou-se bem maior do que a mera ponta de um iceberg; no caso de Presciliano Silva, apenas algumas poucas obras, alguns exemplos de sua produção para o piano, mas certamente uma valiosa redescoberta, que anuncia outras possibilidades de ampliação, não neste momento, mas na seqüência desta tese, que não poderia almejar dar conta de exaurir a investigação. Afinal, “às vezes, a multiplicação de novas interrogações deve ser contida e aguardar uma outra pesquisa no futuro.”(PASSOS et al, 2009).

Após quatro anos de trabalho⁸ eu ainda não havia conseguido obter qualquer pista das obras compostas por Presciliano Silva para piano, além do título daquela interpretada por Abgar Tirado em São João del-Rei, cuja partitura desaparecera. Cogitei então reformular a proposta (de um estudo comparado da linguagem composicional dos dois mineiros). O abandono do projeto Presciliano parecia uma fatalidade, e a concentração sobre a obra pianística de Valle, especialmente sua memorável *Sonata em dó menor* – de cujo primeiro movimento, desaparecido por decênios, eu já estava na posse – seria então uma necessária consequência.

A perda momentânea de rumo não é necessariamente indício de inconsistência do problema ou de despreparo do pesquisador. Adotando esta atitude, esse *ethos* da pesquisa, reconhecemos que a atividade de investigação envolve sempre, em certa medida, o redesenho do campo problemático. (...) O corpo a corpo com o campo da pesquisa comporta sempre uma dose de

⁸ Os quatro anos do tempo regulamentar para a conclusão do doutorado foram dilatados, no meu caso, em razão de três cirurgias e do tratamento radioterápico a que me submeti durante o período.

imprevisibilidade e mesmo de aventura. (...) envolve disponibilidade e abertura para o encontro com o inesperado, o que significa alterar prioridades e eventualmente redesenhar o problema (PASSOS, 2009, p.204).

Eis que recebo em 2009 um e-mail do Dr. Ricardo Ferreira Santos, médico na cidade de Volta Redonda-RJ. Tendo tomado conhecimento via Google do projeto de pesquisa que constava em meu *curriculum Lattes*, ele oferecia o acesso a manuscritos e obras impressas do Presciliano Silva e do irmão de Presciliano, Firmino Silva, também compositor e maestro. Transcrevo-o a seguir, na íntegra:

----- Original Message -----

From: Ricardo Santos <ricardodeminas@hotmail.com>

To: andre.pires@ufff.edu.br

Sent: Saturday, March 28, 2009 2:58 PM

Subject: Sobre meu bisavô Firmino Silva e seu irmão Presciliano

Boa tarde,

Antes de mais nada, peço-lhe desculpas pela intromissão, mas considero que seja assunto de seu interesse. Vasculhando pela internet, descobri seu interesse pelo compositor mineiro Presciliano Silva, irmão do também compositor e violinista Firmino, meu bisavô. Minha avó, filha de Firmino, fala muito sobre ele, e descobrimos na casa de sua irmã, já falecida, uma mala repleta de partituras e manuscritos originais desses compositores, concertos e coros inteiros. Não entendemos profundamente do assunto, mas acho que é um material interessante. O estado não está muito bom, mas é legível. Não sabemos se há obras inéditas. O senhor teria interesse nesse material?

Estamos à sua disposição para maiores esclarecimentos.

Atenciosamente,

Ricardo Ferreira.
Volta Redonda – RJ.”

Ricardo vem a ser bisneto de Firmino Silva, logo, sobrinho-bisneto de Presciliano. A pesquisa que ele havia feito sobre o nome *Presciliano Silva* na internet e a mencionada visita ao *Sistema Lattes* forneceram a ele a notícia de minha pesquisa dentro do PPGM-UNIRIO, bem como a informação de meu endereço eletrônico. Através deste feliz golpe do destino tive o primeiro e solitário acesso a obras pianísticas do compositor sanjoanense, todas elas editadas e publicadas, aliás – além de outras composições para orquestra, orquestra e coro, câmara, impressas ou manuscritas – e pude então, a partir daí, retomar o curso original do

anteprojeto de investigação proposto e aprovado nas provas de seleção para o doutorado.

Outro fato de suma importância se deu neste período – independentemente de qualquer participação minha – com a doação ao *Arquivo Público Mineiro*, por um descendente de Francisco Valle – Cyro do Valle, residente em São Paulo – de todo o repertório manuscrito e impresso do compositor que estava sob sua guarda (e não arquivado na *Escola de Música* da UFRJ, como acreditava sua bisneta), acrescido de mais algumas fotos e cartas. Porém deste acervo estavam e estão ausentes os três movimentos da *Sonata em dó menor*.

O pesquisador Lúcius Mota⁹, que seguiu caminho paralelo semelhante, mergulhando na obra sinfônica de Valle, informou-me também por e-mail que tinha conhecimento da partitura do segundo (*Andante: Romance*) e do terceiro (*Rondó: Allegro*) movimentos da referida *Sonata*, mas não do primeiro (*Allegro moderato*). Perguntou se eu possuía alguma informação sobre seu paradeiro. Possuía.

Eduardo Tagliatti¹⁰, pianista de fina curiosidade e ex-aluno meu, encontrara a partitura completa desta obra – impressa em Hamburgo – repousando, fora de catálogo, na biblioteca do *Conservatório Estadual de Música Haydée França Americano*, de Juiz de Fora. Conhecendo minha pesquisa envolvendo o compositor Francisco Valle, gentilmente me presenteou com uma cópia. Analisei e estudei a referida partitura, tendo-a interpretado, pela primeira vez em um século, na apresentação pública comemorativa do 103º aniversário de falecimento do compositor, no antigo distrito de Juiz de Fora em que ele nascera, atual município de *Porto das Flores*, em 11 de outubro de 2009. Realizei depois nova *performance* (apenas do primeiro movimento, aquele que estava desaparecido) no Colóquio 2009 do PPGM-UNIRIO.

Entrevistas com descendentes diretos ou indiretos dos dois compositores foram fundamentais para enriquecer o trabalho atual e forneceram informações e pistas capazes de

⁹ Lúcius Motta, então aluno do mestrado em música da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

¹⁰ Eduardo Tagliatti (1982-2010).

motivar trabalhos futuros, a serem desenvolvidos por pesquisadores já interessados ou que venham a ter despertado seu interesse, dos quais não me excludo. Agradeço a boa vontade, a disponibilidade, o carinho e a generosidade sem limites dos parentes dos dois compositores, sem os quais este trabalho estaria incalculavelmente empobrecido, senão inviabilizado.

Na posse desse cabedal de informações e de um significativo repertório pianístico produzido por eles, foi possível comparar a criação musical para piano de Presciliano Silva e de Francisco Valle, já que constava do anteprojeto, além da proposta da abordagem internalista sobre cada um deles, uma segunda proposta de viés externalista, onde seria investigada a provável influência dos aspectos histórico-geográficos e biográficos de cada um dos compositores sobre suas distintas linguagens composicionais, seus idioletos.

Posteriormente à conclusão deste doutoramento, tenciono estudar e interpretar as peças musicais mais representativas dos dois mineiros, digitalizar as partituras manuscritas, fazê-las estudar (o que já acontece no presente momento) pelos alunos do Bacharelado em Música da Universidade Federal de Juiz de Fora, onde leciono, divulgá-las em recitais/concertos itinerantes e promover seu registro fonográfico em parceria com a própria UFJF, que já promoveu e obteve patrocínio para dois CDs do Coral da UFJF, durante o período de dez anos no qual fui seu regente-titular.

1.2 INSTRUMENTAÇÃO: metodologias.

Sendo toda pesquisa um conjunto de ações sistemáticas, articuladas e racionais, que visam encontrar solução ou soluções para um determinado problema a priori colocado – e de acordo com esse objetivo é que o pesquisador escolhe o método mais apropriado para conduzi-la – minha primeira questão foi esta: o problema motivador da investigação se me apresentou enquanto um andarilho e foi sofrendo metamorfoses ao longo do processo.

Inicialmente instigou-me o fato de as partituras para piano de Presciliano Silva e Francisco Valle se encontrarem em local ignorado. Sendo ambos professores de piano e compositores, com toda a certeza haveriam de ter composto obras para o instrumento. Onde estavam?

Os inúmeros títulos conhecidos de Valle já atestavam sua existência, e a neta do compositor, Maria da Aparecida Valle, residente em Juiz de Fora, me fornecera fotocópia de duas delas que estavam sob sua guarda: O *Prelúdio op.3 no. 2*, e a *Mazurka Sentimental*.

Do lado Presciliano, a *Canção Infantil*, interpretada por Abgar Tirado alguns anos antes, mas cuja partitura se extraviara, reforçava minha hipótese quanto à existência de outras obras.

Assim, encontrar pistas que pudessem levar a descobrir o paradeiro do repertório produzido por cada um deles foi o primeiro problema identificado.

No que concerne a busca quase arqueológica das pegadas, dos sinais, das pistas que poderiam localizar o repertório de cada um desses dois compositores mineiros, minha trajetória assemelhou-se à de um pesquisador-detetive, norteadora por uma bússola metodológica ainda hoje em processo de construção, a *Metodologia do Cartógrafo*, ou simplesmente *Cartografia*¹¹.

A opção por esta metodologia – enquanto norteadora do processo de investigação e coleta de dados composicionais e biográficos de Presciliano e Valle – deveu-se ao fato de que ela se propõe precisamente a estudar e balizar os processos de produção de dados, pretendendo fornecer um conjunto de *pistas* para a orientação de um pesquisador-cartógrafo.

¹¹ Esta metodologia foi gerada a partir das leituras, discussões e práticas de um grupo formado em 2005 por pesquisadores oriundos da UFF e da UFRJ – docentes dos cursos de pós-graduação em Psicologia da UFRJ que se somaram a professores que integram o projeto de pós-graduação em Psicologia da UFF – onde se destacam os nomes de André Irado, Eduardo Passos, Regina Benevides, Sílvia Tedesco e Virgínia Kastrup, acrescidos de mestrandos e doutorandos de ambos os programas. Recentemente, em 2009, deu-se o lançamento de um livro que visa divulgar esse método e coletivizar a experiência acumulada pelos pesquisadores da UFF-UFRJ acima citados, nos quatro ou cinco anos anteriores à sua publicação. KASTRUP, Virgínia (org.); PASSOS, Eduardo (org.); e ESCÓSSIA, Liliana da (org.). *Pistas do Método da Cartografia. Pesquisa- intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

Nela a atenção e a escuta têm importância comparável àquela que possuem num processo psicanalítico. Reproduzo abaixo extratos esclarecedores retirados de um artigo de Virgínia Kastrup sobre a atenção do pesquisador-cartógrafo (KASTRUP *apud* PASSOS et al, 2009, p.32-51).

Parece ser possível definir quatro variedades do funcionamento atencional que fazem parte do trabalho do cartógrafo. São eles o **rastreio**, o **toque**, o **posuo** e o **reconhecimento atento**. [grifos meus, p.40].

O **rastreio** é um gesto de varredura do campo. (...) Em realidade, entra-se em campo sem conhecer o alvo a ser perseguido; ele surgirá de modo mais ou menos imprevisível, sem que saibamos bem de onde. [p.40].

(...) Como uma antena parabólica, a atenção do cartógrafo realiza uma exploração assistemática do terreno, com movimentos mais ou menos aleatórios de passe e repasse, sem grande preocupação com possíveis redundâncias. Tudo caminha até que a atenção, numa atitude de ativa receptividade, é tocada por algo. [pp.41, 42].

O **toque** é sentido como uma rápida sensação, um pequeno vislumbre, que aciona em primeira mão o processo de seleção. (...) Algo se destaca e ganha relevo no conjunto (...) O que se destaca não é propriamente uma figura, mas uma rugosidade, um elemento heterogêneo. [p. 42].

(...) A atenção do cartógrafo é capturada de modo involuntário, quase reflexo, mas não sabe ainda do que se trata. Tem lugar uma reação de orientação. Como observado nos animais, os receptores sensoriais se voltam para a fonte da mudança. É preciso ver o que está acontecendo. [p.43].

O gesto de **posuo** indica que a percepção, seja ela visual, auditiva ou outra, realiza uma parada e o campo se fecha, numa espécie de zoom. Um novo território se forma, o campo de observação se reconfigura. A atenção muda de escala. (...) Há um gesto que delimita um centro mais pregnante, em torno do qual se organiza momentaneamente um campo, um horizonte, enfim, uma periferia. [p. 43].

O **reconhecimento atento** é o quarto gesto ou variedade atencional. (...) A atitude investigativa do cartógrafo seria mais adequadamente formulada como um ‘vamos ver o que está acontecendo’. [p. 44, 45].

(...) o processo de reconhecimento não se dá de forma linear, como um trajeto único ou uma marcha em linha reta. (...) O reconhecimento atento ocorre na forma de circuitos. [p.46].

(...) Atiçado pela perturbação que opera uma físsura no domínio sensório-motor, o reconhecimento atento realiza um trabalho de construção. Percorrendo múltiplos circuitos em sucessivos relances, sempre incompletos, realiza diferentes construções. [p. 47].

Ao observar o território construído, a identidade constituída, ao detectar algo cristalizado, endurecido ou congelado, o cartógrafo deve procurar identificar os pontos onde está se dando o embaraço do movimento, onde o processo se trava: descobrir onde estão os nós e procurar desatá-los. Por outro lado, toda forma tem sua zona de porosidade. É na direção desta zona que o cartógrafo deve também prioritariamente dirigir sua atenção, tentar

encontrar o fio da meada, buscar as linhas de fuga. Este escopo do *solto* instiga o processo da pesquisa cartográfica.

Para tornar-se cartógrafo (...) É preciso praticar, ir a campo, seguir processos, lançar-se na água, experimentar dispositivos, habitar um território, afinar a atenção, deslocar pontos de vista e praticar a escrita, sempre levando em conta a produção coletiva do conhecimento. (...) O rigor da investigação cartográfica reside na irredutível atenção aos movimentos da subjetividade e da paisagem existencial, suas pontas de presente, seus fios soltos, suas linhas de fuga em relação à estratificação histórica (PASSOS et al, 2009, p.203).

Esta foi a trajetória percorrida desde 2004 – quando da primeira formulação do anteprojeto de pesquisa sobre os dois compositores mineiros, e antes mesmo da sistematização da metodologia cartográfica – até o presente momento, em 2011: um exercício constante da atenção, com o intuito de mapear as pistas que levassem às informações. Foi efetivamente um trabalho cartográfico, em cujo processo os sinais e os informes sobre Francisco Valle e/ou Presciliano Silva, que iam sendo detectados, eram cuidadosamente examinados, anotados, confrontados entre si, validados ou questionados, deletados algumas vezes – como na montagem de um quebra-cabeças – até formarem um conjunto coerente de informações que permitissem a edição de um mapa capaz de orientar a confecção da presente tese.

Todo pesquisador-cartógrafo pode ser comparado a um detetive que possui uma suspeita ou uma aposta, no entanto sempre disposto a reformulá-la ou mesmo revertê-la radicalmente durante a investigação. “Constrói-se o conhecimento com e não sobre o campo pesquisado. Estar ao lado sem medo de perder tempo, se permitindo encontrar o que não se procurava ou mesmo ser encontrado pelo acontecimento.”¹²

Em seu artigo *Metodologia do Devir*, o poeta e pesquisador André Monteiro¹³ propõe

¹² ALVAREZ, Johnny e PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In PASSOS et al, 2009, p.135-137.

¹³ André Monteiro Guimarães Dias Pires é poeta e professor na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

que o pesquisador assuma diante de seu campo a mesma atitude maleável e disponível de um surfista:

O bom pesquisador (...) é aquele que ousa errar a tradição. O que seria da física se Einstein não tivesse errado Newton? A disciplina acadêmica, quando vista sob a ótica da diferença, requer a metodologia do surfista, e não a do halterofilista. A meta do halterofilista é se colocar a serviço de um padrão de corpo (desenho, peso, massa muscular, etc.) que ele já conhece antes de começar a exercitar seu caminho. A meta do surfista, de outro modo, não é um fim, mas um meio. O surfista não se prepara para o que ele já sabe, mas exercita, disciplina o seu corpo para estar despreparado diante da onda de vida que ele ainda não viu. O acontecimento do impossível. (...)

(...) devemos, sim, insistir em reaprender com o canônico poeta que viver é, sim, muito perigoso, e que pesquisar com a vida é correr risco. Travessia, veredas. Que a CAPES não nos ouça, ou melhor, que ela nos ouça, ainda que baixinho. Quem sabe ela pode começar a nos demandar não apenas um não sair da linha – seja essa linha de pesquisa, de cronograma ou de bibliografia atualizada e autorizada – mas também o “ler em direção ao desconhecido”, como quer Jorge Larrosa, lendo Nietzsche (PIRES, 2006, p.176).

O cartógrafo cria aquilo que estuda enquanto o estuda. Sua pesquisa não deve nem pode temer a intervenção, pois ela é a prática da intervenção, um processo de produção de dados do qual o pesquisador não se exclui. Sua presença e intervenção são encaradas como um *bem* necessário. Ele produz conseqüências pela maneira como coleta os dados bem como nos dados que são extraídos do campo de pesquisa e ainda nos dados que são produzidos ao final, enquanto resultado da pesquisa. O conceito mais tradicional de *conhecer para transformar* é substituído pelo conceito de *transformar para conhecer*: é participando e transformando que o pesquisador vai conhecendo. Para um cartógrafo, imprimir modificações em um processo não atrapalha, antes contribui para o processo de produção.

A cartografia exige outrossim uma espécie de política de narratividade. Como escreveu André Monteiro, “aos discursos dos saberes não basta, obviamente, a ‘descoberta’ ou a ‘invenção’ de uma suposta verdade. Há que se narrá-la de modo convincente.”¹⁴

Esta é a *pista* que trata da escrita dos textos resultantes da pesquisa. Os textos têm que

¹⁴ Id. Iracema: história e ficção In *Locus*, revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora - número 32, volume 17 no. 1: Dossiê História e Literatura. 2011, p. 10. No prelo.

permitir o conhecimento do que ela foi, o pesquisador não pode se furtar a relatar o processo de criação, de invenção e de intervenção no campo pesquisado. Tal *política da narrativa* deve ser tecida mais como composição do que como domínio, sem escamotear o processo lento de construção do conhecimento, suas idas e vindas, rupturas, retomadas, intervenções do acaso, *insights*. O texto deve ser tão inventivo quanto o próprio método cartográfico, e tem obrigatoriamente que ser divulgado, compartilhado, e não engavetado. O texto é um caminho para as idéias circularem, e deve buscar contaminar outros pesquisadores.

A presença participante e ativa do pesquisador não se coaduna com um texto supostamente neutro, escrito na terceira pessoa do singular, e nem combina com a modéstia – ou a majestade? – da primeira pessoa do plural. Isto é o que justifica e explica a razão pela qual este texto está escrito na primeira pessoa do singular. Tal atitude não poderia significar uma atitude rebelde, imodesta ou supostamente vanguardista de rompimento com a tradição acadêmica, pois em algumas universidades – e em algumas unidades de outras – a utilização do *nós* ou da partícula *se*, indicativa de sujeito indeterminado, já foi institucionalmente abolida, considerada anacrônica.

Enfim, o método cartográfico não é neutro do ponto de vista teórico: é afinado com o referencial teórico do trabalho. Como conservar-me neutro diante de Presciliano Silva ou de Francisco Valle? Os afetos desenvolvidos no contato com os descendentes diretos e demais parentes dos compositores; os diálogos mantidos antes, durante e depois das entrevistas; as fotos tomadas em conjunto; as refeições, a cumplicidade e o orgulho partilhados; o manuseio dos manuscritos autógrafos, com sua *aura* própria; o contato com a caligrafia de ambos, em fotos e cartas; as horas dedicadas à leitura, à análise, aos ensaios e às interpretações de suas partituras para piano: nada disso permite guardar distância, não há neutralidade possível, nem seria desejável. A observação é participante, envolvente, envolvida e envolve vida. Enquanto observador, não me confundi com os objetos de minha investigação, mas integrei aquele

território existencial, habitei aquele campo¹⁵.

O segundo problema que se colocou diante de mim foi um desdobramento do primeiro, um questionamento de ordem especulativa e viés histórico: por que razão ou razões os mineiros Presciliano Silva e Francisco Valle foram condenados ao ostracismo por um século quase, e sua produção musical ao silêncio e à desapareição? Por que razão ou razões se ausentaram das salas de concerto e do museu musical brasileiro? Por que se tornaram tão desimportantes a ponto de suas obras não serem localizáveis? Os conhecimentos disponíveis para solucioná-lo eram parcos, insuficientes. Formulei algumas hipóteses, algumas lograram confirmação, outras revelaram-se inconsistentes e foram derrubadas durante o processo investigativo, como relatarei mais adiante.

No caso de efetivamente acontecer o desejável reaparecimento (total ou parcial) do repertório buscado – o que de fato aconteceu e me possibilitou abordá-lo ao piano, enquanto intérprete – o escopo do problema tornar-se-ia (e tornou-se) ainda maior, mais complexo e instigante: o que aproximaria e o que afastaria Presciliano Silva de Francisco Valle, quanto à linguagem musical? Se conseguisse identificar o idioleto de cada um poderia compará-los, buscando neles pontos de comunhão ou de fuga. Essa terceira feição do problema levou-me à escolha e à análise musical de uma das obras de cada compositor: *O Sonho do Futuro* e a *Sonata em Dó menor*.

Fiz uma abordagem analítica das obras. Busquei trazer à tona a lógica interna das obras, ressaltar seus aspectos formais, compreender o complexo sistema de sons e silêncios embutidos em cada uma, à luz de uma observação dos procedimentos composicionais. Tentei revelar a *Gestalt* daquelas músicas, sondar as leis explicitáveis que existiriam ali, jogar luz sobre as redundâncias, as variações e os contrastes encontrados em seus aspectos rítmicos,

¹⁵ O antropólogo Claude Lévi-Strauss, em consequência de sua longa pesquisa e permanência na paisagem ou território bororó, poderia identificar-se com muitos dos valores dessa tribo brasileira, sem jamais entretanto se confundir com eles. Ou ele seria antropólogo, ou seria bororó: não existe a figura do antropólogo bororó.

melódicos, harmônicos, motivicos, formais, etc.

O magma cultural em que nasceram essas peças – as circunstâncias históricas, sociais e biográficas que formaram o território – foram igualmente abordadas, em que pese minha convicção do muito que tais questões influenciaram em sua gênese. Tal procedimento se deu enquanto desenvolvia uma comparação entre as distintas linguagens musicais dos compositores mineiros, quando fui construindo uma interpretação dinâmica, de base dialética, externalista, na qual a contradição e o conflito foram especialmente focados e valorizados, por haver acreditado que seria oportuno refletir sobre a linguagem musical de Presciliano e Valle contextualizando-as dentro do quadro histórico, político, social ou econômico no qual estiveram inseridas quando de seu nascimento.

A dialética tem sido utilizada como fundamento freqüente na historiografia contemporânea, e uma das ricas possibilidades metodológicas que ela confere diz respeito à inserção dos ‘fatos históricos’ em uma trama social abrangente, plural e contraditória. (FREIRE, 2004, p.113).

O cruzamento desses procedimentos, longe de ser arbitrário, antes obedeceu à necessidade de sistematizar a busca de algumas das soluções possíveis para os diferentes perfis do problema andarilho e mutante a que me referi mais acima.

A escrita desta tese teve e tem um engajamento afetivo, um desejo explícito de, como um obstetra ou uma parteira, dar à luz contemporânea a obra pianística de Presciliano Silva e Francisco Valle. Espero que, além de eficaz no sentido da construção de pontes – entre os pianistas atuais e os dois compositores mineiros, entre o repertório do passado e as salas de concerto do presente – sua leitura consiga transmitir aos leitores ao menos parte do prazer que tive durante o processo investigativo que ela narra. Mas esse é um anseio secundário...

1.3 ANACRUSE

Julgo que as novidades enriquecedoras para a academia encontráveis nesta tese – sobre as quais chamo a priori a atenção dos pianistas e aficionados – são:

a. o cruzamento entre si das informações biográficas já conhecidas, e dessas com aquelas produzidas durante conversas e entrevistas com parentes e descendentes dos compositores;

b. a listagem atualizada dos títulos de sua produção para piano – e música de câmara e coral onde está incluído o piano –, que remeterá ao CD em anexo, onde podem ser encontradas cópias de todas as partituras dos compositores mineiros escritas para piano solo ou para conjuntos de câmara integrados pelo piano (partituras localizadas durante a investigação);

c. uma tentativa de leitura da linguagem musical pianística de Presciliano Silva, por intermédio de uma análise da peça *O Sonho do Futuro*; tentativa semelhante quanto a Francisco Valle, através da análise de sua *Sonata em Dó menor*.

2. DUAS MINAS DISTINTAS

Embora esta investigação e tese tenham sido originadas, conduzidas e realizadas na área de Práticas Interpretativas – e não na área de Musicologia Histórica – apenas no intuito de contextualizar, abordo, neste capítulo, a fisionomia histórico-econômico-social em que nasceram e viveram os compositores-alvo de minha pesquisa. Não houve aqui a intenção de esgotar as fontes disponíveis sobre o assunto, nem de trazer informações novas ou aprofundar análises.

2.1 A SÃO JOÃO DEL-REI DE PRESCILIANO SILVA

RESSURREIÇÃO

*Um atropelo de sinos processionais
No silêncio
Lá fora tudo volta
À especulosa tranqüilidade de Minas*

Oswald de Andrade

O território que viria a se constituir na atual SJDR¹⁶ começou a ser povoado em razão da descoberta do ouro em 1702, quando Tomé Portes del-Rei “estabeleceu-se nestas paragens do Rio das Mortes, com familiares, agregados e escravos, fundando o primeiro núcleo de povoamento da região, junto ao caminho, na passagem do rio.”(GUIMARÃES, 1996, p.15). Foi chamado sucessivamente de Arraial Novo de Nossa Senhora do Pilar, Arraial Novo do Rio das Mortes, ou simplesmente de Arraial Novo (para diferenciar-se do Arraial Velho, ou de

¹⁶ Utilizarei doravante a abreviatura SJDR para me referir a São João del-Rei.

Santo Antônio, que deu origem à cidade de São José Del-Rei, hoje denominada Tiradentes) (GUIMARÃES, 1996, p.20). Em 1713 a localidade foi elevada à condição de Vila e recebeu o nome que guarda até hoje – São João del-Rei – em homenagem ao rei de Portugal D. João V, e no ano seguinte a nova vila é nomeada sede da Comarca do Rio das Mortes (GUIMARÃES, 1996, p.34; PORTAL OFICIAL DA PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO JOÃO DEL REI, 2011).

Uma produção abundante de gêneros alimentícios e uma promissora atividade mercantil prosperam aí, ainda durante o período da mineração, em consequência de uma notável atividade agro-pecuária. É a esta sólida economia – sólida em comparação à de outras localidades de extração aurífera contemporâneas – que se pode atribuir o desenvolvimento ininterrupto da *urbis* e o fato de ela ter conseguido sobreviver ao declínio da exploração do ouro, escapando à decadência observada em praticamente todas as regiões mineradoras da Capitania das Minas Gerais a partir da segunda metade do século XVIII.

Os comerciantes [de SJDR], muitos dos quais bem ricos, compram no Rio de Janeiro todos os objetos que podem ser consumidos no interior; os vendedores das pequenas vilas da Comarca do Rio das Mortes e das comarcas mais distantes têm certeza de encontrar numa mesma casa, em São João, quase todos os artigos de que necessitam; enquanto que se fossem ao Rio de Janeiro perderiam muito tempo, fariam despesas consideráveis e, menos conhecidos, não gozariam do mesmo crédito (CUNHA, 2002, p.287).

Sua fisionomia se destacava daquela das demais vilas mineradoras desta Capitania. No século XIX, em seus primórdios, São João del-Rei possuía sobrados elegantes, alguns servindo de residência para os chamados *homens bons* e outras para o estabelecimento de lojas comerciais, onde mercadorias de variadas procedências podiam ser encontradas – inclusive aquelas inúmeras produzidas na própria comarca. Isto trazia consequências no aspecto geral da vila-sede da comarca, com muita gente circulando pelas ruas de comércio: consumidores, mascates, caixeiros-viajantes, crianças, animais¹⁷.

Alexandre Cunha tece uma verdadeira resenha de relatos escritos e de retratos

¹⁷ <http://www.saojoaodelrei.mg.gov.br/?Pagina=historia>. Acesso em 26/01/2011.

pintados/desenhados por estrangeiros, sobre a SJDR do século XIX, alguns deles comparando esta cidade à capital da província – Vila Rica – e pendendo favoravelmente a SJDR.

São mencionados textos, gravuras ou telas dos alemães Johann Emmanuel Pohl (1818), Johann Baptist von Spix, Carl Friedrich Philip von Martius, Barão Georg Heinrich von Langsdorf (1824), Johann Moritz Rugendas (artista plástico) e Carl Seidler (1830); dos ingleses John Luccock, John Mawe, Robert Walsh (artista plástico, 1828) e Charles Fox Bunbury (1835); e dos franceses Auguste de Saint-Hilaire (1816) e Arnaud Julien Pallière (artista plástico, 1820-22). Os franceses se debruçaram sobretudo sobre Vila Rica mas seus textos, paisagens e retratos desta cidade permitem uma confrontação com SJDR que só faz salientar os méritos de sua economia e realçar seu desenvolvimento urbano e social quando comparados à então capital das Minas (CUNHA, 2002, p. 283-297).

Eis um fragmento escrito por Carl Seidler, militar alemão que integrava comitiva de D. Pedro I em 1830, sobre SJDR, reproduzido por Cunha em sua dissertação:

São João, se não é a capital da Província de Minas Gerais, é, contudo, por muito, a mais rica e maior povoação dessa região rica e grande, como também a mais importante pelo seu muito desenvolvido comércio. Seus habitantes, pelo menos os abastados, são quase todos portugueses natos, cuja influência é notória sobre a população da província, pois que quase todos os moradores do interior devem aos negociantes de São João e, por isso, em muitos sentidos lhe são sujeitos (SEIDLER, Karl apud CUNHA, 2002, p. 286).

No século XIX, embora não fosse a capital da Província de Minas Gerais, SJDR continuou francamente desenvolvimentista. Em 1824 foi criada uma biblioteca pública (a partir de doação privada) a qual foi inaugurada três anos depois, em 1827, num salão da Santa Casa de Misericórdia¹⁸. Ainda em 1827 foi inaugurado na vila seu primeiro órgão de imprensa (e o segundo da província), o *Astro de Minas*. Em 1833 os habitantes da cidade participam de efervescente mobilização política, a chamada Sedição Militar de Ouro Preto. Em 1838, já com o status de cidade e não mais de vila, SJDR possuía vinte e quatro ruas, dez praças, mil e

¹⁸ <http://cicsjdr.com.br/?pid=501>. Acesso em 26 de janeiro de 2011. FONTES, Lucy Gonçalves (professora da Escola de Biblioteca da UFMG).

seiscentas casas, instituição bancária, teatro, cemitério, correio, iluminação pública a querosene, além da Santa Casa de Misericórdia e da Biblioteca Pública já mencionada mais acima. Em 1842 os são-joanenses estiveram empenhados em mais uma sublevação política: a Revolução Liberal¹⁹.

Na segunda metade do século, o sistema de transportes deu um salto de qualidade: em 1881 foi inaugurado – com a presença do Imperador – o primeiro trecho da Estrada de Ferro Oeste-Minas, que fazia a interligação da cidade e vilas vizinhas a regiões já então servidas pela Estrada de Ferro D. Pedro II, atual Central do Brasil²⁰.

É importante assinalar que no final do XIX – em 1893 – um novo *boom* econômico aconteceu na cidade a partir da inauguração de uma indústria têxtil, a Companhia Industrial São-joanense de Fiação e Tecelagem²¹.

São João del-Rei foi privilegiada do ponto de vista ‘caminhos’, o que significa transporte, e também comunicação. Era região de passagem, encruzilhada, e por aí passaram, nos séculos XVIII e XIX: o Caminho Velho, de São Paulo a Minas; o Caminho Novo, do Rio de Janeiro a Minas; a Picada de Goiás, de Minas a Goiás; e finalmente a Estrada de Ferro Oeste de Minas, que articulava-se à Estrada de Ferro Pedro II a leste (Rio de Janeiro), e à cidade de Paracatu (fronteira com Goiás) a oeste. Esta posição geográfica no entroncamento de tantos caminhos, aliada à trajetória econômica de pólo minerador a centro comercial (e posteriormente industrial), pode explicar os diversos estilos arquitetônicos das construções que sobrevivem até os dias de hoje: o barroco do século XVIII, o ecletismo do XIX e o modernismo do XX.

Do ponto de vista específico das artes musicais, a cidade viveu um desenvolvimento notável no século XVIII, assim como o viveram outras vilas da Capitania.

¹⁹ <http://www.saojoaodelrei.mg.gov.br/?Pagina=historia>. Acesso em 26/01/2011.

²⁰ Apud TIRADO, Abgar. Padre José Maria Xavier. Acessado no link <http://www.saojoaodelreitransparente.com.br/projects/view/156> em 04/02/2011.

²¹ Id. *ibid.*

No século XIX, entretanto, graças ao florescimento de uma economia agropecuária e comercial intensa, a chamada decadência do ouro não acarretou a decadência da atividade musical em SJDR. O desenvolvimento sustentável de sua economia garantiu o prosseguimento do processo de produção e execução de obras musicais novas, por músicos contratados profissionalmente pelas irmandades religiosas ou pelo poder público.

Eis um paradoxo que chama a atenção: justamente quando a economia do ouro está em seu momento de maior declínio e a região assume como eixo de sustentabilidade uma economia alternativa que foi se fortalecendo paralelamente à extração aurífera, vemos acontecer a “fase de **maior atividade** e de certa auto-afirmação dessas atividades artísticas”, segundo Cunha (2002, p.13) [grifo meu]. Tal paradoxo podemos igualmente reconhecer em território europeu nos séculos XVIII e XIX, quando nações, então mais atrasadas política ou economicamente, foram proficuas na produção intelectual e se destacaram na filosofia, na literatura, na música.

SJDR vê nascer e atuar no século XIX uma plêiade de compositores como Pe. José Maria Xavier (1819-1887)²², Martiniano Ribeiro Bastos (1835-1912), Luiz Baptista Lopes (1854-1907), João Feliciano de Sousa (1861-1924), e entre eles Presciliano Silva (1854-1910). Dadas as facilidades já então consideravelmente maiores de circulação entre SJDR e a cidade do Rio de Janeiro – o que significava conseqüentemente facilidade de transporte não apenas de pessoas, mas também de partituras – a influência operística se fez sentir sobre os compositores locais. A linguagem da música composta no século XIX pelos músicos mencionados neste parágrafo, em que pese a forte influência da tradição musical do XVIII, foi influenciada inquestionavelmente pelo gosto operístico italiano e francês.

A tradição da música em SJDR remonta aos primórdios da vida do arraial. O primeiro

²² “A 27 de outubro de 1872, a 5ª Exposição Industrial Mineira, em Juiz de Fora, concedeu-lhe [ao Padre José Maria Xavier] a Medalha de Prata por suas composições. Vindo o Imperador D. Pedro II a São João del-Rei, em agosto de 1881, para a inauguração da Estrada de Ferro Oeste de Minas, após assistir a uma cerimônia religiosa, anotou em seu diário de viagem: "A música do Te Deum foi a melhor que ouvi em Minas; dizem ser composição do Padre José Maria". TIRADO, 2006, p. 163-173.

registro data da primeira viagem do Governador-Geral à vila, ocasião em que músicos foram contratados mediante remuneração para ilustrar as cerimônias sacras e profanas em honra àquela autoridade. SJDR não era uma exceção naquele momento pois, como escreveu o Prof. Dr. José Maria Neves,

Os documentos históricos revelam que todas as primeiras vilas e cidades brasileiras, inicialmente as do litoral e logo após as do interior, tinham vida musical intensa, graças à ação dos seus Mestres-de-Capela (que eram professores, compositores e responsáveis pelo conjunto da vida musical) e dos intérpretes, que atuavam com dedicação e remuneração de autênticos profissionais. Não havia vila que não tivesse sua corporação ou suas corporações, atendendo às necessidades da programação religiosa, do teatro de ópera, das festas de rua, dos encontros de salão.²³

O historiador Geraldo Guimarães atesta a presença de música remunerada *ab initio* nas festividades religiosas ou profanas (civis) de São João del-Rei, isto é, trata-se aqui de músicos profissionais, recebendo por seu trabalho. Ele afirma, a partir da documentação que chegou até nossos dias, que o Senado da Câmara de São João del-Rei remunerou: com 60 oitavas de ouro a “música das festas dos desposórios dos Sereníssimos Príncipes Nossos Senhores”; com 468 oitavas de ouro as cerimônias fúnebres de D. João V, falecido em 1750; com 133\$200 (cento e trinta e três mil e duzentos réis) o Te Deum pelo nascimento de uma infanta, em 1775. Da mesma forma, em outras solenidades, os músicos receberam por sua atuação, como nas exéquias de D. José I (1777), no casamento do Príncipe da Beira com a infanta D. Maria (1777), no aniversário da Rainha (1786), etc.²⁴

Em 1792 (8 de junho) as autoridades da Vila de São João del-Rei fizeram realizar festas comemorações pelo fracasso da Inconfidência Mineira e pela execução do Alferes Tiradentes – “ (...) em ação de graças a Deus nosso Senhor por se haver descoberto e destruído a conjuração que maus homens e indignos portugueses (...) temerariamente presumiram sublevar os povos desta Capitania contra a legítima soberania da Rainha Nossa Senhora”. Os moradores foram obrigados a iluminar suas casas por três noites sucessivas. Foram oficiados *Te Deum Laudamus* com dois coros (música e canto). Na porta da Matriz do Pilar a tropa efetuou as descargas de estilo. (GUIMARÃES, 1996, p.86).

²³ José Maria Neves era são-joanense. Foi regente da bicentenária Orquestra Ribeiro Bastos, professor do PPGM-UNIRIO e membro da Academia Brasileira de Música. Seu texto pode ser acessado através do link <http://www.saojoaodelreitransparente.com.br/projects/view/156>.

²⁴ GUIMARÃES, 1996, p.83-86. É significativo esse dado porque, erroneamente em nome de uma tradição, existe a defesa do amadorismo e um movimento de resistência a qualquer espécie de patrocínio que possa remunerar os músicos que continuam atuando na região.

Os conjuntos musicais que se formavam no XVIII nas principais vilas da Capitania, em função dos eventos sacros ou civis, possuíam características bastante semelhantes, notadamente a teia de relações familiares e amicais que garantiam a duração e a continuidade, no tempo, desses conjuntos.

(...) o peso da crescente organização e do maior prestígio de uma determinada elite musical naquela sociedade, marcava o sentido da continuidade naquelas linhagens de músicos, conseguida tanto pelos filhos homens que seguiam o ofício do pai, assim como pelo casamento das filhas com outros músicos destacados. (CUNHA, 2002, p.274)

É inegável a contribuição dada pela parceria entre determinada corporação musical e determinada irmandade religiosa para a garantia de sobrevivência de alguns daqueles grupos. As corporações que tinham a garantia de atuação nas liturgias das festas religiosas, através de contrato estável com determinada Irmandade religiosa, tendiam a projetar-se no tempo e a sobreviver.

O reforço dessa tradição é possivelmente o melhor caminho para se entender a longa vida dessas orquestras e coros em São João [del-Rei], mesmo quando foi se cumprindo a transição das promessas de profissionalismo do começo do Dezenove para uma conjuntura em que esses músicos já não mais poderiam viver de suas atividades nas orquestras. (CUNHA, 2002, p.274).

A excepcionalidade de SJDR – e não apenas desta vila, mas também a de outras cidades dos Campos das Vertentes, como as vizinhas São José del-Rei (Tiradentes) e Prados – começou a delinear-se quando da decadência do período aurífero. Nos fragmentos de texto de Neves reproduzidos abaixo ele assinala que:

A micro-região dos Campos das Vertentes é caso particular no panorama cultural brasileiro, preservando costumes que permitiram a permanência viva de quatro corporações musicais, setecentistas (as Orquestras Lira Sanjoanense e a Ribeiro Bastos de São João del-Rei) e oitocentistas (a Lira Ceciliana de Prados e a Orquestra Ramalho de Tiradentes). Existindo como organismos vivos, estas corporações não atuaram exclusivamente no âmbito religioso, mas alimentaram de música todos os acontecimentos da vida cultural. (...)

As transformações sócio-político-econômicas ocorridas a partir de inícios do século 19 modificaram inteiramente o panorama. Ainda que a música guardasse sua importância na vida da comunidade, os músicos viram diminuir seu mercado profissional,

transformando-se, pouco a pouco, em amadores [grifo meu].²⁵ Nas vilas e cidades do interior; a própria estrutura da liturgia católica contribui para a manutenção das tradições musicais, razão pela qual a quase totalidade da documentação musical setecentista e oitocentista conhecida refere-se exclusivamente ao repertório litúrgico e paralitúrgico.

(...) Talvez não exista outra cidade no mundo que realize [nos séculos XX e XXI] absolutamente todas as cerimônias litúrgicas do ritual católico [da Semana Santa], e sempre com o repertório polifônico a elas destinado. As primeiras notícias dos rituais da Festa dos Passos e Semana Santa em São João del-Rei remontam ao século 18 e à criação das Irmandades de Passos e do Santíssimo Sacramento. Merece especial destaque o canto dos Ofícios de Trevas e os cantos solenes da Paixão (no Domingo de Ramos e na Sexta-Feira Santa), que, em sua forma tradicional de alternância de canto gregoriano e polifonia, caíram em desuso no mundo inteiro.²⁶

A configuração histórica da música e dos músicos na SJDR do século XIX, como visto, se diferenciou daquela das demais vilas, inclusive da capital Vila Rica. As funções dos compositores, instrumentistas e cantores continuaram ativas neste novo século graças à extraordinária vitalidade econômica da região. E por isso os músicos da região viveram um papel social próprio, particular. Eram aceitos em algumas irmandades religiosas mesmo quando mestiços. Ostentavam por vezes títulos honoríficos, como por exemplo o *Capitam* Manuel Dias de Oliveira, que não era militar. Alguns foram mesmo sepultados no interior de uma igreja, por seu prestígio. Gozavam de condição econômica razoável, possuindo vários escravos (sabe-se que um escravo custava, à época, quantia considerável, equivalente a um automóvel médio na atualidade).

A música guardou no Campo das Vertentes um papel central no século XIX, os músicos faziam parte de uma elite e as corporações musicais puderam sobreviver (CUNHA, 2002, p.279). De início praticada por conjuntos de instrumentistas e cantores agrupados *ad hoc*, a música adquiriu uma grande estabilidade, quando se cristalizaram as corporações musicais de base familiar.

Dois grupos especialmente se destacam em SJDR. Ambos foram renomeados no

²⁵ José Maria Neves aborda a mudança do status dos músicos, de profissionais para amadores, durante o século XIX. O estudo desse processo requer uma investigação mais específica.

²⁶ NEVES, José Maria. A música em São João del-Rei. Semana Santa 09 In: VALLE, Maria Stella Neves; PARSONS, Anna Maria. (Orgs). *São João del-Rei transparente*. 2009. Disponível no link www.saojoaodel-reitransparente.com.br/projects/view/156 . Acesso em 31 de outubro de 2009.

século XIX: Orquestra Lira Sanjoanense²⁷ e Orquestra Ribeiro Bastos²⁸. Certamente muitos outros grupos estáveis tiveram importante atuação historicamente comprovada, mas a existência dessas corporações não chegou até o momento atual. Entre eles devo adiantar o de Lourenço José Fernandes Braziel – ancestral de Presciliano Silva pelo lado materno – que se extinguiu pouco depois do falecimento de seu regente, em 1833²⁹. Não foi todavia sem luta que esses grupos conseguiram preservar sua profissão dentro do mercado³⁰ musical. Reproduzo mais abaixo duas citações que dão conta dessa realidade.

Em 1815 José Marcos de Castilho (músico são-joanense) escreve carta a João Nunes Maurício Lisboa, da *Irmandade de Santa Cecília* em Vila Rica, na qual manifesta sua preocupação com a ameaça de mudança do *status* de músico profissional, até então bem remunerado, para a condição de um profissional sub-remunerado ou até mesmo para a condição de amador.

Nesta comarca e em todas as vilas, arraiais e capelas, se acham **uns curiosos e alguns músicos que decoram algumas músicas** [grifo meu], e com esse nome empenham-se com as festeiras fazerem as suas funções por qualquer coisa que lhes dêem: e ainda tão somente pela comida: servem as mesas e não querem cama nem casa para morar, ridicularizando a arte na sua consternação. (...) que faça vedar essa enchorrada de curiosos. (CASTILHO Apud CUNHA, 2002, p. 254).³¹

A citação seguinte foi retirada de texto do musicólogo Maurício Monteiro³²:

A chegada do século XIX, entretanto, traria uma retração do mercado de trabalho desses

²⁷ A Orquestra Lira Sanjoanense nasceu do grupo musical que assumiu compromisso com a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário em 1776. Era conhecida inicialmente como 'Companhia de Música', adotando o nome atual somente no século XIX. Seu arquivo musical reúne manuscritos originais e cópias de obras produzidas na região, e também partituras trazidas da Corte e de outras regiões brasileiras. O compositor Padre José Maria Xavier foi músico desta corporação musical.

²⁸ Tradicionalmente acredita-se que esta corporação musical tenha igualmente tido sua origem no final do século XVIII, e adotado o nome Ribeiro Bastos no XIX – embora não haja documento comprobatório. Mantém compromissos com a Ordem Terceira de São Francisco de Assis, com a irmandade de Nosso Senhor dos Passos e a do Santíssimo Sacramento. Possui em seu acervo manuscritos originais e cópias de obras musicais religiosas compostas na região, e também partituras de música de salão do final do século XIX e início do século XX.

²⁹ Fonte: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de São João del-Rei. <http://cicsjdr.com.br/?pid=488> acesso em 26/01/2011.

³⁰ A questão da música enquanto mercadoria, no século XIX, será abordada em outro momento.

³¹ Acesso no link http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2002_CUNHA_Alexandre-S.pdf

³² Maurício Monteiro é mestre e doutor em Musicologia pela Universidade de São Paulo – USP. Formou-se em Ouro Preto. É o criador e atual coordenador do NUDOC-MB (Núcleo de Documentação e Referência em Música Brasileira) da Rádio e TV Cultura de São Paulo.

músicos, em nada condizente com o processo de intensa profissionalização em curso nos últimos anos do Dezoito. (...) O número de músicos que foi sempre alto às Minas parece ter sido ainda maior nesse tempo. (...) a defesa do campo de trabalho dos músicos profissionais é clara mostra disso (...) sendo de suas maiores preocupações a necessidade de se evitar ‘as funções gratuitas a que são todos os dias acometidos (...)’. Tanto de festas de oratórios, como nas igrejas, enterro e outros ajuntamentos de música’.

A presença e atuação ininterruptas das Orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos nas principais cerimônias religiosas católicas celebradas na cidade – atravessando séculos do XVIII ao XXI com vitalidade e energia que prometem continuidade, ainda que na condição de amadores – fazem de SJDR um centro musical de referência obrigatória para investigadores e musicólogos da música nacional. Creio ser digna de interesse uma pesquisa que procure detectar as causas, o processo e a época em que os componentes das duas orquestras perderam efetivamente a condição de profissionais, tendo deixado de receber, das Irmandades religiosas às quais continuam ligados, a remuneração correspondente aos serviços que prestam na liturgia católica³³.

O traço essencial a se destacar, entretanto, é mesmo o do amadorismo que então guiaria essas corporações [musicais]. Mesmo em cidades em que a forte presença musical produziria tradições mais sólidas, como em São João del Rey, a existência de compositores valorosos como o padre José Maria Xavier, já se daria em um ambiente desprovido de condições para o efetivo desenvolvimento profissional e com isto a formação de uma escola de compositores, partilhando influências e produzindo variedade e continuidade nessas artes. (CUNHA, 2002, p.335).

Compositores que viveram em SJDR durante os séculos XIX e XX, e mesmo outros que lá produzem música até hoje, no XXI, comendo em diferentes linguagens³⁴ e integrando as corporações musicais, lograram muita vez acrescentar composições suas ao repertório

³³ José Maria Neves aponta que, com o declínio do ciclo do ouro, os músicos profissionais que trabalhavam em SJDR precisaram buscar alternativas para sobreviver: ou migraram para o Rio de Janeiro, São Paulo, Lisboa e prosseguiram na sua produção/execução musicais, ou permaneceram em São João del-Rei enquanto músicos amadores e abraçaram novas atividades remuneradas. NEVES, J.M. *Música Sacra Mineira-Biografias, Estudos e partituras*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000, 2ª. edição, volume 1, p.16-18.

³⁴ Reconhece-se na produção musical mineira do XVIII e XIX obras onde predomina o que poderia ser chamado de “estilo antigo”, de maior influência renascentista, inclusive quanto à mensuração aproximada; noutras predomina um “estilo moderno”, cuja influência barroca se faz notar no maior número de dissonâncias, na proximidade com a Teoria dos Afetos, na escritura rítmica precisa; em outras sobressai o estilo vienense, pós chegada da família real portuguesa ao Rio; e também encontram-se obras onde prevalece o estilo italiano, influenciado pelas óperas de Rossini e Donizetti, entre outros.

setecentista tradicional – como Presciliano Silva.

2.2 A JUIZ DE FORA DE FRANCISCO VALLE

*Foram-se as árvores.
Foi-se o prédio central, onde diziam que era a biblioteca.
Era um palácio
gótico-românico-renascentista-barroco-neoclássico
cheio de colunas torcidas como as do baldaquino
de São Pedro do Vaticano. Exatamente o que
José Lins do Rego chamava de 'estilo bunda'.
Bunda ou não bunda, o pavilhão era delicioso
e estava incorporado à paisagem urbana e moral
de Juiz de Fora (...).*

Pedro Nava, em *Baú de Ossos*.

Em 1869 o sítio Recreio, que viu nascer o compositor Francisco Valle, localizava-se num distrito rural de Juiz de Fora que atualmente pertence ao município de Belmiro Braga-MG: Porto das Flores. Esse topônimo designava um simples ancoradouro do rio Preto, ponto de passagem e parada que servia à barca que transportava passageiros e cargas a caminho da cidade do Rio de Janeiro.

Entre 1826 e 1860 Porto das Flores resumia-se a duas sesmarias no centro de uma floresta praticamente virgem. Nada mais ali havia além de uma pequena trilha à margem do rio, acrescida pouco mais tarde de uma casa de comércio – propriedade de José Ribeiro do Valle – em frente ao local de parada da barca que transportava cargas e passageiros para a Província do Rio de Janeiro.

Na década de 60 o Governo da província de Minas Geraes mandou construir uma ponte que desencadeou um lento e limitado processo de povoamento daquele embarcadouro. Em 1870 existiam seis casas: a do médico, o açougue, a casa de comércio, a recebedoria de

Minas, a casa que abrigava um reduzido contingente policial e a casa do seleiro.

Em 1880 contavam-se umas vinte edificações, entre as quais um colégio para meninas e outro para meninos, um hotel, um armazém de secos e molhados, uma farmácia. Dez anos mais tarde, Porto das Flores havia se tornado um porto exportador por onde escoavam anualmente cinqüenta mil arrobas de café, milhares de cabeças de gado, muito fumo, queijos, etc.

Nesse meio tempo a antiga mata virgem foi sendo destruída pelos fazendeiros, substituída por enormes plantações de café. Os cafezais eram geradores da riqueza da região, e a abundância financeira por eles produzida permitia aos filhos dos barões do café estudar no Rio de Janeiro ou na Europa, como aconteceu aliás com o jovem compositor Francisco Magalhães do Valle, neto de um grande fazendeiro produtor de café³⁵.

Juiz de Fora – JF –, sede do município ao qual pertencia Porto das Flores, foi a referência urbana na formação de Francisco Valle. Ao contrário da mineira São João del-Rei, JF não possuía ao tempo de Valle uma longa tradição histórica. Tratava-se de uma cidade do XIX situada na Zona da Mata mineira, com o olhar dirigido para a *modernidade* e vocação claramente industrial – razão do epíteto *Manchester Mineira* pelo qual veio a ficar conhecida. Seu acelerado desenvolvimento aconteceu na segunda metade dos anos oitocentos, quando experimentou um crescimento não menos que formidável. Juiz de Fora, segundo Gorender, tornou-se um “centro industrial de Minas Gerais que reproduziu, aliás em miniatura, o processo paulista de acumulação originária de acumulação do capital pela cafeicultura.” (GORENDER, 1980, p.43).

Durante tal processo o crescimento populacional aconteceu, sobretudo, através da chegada de várias levas de imigrantes das mais diversas procedências, trazendo suas culturas,

³⁵ Os dados sobre Porto das Flores citados acima constam do *Álbum do Município de Juiz de Fora* publicado em Belo Horizonte pela Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, em 1915, pelo historiador Albino Esteves. Disponível em: <http://belmirobraga.mg.gov.br/porto_das_flores/porto_das_flores.html>. Acesso em 01 de março de 2011.

tradições, costumes, religiões, gostos, artes e comida. À configuração arquitetônica amalgamada que surgiu dessa mistura – estilo eclético do qual debocha o memorialista juizforano Pedro Nava, como se lê na epígrafe acima – corresponde um imaginário igualmente plural, acompanhado de uma maior abertura para o que surge sob o signo da novidade. “Com a proclamação da República e grande prestígio do Positivismo, o Ecletismo foi acolhido como porta-voz de uma nova época (...)” (VALE, 1996, p.9).

Esta “nova época” a que se refere Vanda Vale guarda muitos traços com o que, nos meios culturais europeus, convencionou-se chamar *Belle Époque*, cujos valores ecoaram em Juiz de Fora. Ainda hoje dão testemunho desta Bela Époque juizforana edificações como a arquitetura eclética dos palacetes, as fábricas construídas segundo modelos ingleses ou a sede da Sociedade de Medicina e Cirurgia (de 1897).

Entre outras características da *Belle Époque* em JF aponto a adoção, pela elite social, dos signos de distinção representados por certos hábitos e valores burgueses – como o apego às ciências, o estudo da língua francesa, o ensino/aprendizado do piano e do desenho, a apreciação da pintura e da chamada boa música. Pedro Nava foi pródigo e feliz na descrição destes valores e hábitos da sociedade local, em sua obra *Baú de Ossos*.

Ab origine, a ocupação do território da futura JF deu-se a partir da concessão de sesmarias: plantaram-se roças, construíram-se pousadas e ranchos para os viajantes.³⁶ Os primeiros proprietários das sesmarias ao longo do Caminho Novo foram substituindo as roças por plantações de café, cultura que, do Vale do Paraíba, chegou à região nas primeiras décadas do século XIX. A futura cidade – que viria a ter seu maior desenvolvimento sócio-econômico com a industrialização – não se pareceria em nada com as cidades surgidas no XVIII. Mas nas primeiras fazendas ali estabelecidas ainda se podem reconhecer características arquitetônicas que dão testemunho da origem de seus primeiros habitantes,

³⁶ As Cartas de Sesmarias da região identificam como beneficiárias pessoas oriundas de São João del Rei, Sabará, Caeté, Santa Bárbara e outras localidades mineradoras ou próximas a elas, segundo VALE, 1996, p.4.

oriundos das regiões auríferas (VALE, 1996, p.8).

Em 1711, a partir da chegada do Dr. Luís Fortes Bustamante e Sá – que havia sido nomeado juiz-de-fora³⁷ na cidade do Rio de Janeiro – estas paragens começaram a ser referidas oficiosamente como “a sesmaria do juiz-de-fora”. Era comum naquela época que o nome ou a profissão do proprietário ou do morador de destaque em determinada região servisse de referência ao topônimo, e foi assim que surgiu a denominação da futura cidade, desenvolvida a partir de um ponto de pouso para viajantes à beira do Caminho Novo³⁸.

(...) a partir de uma roça de milho, um pasto aqui, outro acolá, constituindo uma fazenda velha, margeando uma reta de estrada ensaibrada – cidade que já em sua origem traz o mistério que o pântano ocultava, um brejo nada sedutor, onde ninguém por cá perambulava, nos idos de 1700. (PAULA, 1994, p. 6).

(...) Garcia Paes [primogênito do bandeirante das esmeraldas, Fernão Dias] desvirginou a mata, abrindo a estrada com a ajuda de seus familiares, escravos e assalariados, investindo nesta empreitada todos os seus bens, crenças e sonhos, num projeto audacioso, criando o “Caminho Novo”. (Id.ibid., p. 7).

(...) Graças ao Caminho Novo, o Rio de Janeiro cresceu e se enricou. Por ele escoavam ouro, diamantes, víveres e soldados enviados de Minas Gerais, defendendo os cariocas das cobiças estrangeiras, “enchendo a burra” de Portugal de ouro, além de propiciar que as mercadorias européias desembarcadas no Rio fossem levadas em tropas e mulas até Mato Grosso e Goiás, mil e oitocentos quilômetros distantes do ponto de desembarque! (Id.ibid., p. 8).

(...) O Caminho Novo inovou, mudou, tornou o que era interior para mais perto do exterior do que a própria capital da província. E transformou o pacato povoado numa via de trânsito, mais movimentada, sujeito, portanto, às investidas de aventureiros. (Id.ibid., p.11).

Apenas em 1828 foi criado oficialmente o distrito de Santo Antônio do Juiz de Fora, pertencente ao município de Barbacena. Três anos mais tarde moravam no distrito 1419 pessoas. O distrito possuía então um Juízo de Paz, bem como representação na Câmara de Barbacena. Em 1831 já havia uma subdelegacia, um pequeno comércio com armazéns, vendas, quitandas, tabernas, e uma ferraria. Foi concedida, neste ano, a autorização para a fundação da primeira escola pública (FAZOLATTO, 2001, p.19, 21).

³⁷ O juiz-de-fora é um magistrado que atua onde seja necessária a intervenção de um juiz isento e imparcial, que normalmente reside fora da localidade onde atua. Esse cargo ainda existe no sistema judiciário português, embora extinto no Brasil.

³⁸ PAULA, Regina Amélia G. de. *Juiz de Fora: um nome significativa ou um significante no nome?* Artigo não publicado. Juiz de Fora: 1994. p. 09. E também FAZOLATTO, Douglas. *Juiz de Fora: imagens do passado*. Juiz de Fora: FUNALFA, 2001, p.15-16.

Em 1835 ficou estabelecida em lei a construção de rodovia ligando Ouro Preto ao Rio de Janeiro “e aos quatro pontos cardeais da província”, iniciada no ano seguinte sob o comando do alemão Henrique Halfeld, o qual passa a residir neste distrito. A elevação à categoria de Vila se dá em 31 de maio de 1850, sob o nome de Vila de Santo Antônio do Paraibuna, que é a data comemorada hoje como fundação do município (FAZOLATTO, p.19, 22).

Sobre a vinda de habitantes do Centro do Ouro para a Mata Mineira, as Cartas de Sesmarias da região identificam como beneficiários pessoas oriundas de São João del Rei, Sabará, Caeté, Santa Bárbara e outras localidades mineradoras ou próximas a elas. Em 1836, o Governo de Minas incumbiu o engenheiro germânico, Henrique Guilherme Fernando Halfeld, de construir uma estrada de Vila Rica a Paraibuna, retificando o Caminho Novo. (...) Elevada a vila em 1850, a povoação já era cidade em 1856, com vários distritos. Após a década de cinquenta, quando se termina com a doação de Sesmarias pela Lei de Terras de 1850, continuaram os mineiros do centro chegando para atividades subsidiárias do café. (VALE, 2001. p.23).

Em 1852 é autorizada a construção da Estrada de Rodagem União e Indústria. Sua construção foi iniciada quatro anos depois e inaugurada em 1861, com a presença do Imperador D. Pedro II, de sua família e comitiva (VALE, 2001. p. 24). A nova estrada não cumpriu a função desejada de desenvolver a agricultura cafeeira, pois o empreendimento foi à falência por diversos motivos. Em década posterior uma outra via, esta ferroviária, marcaria profundamente o progresso de JF.

Grande número de imigrantes, principalmente alemães, foi trazido para a construção da União e Indústria. Em 1855 a Vila contava com 27.722 habitantes, sendo 16.428 escravos. A população branca era bastante reduzida, pois entre os onze mil não escravos contavam-se os pardos e os negros alforriados (FAZOLATTO, 2001, p. 26-27).

Em seu processo rápido de progresso a cidade acopla sua face rica e próspera aos aspectos urbanos mais pobres e miseráveis, como podemos conferir em um texto de 1867, onde o visitante estrangeiro Richard Burton descreveu o que viu:

A cidade é um habitual misto de miséria e esplendor. Juiz de Fora é uma única rua, ora poeirenta, ora enlameada, ou melhor, uma estrada, ao longo da qual alinham-se pares de

palmeiras. Seu único mérito é a largura... As moradias são baixas e pobres, pela maior parte 'porta e janela' como se diz aqui. Entre elas, porém, há grandes e espaçosas casas de cidade, com abacaxis dourados no telhado e bolas de vidro nas sacadas à francesa, repuxos fantásticos, ângulos encacheados, pássaros de barro e de cal dispostos pelos muros e todas as extravagâncias arquitetônicas do Rio de Janeiro. (BURTON, 1976. Apud CARRARA, 2008. p.35).

No início da década de 70 Juiz de Fora possuía 38.786 habitantes, dos quais 24.418 eram livres, e 14.368 eram escravos (CARRARA, 2008, p.35). Desta década costumam ser destacados dois eventos históricos: em 1875 acontece a extensão da Estrada de Ferro D. Pedro II (atual Central do Brasil), que chegou até Juiz de Fora. E a vinda do Imperador à cidade para presidir a inauguração do Fórum, em 1878 (FAZOLATTO, 2001, p.58). A ferrovia acarretou grande desenvolvimento da agricultura cafeeira, trazendo enorme impulso à economia da região. Os fazendeiros investiam em maquinário moderno para aumentar a produção. Colégios para meninos e meninas (separadamente) foram construídos. Vários órgãos de imprensa foram criados, entre eles *O Pharol* (Id.Ibid., p.30).

A inauguração da Estrada de Ferro D. Pedro II, em 1871, deu-se no momento em que não só se mudou o nome da cidade para Juiz de Fora, como também melhorias urbanas mostram o aceleração de sua industrialização. ANDRADE [Sílvia M.B. Vilella Andrade] assinalou como datas identificadoras desse processo: 1881 - bonde de tração animal; 1883 - telefone; 1884 - telégrafo; 1885 - água a domicílio; 1887 - Banco Territorial Mercantil; 1889 - Banco de Crédito Real e energia elétrica; Ainda a autora [Sílvia Andrade] cita o Relatório Carlos Prates, de 1905, onde o mesmo observa que:

Industrialmente, é este o mais importante município do Estado, e é principalmente por este fato que lhe cabe a primazia entre todos. [...] Ao que me consta, em proporção à população, é esta a cidade mais industrial do Brasil. (ANDRADE, 1987. Apud VALE, 2001, p.24).

Assim, a década de 80 foi aceleradamente desenvolvimentista, trazendo a Juiz de Fora telefone, telégrafo, a primeira usina hidrelétrica da América do Sul (e o serviço de iluminação pública), a Tecelagem Mascarenhas. Em 88 é fundada a mais antiga litografia da Província, a de Pedro Biancoville. Neste mesmo ano a cidade torna-se recordista no recolhimento de impostos em Minas Gerais, relegando a própria capital, Ouro Preto, ao terceiro lugar (Ouro Preto recolhia então a terça parte do que era recolhido em Juiz de Fora). Em 89 começa a

funcionar a Mecânica Mineira – com serraria, carpintaria e fundição de ferro e bronze – produzindo diversas máquinas para a lavoura e a indústria, bem como veículos de transporte e vagões (FAZOLATTO, p.31 e 72).

O fim da monarquia não interrompeu este desenvolvimento, embora o fim da escravidão tenha causado prejuízos à elite rural cafeicultora, que viu sua situação econômica mudar de uma hora para outra (entre outros fatos, os escravos deixaram de ser contabilizados enquanto patrimônio de seus antigos senhores).

Em 1890 o município tinha uma população de 74.136 habitantes, e já possuía água e esgoto canalizados. O maior número de imigrantes era então de portugueses, seguido de italianos.

Em 1894 instala-se na cidade a Cervejaria Stiebler, seguida pela Fábrica de Cerveja Poço Rico que, além de cerveja, fabricava conhaque, cachaça (aguardente do reino) e vinho de frutas.

Em 1900 já eram 91.119 habitantes. Juiz de Fora era uma cidade que se caracterizava, além do *boom* industrial, pelo elevado número de pessoas que trabalhavam no setor terciário, de serviços.

Quando Francisco Valle se suicidou, em 1906, começavam a circular na cidade os primeiros bondes elétricos que vieram substituir os de tração animal (FAZOLATTO, p.52, 82, 92 e 42).

Para dar suporte a esta *Belle Époque*³⁹ juizforana era necessário um desenvolvimento econômico pujante. Segundo Anderson Pires, professor da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e doutor em História Econômica,

Até o início do século passado [XX], o município exercia a função de centro comercial e industrial do estado – condição alcançada, em grande parte, em decorrência da economia agrícola de exportação que se desenvolveu por aqui a partir de meados do século XIX. O estado chegou a atingir o segundo lugar do país em produção cafeeira, principalmente devido à

³⁹ Período histórico, que vai da proclamação da República até o início dos anos 20.

região da Zona da Mata, nucleada por Juiz de Fora. (Pires, 2010).

Vanda Arantes do Vale, igualmente professora da UFJF e doutora em Ciência e Cultura pela Universidade Federal de Minas Gerais, completa:

(...) a industrialização e seu funcionamento como o surgimento do operariado, imigração, saneamento, ferrovias, escolas, bancos e outros, opõe-se à ordem remanescente da colônia. (...) Juiz de Fora, cidade da Mata Mineira, organizou-se espacial e socialmente com a industrialização. Este fato fez da cidade um centro urbano não somente diferente, mas oposto aos núcleos populacionais coloniais. Cidade que, além dos descendentes de portugueses e africanos, teve na sua formação a presença de diversas correntes imigratórias, com destaque, em ordem cronológica, para os alemães, italianos e sírio-libaneses. Marca também a cidade o pluralismo religioso. (...) fazem parte da história educacional de Juiz de Fora: o colégio católico - Academia do Comércio [fundada em 1891] - e o metodista - Granbery [fundado em 1889]. (VALE, 1996, p.6 e 7).

Formou-se Juiz de Fora com a industrialização; cidade laica e possuidora de instituições necessárias a seu funcionamento. (VALE, 2001, p.25).

A psicanalista e escritora Regina Amélia de Paula aponta a importância da origem e do nome da cidade no imaginário coletivo de sua população. O gosto e o respeito pelo que vem “de fora” (aliados à situação geográfica do município, o primeiro município mineiro para quem viaja saindo do Rio, e bem próximo a esta capital) propiciaram a seus habitantes respirar os ares da principal cidade do Reino e da República, inclusive no que concerne à vida e produção culturais.

Juiz de Fora: - um nome significante ou um significante no nome?

Um tema como esse constitui um desafio para mim, ao mesmo tempo em que envolve uma proposta bastante sedutora, qual seja a de mergulhar nos primórdios da história da cidade, sua origem e acontecimentos, determinando uma convivência ímpar com tudo aquilo que é importado, ou seja, o que vem “de fora”, e é por nós assimilado. (...) Até onde o mito do juiz-de-fora foi marcante, tendo seus efeitos se prolongado por centenas [sic] de anos, sendo sua figura tão pouco ressaltada nos anais da cidade, porém introjetada e nunca esquecida, como o pai primevo, com o qual ainda hoje nos identificamos? (PAULA, 1994, p.1).

O gosto e o respeito dos juizforanos pelo novo, pelo recém-chegado e pelo que vem de fora, a sua abertura para o contemporâneo e as vanguardas, bem como a importância que emprestam à originalidade, ao pioneirismo, podem ser creditados às condições histórico-geográficas da cidade mas tais características podem também ter sido enfatizadas a partir do

próprio nome da cidade, conforme sugere a autora do texto reproduzido acima.

Cito como ilustração o hino da cidade – composto no início do século XX por Duque Bicalho e Lindolfo Gomes⁴⁰ – cuja letra, ufanista como convém a toda letra de hino, diz nos seus primeiros versos:

Viva a Princesa de Minas,
 Viva a bela Juiz de Fora,
 Que caminha na vanguarda
 Do progresso estrada a fora!
 Das cidades brasileiras,
 Sendo a mais industrial,
 Na cultura e no trabalho
 Não receia outra rival.

A letra do hino da cidade é coerente com a auto-imagem que seus munícipes vieram construindo. Chama a atenção a presença forte e o peso de palavras como *vanguarda*, *progresso*, *industrial*, *trabalho*, em tão poucos versos. Mas note-se que dela não está ausente - pelo contrário, está não apenas presente, como nomeado em primeiro lugar - o interesse pela área da cultura: “na **cultura** e no trabalho não receia outra rival”.

A partir do orgulho e a preocupação de estarem (ou antes, seguirem) nas vanguardas em geral, e incluído nessas vanguardas o interesse pela produção na área cultural, podemos perceber que os juizforanos não possuem, como o possuem os são-joanenses, um compromisso maior com a tradição, o que aliás se explica historicamente pelo fato de a cidade de Juiz de Fora, que nasceu e se desenvolveu celeremente na segunda metade do século XIX, não possuir então um passado glorioso a ser cultuado. Aquilo que é viável se encontrar, enquanto movimento musical nesta cidade – no período da *Belle Époque* – não poderia possuir ainda a forte identidade e tradição que persiste no movimento musical de São João del-Rei no mesmo momento.

O movimento romântico, expressão estética da burguesia europeia, buscou atingir uma

⁴⁰ Duque Bicalho (1887-1975) foi professor de piano e compositor. Lindolfo Gomes (1875-1953) foi escritor e poeta. Estas informações foram prestadas pela pesquisadora juizforana Marisa d’Agosto.

clientela bem mais ampla do que a aristocrática nobreza, e para consegui-lo usou sem constrangimento as armas da emoção, do sentimento, dos afetos, do subjetivismo. Paradoxalmente, enquanto esse novo indivíduo burguês carregava consigo os ideais otimistas de liberdade, igualdade e fraternidade, ele padecia do chamado *mal du siècle* encarnado na solidão do individualismo e no *pathos* exacerbado de sua miséria, solidão, limitações, impotência, melancolia, angústia, morbidez. Na representação estética do drama desse sujeito romântico, as sombras, a morte, a noite e a lua estão bem mais presentes do que o dia, a vida, a luz, ou o sol.

Os ventos românticos conseguiram atravessar o Atlântico, as Serras do Mar e da Mantiqueira, e chegar a Juiz de Fora e SJDR. Demonstra-o, por exemplo, a música composta pelo Padre José Maria Xavier (1819-1887), por Presciliano Silva (1854-1910) ou por Francisco Valle (1869-1906).

A distância geográfica de SJDR em relação ao mar – bem maior do que a distância entre Juiz de Fora e Rio de Janeiro – e a diferença entre a permeabilidade dos são-joanenses e dos juizforanos em sua relação com o que é novo, possivelmente ajudem a explicar que o romantismo interiorizado de SJDR se mantivesse ligado à tradição operística ítalo-franco-lusitana, enquanto em Juiz de Fora a elite burguesa da Belle Époque tenha abraçado com alguma facilidade a linguagem musical das gerações posteriores de compositores românticos europeus – leiam-se alemães e franceses.

A cidade possuía uma elite, proprietária de elegantes residências, de onde emanavam os sons do bom francês que falavam e a música dos pianos e das harpas que tocavam. Era como um contraponto aos acordes das violas e sanfonas que animavam os desfavorecidos de fortuna. (FAZOLATTO, 2001, p.13).

Lúcius Mota, Paulo Castagna e Cyro Eyer do Valle, no texto de apresentação do Projeto Arquivístico Musical Mineiro (PAMM), também se referem a essa influência franco-germânica sobre o gosto musical da elite social e econômica juizforana, elite dentro da qual

nasceu Francisco Valle:

Para compreender o significado e a importância da contribuição de Francisco Valle, é importante considerá-lo no contexto do romantismo musical brasileiro, cujo apogeu teve lugar entre as três últimas décadas do século XIX e as três primeiras do século XX. Esse movimento representou a assimilação de modelos composicionais franceses e germânicos, em lugar da influência ítalo-lusitana que prevaleceu na música religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX, e da influência predominantemente italiana que caracterizou o movimento operístico oitocentista. Cronologicamente defasados em quase meio século, esses compositores acolheram inicialmente as estéticas personificadas pela música de Beethoven, Mendelssohn (1809-1847) e outros autores do princípio do século XIX. Posteriormente, assimilaram as contribuições de Franck, Liszt (1811-1886), Wagner (1813-1883) e seus contemporâneos. Por mais que este significativo esforço de atualização tenha sido desprestigiado pela historiografia nacionalista, é fato que através dele o Brasil chegou à transição do século XIX para o XX com uma geração de compositores que dominavam a escrita orquestral, camerística e pianística, européia, exibindo uma notável familiaridade com a linguagem musical do romantismo. (CASTAGNA, 2008, p.32)

Devido à ausência de uma tradição local, os músicos juiz-foranos que se destacassem e pretendessem uma profissionalização tendiam a deixar a cidade e ir para fora, como foi o desejo, mais de uma vez frustrado, de Francisco Valle, ou a trajetória bem sucedida de Guilherme Fontainha⁴¹, para citar dois exemplos. Mas por tratar-se de uma cidade que era pólo de uma região economicamente rica, concertos sinfônicos, óperas e recitais de solistas estrangeiros podiam ser aí apreciados.

Já em 1863 foi fundado pelo Barão de Bertioga o Teatro da Misericórdia, um dos primeiros de Minas Gerais. Em 1870, o comerciante Carlos Otto (cujo nome serve hoje à ponte onde ocorreu o suicídio de Francisco Valle) construiu o Teatro Perseverança. Em 1889 os herdeiros de Mariano Procópio ergueram o luxuoso Teatro Juiz de Fora, que se tornou conhecido pelo nome de Teatro Novelli devido ao tenor italiano que aí havia se apresentado. “De todos [este teatro] era o melhor, com suas cadeiras douradas e foyer com espelhos de

⁴¹ Juiz de Fora, 1887 – Rio de Janeiro, 1970. Foi aluno de Francisco Valle. Posteriormente estudou no Instituto Nacional de Música, no Rio. Foi depois aluno do pianista português Viana da Mota. Em Porto Alegre (RS) dirigiu o Conservatório de Música. Fundou conservatórios nas cidades de Pelotas, Rio Grande e Bagé. Foi diretor do *Instituto Nacional de Música* no Rio. Criou a *Revista Brasileira de Música*, primeiro periódico de musicologia do país.

crystal”.⁴²

A forte imigração alemã trouxe a Juiz de Fora a competente pianista Elisa Schimit (sic), que veio a ser professora de Francisco Valle, tornando-se assim uma dos responsáveis por seu reconhecido virtuosismo no instrumento. Seis meses após substituir sua mestra Schimit por outro germânico, Wilhelm Bickerle – ao mudar-se para o Rio de Janeiro – FV viria a fazer um recital que deixariam espantados e eufóricos os críticos musicais fluminenses.

O pesquisador Flausino Vale, em obra publicada em 1948 intitulada *Músicos Mineiros*, dedica um capítulo a Juiz de Fora, onde ele cita o nome de diversos músicos, quase todos amadores, à exceção de Francisco Valle. Sobre este último, Flausino refere-se à sua parceria com o reconhecido músico fluminense/mineiro Manuel Joaquim de Macedo⁴³: (...) “tendo residido em Juiz de Fora, ia muito [Francisco Valle] a Barbacena, onde, juntamente com Macedo (Manuel Joaquim), lecionou às filhas do saudoso mineiro Dr. Carlos de Sá Fortes, proprietário de fidalga fazenda que existe até hoje”. (VALE, 1948, p.16).

Conhecida principalmente como o berço da música religiosa dos séculos XVIII e XIX, pouco se sabe sobre a produção musical romântica em Minas Gerais, sendo raros os estudos sobre autores dessa fase que atuaram no Estado, com destaque para o já conhecido Manuel Joaquim de Macedo (1847-1925), nascido em Cantagalo (RJ) mas estabelecido em Minas Gerais a partir de 1883. (CASTAGNA, 2008, p. 32).

O professor Francisco Valle viajava muito a cavalo para lecionar piano, pois a clientela economicamente mais poderosa era constituída justamente pelos filhos e sobretudo filhas dos produtores de café, que habitavam fazendas distantes umas das outras na região de Juiz de Fora.

Iniciei este item sobre *a Juiz de Fora de Francisco Valle* citando como epígrafe um trecho irônico do *Bau de Ossos*, do memorialista Pedro Nava, o qual se celebrizou por escritos

⁴² Apud www.jfminas.com.br. *História do Cine Theatro Central*.

⁴³ Manuel Joaquim de Macedo (Cantagalo, RJ, 1847- Cataguazes, MG, 1925) foi escolhido por Villa-Lobos patrono da cadeira número 21 da *Academia Brasileira de Música*. Estudou em Bruxelas, Bélgica, onde foi aluno de harmonia e composição de François-Joseph Fétis, estudou violino com Hubert Léonard e Henri Vieuxtemps. Nomeado por D. Pedro II Mestre da *Capela Imperial*, no Rio de Janeiro.

autobiográficos onde a *Belle Époque* da *Princesa de Minas* foi retratada. Vou agora encerrá-lo citando outro juizforano, Murilo Mendes que, com a ironia de seu verso “Juiz de Fora, naquele tempo, era um trecho de terra cercado de piano por todos os lados” (MENDES, 1995) consegue condensar poeticamente o que foi a virada do século XIX para o XX na cidade, quanto ao gosto musical de sua burguesia.

3. DISTINTAS NARRATIVAS

Ao tratar dos documentos e rastros vitais de Presciliano e Valle tomei de empréstimo o vocábulo *biografema*, movido pelo desejo de vivificar a “grafia da vida”, desejo semelhante ao que animou Roland Barthes quando criou esta nova palavra. Ela vem sendo utilizada com frequência cada vez maior por escritores, filósofos, biógrafos, etc., embora ainda entre aspas ou em itálico, e sem direito a verbete nos dicionários. O sufixo *-ema*, o qual já tem assento nos léxicos – onde é definido como “um dos sufixos mais prestigiados na terminologia científica contemporânea”, portador do sentido de “unidade mínima estrutural, a partir do voc. *fonema*”⁴⁴ – foi acoplado aos conhecidos radicais de origem grega: *bio* e *grafia*.

Se eu fosse escritor, e morto, como eu gostaria de que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amical e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: alguns ‘biografemas’, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicuristas, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão. (BARTHES, 2005, p.172).

Em outra obra – *A câmara clara* – Barthes definiu com maior precisão o neologismo que havia criado nove anos antes: “gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que tem o biografema com a biografia”. Relação semelhante à existente entre o fotograma de um filme e o filme em si.

O biografema será, pois, um fragmento que ilumina detalhes prenhes de um “infra-saber” carregado de, barthesianamente falando, certo fetichismo, que vem a imprimir novas significações no texto, seja ele narrativo, crítico, ensaístico, biográfico, autobiográfico, no texto enfim que é a vida, onde se criam e se recriam o tempo todo “pontes metafóricas entre realidade e ficção”. (BARTHES, 1971, p. 706).

Sendo apenas estilhaço, fragmento solto de uma vida, o biografema imprime

⁴⁴ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2001. p.1113.

significações e ressignificações na vida tornada texto do biografado, propiciando a criação e a recriação, a todo tempo, das *pontes metafóricas entre realidade e ficção*.

Compartilho com Barthes (2005) a noção de que o conceito de *nebulosa biográfica* é mais adequado que aquele de biografia. “Quando Pedro me fala de Paulo aprendo mais sobre Pedro do que sobre Paulo”, diz o provérbio. Por isso, recorro à noção de arconte em Derrida (2001). O filósofo, em seu livro *Mal de Arquivo*, faz uma descrição arqueológica da noção de arquivo. Partindo de sua raiz grega, *arkhé*, desenvolve dois princípios: o topológico, de natureza física, relativo a começo e que remete ao lugar, ao suporte do arquivo; e o nomológico, da lei, implicando um exercício de comando, de autoridade. Quando aberto ao público, um arquivo é confiado à guarda de uma instituição pública e de seus arcontes, que se tornam verdadeiros guardiães dos arquivos, investidos do poder de interpretação (função arcôntica).

Entre as significações de *arkhé* em grego encontram-se “o lugar de origem”, “o ponto de partida”, “princípio”, “fundamento”. Mas também encontram-se contidos aí os conceitos de “o que está na frente”, “o que comanda”, “o que detém a autoridade” (HOUAISS, 2001, p.293). A palavra derivada arconte está indefectivelmente ligada à idéia de poder: significava na Grécia antiga “um dos nove magistrados de Atenas”, “chefe”, “rei”. Da mesma família etimológica temos o verbo *arkho* que, em português, podemos traduzir por “ir à frente, guiar, dirigir, mandar, ser o chefe, prevalecer e dominar” (PEREIRA, S/d. p. 85).

Utilizei-me da palavra arconte porque acredito que quem escreve uma biografia na verdade a compõe, detém uma autoridade quanto ao que aproveitar e o que abandonar, o que mostrar e o que esconder. É dele o poder das escolhas, ele exerce um domínio sobre o biografado. É potente e ativo, enquanto o biografado torna-se impotente e passivo diante das decisões do biógrafo-compositor.

(...) todos aqueles que exercem o papel de *arcontes* (...) são políticos. Somos aqueles que

selecionaram, interpretaram, deliberaram sobre quais documentos (...) deveriam ser selecionados, memorizados, guardados, desenvolvidos, glosados e quais deveriam permanecer excluídos. Análise, seleção, triagem, manipulação, omissão, interpretação, atos de sublinhar, rasurar, riscar, recortar, etc. são funções *arcônticas*. Somos nós, os *arcontes*, que criamos, conformamos, filtramos e – por que não? – transformamos os arquivos. Tornamo-nos, desta maneira, agentes de formação da memória, à medida que desconstruímos a intencionalidade e a ordem originais, erigidas por aquele *arkhê*, e afirmamos outras possibilidades de ordenamento e articulação. (GUIMARÃES, 2009, p.12).

Portanto, a formação da memória está assim nas mãos dos arcontes, a quem cabe efetivamente reconstruir a ordem erigida por determinado *arkhê*.

Estando Presciliano Silva e Francisco Valle mortos há mais de um século, e eu constringido necessariamente a consultar fontes secundárias no sentido de tentar obter informações e dados concernentes à sua trajetória neste mundo, não seria mesmo razoável esperar dessa *composição*, construída a partir dos biografemas obtidos ou visitados, algo muito além de uma nebulosa biográfica. “(...) a *escrita da vida* (...) surge na parte não escrita da vida, ela esbarra continuamente naquilo que está fora da escrita, e mantém, com essa parte não escrita, uma relação de analogia deformada, ou de *alegoria*.” (BARTHES, 2005, p.174).

Sem desconhecer que a fé positivista do século XIX na objetividade recusou-se a tangenciar o subjetivo, tenho consciência de não estar inovando: desde Heródoto e Tucídides, por mais de dois mil anos de história, procedimentos semelhantes foram adotados. E felizmente o século XX restaurou progressivamente a tradição de credibilidade na contribuição do sujeito, afastando o fetiche objetivista.

Cito a seguir dois fragmentos de texto de Verena Alberti, notável expoente da História Oral no Brasil. Ela propõe que a partir de uma pluralidade de versões subjetivas sobre um mesmo fato – versões díspares entre si – é possível estabelecer um critério científico na busca e para o encontro de uma verdade histórica objetiva.

(...) admitir e considerar a pluralidade e a diversidade de versões e experiências no decorrer da análise científica resulta em um conhecimento acurado – porque cuidadoso – a respeito do objeto de reflexão, base para a formulação de abstrações e generalizações. (ALBERTI, 2004, p.25).

Antes de mais nada, convém lembrar que as entrevistas, como toda fonte histórica, são pistas para se conhecer o passado. (...) as pistas são relatos do passado, surgidos *a posteriori*, portanto.⁴⁵ O passado existiu independente dessas pistas, mas hoje só pode existir por causa delas e de outras. (ALBERTI, 2003, p.1).

Há, entretanto, uma diferença fundamental entre o estágio em que se encontravam Presciliano Silva e Francisco Valle no momento em que propus esta investigação – 2004. O trabalho cartográfico de busca das pistas, no caso do Presciliano, foi condição *sine qua non* para a realização da pesquisa. Já no caso de Francisco Valle havia diversos arcontes que me precederam, e que de alguma forma já haviam instituído uma *nebulosa biografemática* sobre o compositor.

Foi acreditando em minha condição de arconte – mais que de biógrafo – que investiguei pistas, colecionei biografemas, comparei, comentei, aceitei ou rejeitei narrativas de arcontes anteriores a mim, e vim tecendo (e ainda teço) composições biográficas de Presciliano Silva e Francisco Valle. No decorrer do processo de escrita, alguns novos fatos chegaram ao meu conhecimento. Alguns desses *fatos* transformaram-se em importantes *fatores* na construção das *nebulosas biográficas* dos dois músicos mineiros, portanto não os negligenciei, apesar da emergência tardia.

O movimento contínuo da chegada de novos dados e informações, que está relatado a seguir, é uma demonstração de que esta pesquisa não se concluirá com a entrega da tese à banca para a defesa. Os dois filões das Minas aqui explorados são ricos demais e deverão continuar atraindo novos garimpeiros, para bem dos intérpretes e platéias brasileiros.

⁴⁵ Sobre a caracterização das fontes históricas em resíduos, de um lado, e relatos, de outro, Verena Alberti sugere ver Peter Hüttenberger, Überlegungen zur Theorie der Quelle, in: RUSINEK, Bernd-A et alii (org.). Einführung in die Interpretation historischer Quellen. Schwerpunkt: Neuzeit. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1992.

3.1 BIOGRAFEMAS DE PRESCILIANO SILVA



*Cada um nos olhos do outro acha feitiço.
Queixa-se ele do inimigo proclamado,
na mais pungente dor cria ela viço.
Sendo inimigo,
não obtém acesso junto a ela, para suas juras.
Nem ela sabe como, com cautela,
lhe poderá dizer palavras puras.
Mas o amor, em tamanha extremidade,
sabe fazer, da dor, felicidade.*

William Shakespeare: *Romeu e Julieta*,
coro final do 1º. ato.

Tive alguns companheiros de viagem na trajetória de quase sete anos no encalço de informações sobre Presciliano Silva, os quais gostaria de apresentar *ab initio*, e vou fazê-lo em ordem alfabética. A esses quatro arcontes amigos, minha gratidão. Aogar Antônio Campos Tirado, Marília Silva Ferreira, Nilo Brasiel Valle e Suely Campos Franco foram verdadeiros faróis, em diferentes momentos do itinerário iniciado em 2004, quando da montagem do primeiro ante-projeto para o doutorado, até o momento atual, em 2011, quando narro nesta tese os caminhos percorridos.

Outros arcontes igualmente contribuíram para esta composição biográfica, com seus textos (publicados ou não), seus e-mails e telefonemas. As contribuições de Aluizio Viegas, Eduardo Lara Coelho, João Ângelo Martignoni, Jorginho Abicalil, José Maria Neves, Lenita Waldige Mendes Nogueira e Maria Jacintha Sauerbronn de Mello estão relatadas neste item.

Na condição de pesquisador-cartógrafo percorri caminhos que na aparência eram muitas vezes desconexos entre si, sempre rastreando as pistas que foram me tocando – nos sentidos físico, direcional e afetivo do verbo tocar – e que permitiram a construção de um mapa a partir do pouso, da observação e do reconhecimento atentos sobre cada novo território que se configurasse durante o trajeto. Na escrita dessa tese optei por não descartar, ou escamotear do meu possível leitor, os caminhos e descaminhos percorridos. Parti do pressuposto de que, se eles foram instigantes para o investigador, a leitura do relato poderia, da mesma forma, interessar também ao leitor.

3.1.1 O arconte José Maria Neves

Minha busca partiu da leitura de dois volumes cuja organização esteve a cargo do são-

joanense Prof. Dr. José Maria Neves (1997)⁴⁶, a saber: *Música Sacra Mineira – catálogo de obras*, publicado em 1997, e *Música Sacra Mineira – Biografias, Estudos e Partituras*, segunda edição, publicada em 2000. O verbete sobre a vida de PS era reduzido o suficiente para permitir sua reprodução integral abaixo, onde grifei em negrito três informações que não lograram sustentação durante a pesquisa. Comentarei a seguir os dados grifados.

SILVA, Presciliano José da – 18/02/1854-1910.

Filho do mestre pedreiro Cândido José da Silva e de Feliciano Maria do Sacramento Silva, nasceu em São João del-Rei, descendendo, pelo lado materno, do compositor Lourenço José Fernandes Braziel. Foi discípulo de Martiniano Ribeiro Bastos, passando a dedicar-se à composição desde muito jovem, enquanto trabalhava na Câmara Municipal (o Arquivo Municipal de São João del-Rei conserva muitos documentos da Câmara, escritos por Presciliano). Consta que estudou humanidades no Rio de Janeiro, antes de partir para estudos musicais na Europa, tendo se laureado pelo Real Conservatório de Música de Milão. Estando naquele país, compôs, dentre outras obras, uma *Solene encomendação para a Ordem Terceira do Carmo*, assim como a *Missa para pequena orquestra opus 17*. **Em 1890 casou-se, na Suíça, com Emília Suelbron.**⁴⁷ Retornando ao Brasil, sua principal atividade foi a de professor, tendo lecionado em diversas cidades fluminenses (principalmente Nova Friburgo) e paulistas (principalmente Campinas). Conseguiu fazer imprimir diversas obras para piano, além da Missa opus 17. **Obras suas foram executadas em ocasiões importantes, como nas exéquias do Duque de Caxias, em 1884.** O compositor aproxima-se estilisticamente de muitos outros compositores de seu tempo, mas difere da maioria pelo refinamento de seu pensamento melódico e seus recursos harmônicos, e de sua técnica orquestral. Seu irmão Firmino Silva também foi compositor de renome. **Presciliano Silva faleceu em Campinas.** Obras: música sacra: *Veni e Domine* para a *Novena de Nossa Senhora das Mercês*, *Encomendações solenes* para a Confraria de São Gonçalo Garcia e para a Ordem Terceira do Carmo, *Missa a 4 vozes e pequena orquestra opus 17*, *O vos omnes*, *Crux Fidelis*, *Memento para 4 vozes e grande orquestra*; música profana: *Canção infantil*, *Sonho do Futuro*, *Mazurka*. (NEVES, 1997. p.103-104).

Trato inicialmente da questão do casamento de Presciliano Silva. Se em Neves lemos que o matrimônio se realizara na Suíça em 1890, a pesquisadora Lenita Waldige Mendes Nogueira (2001) o contradiz em artigo publicado no ano seguinte, onde declara que ele se casara em Campinas-SP e não na Suíça; que o casamento acontecera três anos antes do que divulgado por Neves, mais exatamente no dia 14 de maio de 1887 (e não em 1890. Neste ano, segundo ela, PS teria deixado Campinas); e que sua mulher Emília não era estrangeira, mas

⁴⁶ NEVES, 1997.

NEVES, 2000.

⁴⁷ O sobrenome da mulher de PS, Emília (ou Émille, segundo Marília Silva Ferreira) vem grafado de diferentes maneiras segundo a fonte consultada: Suelbron, Saelbron, Sauerbron. Como a pesquisadora Lenita Nogueira teve acesso à informação exata da data do casamento e adota a grafia Sauerbron, também a adotei.

sim brasileira, embora descendente de alemães.

A segunda questão que comento, a partir do verbete de Neves, refere-se à música tocada nas exéquias do Marechal Luís Alves de Lima e Silva, o Duque de Caxias. Sendo o Duque considerado o grande “herói” da Guerra do Paraguai e uma das personalidades de maior prestígio no reinado de D. Pedro II – não vou entrar na discussão do mérito –, é de se imaginar que a música ouvida em seus funerais tivesse sido composta por algum músico de valor já reconhecido, como Carlos Gomes por exemplo, e não por um estudante de 26 anos, em início de carreira. O Marechal faleceu em 7 de maio de 1880 (e não em 1884 como está publicado no *Música Sacra Mineira*). Presciliano partira para estudar em Milão em 1879⁴⁸, isto é, apenas um ano antes das exéquias do atual patrono do Exército.

A terceira questão que grifamos no texto de Neves trata do local de seu falecimento. A pesquisadora campineira Lenita Nogueira, não encontrando em Campinas nenhum vestígio vital ou funerário de PS a partir de 1890, conclui que ele deixou a cidade naquele ano e lança a hipótese de que tivesse retornado a SJDR, onde teria vivido os últimos vinte anos de sua vida. Porém dois pesquisadores são-joanenses – José Maria Neves (1997, p. 104), nativo desta cidade e depois domiciliado no Rio de Janeiro, e Aluizio Viegas (2006), nativo e residente ainda hoje em SJDR – escreveram que ele teria expirado em Campinas, e não em SJDR, em 1910.

3.1.2 O arconte João Ângelo Martignoni

Introduzo aqui uma terceira possibilidade quanto à cidade onde PS teria vivido após 1890 e falecido. Esta hipótese foi aberta quando, em 2009, fiz uma varredura exaustiva na

⁴⁸ VIEGAS, Aluizio. O inventário de um músico são-joanense do século XVIII: Lourenço José Fernandes Braziel. In CASTAGNA, Paulo, org. *Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006, p.262. Aluizio José Viegas é de São João del-Rei, regente da Orquestra Lira Sanjoanense, na qual já exerceu múltiplas funções, enquanto pesquisador, arquivista, membro da diretoria e instrumentista. Realiza pesquisas sobre a música sacra de Minas Gerais desde a década de 1970, tendo sido assessor litúrgico da série Acervo da Música Brasileira.

internet abrindo, um a um, absolutamente todos os links disponibilizados pelo Google a partir dos nomes “Presciliano Silva” ou “Presciliano José da Silva” acoplados ao nome da cidade de “São João del-Rei” (com todas as variadas maneiras pelas quais esse topônimo costuma ser grafado). Adotei procedimento idêntico adicionando o(s) nome(s) do compositor ao gentílico “são-joanense” ou “sanjoanense”. Finalmente, coloquei lado a lado seu(s) nome(s) e as palavras “músico” ou “compositor”.

Encontrei então um link que me levou a uma página curiosa e contatei por e-mail o seu responsável, o sr. João Ângelo Martignoni. Ele produzira aquela página na web com o intuito de preservar a memória de sua família, e nela constava a seguinte notícia:

(...) Eram associados da Banda Campesina [Friburguense] e os primeiros diretores do Teatro Victor Hugo (depois Teatro D. Eugênia): Fioravanti André Martinoya e vice-presidente **Elviro Ernesto Martignoni**. Havia nesta época **quatro bandas** em Nova Friburgo (**Campesina** [Friburguense], Euterpe, Estrela Friburguense e Retiro dos Artistas). Estas informações foram obtidas numa conversa (em Julho 2001) entre meu pai Waldemar M. Teixeira e seu amigo Helênio Campos da Silva Lima (vice-presidente de Arquivos e Pesquisas da Euterpe em 2001/2003).⁴⁹ [grifos meus].

Elviro Ernesto Martignoni – segundo seu neto João Ângelo, o qual é o responsável pela página web da família – era músico amador, tocava vários instrumentos (flautim, requinta, clarinete, bombardino, ocarina), e fazia parte da Sociedade Musical Campesina Friburguense⁵⁰, na qual exerceu funções administrativas (presidente e vice-presidente) e musicais (professor e regente).

Por que razão cito tudo isto?

Havia no site uma legenda sob foto de 1895 apresentando Elviro Martignoni ao lado de Presciliano Silva, quando Elviro era o presidente da Banda Campesina Friburguense e Presciliano seu regente⁵¹. Entretanto, ao clicar sobre a foto, o *download* não acontecia, o

⁴⁹ <http://www.joaoangelo.com/category/waldemar-martignoni-teixeira-voz-palavras/>

⁵⁰ O patrono atual da centenária Banda Campesina Friburguense é o Prof. Dr. Ricardo Tacuchian, da UNIRIO.

⁵¹ Há um CD gravado pelo maestro Marcelo Ramos intitulado *Marchas Mineiras para Banda* com repertório do XIX – XX – XXI. Entre os compositores, consta Presciliano Silva.

sistema travava. Por esta razão enviei o seguinte e-mail a João Ângelo Martignoni:

De: andre.pires@ufjf.edu.br
Data: Segunda-feira, 26 de outubro de 2009 21:38
Para: João Ângelo Martignoni <joaoangelo@gigalink.com.br>
Assunto: Elviro Martignoni e Presciliano Silva (foto)

Prezado Sr. João Ângelo.

Sou maestro, professor universitário e pesquisador. O objeto de minha investigação atual é o maestro e compositor Presciliano Silva. Deveria haver uma foto no link abaixo:

<http://www.joaoangelo.com.br/Waldemar%20Martignoni%20Teixeira.htm>,

em cuja legenda o sr. Elviro Martignoni figura enquanto presidente da Banda Campesina, e o maestro Presciliano Silva enquanto maestro do referido conjunto instrumental, em 1895.

Seria de extrema importância para mim receber esta foto por e-mail, pois **ajudaria a comprovar que Presciliano trocou a cidade de Campinas em SP por Nova Friburgo no RJ em alguma data após 1890**. Sendo ou não possível enviar-me esta foto, poderia entrar em contato comigo?

Agradecido de antemão, deixo um abraço e os parabéns pela sua pesquisa.
André Pires.

A foto em questão sugeria uma possibilidade de resposta à questão controversa do local de falecimento de PS e à dúvida levantada por Lenita Nogueira sobre o local aonde teria ido morar o maestro Presciliano. Se os registros de sua presença em Campinas cessaram a partir de 1890; se ele faleceu vinte anos mais tarde; e se havia uma foto dele enquanto regente da Banda Campesina Friburguense na data de 1895: possivelmente ele tivesse retornado à cidade de Friburgo onde trabalhara após seu retorno da Itália. A foto me foi gentilmente enviada dois dias depois, anexa a este e-mail (o grifo é meu):

From: joaoangeloteixeira@gmail.com
To: andre.pires@ufjf.edu.br
Sent: Wednesday, October 28, 2009 11:30 PM
Subject: Elviro Martignoni e Presciliano Silva

Olá Sr. André Pires,
fico feliz por receber seu e-mail. Estou respondendo resumidamente (por enquanto...) devido ao horário, são quase 24 horas, e aos problemas recentes que tenho passado por aqui em Friburgo (minha mãe faleceu recentemente e meu pai – também maestro e tenor, com 81 anos, está doente... tenho dedicado

grande parte do dia a ele e ao meu trabalho...

...Sou também professor, tenor, pesquisador durante as férias...

Meu avô Elviro foi companheiro de Presciliano Silva. Quando puder lhe enviarei maiores detalhes. Neste instante segue a referida foto.

Por favor veja: www.joaoangelo.com.br (página que terei de atualizar nas férias...) e www.excite-friburgo.blogspot.com (clique em "biologia" no índice e no assunto "Vozes humanas").

Espero poder conhecê-lo algum dia "ao vivo".
Um cordial abraço,
João Angelo

Porém, para meu espanto, o sr. João Ângelo acrescentou a seguinte informação na página web sobre sua família:



Figura 1. Banda Campesina em 1895.
Regente – Maestro Presciliano Silva (este trocou a cidade de Campinas em SP por Nova Friburgo no RJ, segundo informações que obtive em 26/10/2009, por e-mail do maestro e professor André Pires).⁵²

Desta forma, aquilo que era tão somente uma hipótese foi publicado erroneamente, à revelia, como se fosse uma informação minha, e lá permaneceu...

3.1.3 A arconte Marília Silva Ferreira⁵³

Volto aqui a um dos fios soltos fortuitamente encontrados, relatando o trajeto

⁵² Link: <http://www.joaoangelo.com/category/waldemar-martignoni-teixeira-voz-palavras/>

⁵³ Marília Silva Ferreira é filha de Firmino José da Silva e Elvira Costa e Silva, nascida em Além Paraíba em 04/11/1921. Mora desde 11/09/2005 com sua filha Márcia Ferreira Santos e o marido Carlos José dos Santos (pais do Dr. Ricardo Ferreira Santos) em Volta Redonda.

percorrido a partir de uma pista referida na introdução dessa tese: trata-se do e-mail que me foi enviado dia 28/03/2009 pelo Dr. Ricardo Ferreira Santos, médico em Volta Redonda-RJ, bisneto de Firmino Silva⁵⁴ e sobrinho-bisneto de Presciliano Silva, anunciando possuir partituras de seus antepassados. A partir desse contato não apenas a atual pesquisa mudou de patamar. Muitas outras, no futuro, serão despertadas, estimuladas e alimentadas por esse patrimônio.

Após o e-mail e contato telefônico, viajei a Volta Redonda incontinentemente, acompanhado de minha mulher Luiza.

Nesse primeiro encontro, os descendentes dos compositores me permitiram examinar uma a uma todas as partituras que estavam guardadas havia tanto tempo! Separei as composições de Presciliano daquelas de Firmino, bem como as obras de ambos das partituras dos demais compositores europeus que jaziam na mesma mala. Em cada um desses conjuntos, distingi as obras impressas das manuscritas. No repertório do Presciliano apartei ainda as obras compostas para piano, ou para câmara com piano, das composições orquestrais.

Aquilo representava uma verdadeira ressurreição musical. Tudo acontecia na mesma sala onde conversávamos simultaneamente sobre o acervo, as pérolas ali contidas, o estado por vezes lamentável de algumas partituras que haviam enfrentado uma grande enchente – daquelas que, a cada ano, costumam eleger uma região do Estado do Rio para fazer suas vítimas e estragos. Os orgulhosos descendentes de Firmino Silva traziam também alguns livros que faziam referência à histórias da família, fotos de que dispunham e um valiosíssimo cartão-de-visitas de Presciliano dirigido a Firmino. Não poucas vezes nos emocionamos.

⁵⁴ Firmino José da Silva, irmão de Presciliano, nasceu em SJDR e faleceu em Além Paraíba-MG. Foi aluno de Presciliano após sua volta de Milão. É pai de Marília Silva Ferreira, cuja entrevista foi rica em informações sobre o tio e o pai compositores.



Figura 2. Cartão- de- visitas de Presciliano Silva dirigido ao seu irmão Firmino, datado de 1893.

À noite, minha mulher e eu retornamos a Juiz de Fora. Eu estava comovido e honrado por transportar patrimônio tão extraordinário, e pela confiança sem limites em mim depositada. Os livros e a mala permaneceram em Volta Redonda, mas as fotos e o cartão-de-visitas – que também ficaram - foram escaneados e enviados por e-mail poucos dias após, por especial favor do Dr. Ricardo Ferreira Santos.

O cartão-de-visitas cuja reprodução encontra-se logo acima juntou uma quarta hipótese às três primeiras, já relatadas, sobre o paradeiro de PS após deixar Campinas em 1890: o cartão de Presciliano está datado de 1º. de janeiro de 1893 (logo, três anos após mudar-se de Campinas) e nele o compositor cumprimenta seu irmão Firmino “pelo advento do ano novo hoje encetado”, em seu nome e no de sua mulher Emília. Este cartão traz gravado, sob o nome de Presciliano Silva, a informação do local onde então trabalhava: Professor de Música da Escola Normal. À esquerda, embaixo, há ainda seu endereço: Rua [ilegível] 138; e à direita o que ainda hoje podemos ler com clareza: São Paulo.

O valor histórico deste cartão é incalculável e tem poder para dirimir várias questões. Em consonância com as informações que ele traz (e outras que ele também esconde, devido à ação deletéria do tempo sobre o que está impresso) podemos fazer algumas ilações. É *data*

venia o primeiro e até agora único documento que faz referência ao são-joanense após 1890, e a partir dele permito-me levantar hipóteses e afirmar algumas obviedades:

1. Presciliano Silva e sua mulher Emília Sauerbronn estavam vivos no *réveillon* de 1892-93;
2. A ausência, no cartão, do nome das filhas do casal⁵⁵, não indica que já tivessem morrido. Pelos costumes formais da época apenas o nome dos adultos constaria num cartão dessa natureza;
3. Presciliano parecia estar no gozo pleno de suas faculdades mentais. A suposta perda da lucidez que sofreria em consequência da tragédia familiar – morte da mulher e filhas – ainda não ocorrera em 1893;
4. O cartão com o endereço de São Paulo reforça o que afirmaram a pesquisadora Suely Campos Franco⁵⁶ e o Dr. Nilo Braziel Valle, sobrinho-neto de Presciliano (e neto de Maria Cândida da Silva, a *Maricota*, irmã do compositor): PS não teria vivido seus últimos anos, nem tampouco morrido, em Campinas, mas sim em São Paulo;
5. Dr. Nilo duvidava que PS tivesse trabalhado em São Paulo no *Conservatório Dramático e Musical*. E Suely afirmara, em seu artigo de 1987, que ele fora professor da *Escola Normal de São Paulo*. Novamente este cartão vem dirimir esta questão: nele estava impresso “Professor de Música da Escola Normal”;⁵⁷
6. Não está provado que PS tenha falecido em São Paulo, mas o cartão deixa claro que ele morou nesta cidade após ter deixado Campinas em 1890;
7. A foto de Presciliano junto à Banda Campesina Friburguense, apresentada por João Ângelo Martignoni como sendo de 1895, não pode ter sua verossimilhança inteiramente contestada. Ela subsiste, ainda que enfraquecida. Por esta hipótese, PS teria vivido em São Paulo desde 1890 até (pelo mais) 1894, mudando-se posteriormente para Friburgo.

Alguns meses depois retornei a Volta Redonda, quando a filha caçula do maestro

⁵⁵ As filhas de Presciliano Silva e Emília Sauerbronn chamavam-se Célia e Carmem, segundo Suely Franco, que obteve esta informação através de uma filha do maestro João Pequeno, da Orquestra Ribeiro Bastos.

⁵⁶ Suely Franco é antropóloga, mestre em Memória Social e Documentos (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO), doutoranda em *Études du Monde Lusophone* (Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle) e trabalha na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) enquanto Produtora Cultural. Sua pesquisa foi encomendada pela gravadora musical e editora Tacape.

⁵⁷ A *Escola Normal de São Paulo* foi fundada em 1846 e no curriculum constava aulas de música. Informação colhida no link http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/fontes_escritas/3_Imperio/1846_escola_normal.pdf. Acesso em 16/02/2011.

Firmino José da Silva, D. Marília Silva Ferreira, concedeu uma entrevista em sua casa após almoço do qual participamos sua filha, o genro, os netos, o bisneto e eu próprio, no dia 17/01/2010. Era uma tarde ensolarada de domingo e, motivados pelo que teria a contar a matriarca da família, todos nos assentamos à sua volta na sala de estar.

Dei início à conversa ao perguntar sobre o caminho das partituras de PS e seu irmão até Volta Redonda.

- Meu pai, Firmino Silva, faleceu em 1932, em Além Paraíba. Minha mãe, Elvira Costa e Silva, conservou as partituras, e daí elas passaram para os filhos. Nesse ínterim ocorreu uma grande enchente em Além Paraíba, que provocou o descarte de várias obras pela família...

Pedi que falasse de Presciliano Silva. Contou que ele se mudara de São João del-Rei para Friburgo logo após o casamento. Como Lenita Nogueira afirma que ele se casou em 14 de maio de 1887, aponto aí um paradoxo. A matéria no jornal *A Gazeta de Campinas*, anunciando sua mudança para esta a cidade e desejando-lhe as boas vindas, saiu publicada no dia 14 de julho de 1885. Na mesma ocasião o jornal *Correio de Cantagalo* – cidade do Estado do Rio de Janeiro próxima a Friburgo – parabenizava Campinas pela mudança de domicílio do compositor. Emília Sauerbronn, sua mulher, era natural daquela região fluminense. Por estes dois biografemas jornalísticos e pela narração de D. Marília, formulo a hipótese de que Presciliano foi para Campinas, em 1885, ainda solteiro, porém já enamorado ou noivo de Emília, e que a mudança de sua noiva para Campinas tenha acontecido após seu casamento, celebrado dois anos depois.

- Émille [Sauerbronn], mulher do tio Presciliano, era descendente de família européia oriunda da Suíça francesa, segundo tradição familiar.

Trazida por uma sobrinha de PS, tal informação é digna de nota, pois outras fontes afirmam que ela era suíça, ou brasileira de origem suíça, ou brasileira de origem alemã. D. Marília não conheceu Presciliano pois nasceu em 1921, onze anos após a morte de seu tio. É, entretanto, a fonte mais próxima que temos, do ponto de vista temporal.

- Tio Presciliano era maçom, mas papai [Firmino] não. Sobre a Maçonaria, ele costumava dizer, com ironia: “Se ser maçom fosse uma boa coisa, meu irmão teria me convidado para entrar...”

A questão da maçonaria será mais detidamente abordada a seguir, quando estiver sendo narrada e comentada a conversa com o advogado Nilo Brasiel.

Perguntei a D. Marília sobre a data e o local do falecimento de seu tio, bem como sobre as circunstâncias em que se deram as trágicas mortes das filhas e da mulher, sobre a depressão e a loucura de PS. Ela não soube responder. Posso intuir por que razões a criança Marília não tenha se inteirado de fatos tão tristes e dramáticos. Mesmo as crianças tão precocemente amadurecidas deste nosso século XXI costumam ser poupadas de assuntos dessa ordem.

Contei a D. Marília haver em SJDR um bisneto de D. Feliciano Maria do Sacramento Silva, avó dela e mãe do Presciliano e do Firmino. Ela trouxe imediatamente a resposta sobre quem poderia ser essa pessoa, cuja existência ela desconhecia:

- Ele deve ser descendente de uma irmã do papai e do tio Presciliano que eu acho que não se casou, cujo apelido era Maricota.

O nome da *tia Maricota* era Maria Cândida da Silva, informação trazida por seu neto, Dr. Nilo Brasiel Valle, em entrevista posterior.

Em seguida deixei a palavra livre para que D. Marília falasse de seu pai Firmino Silva. Foi uma narração comovente, rica em detalhes e cheia de afeto. Os dados que ela relatou formam um conjunto fundamental para futuras pesquisas sobre o compositor e sua obra.

Terminada a conversa, foi a minha vez de retribuir com o mesmo carinho a contribuição daquela família a esta investigação: fomos até a residência de um casal vizinho onde havia um piano em condições de ser tocado, e toquei nele – como poucas vezes para uma platéia tão atenta e sensível – a peça *O sonho do futuro*. Toquei e bisei, em seguida,

atendendo aos pedidos. Era já então a peça eleita por mim para representar Presciliano Silva nesta tese, e pude interpretá-la nos dois sentidos da expressão *de cor*: de memória e de coração.

3.1.4 O arconte Nilo Brasiel Valle

Narro agora trajetória realizada seguindo uma das pistas sugeridas pelo prof. Abgar: a rica (em dados, em hipóteses e em sugestões de caminhos) e polêmica entrevista com o advogado são-joanense Dr. Nilo Brasiel Valle.

Recebeu-me na biblioteca de sua casa, no dia 25 de janeiro de 2010, por intermédio do prof. Abgar Campos Tirado, o qual esteve presente todo o tempo, e participando das conversas.

Foi do Dr. Nilo a iniciativa de entrar no assunto que nos levava até ali, falando sobre a relação parental com Presciliano Silva:

- Minha avó materna, Maria Cândida, era irmã de Presciliano e de Firmino. Os três eram filhos dos meus bisavós, Feliciano e Cândido José da Silva. Sou portanto sobrinho-neto do Presciliano. Tenho algumas informações por oitiva, transmitidas pelos parentes mais velhos. Também possuía várias das cartas trocadas entre Presciliano e Firmino, mas as entreguei ao Vicente Valle, já falecido, que foi casado com Stella Neves Valle. Ela com certeza tem a guarda dessas cartas.

Em seguida nosso anfitrião apontou o endereço aproximado de PS, com uma informação implícita sobre a ida para a Itália:

- Antes de ir para Milão, tio Presciliano morava numa casa do lado direito de quem sobe a rua Resende Costa, uma ladeira bem íngreme.

Esse dado leva a crer que Presciliano Silva tenha deixado SJDR diretamente para ir estudar em Milão. Sobre a visita de D. Pedro II e a bolsa de estudos concedida a Presciliano, ele disse:

- Quando D. Pedro II esteve em SJDR, Presciliano quis entregar-lhe uma composição dedicada ao Imperador (chamou-a de Hino ao Imperador). Foi barrado, e só conseguiu seu intento por intervenção da princesa Isabel. Ela viu a cena pela janela, mandou chamá-lo, e pediu que ele

tocasse no piano da casa. A partir daí veio a indicação para que estudasse no Rio de Janeiro. Depois foi para Milão, também com bolsa do Imperador. Isto ocorreu, em 1881, quando D. Pedro II veio para inaugurar a Estrada de Ferro. Em abril ele já havia estado aqui, e em agosto veio novamente, para a inauguração.

Conforme já foi dito acima, esse hipotético dado sobre Presciliano não se sustenta, por mais que acrescente charme à sua história. Presciliano foi para a Itália em 1879, e as duas visitas do Imperador a SJDR datam de 1881, conforme dito pelo próprio entrevistado. Tampouco se clarearam as condições que permitiram Presciliano ir para a Itália. Bolsa de estudos? Ajuda de familiares e/ou amigos? Trabalhou para se sustentar lá?

Devo assinalar que aqui fica dirimida uma dúvida que levantei quanto à mudança de PS de SJDR para Milão. Dr. Nilo deixa explícito que ele teria ido primeiramente estudar no Rio, e só depois em Milão. É uma hipótese mais verossímil.

- Quando Presciliano Silva ia viajar para Milão um primo seu, de quem era muito amigo, foi despedir-se dele no Rio de Janeiro e levá-lo ao porto. Era Marcos dos Passos [Pereira], também músico. Contraiu febre amarela nessa viagem, e veio a morrer em consequência da doença. Em homenagem póstuma, Presciliano escreveu o seu “Finados” dedicado ao primo [Marcos], no aniversário do Cemitério do Carmo.

Aqui podemos precisar o ano em que Presciliano partiu para a Itália. Marcos dos Passos Pereira faleceu em Cantagalo-RJ em 3 de maio de 1879. Essa informação coincide com o que atesta Aluísio Viegas (2006, p.262).

Perguntei em seguida sobre as exéquias do Duque de Caxias, quando segundo Neves teriam sido tocadas obras de Presciliano. Ele não ouvira falar disso, e sugeriu uma ida ao Ministério da Defesa, antigo Ministério da Guerra. Não o fiz, pelas razões apontadas quando abordei texto de Neves sobre o tema.

Dr. Nilo falou em seguida sobre alguns aspectos estritamente familiares e curiosidades, como por exemplo o caráter dos dois tios: “Tio Presciliano tinha um caráter mais sisudo, mais sério. Já o tio Firmino era farrista.” Ou ainda: “Tio Presciliano era muito estudioso, mas como perdeu a razão no final da vida, as crianças da família que eram muito

aplicadas nos estudos costumavam ouvir dos mais velhos: ‘Pára de estudar, senão você vai ficar igual ao tio Presciliano!’”. Contou que “um tio de PS, Padre João dos Passos, apesar de sacerdote, não pôde ser enterrado no Cemitério da igreja de São Francisco, por ser preto”. Demonstrou a importância de PS na formação musical dos descendentes diretos ou indiretos: “Por causa do tio Presciliano todos na família tínhamos que estudar música”.

Foi abordado por ele um dado biográfico curioso e importante, que não havia sido abordado nas fontes a que tive acesso até então, escritas ou orais (familiares): a questão religiosa.

- Tio Presciliano se casou com uma mulher de outra cultura, de origem européia, de uma família protestante. Toda a família dele era tradicionalmente católica, com inúmeros familiares sacerdotes em diferentes gerações, e tinha verdadeiro ódio de protestantes. Por causa de seu casamento, a família sofreu uma cisão, a relação familiar de Presciliano foi cortada. Emília era filha de um pastor protestante! Apesar da cisão religiosa entre os galhos da família, e sendo D. Feliciano, sua mãe, catolicíssima, ainda assim Presciliano mandava para ela dinheiro da Itália, pelo Banco Almeida Magalhães. Por causa desta desavença ele trocou de domicílio, deixando São João del-Rei.

Ele me sugeriu uma averiguação sobre o cisma religioso “entre o tio Presciliano e sua família católica”.

Aqui também ocorre uma incoerência. A mudança de PS de SJDR para outra cidade não teria se dado por causa da hipotética bolsa de estudos do Imperador, mas por causa da cisão religiosa familiar.

Uma situação curiosa se apresenta quando cotejamos a posição religiosa de Presciliano com sua obra. Ele, de formação católica, parente de vários padres – inclusive um tio – casou-se com a protestante Emília e entrou para a Maçonaria (sociedade secreta abominada pela Igreja Católica). Mas sua música religiosa em latim, suas missas, continuaram a ser tocadas na liturgia católica em SJDR até os dias atuais...⁵⁸

Dr. Nilo Brasiel mostrou fotos do Presciliano e de sua mulher Emília. No verso da foto

⁵⁸ A Igreja Católica até o Concílio Vaticano II proibia a execução de obras musicais de autores protestantes (como Bach, por exemplo!) nas liturgias.

dela estava escrito a mão: Emília B. (sic) Silva. E ela porta um broche onde se lê, com alguma dificuldade pela falta de nitidez da foto, seu primeiro nome. Mostrou igualmente foto de uma das filhas do Presciliano. Permitiu-me fotografar todos os retratos, que estão em anexo.

Sobre as partituras de PS, contou que ele próprio (Dr. Nilo) havia queimado várias, a mando de sua mãe: “Nilo, vá lá dentro pegar uma das músicas do tio Presciliano pra acender o fogo”. Creditou a dois músicos sãojoanenses a salvação de várias obras: João Pequeno e “Seu” Milico, este último “falecido em 1912 e muito amigo de Firmino Silva”. Contou que “volta e meia o maestro João Pequeno chegava e perguntava: ‘vocês não têm alguma porcaria do Presciliano aí não? Ou do Firmino?’ E levava algumas partituras.”

Ao ser perguntado sobre onde PS teria estudado Humanidades no Rio de Janeiro, conforme escreveu Neves, Dr. Nilo respondeu: “no antigo Colégio Regencial, atual Colégio Pedro II”. Não consta todavia que o Colégio Pedro II tenha algum dia sido chamado de Regencial, e sim Imperial. Apenas um lapso.

- Ouvia de minha mãe [Evangelina Cândida Braziel Valle] que tio Presciliano faleceu na cidade de São Paulo, onde ele tinha sido professor no Conservatório Dramático e Musical. Ele morreu mesmo em São Paulo, mas tenho dúvidas se trabalhou no Conservatório. Mas se o senhor quiser uma confirmação, recomendo procurar no obituário da Santa Casa de Misericórdia [de São Paulo].

Perguntei sobre a data da perda da mulher Emília e das filhas Célia e Carmem, e se ele conhecia as causas da tragédia. A resposta que se seguiu foi tão carregada de mistério e cabulosa que torna-se difícil reproduzi-la, e sobretudo comentá-la.

- Foi o Sinédrio⁵⁹, meu filho, da Maçonaria. O Presciliano foi condenado. Há o Pequeno Sinédrio e o Grande Sinédrio. Quando o julgamento é no Pequeno Sinédrio, o réu ainda pode apelar ao Grande Sinédrio. Há lá o Paráclito, que porta uma capa preta. Se o réu é absolvido, nesse caso o Paráclito joga a capa preta sobre ele. Ou então, o Sinédrio pode também condenar, e nesse caso ele não joga a capa. Quando o Grande Sinédrio condena à morte, o cara retira o kit, e sai. O Presciliano não foi absolvido... A filha dele tinha nove anos... e morreu

⁵⁹ O Sinédrio maçônico foi fundado em 1818, no Porto, por quatro maçons portugueses. Deve seu nome a uma organização homônima milenar: o Supremo Tribunal Judaico, conselho de juizes formado pelos maiores sábios entre os anciãos de Israel, que foi convocado pela primeira vez por Moisés no deserto do Sinai (cf. Êxodo, III: 16).

para aumentar o castigo!

Como se pode ver, o relato de Dr. Nilo responsabiliza a Maçonaria pela morte da filha de Presciliano: “tinha nove anos... e morreu para aumentar o castigo”. Pelas palavras do advogado, pode-se depreender que Presciliano tenha tido apenas uma filha condenada (aquela da foto que ele possuía em sua casa?). Significaria isso que ele não tinha duas filhas, mas apenas uma? A morte da mulher e da suposta segunda filha não estão contidas nesta versão.

Outra indagação que faço é sobre a morte do próprio Presciliano: tomando-se por verdadeira esta narração, não teria também ele sido condenado à morte? Ou seu maior castigo seria sobreviver à morte da filha, sabendo-a morta em consequência de sua própria condenação?

Dr. Nilo, falecido alguns meses após nosso encontro, levou consigo as respostas a tais questões, caso ele tivesse essas respostas e se dispusesse a enunciá-las com clareza. Certamente sua narrativa, tangenciando os segredos de uma sociedade secreta, enche de mistério a nebulosa composição biográfica de Presciliano Silva.

3.1.5 O arconte Aluizio Viegas

Relata Viegas que Presciliano José da Silva era filho de um respeitado pedreiro e mestre de obras chamado Cândido José da Silva (Apud VIEGAS, 2006) – construtor do frontispício da Matriz de Nossa Senhora do Pilar em SJDR, da Cadeia Pública de São José del-Rei (Tiradentes), etc. Assinala que o irmão Firmino José da Silva era igualmente compositor, e que ambos tiveram o maestro Martiniano Ribeiro Bastos – que emprestou seu nome à orquestra homônima atuante até hoje na cidade – enquanto professor de música. Faziam também parte dessa orquestra o pai dos dois compositores, Cândido José, e o primo

deles, Marcos dos Passos Pereira⁶⁰.

Estas informações foram recolhidas de artigo de Viegas intitulado *O inventário de um músico são-joanense do século XVIII: Lourenço José Fernandes Braziel*, publicado nos *Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica em Juiz de Fora*, em 2004.

Enviei um e-mail ao músico e historiador são-joanense, solicitando que examinasse e comentasse a árvore genealógica que montei a partir da confrontação de informações de várias fontes, entre elas o seu próprio artigo e as entrevistas de D. Marília Ferreira e de Dr. Nilo Brasiel. Esta árvore traçava a descendência do maestro Lourenço Fernandes Braziel, passava por Presciliano Silva, por seu irmão Firmino e por sua irmã Maricota, e chegava até os atuais descendentes, entre os quais os dois arcontes: D. Marília e Dr. Nilo. Pedi-lhe também algumas informações sobre duas senhoras, Cância e Bonifácia que, segundo consta em seu artigo, mandaram queimar, na década de quarenta do século XX, várias partituras por elas consideradas “inúteis” dos compositores Presciliano e Firmino (e de seu primo Marcos dos Passos Pereira), visando ganhar espaço em sua nova casa.

Em resposta, recebi este amável e-mail:

----- Original Message -----
 From: <ajviegas@mgconecta.com.br>
 To: "André Pires" <andre.pires@ufff.edu.br>
 Sent: Tuesday, May 24, 2011 8:46 AM
 Subject: Re: Presciliano Silva

André,

Pouca coisa poderei acrescentar ao que você já pesquisou e conseguiu a respeito da genealogia e ancestralidade dos irmãos Presciliano e Firmino Silva.

Por exemplo: Os pais de Lourenço José Fernandes Braziel são: Geraldo Fernandes Braziel e Páscoa Maria Lopes.

Consegui isso em livros de receita e despesas de irmandades quando Lourenço efetua pagamento de anuidade de sua mãe.

Do pai, há correspondência, também de irmandades, em que ele como mesário da Irmandade de São Gonçalo Garcia, solicita empréstimo de alfaias à Ordem do Carmo para poder promover a festa de São Gonçalo, que era uma irmandade de mulatos e com poucos

⁶⁰ Marcos dos Passos Pereira foi violinista, diretor e regente da Lira Sanjoanense, faleceu em Cantagalo-RJ em 1879, de febre amarela contraída na cidade do Rio de Janeiro, ocasião em que acompanhou Presciliano no embarque para Milão.

recursos.

No entanto, não posso precisar datas de nascimento e morte de ambos, pois demanda pesquisa longa em livros paroquiais que ainda não estão com índices completos e há falhas em sequência pois diversos livros estão desaparecidos ou perdidos para sempre.

Há um outro músico Braziel: José Pimenta Braziel, que copiou várias obras e militou em Vassouras no Estado do Rio de Janeiro. Na Orquestra Lira Sanjoanense há cópias dele, como a abertura Giovanna d'Arco, de Verdi, em bela caligrafia musical.

.....

[Acervo de obras do Presciliano na Orquestra Lira Sanjoanense]

Encomendações Solenes -

1. para a Confraria de São Gonçalo Garcia, composta em São João del-Rei, manuscrito original;
2. para a Ordem do Carmo, a pedido de Daniel Antônio de Paiva, composta em Milão, em memória Marcos dos Passos Pereira, manuscrito original;

Coro Processional, a capella, para São Sebastião, Invicte Martyr, antes de ir para a Itália;

Veni Sancte Spiritus e Domine ad adjuvandum, para a Novena de Nossa Senhora das Mercês, antes de ir para a Itália, cópias das partes, manuscrito original;

A partitura impressa da Missa.

.....

[Acervo de obras do Presciliano] na Orquestra Ribeiro Bastos:

Missa - partitura impressa;
 O vos omnes, antifona, composta em São Paulo, manuscrito original;
 Crux Fidelis, coro a 8 vozes a capella, manuscrito original;
 Memento mei Deus, coro e orquestra, manuscrito original.

.....

Quanto ao parentesco de Cância e Bonifácia, não tenho como precisar o grau. O Dr. Nilo as chamava de tias, em conversas que tive com ele quando lhe informei os nomes dos pais de Lourenço.

Eu as conheci superficialmente, pois era menino na época e sei que moravam na casa de esquina na Praça Francisco Neves. Eram mulatas bem claras e ambas usavam cabelos presos e totó.

Bonifácia tinha lábio leporino muito acentuado e sua fala era estranha por causa do defeito labial.

O que sei, por informação, é que os manuscritos originais que estão na Orquestra Ribeiro Bastos foram doados por Cância Braziel para João Evangelista Pequeno, então diretor da orquestra.

Posteriormente poderei informar mais detalhes técnicos sobre as obras que estão na Orquestra Lira Sanjoanense, porém não posso precisar prazo, pois as muitas atividades que estou exercendo (na Paróquia do Pilar, onde trabalho), me absorvem a manhã e a tarde. Verei o que posso fazer.

Espero que estas pequenas informações lhe sejam úteis.

Posteriormente gostaria de saber a relação das obras que você recebeu de D. Marília, filha do Firmino.

Abraço,
Aluizio.

Alguns dos novos dados trazidos por Viegas são fios soltos a aguardar futuros pesquisadores-cartógrafos, fios que se somam a tantas outras pistas – presentes e dispersas – nesta tese.

A informação de que Dr. Nilo as chamava de “tias”, somada à do sobrenome de Cância (Braziel); e sabendo que elas eram as herdeiras do patrimônio arquivístico-musical dos três compositores (Presciliano, Firmino e Marcos dos Passos), fica afirmado o parentesco, embora de maneira não suficientemente clara que permitisse sua inclusão na árvore genealógica da família. Moradoras em casa próxima à Matriz do Pilar em SJDR e instadas a vendê-la na década de quarenta, elas colocaram na rua o patrimônio musical que guardavam (obras dos compositores Presciliano Silva, Firmino Silva e Marcos dos Passos Pereira), pedindo ao empregado de um vizinho para pôr fogo àquela papelada “inútil”, visando ganhar espaço na nova casa (VIEGAS, 2006, pp.261-262). Algumas obras felizmente foram antes doadas às orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos.

Cância e Bonifácia doaram ao maestro João Pequeno o que restou do acervo musical do qual eram depositárias, e essa proximidade ajuda a entender por que razão a única referência até então aos nomes das filhas do casal Emília e Presciliano Silva tenha sido baseada em informação trazida justamente por uma filha do maestro João Pequeno.

3.1.6 A arconte Suely Campos Franco

Suely é uma amiga pessoal. Foi a primeira pessoa a estimular-me no sentido de levar adiante uma pesquisa sobre Presciliano Silva, quando lhe falei sobre esta possibilidade. “Acho mesmo que PS é o compositor mais inspirado e mais brilhante de todos os são-joanenses do século XIX. Ele é diferenciado.”

Tendo feito uma pesquisa em 1987 sobre o compositor, por encomenda da gravadora Tacape (FRANCO, 1987), ela forneceu dois dados que não encontrei a partir de nenhum outro arconte. O primeiro: o nome das duas filhas do Presciliano (Célia e Carmem). Perguntei a ela qual havia sido sua fonte, e ela respondeu que tinha sido através de uma filha do maestro João Evangelista Pequeno. O segundo: o texto do anúncio que Presciliano fez publicar no Diário de Campinas oferecendo aulas de piano, teoria musical, harmonia e composição (contraponto e fuga). Reproduzo abaixo o texto do referido anúncio, em conformidade com o que consta no artigo da pesquisadora e antropóloga:

PROFESSOR DE CANTO E PIANO

**Presciliano Silva, com 18 anos de prática,
Propõe-se a lecionar piano nesta cidade e município.**

**Prestam-se a dar informações a respeito do anunciante, os Ilmos. Srs.
Dr. Cassiano Gonzaga, Dr. Pereira Lima, advogado Francisco Glicério
e os maestros Sant'Anna Gomes e Elias Alvares Lobo.**

**O anunciante também dá aulas de harmonia, contraponto e fuga
conformes os métodos adotados no Conservatório de Milão.**

Pode ser procurado no Hotel D'Europa

Figura 3. Texto do anúncio publicado por Presciliano Silva no Diário de Campinas

Foi também Suely Franco quem me comunicou, por e-mail, a morte do arconte Dr. Nilo Brasiel Valle, enviando-me texto do anúncio publicado no jornal Folha das Vertentes lamentando seu falecimento. Optei por reproduzir aqui o anúncio fúnebre, pelo que ele contém de pungente e de revelador da catolicidade dos são-joanenses.

PÊSAMES

Faleceu, no dia 30 de maio, nosso grande amigo Nilo Brasiel Valle, deixando uma imensa lacuna no coração dos que tiveram o privilégio de desfrutar de sua companhia. Homem que pautou sua vida na ética e nos valores da família, construiu uma rede de grandes amizades e uma carreira profissional invejável. Advogado por vocação, era admirado por seus pares e dedicava-se a ajudar aos menos favorecidos. Nilo Brasiel, também, fez parte da diretoria do

Hospital de Nossa Senhora das Mercês, onde, com demais colaboradores, lutou pelo bom atendimento naquela casa. Queremos cumprimentar seus familiares e pedimos à Virgem das Mercês que os conforte.⁶¹

Devo à Suely a gentileza da oferta de fotos, tomadas por ela própria, do *Conservatório Giuseppe Verdi*, de Milão, que constam no CD anexo a esta tese.

3.1.7 A arconte Lenita Waldige Mendes Nogueira

Lenita Nogueira comprovou a chegada de Presciliano Silva a Campinas no ano de 1885 a partir de vários documentos, a saber:

a) um exemplar do jornal *A Gazeta de Campinas* do dia 14 de julho daquele ano. A matéria sobre sua mudança para a cidade paulista o apresenta como um “acreditado professor de música” oriundo do município de Cantagalo, no Estado do Rio de Janeiro;

b) matéria publicada no jornal *Correio de Cantagalo*, onde o articulista parabenizava Campinas pela mudança de domicílio do compositor: “O maestro Presciliano Silva muito se recomenda, não só pelo seu distinto talento, como também pelo seu belo caráter e damos nossos parabéns aos campineiros pela excelente aquisição que fazem deste distinto moço” (Apud NOGUEIRA, 1998, p. 97);

c) anúncio que Presciliano fez publicar nos jornais de Campinas oferecendo aulas de piano, teoria musical, harmonia e composição (contraponto e fuga). Ele destacava então em seu curriculum vitae os estudos concluídos no Conservatório de Milão – afirmando que utilizaria em suas aulas o mesmo método lá adotado – e também dezoito anos de prática docente. Ofereceu como referências pessoais o nome de dois músicos e regentes respeitados em Campinas: Sant’Anna Gomes⁶² e Elias Álvares Lobo. O texto do anúncio está reproduzido acima, apud Suely Campos Franco.

⁶¹ http://www.folhadasvertentes.com.br/default.asp?pagina=integra&cd_materias=3908

⁶² José Pedro Sant’Anna Gomes nasceu, viveu e morreu em Campinas (1834-1908) e era irmão do compositor Antônio Carlos Gomes.

Lenita localizou dois endereços de Presciliano na cidade. Em sua chegada, morou provisoriamente no Hotel D'Europa, conforme se vê no anúncio acima. Posteriormente fixou residência à rua Barreto Leme número 50 (Apud NOGUEIRA, 1998). Ela relata que nesse mesmo ano de 1885 ele interpretou a obra *Le Réveil des Fées*, de E. Prudent, em sarau realizado no Clube Semanal promovido pela *Sociedade Carlos Gomes*, e que no mesmo sarau foram ouvidas obras de Beethoven e de Schumann.

A referida *Sociedade Carlos Gomes* funcionou como uma eficaz porta de entrada para Presciliano Silva em Campinas. Ele compôs, sobre poema de Carlos Ferreira, o *Hymno das Artes* – que veio a tornar-se o hino desta sociedade artística beneficente – e ainda fundou a *Banda da Sociedade Carlos Gomes*, sempre em 1885. A composição foi escrita originalmente para cinco vozes mistas – sopranos I e II, tenores I e II, e baixos – acompanhados por violinos I e II, violas, cellos, contrabaixo, piccolo, flautas, clarinete I e II, trompas I e II, trompetes I e II, trombones I e II, oficleides I e II, pratos e bumbo (Apud NOGUEIRA, 1998, p.100).

O maestro Sant'Anna Gomes, que havia sido uma das referências musicais apresentadas por Presciliano quando publicou seu anúncio no jornal campineiro, regeu este *Hymno das Artes* em concerto apresentado no dia de natal – 25 de dezembro de 1885, às 13 horas –, mesmo dia em que também foi apresentada a obra *Progresso*, de Carlos Gomes⁶³.

Segundo o Diário de Campinas de 27 de dezembro de 1885 a cerimônia de inauguração foi presidida pelo ministro da Agricultura, Conselheiro Antonio da Silva Prado, com a presença do presidente da Província de São Paulo, Alfredo Correia de Oliveira, e membros do Centro de Lavoura e Comércio do Rio de Janeiro. O “Progresso” foi executado às treze horas sob a regência de Sant'Anna Gomes e segundo convocação publicada na Gazeta de Campinas, a obra teria envolvido cerca de cento e cinquenta músicos, amadores e profissionais, sem contar a banda de música. Terminados os discursos das autoridades, a peça foi repetida, seguida pelo Hino da Sociedade Artística Beneficente de autoria do músico de São João d'el Rey, Presciliano Silva, que morava em Campinas. Entre as solistas estava a cantora Maria Monteiro, que pouco tempo depois embarcaria para a Itália onde teve meteórica carreira, ceifada pela morte precoce aos 27 anos.⁶⁴

⁶³ Há igualmente uma obra homônima (*Hino das Artes*) composta por Carlos Gomes, cf. NOGUEIRA, Lenita W.M. *O Progresso e a produção musical de Carlos Gomes entre 1879 e 1885*. Publicado no link http://www.anppom.com.br/opus/opus10/e_lenita.pdf.

⁶⁴ NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *OPUS* – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM. p. 41. Acesso no link acima.

A integração de Presciliano no mundo musical campineiro acentua-se ainda mais em 1886, quando ele funda o *Clube Musical Sete de Setembro* (cujos registros documentais abrangem o período de 86 até 89 – ano da proclamação da República –, quando foram realizadas eleições para a nova diretoria do clube).

É ainda em 1886 que Presciliano faz publicar sua *Missa a quatro vozes para pequena orquestra* (Buschmann & Guimarães, no Rio de Janeiro), que foi estreada – segundo Nogueira – em Campinas, na inauguração da Capela São Benedito.

Lenita Nogueira cita a presença de duas peças compostas por PS em concerto realizado no salão campineiro do *Clube Semanal*, em outubro de 1888, quando foram interpretados um coro (sobre letra de Carlos Ferreira, o mesmo parceiro de Presciliano na composição do *Hymno das Artes*) e uma ária para violino e piano. O próprio compositor realizou a parte de violino, acompanhado por sua mulher Emília Sauerbronn, com quem se casara no ano anterior. “Nessa cidade [Campinas] contraiu núpcias no dia 14 de maio de 1887 com Emília Sauerbron [sic], membro da colônia alemã ali radicada.”⁶⁵

Podemos igualmente perceber o *status* respeitável do professor de piano Presciliano Silva na sociedade local quando tomamos conhecimento que foi pedida a ele uma carta de referência recomendando os pianos da marca Scheel, que começavam a ser comercializados pela *Casa Livro Azul*, em Campinas. Eis seu texto:

Convidado pelos srs A.B. de Castro Mendes & Cia, proprietários do estabelecimento – Livro Azul – a examinar os pianos que acabam de receber do fabricante Scheel, declaro que estes pianos são muito bem fabricados e têm magnífico som. A solidez da construção desses pianos garante a sua conservação por muitos anos. A afinação deles também é garantida por uma espessa camada de aço onde estão presas as cravelhas. Em resumo: os pianos Scheel, modernamente introduzidos no Brasil, estão destinados a suplantarem os seus congêneres de outros fabricantes até agora preferidos. Campinas, 23 de março de 1888. Presciliano Silva. (NOGUEIRA, 1998, p.99).

http://www.anppom.com.br/opus/opus10/OPUS_10.pdf

⁶⁵ A partir dessa informação documental vemos em NOGUEIRA, 1998, p.97, que Presciliano, além de compositor, pianista e professor, era também violinista; e que sua mulher Emília Sauerbronn era pianista. Recolhemos ainda a informação da data do casamento entre Presciliano e Emília.

Em 1889 PS participou de um concerto-homenagem ao maestro Sant'Anna Gomes, que agradeceu publicamente pelos jornais. Em 1890 regeu uma missa cantada na inauguração do *Asilo de Órfãos da Santa Casa de Misericórdia*. Nas cerimônias de inauguração, foi cantado por um coro feminino o *Hino do Asilo de Órfãos*, composto por Presciliano especialmente para esta ocasião (NOGUEIRA, 1998, p.99). Desta obra possuímos a versão para solo e coro feminino a duas vozes, com acompanhamento ao piano, editada por Buschmann & Guimarães no Rio de Janeiro, cuja partitura integra o acervo (ou antes, patrimônio) musical doado por familiares de Presciliano, por indicação minha, à UFJF.

3.1.8 O arconte André Luis Dias Pires

Seria um despropósito não citar a mim mesmo enquanto um dos arcontes de Presciliano Silva. Mas como nenhum conjunto pode ser subconjunto de si mesmo – esse é o grande paradoxo da *Teoria Matemática dos Conjuntos* – não pretendo absurdamente neste espaço incluir toda a tese. Nesta fresta, além de explicitar minha condição de arconte, gostaria de apontar alguns indícios de possível aproximação (ou não) entre os compositores Carlos Gomes, natural de Campinas, e o migrante são-joanense Presciliano Silva.

O maestro José Pedro Sant'Anna Gomes, muito amigo de PS e diretor/regente da *Orquestra Campineira* onde atuou Presciliano, era irmão do compositor da ópera *O Guarani*; os nomes da *Sociedade Carlos Gomes* e da *Banda Carlos Gomes*, esta fundada por Presciliano, são homenagens explícitas que dispensam comentário; e acrescento o fato de o são-joanense ter também optado por estudar no Conservatório de Milão, cidade onde Antônio Carlos Gomes estudou e atuou profissionalmente.

Como contra-argumento, recordo que Carlos Gomes foi para Milão em 1863 e formou-se em 1866. A partir daí, atuou profissionalmente na Itália até 1879, quando morreu

seu filho Mário e ele entrou em profunda depressão (“Mário, subindo ao céu aos cinco anos, me deixou na terra infeliz para toda a vida”). Em consequência dessa perda o compositor muda-se para o Brasil. Em 1882, retorna para a Itália. Esses anos em que ele mora no Brasil (1879-1882) são justamente o período milanês de Presciliano...⁶⁶ Há ainda um segundo contra-argumento: durante os cinco anos em que Presciliano residiu em Campinas (1885-1890) Gomes já morava novamente em Milão.

A opção de Presciliano Silva por estudar em Milão teria sido talvez influenciada por Gomes? Seria porventura o período milanês de Presciliano que os aproximara, levando posteriormente à adoção de domicílio em Campinas? Anoto as possibilidades, mas não concluo.

Em tempo: no dia 04/05/2011 recebi um e-mail do mestrando Eduardo Lara Coelho⁶⁷ com trechos de sua dissertação de mestrado⁶⁸, a qual lança luzes sobre a questão das exéquias do Duque de Caxias. Seu texto diz:

No ano seguinte de sua partida para a Itália, no dia 15 de maio de 1880, uma missa de sua autoria, com *Libera Me*, foi executada na igreja de São Francisco, sob a regência do maestro Carlos José Alves, por intenção da alma do marechal Duque de Caxias. Esta missa teve a presença de oito sacerdotes e de grande número de pessoas. (CINTRA, 1982, Apud COELHO).

Com esta informação fica esclarecida onde está a origem do erro de interpretação que apontei no texto do arconte José Maria Neves. Presciliano não foi o responsável pela música nas cerimônias fúnebres do Duque de Caxias, no Rio de Janeiro, mas tão somente o autor de uma composição que foi tocada em SJDR durante missa pela intenção da alma do atual patrono do Exército.

⁶⁶ <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/gomes-antonio-carlos/antonio-carlos-gomes-1.php> . Acesso em 16/02/2011.

⁶⁷ Mestrando em História na Universidade Federal de São João del-Rei.

⁶⁸ COELHO, Eduardo Lara. *Coalhadas e rapaduras: estratégias de inserção social e sociabilidades entre músicos negros em São João del Rei, século XIX*. Dissertação de Mestrado a ser defendida no Programa de Mestrado em História da Universidade Federal de São João del-Rei, em 2011. Orientador: Afonso de Alencastro Graça Filho.

3.1.9 O arconte Abgar Campos Tirado

Propositalmente passo a narrar a contribuição do prof. Abgar ao final da série de arcontes. Uma aparente contradição, posto que reconheço nele o desencadeador de todo esse processo investigativo. Cito e comento aqui os pontos que me foram encaminhados por Tirado pelo correio, no dia 26 de novembro de 2004, ou seja, durante a própria elaboração do anteprojeto de pesquisa – e que se tornaram bússola preciosa para o desenvolvimento e os resultados dessa investigação sobre PS.

Mas se foi pioneiro, por que citar sua carta no último espaço reservado aos arcontes, depois de haver promovido o cruzamento de informações e questionado o choque entre outras, depois de ter examinado hipóteses existentes e levantar outras? Para melhor enfatizar sua contribuição. O leitor desta tese terá assim maior consciência do papel de Abgar no sentido de iluminar caminhos que levassem a informações fundamentais sobre Presciliano. Apontou pistas certas a serem seguidas. Essas pistas, os fios soltos, os sinais, as indicações de caminho despertaram e encheram de esperança, em 2004, o detetive-cartógrafo que ainda estava por nascer em mim (coincidentemente, ao mesmo tempo em que estavam por nascer as primeiras reuniões de pesquisadores da UFF e da UFRJ que gerariam o nascimento de uma sistematização da própria metodologia cartográfica). Eis sua carta:

São João del-Rei, 26/11/04.

Caro André,

Ainda não consegui as partituras.

Aí vão alguns tópicos sobre Presciliano Silva (e sua foto):

1. A biblioteca do Conservatório E.M. Pe. José Maria Xavier, registrada no Instituto Nacional do Livro, tem como patrono a Presciliano Silva.
2. Procurei o amigo de nossa família, Dr. Nilo Braziel [Brasiel], sobrinho-neto de Presciliano Silva, que, além de ceder-me a foto do compositor para reprodução, deu-me as seguintes informações:
 - 2.1 Presciliano Silva não teria (sem certeza) trabalhado em nossa Câmara Municipal, pois teria saído muito jovem para prosseguir seus estudos. Mas ele teve um sobrinho também chamado Presciliano. Quem sabe não teria sido ele a prestar serviço na Câmara?
 - 2.2 A mãe de P.S. faleceu em São João del-Rei, em 1918, aos 105 anos (Bisavó do Dr. Nilo).
 - 2.3 Na vinda de D. Pedro II a São João, o jovem Presciliano quis entregar-lhe uma

composição dedicada ao Imperador. Barrado a princípio, conseguiu o intento, por interferência da Princesa Isabel.

2.4 Dr. Nilo, ele próprio, ainda criança, queimou muitas composições de P.S., a mando de sua mãe. “- Nilo, pegue uma das músicas do Tio Presciliano para acender o fogo! – Dr. Nilo fica hoje horrorizado em lembrar o fato.

3. P.S. é autor de uma fantasia intitulada “Ganganelli”. Uma observação minha: O “Ganganelli” de que tenho conhecimento é o Papa Clemente XIV, cujo nome era Lorenzo Ganganelli, justamente o Papa que suprimiu a Ordem dos Jesuítas. Teria Presciliano Silva alguma coisa contra os jesuítas? Dr. Nilo me informou que Presciliano Silva foi ligado à Maçonaria. Talvez houvesse um “grilo” em relação aos jesuítas.

André, desculpe-me a péssima letra. Mas é que o Correio está quase fechando.

Lembranças à Luiza e filhos.

Um abração do

Abgar.

PS: Esqueci-me de uma informação importante:

Dr. Nilo me disse que, há muitos anos, emprestou ao Vicente Valle uma foto de Presciliano Silva com sua esposa suíça e também uma carta do mesmo (ou cartas). Com o falecimento do Vicente Valle, o material não foi devolvido. Se lhe interessar, quando houver oportunidade você pode (como pesquisador) entrar em contacto com a Stella, para ver se ela consegue localizar esse material.

Dr. Nilo tem também uma foto da filha de Presciliano Silva e também ma pôs à disposição.

Outro abração.

Abgar.

A foto do Presciliano que me enviou era uma fotocópia da foto, em papel. Em momento posterior tive a ocasião de fotografar um exemplar original que estava na posse de Marília Silva Ferreira – sobrinha de Presciliano – passando a tê-la digitalizada e com maior nitidez.

Abgar foi por muitos anos diretor do *Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier*, de São João del-Rei, onde está localizada a *Biblioteca Presciliano Silva*. Esta homenagem é mais uma demonstração de que, se Presciliano foi esquecido no restante do país, continuou pranteado pelos músicos de sua terra natal.

Chama a atenção a longevidade da mãe de Presciliano – D. Feliciano Maria do Sacramento Silva – que teria sobrevivido oito anos à morte do filho primogênito (supondo que ele realmente tenha morrido em 1910, já que não consegui localizar a fonte de informação desse dado, nem localizar documento comprobatório do óbito de Presciliano). Ela foi enterrada, segundo dr. Nilo, no Cemitério da Boa Morte, na rua das Flores.

Tive a felicidade de conhecer e conversar com o Dr. Nilo Brasiel Valle poucos meses antes de sua morte, conversa diante do próprio Abgar e com sua participação. Foi uma conversa fecunda, rica em informação e em pistas para investigação, como se pôde verificar mais acima. Foi na esteira dessa conversa – cruzando informações trazidas também por Marília Silva Ferreira – que consegui compor a árvore genealógica que, partindo deles, Nilo e Marília, atinge o compositor do século XVIII Lourenço José Fernandes Braziel – passando por Presciliano Silva (tio-avô do Dr. Nilo e irmão de sua avó materna Maria Cândida da Silva (ou, segundo Marília Ferreira, *Maricota*).

Abgar trata da filiação de PS à Maçonaria. Esta pista levou à questão da cisão entre Presciliano e sua católica família. Levou também à obscura questão segundo a qual a morte da mulher Emília Sauerbronn e das duas filhas do casal, Célia e Carmem, não teriam sido acidentais, mas conseqüência de punição imposta a PS no seio da confraria secreta da qual teria sido expulso. E esta tragédia – a perda de toda a família – teria sido a causa da loucura de Presciliano Silva, levando-o a passar seus últimos anos de vida num hospício.

As duas fotos, de Emília e de uma das filhas que ela teve com Presciliano, foram digitalizadas em casa do Dr. Nilo e estão em anexo. Dr. Nilo apresentou ainda duas fotos de PS, uma das quais Marília Ferreira também possuía. Mas não busquei contato com a viúva de Vicente Valle, Stella Neves Valle⁶⁹, conforme sugerido pelo Dr. Nilo e pelo Prof. Abgar, por impedimento de ordem pessoal.

Abgar me comunicava, no *caput*, que “ainda não consegui as partituras”. Tratam-se de três peças para piano-solo de Presciliano, supostamente guardadas nos arquivos da Lira Sanjoanense: *Canção Infantil*, *O Sonho do Futuro* e *Mazurka*. Destas, a *Canção Infantil* foi a única a ser executada na história recente, durante o VI Festival de inverno de São João del-Rei, em 28 de julho de 1972, no Teatro Municipal, pelo próprio Abgar. Junto com sua carta

⁶⁹ Stella Neves Valle é regente da Orquestra Ribeiro Bastos e foi professora no Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier. É irmã do Prof. Dr. José Maria Neves.

ele enviou um exemplar original do programa que registrava esta apresentação. Cópia deste programa está em anexo. A partitura da *Canção Infantil* por infelicidade não mais se encontra na posse do pianista, pois o único exemplar da obra foi entregue naquele mesmo ano de 1972 ao pesquisador, e atual diretor da Orquestra Lira Sanjoanense, Aluizio Viegas. Pelo fato de Abgar ser amigo de Aluizio Viegas, intercedeu junto a este último no sentido de localizar a partitura que passara às suas mãos havia trinta e dois anos, bem como as outras duas peças referidas no parágrafo anterior, *O Sonho do Futuro* e a *Mazurka*, de cuja existência nos arquivos da Lira Sanjoanense ele suspeitava. Debalde. Nenhuma das três chegou às mãos de Tirado ou às minhas próprias através desse caminho.

Tive em compensação acesso a exemplares das obras citadas, acrescidas de várias outras composições do mestre, através da doação à Universidade Federal de Juiz de Fora das partituras que estavam em poder de Marília Silva Ferreira e sua família. Foi esta magnanimidade – aliada à compreensão de que a perenidade de seus ancestrais Presciliano e Firmino Silva estaria condicionada à presença de suas obras no repertório interpretado por músicos atuais e futuros – que permitiu o acesso e o resgate da obra pianística (ou parte significativa dela) de PS.

3.1.10 Os arcontes Jorginho Abicalil e Maria Jacintha Sauerbronn de Mello

“REVIRAVOLTA”. Talvez este devesse ser o título do presente item. No dia 21 de maio de 2011, portanto a apenas trinta e nove dias da data marcada para a defesa da tese, recebi algumas informações que vieram acrescentar fatos novos à nossa composição biográfica de Presciliano Silva, trazendo dados novos que entram em contradição com muita coisa já dita e escrita até aqui.

Tudo teve início durante o exame de qualificação da presente tese, quando fui informado por duas integrantes da banca – Professoras Dra. Lúcia Barrechea e Dra. Laura

Rónai – haver um músico conhecido de ambas cujo nome era Guilherme Sauerbronn (assim, com a letra ‘n’ duplicada), com forte possibilidade de que fosse parente da mulher de Presciliano Silva, Emília ou Émile Sauerbronn. Forneceram-me seu e-mail, e obtive via internet o número de seu telefone residencial.

O Prof. Dr. Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros, Diretor de Pesquisa e Pós-graduação do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC – solicitamente informou-me que todos os Sauerbronn no Brasil possuem uma origem única familiar: são descendentes do pastor luterano Oswald Friedrich Sauerbronn (1784-1864), natural da cidade de Hilsbach, Alemanha. Este missionário estudou teologia em Heidelberg, chegou ao Brasil em 3 de maio de 1824, e fundou a 1ª Igreja Luterana do Brasil, em Nova Friburgo.

Este dado lança luzes sobre a polêmica origem de Emília Sauerbronn – nem suíça, nem filha de imigrantes suíços, mas descendente de família alemã – e vem ao encontro do que afirmavam outras fontes, confirmando sua fé protestante, evangélica de confissão luterana.

Mas aquilo a que estou chamando *reviravolta* deu-se a partir de um e-mail que Guilherme Sauerbronn recebeu de sua mãe, Maria Jacintha Sauerbronn de Mello, e que me foi amavelmente encaminhado no mesmo dia.

----- Mensagem encaminhada -----

De: <majacantha@oi.com.br>

Data: 21 de maio de 2011 18:34

Assunto: Re:

Para: Guilherme Sauerbronn <guisauer@gmail.com>

Oi, filho!

Tenho a cópia xerox de um artigo, publicado na "Voz da Serra", de 17/12/1999, assinado por Jorginho Abicalil, cujo título é:

Uma notável professora de piano do passado - D.Emília Sauerbronn.

Dados básicos:

- neta do pastor Sauerbronn, pertencia ao ramo que emigrou para Cantagalo;

- fixou residência em Nova Friburgo;
- casou-se com renomado professor de música, Presciliano Silva, formado na Europa. Foi o primeiro maestro da Campesina Friburguense, fundada pelo major Augusto Marques Braga Neto, neto da lendária Madame Salusse. O maestro era de cor, e por esse motivo, a família de D.Emília dela se afastou até sua viuvez;
- tiveram duas filhas, Célia e Carmem;
- moraram na rua 8 de Janeiro, vizinhas da tradicional família Martignoni;
- D. Emília perde as duas filhas, vítimas da tuberculose, ambas eram solteiras;
- viúva, sem as filhas, volta a Cantagalo, e vai morar com sua irmã Elisa, casada com Dr. Júlio Veríssimo da Silva Santos, Senador, renomado advogado e político;
- a filha desse casal, Hilda, dedica-se ao piano, e se torna excelente concertista. As pessoas paravam à sua porta para ouvi-la tocar;
- D. Hilda casa-se com Sr. Américo Freire Filho, representante de uma ilustre família cantagalense;
- D. Emília, embora residisse em Cantagalo, ministrava aulas de piano em Nova Friburgo, onde vinha duas vezes por semana.

Trata-se de uma crônica meio inconseqüente, mas vou apurar mais dados sobre D.Emília, ok?

Beijinhos para os três,
a mãe-vó que lhes quer muito bem,

Jacintha

Que surpresa! Todas as fontes, todos os arcontes de Presciliano Silva que pesquisamos, lendo ou dialogando pessoalmente, falavam da morte de sua mulher e filhas, tragédia que o teria levado à perda da razão nos últimos anos de sua vida. Eis que surge, numa crônica publicada em um periódico de Nova Friburgo, uma versão que afirma rigorosamente outras coisas, a saber: a morte de Presciliano Silva (em São Paulo? Em Campinas? Por doença? Assassinado?); a viuvez de Emília Sauerbronn; e seu retorno à cidade natal, Cantagalo.

Emília Sauerbronn é identificada enquanto notável professora de piano, possivelmente aquela que transformou a sobrinha Hilda, em cuja casa residiu após seu retorno a Cantagalo, numa “excelente concertista”. Ministrava aulas não apenas nesta cidade mas também em

Nova Friburgo, para onde viajava duas vezes por semana.

A crônica de Jorginho Abicalil menciona ainda os nomes das filhas do casal, Célia e Carmem (confirmando informação da arconte Suely Franco), e pela primeira vez a tuberculose é apontada como causa mortis de ambas, contradizendo a hipótese de assassinato.

Emília é apresentada aqui enquanto neta de pastor luterano, e não filha, conforme consta em relatos anteriores.

Presciliano é citado como o primeiro regente da *Banda Campesina Friburguense*, informação, aliás, que consta no *site* da própria Banda, na internet: <http://www.asbamrj.com.br/campesina.htm>. Mas neste mesmo *site* encontramos a informação de que a banda foi fundada em 06 de janeiro de 1870, quando Presciliano Silva - nascido em 1854 - tinha apenas quinze anos! Por isso questiono essa informação: talvez Presciliano não tenha sido o primeiro regente, ou a data de fundação não esteja correta...

O periódico *A Voz da Serra* fornece o endereço do casal Sauerbronn-Silva em Nova Friburgo, à rua 8 de Janeiro, vizinha da família Martignoni. Lembro aqui das relações entre os Martignoni e Presciliano Silva (“meu avô Elviro foi companheiro de Presciliano Silva”, escreveu o arconte João Ângelo Martignoni. E a legenda da foto apresentava Elviro enquanto presidente, e Presciliano enquanto regente da Campesina).

Outra novidade trazida pelo e-mail de D. Jacintha, e digna de ser ressaltada, foi a rejeição da família Sauerbronn ao casamento de Emília com um negro, numa sociedade ainda escravagista. A inaceitação da família explica o fato de o casamento ter sido realizado não em Cantagalo, terra da noiva, como seria de se esperar, mas na cidade de Campinas, onde trabalhava Presciliano, conforme assinalado mais acima pela arconte Lenita Nogueira.

O rompimento da família branca Sauerbronn, motivado pela questão racial, somado ao rompimento da família Silva da católica São João del-Rei, por intolerância religiosa, nos remete sem dúvida à trágica história shakespeariana de amor entre um Montecchio e uma

Capuleto. O afeto que uniu Presciliano e Emília revela-se aqui enquanto um modelo de força e de resistência aos preconceitos, na sociedade brasileira da segunda metade do século XIX.

3.2 BIOGRAFEMAS DE FRANCISCO VALLE



*Lembre-se bem que os próprios gênios
não fazem sua carreira tão facilmente como se
pensa. Ao contrário, na maior parte das vezes,
morrem desconhecidos e só se consagram depois
que seus ossos estão reduzidos a cinza.*
Francisco Valle⁷⁰

70

Em carta a seu pai escrita em Paris, a 5 jan. 1889.

Não sou um arconte primário de Francisco Valle. Encontrei durante minha trajetória, nesta pesquisa, vários outros arcontes que me antecederam. Recolhi biografemas a partir de textos originais, de textos secundários, de depoimentos, de conversas das quais participei. Busquei dar um sentido coerente aos biografemas recolhidos, seguro de que, se jamais conseguiria reconstruir o passado tal como efetivamente ocorreu, ainda caberia alimentar a esperança de aproximar-me da forma pela qual esse passado foi apreendido e interpretado pelos arcontes que me precederam. Estabeleci relações, fiz análises comparativas entre diferentes testemunhos, reconstruí sentidos. Estive atento a possíveis falhas, incorreções, ou excessos, meus e dos arcontes que visitei.

Nesse período de quase sete anos, surgiram fatos novos e alvissareiros, como: a doação ao Arquivo Público Mineiro do repertório que estava sob a guarda pessoal de Cyro Eyer do Valle em São Paulo; a execução do Projeto Arquivístico-Musical Mineiro (PAMM) sob a organização competente de Paulo Castagna; e pesquisas musicológicas universitárias que lançaram luzes sobre a música produzida durante a *Belle Époque* brasileira – na UFRGS, na UFRJ, na USP, na UNICAMP, na UNESP, na UFG e na UNIRIO (tese de doutorado da Prof. Dra. Ruth Serrão, em 2001, sobre Arthur Napoleão dos Santos; tese de doutorado de Ana Paula da Mata Machado Avaad sobre a influência das peças características do romantismo europeu sobre Carlos Gomes, Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno; e minha própria tese sobre Presciliano Silva & Francisco Valle).

Cito em especial o nome do pesquisador Lúcius Mota, mestre pela UNICAMP e arconte de Francisco Valle, a cujos textos com frequência me referirei doravante. Destaco em especial dois deles, leitura obrigatória para quem deseja se aproximar de FV, sem contudo descartar outros. A saber: o artigo intitulado *O olhar da musicologia brasileira sobre*

*Francisco Valle*⁷¹ no qual Mota fez um minucioso balanço das referências biográficas e estéticas relativas ao compositor; e um segundo artigo a que chamou *Francisco Valle – um franckista?*⁷², no qual ele busca responder a indagações sobre a maior ou menor influência do compositor franco-belga sobre a estética musical de FV.

Coincidentemente, um dos ensaios que submeti à banca⁷³ na UNIRIO como pré-requisito para o doutoramento chamava-se exatamente: *FRANCisco Valle, FRANCKamente mineiro*. A convite do prof. Dr. Ricardo Tacuchian, enviei o ensaio, sob forma de um pequeno artigo, para ser publicado na Revista Brasileira de Música. Intitulava-se *Pegadas de César Franck em Minas*, e por meio dele tentei reconhecer e apontar pistas do mestre parisiense de FV no 2º. movimento da sua *Sonata em dó menor para piano (Romance)*. O ensaio permanece porém inédito.

3.2.1 O arconte Américo Pereira

A obra *O maestro Francisco Valle – uma glória que emerge das sombras*, cuja primeira edição, mais reduzida, foi ao prelo no Rio de Janeiro pela Gráfica A Noite, em 1923⁷⁴, é uma contribuição inestimável de Américo Pereira e consulta obrigatória para qualquer investigador que se disponha a estudar/conhecer a vida ou a obra de Francisco Valle. Em seu lúcido estudo historiográfico sobre os arcontes de FV, Lúcius Mota assinalou especialmente dois, sendo o primeiro deles exatamente Américo Pereira, cognominado por Lúcius *o cronista*.

(...) os autores [que escreveram sobre FV] não se valeram de métodos científicos para a produção de seus textos, buscando na tragédia pessoal do compositor uma explicação para sua

⁷¹ MOTA, Lúcius. O olhar da musicologia brasileira sobre Francisco Valle. In *Anais do VIII Encontro de Musicologia Histórica: música e história no Brasil*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010, p.229-241.

⁷² Id. Francisco Valle, um ‘franckista’?. In *Anais do XIX Congresso da ANPOMM*. Curitiba: 2009. p. 241-243. Disponível on line.

⁷³ Banca composta pelos professores: Dr. Ricardo Tacuchian, Dr. Sérgio Barrenechea e Dr. Naílson de Almeida Simões, meu orientador.

⁷⁴ PEREIRA, Américo. *O Maestro Francisco Valle*. Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert: 1962.

obra, que seria pouco importante, **exceção feita a Américo Pereira** [grifo meu]. Não teria esta visão míope da realidade contribuído para o esquecimento da obra de Francisco Valle?⁷⁵

Pereira fez um estudo minucioso e sério sobre o compositor. Entrou em contato com quem estava por perto, escreveu a diversas pessoas que se encontravam distantes – sempre pedindo informações sobre FV e suas obras –, leu os documentos que estavam guardados pela família ou por ele próprio, fez apelo à própria memória, enfim, usou de critérios científicos, como disse Mota, na elaboração da biografemática de Francisco Valle.

(...) a monografia *O Maestro Francisco Valle*, escrita por **Américo Pereira** em **1962**, é uma exceção na literatura sobre o compositor. (...) ele transcreve críticas de jornal, documentos e a correspondência do compositor, realiza entrevistas com pessoas que conviveram diretamente com Francisco Valle. Além disso, ilustra suas análises das obras com exemplos musicais, e chega a fazer a crítica de algumas peças. (...) Francisco Valle é tratado como o herói injustamente esquecido. (...) As transcrições de Américo Pereira talvez sejam a única fonte de certos documentos sobre o autor. (...) (Id. *ibid.*, p.229).

Médico e músico diletante, a amizade de Américo Pereira para com Francisco Valle foi o motor que o levou a tentar resgatar sua memória, rasgando, por meio de seu livro, a cortina de olvido que se fechava sobre o compositor e sua obra.

Por que motivos os biografemas de FV, registrados em livro no ano de 1923, teriam ido parar nas mãos de Américo Pereira? Lúcius Mota, Paulo Castagna e Cyro do Valle supõem que a chegada desse material o tenha estimulado a escrever uma monografia sobre o compositor – como está explicitado por eles no fragmento abaixo. Minha intuição sugere hipótese inversa: desejoso a priori de escrever uma monografia sobre seu amigo FV, Américo Pereira teria buscado amealhar material proveniente de membros da família, de amigos do compositor, e dele próprio, visando realizar seu intento.

(...) Em circunstâncias desconhecidas, mas provavelmente em torno da década de 1920, **uma parcela substancial do arquivo foi recebida pelo escritor Américo Pereira, o que parece ter motivado a publicação de seus três trabalhos sobre o músico mineiro.** [grifo meu].

Após o falecimento de Américo Pereira sua filha localizou o material e, num gesto altruísta, decidiu fazer chegá-lo às mãos de algum membro da família Valle, localizando por telefone o

⁷⁵

MOTA, 2010, p.240.

também escritor, poeta e acadêmico Alberto Valle, primo distante do maestro e morador em Niterói (RJ). Alberto Valle recorreu ao seu sobrinho residente em São Paulo, Cyro Valle, que iniciou uma longa busca por músicos que pudessem orientá-lo sobre as providências que deveriam ser tomadas em relação ao acervo. A trilha seguida levou-o finalmente a Lúcius Mota, em Tatuí (SP), o qual, por sua vez, em 2003, entrou em contato com Paulo Castagna em São Paulo, originando o grupo que deu início às discussões sobre os possíveis destinos do arquivo de Francisco Valle. (MOTA, 2008, p. 29, 30).

O fragmento acima reproduzido deixa clara a trajetória percorrida pelo material produzido por Américo Pereira antes de chegar ao Arquivo Público Mineiro, onde o consultei.

No final do livro *O maestro Francisco Valle* (PEREIRA, 1962) há uma listagem de obras do compositor. Interessante notar a coincidência entre os títulos indicados por Pereira e os títulos que foram doados por Cyro do Valle ao Arquivo Público Mineiro (APM). Os títulos precedidos por asterisco estão hoje no APM em Belo Horizonte. Os que não são precedidos pelo asterisco não estão no APM. A excessiva coincidência entre o catálogo de obras citadas por Américo Pereira e as obras que estão agora em Belo Horizonte, bem como entre as fotos que estão reproduzidas no livro e os originais que pude examinar naquele arquivo público, aí compreendida a certidão de batismo, comprovam que o material entregue pela filha de Américo Pereira ao Cyro do Valle e doado ao APM é exatamente o mesmo conjunto.

Apenas quatro títulos não se encontram naquele arquivo, o primeiro deles para orquestra e os demais para piano solo. São eles: *Depois da Guerra*, *Mazurka Sentimental op. 1*, *Prelúdio op. 3 No. 2* e a *Sonata em Dó menor*. Todas as demais obras podem ser lá encontradas. Eis a listagem publicada por Américo Pereira:

1. * *Telêmaco*, poema sinfônico (*Cenas Sinfônicas*, na partitura original) para orquestra;
2. *Depois da Guerra*, poema sinfônico para orquestra. (1. *Trecho Fúnebre*, 2. *Cena coreográfica*, 3. *Motivo heróico ou militar*). Redução para dois pianos;
3. * *Pastoral*, para orquestra. *Redução para dois pianos;
4. * *Prelúdio, Fuga e Final*, suite para sexteto (dois violinos, dois *altos* [violins], violoncelo e contrabaixo);
5. * *Minueto Capricho*, *para octeto (dois violinos, alto [viola], flauta, clarinete, fagote, violoncelo e contrabaixo). Redução para piano a quatro mãos;
6. * *Domine, Gloria Patri e Veni*, para três vozes, com acompanhamento de harmônio, instrumentos de arco, flauta, piston e baixo;

7. * *Valsa Scherzo*, para orquestra;
8. * *Batel da Dor*, seis variações para dois pianos;
9. *Sonata em dó menor*, para piano (Allegro moderato, Andante – *Romance* e Allegro – *Rondó*).
10. *Prelúdio op. 3 no. 2*, para piano;
11. *Mazurka Sentimental op. 1*, para piano;
12. * *Visão* (originalmente *Perseguição*), para piano.
13. * *Hino do 4º. Centenário Brasileiro*, versos de Guimarães Passos, para *banda, *orquestra e duas reduções: uma para piano a quatro mãos, outra para piano e canto.

Todas as três peças (para piano) faltantes neste arquivo chegaram às minhas mãos. Duas através de Elizabeth Valle Botti, enviadas por sua tia Maria da Aparecida Valle; e a terceira através de meu ex-aluno Eduardo Tagliatti, que se encontrava na biblioteca do Conservatório Estadual de Música de Juiz de Fora. Tratam-se de peças editadas e não de manuscritos originais do compositor, como os que se encontram hoje no APM.

Américo Pereira nos faz saber, imediatamente abaixo do catálogo publicado, da existência de várias transcrições para piano e órgão, além de outras obras para canto, algumas ainda inéditas e outras inacabadas sem, entretanto, nomeá-las. Desse conjunto, estão no APM as seguintes obras para canto:

- **Antes no Céu*,
- **Canção Infernal*,
- **Feliz* – dedicada ao crítico Rodrigues Barbosa,
- **Hino Infantil*, e
- **Zélia*.

Encontram-se aí duas peças inacabadas para piano, bem como uma terceira para violino e piano, igualmente inacabada:

- **Recordação*,
- **Rêverie*, e a
- **Sonatina em Dó para violino e piano* – primeiro movimento: Allegro.

Encontram-se entre as partituras doadas por Cyro Eyer do Valle algumas curiosidades,

como transcrições para o órgão – por Francisco Valle – de obras originalmente escritas para piano ou possivelmente para cravo. Cito alguns exemplos: de Beethoven, as *Sonatas op. 14 no. 1* em mi maior, *op. 10 no. 3* em ré maior e *op. 81 (Les adieux)*; de Schumann, o *Improviso em ré menor*; de J. S. Bach, vários prelúdios do *Teclado Bem Temperado*, etc.

Tampouco poderia deixar de citar a presença de uma obra de André Dulaurens, *Suite Pastorale*, composta e dedicada ao próprio Francisco Valle, e que faz parte da mesma coleção que atualmente se encontra no APM.

Uma última informação sobre o repertório doado por Cyro: integram-no seis variações sobre o tema de *Vem cá, Bitu*, que FV elegeu para tocar em sua palestra-recital no *Clube Juiz de Fora* em 1905, chamando-o apenas de *Bitu*. Essa obra não foi citada por Pereira no catálogo ao final do livro, inexplicadamente, mas Pereira faz uma referência, à página 117 de seu livro, a uma peça homônima, também variações, “improvisada” por Alexandre Levy. Seria este manuscrito que está no APM a peça de Levy? Ou uma outra, de Valle? A conferir.

Américo Pereira comenta um artigo do crítico Oscar Guanabara, do *Jornal do Comércio*, que em 13 de junho de 1923 publicou uma relação das composições de FV diferente da sua. Todas as obras citadas por Guanabara e que não haviam sido citadas por Pereira permanecem, até o momento, extraviadas... São elas:

1. *Suite no. 3*, para orquestra de cordas: Allegretto e Final;
2. *Regina Coeli*, para canto solo com acompanhamento de pequena orquestra;
3. *Mistérios*, noturno para piano solo;
4. *Prelúdios*, para piano solo;
5. *Rêverie*, para orquestra (tocada no Teatro S. Pedro de Alcântara, 1891).

Américo Pereira reproduz trecho do referido artigo de Guanabara, no qual o crítico justifica (não sei se como denúncia ou como álibi, pois as duas hipóteses são cabíveis) o fato de não haver colocado os autógrafos das partituras de FV sob a guarda da atual Escola de Música da UFRJ:

Se não os colocamos sob a guarda do Instituto Nacional de Música, foi porque o Diretor, Dr. Abdon Milanez, não dispunha de verba para fornecer-nos uma cópia de cada partitura, a fim de ser depositado na Biblioteca Nacional todo o arquivo do maestro mineiro e impedir qualquer tentativa de plágio ou mesmo de cópia, em prejuízo de seu verdadeiro autor, talhado para ser uma das maiores glórias artísticas de sua pátria. (GUANABARIN apud PEREIRA, 1962, p.122).

Lamentavelmente esta pista – o fio da meada Oscar Guanabarin – eu não segui nesta tese. Em futuras investigações, venham elas a ser feitas por mim, pelo Lúcius Mota – que já está pesquisando Francisco Valle – ou por algum outro interessado, este será com certeza um caminho a ser percorrido, pois promete recompensas. Aproximar-se dos herdeiros do crítico do *Jornal do Comércio*; consultar sua possível biblioteca, se preservada; explorar os caminhos da diáspora do material que estava sob sua guarda, no caso de ela não ter sido preservada *in totum*, pode ser um fio de Ariadne importante para a descoberta de algumas das obras de FV citadas por ele e que – no caso de ainda existirem – encontram-se em local desconhecido.

Américo Pereira fornece ainda o título das quatro obras que foram preservadas na biblioteca do Instituto Nacional de Música, por especial empenho do então diretor do Instituto, maestro Alberto Nepomuceno. O arconte publica, em seu livro, fac-símile da carta em papel timbrado (PEREIRA, 1962) através da qual Nepomuceno encaminha ao professor Eugênio Fontainha as partituras originais de Francisco Valle – não sem antes tê-las copiado e arquivado devidamente naquele estabelecimento – solicitando-lhe o favor de as devolver à D. Petrina Leal do Valle, viúva do compositor. Eram elas:

1. *Bailado na Roça*;
2. *Pastoral*;
3. *Depois da Guerra*;
4. *Batel da Dor*.

É através deste trabalho minucioso de Pereira que podemos tomar conhecimento da formação musical de Francisco Valle. Foi iniciado na música por seu pai, flautista Manoel

Marcelino do Valle, e estudou piano com Elisa Schimit e Wilhelm Bickerle, em Juiz de Fora; com Alfredo Bevilacqua aos 16 e 17 anos, no Rio de Janeiro; e com Charles Wilfrid Blériot a partir de 1887, no Conservatório de Paris. Estudou órgão igualmente em Paris, com Charles Marie Widor. E deve sua formação teórica (harmonia, fuga e composição) principalmente a Miguel Cardoso, com quem trabalhou durante a dupla de anos em que residiu no Rio antes de deixar o país, aos 18 anos; e a César Franck, sob cuja orientação trabalhou por três anos e meio, em Paris (1887-1890).

(...) muito moço ainda, com seus modos simples, acanhado, quase ingênuo, como era natural que fosse quem vivera segregado num sítio do interior de Minas, onde havia um piano velho e uma coleção de música de Clementi, Haydn, Beethoven, Mozart, além de um repertório de preciosas velharias, contemporâneas do rabicho e do sapato de fivela. (PEREIRA, 1962, p.15).

A coleção de partituras citada por Américo Pereira no fragmento acima nos dá pistas quanto à formação do gosto de Francisco Valle⁷⁶. Estas pistas incluem seu contato com as *velharias contemporâneas do rabicho e do sapato...* Por ele ficamos sabendo que Beethoven, Chopin e Schumann eram seus maiores ídolos, e que os estudos de Cramer, Clementi e Chopin eram seus preferidos, enquanto professor.

É também na fonte de Américo Pereira que bebeu Lúcius Mota para tecer seu artigo *O olhar da musicologia brasileira sobre Francisco Valle*⁷⁷. Críticas dos jornalistas Alfredo Camarate, Rodrigues Barbosa, Vincenzo Cernichiaro, Artur Azevedo, Oscar Guanabara e Luiz Heitor – bem como comentários de músicos como Carlos Gomes, Marino Mancinelli, Viana da Motta, Alberto Nepomuceno, Luis Frugoni e outros – estão lá, muitos na íntegra, com citação de data e órgão que os publicou.

Por meio do livro *O Maestro Francisco Valle* tomamos conhecimento das amizades do compositor com contemporâneos seus, no Rio e em Paris, dos programas dos concertos que

⁷⁶ Clementi, Haydn e Beethoven são três compositores orgânicos ou construtores de estrutura, diferentemente de Mozart. Aquela característica, que também possui César Franck, percebo-a igualmente na linguagem composicional de Francisco Valle.

⁷⁷ Publicado nos *Anais do VIII Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010. p.229-241.

apresentou, de informações pessoais como data, lugar e circunstâncias de nascimento e morte, os dois casamentos, os quatro filhos, seu sincretismo religioso, cartas de parentes e amigos, cartas escritas pelo próprio compositor, alunos que teve e que se tornaram famosos a posteriori, fac-símiles do início de obras suas – desaparecidas ou não –, está tudo lá. Inclusive algumas informações curiosas, como o casamento de Petrina Leal (viúva de Francisco Valle) com seu cunhado, o irmão do compositor, e violinista, João Valle⁷⁸. É um conjunto de biografemas invejável que mereceria ser publicado enquanto anexo a esta tese, não fossem suas 120 páginas!

A importância da contribuição do arconte Américo Pereira não se esgota nesse curto item da tese. Muitos são os arcontes que partem das informações que ele registrou para a construção de suas particulares *nebulosas biografemáticas*, como teremos a ocasião de verificar mais à frente.

3.2.2 A arconte Maria da Aparecida Valle

Cida Valle, como é conhecida, é neta do compositor, e foi mencionada enquanto guardiã dos biografemas de FV, num bilhete de 2004 não datado que recebi de Elizabeth Valle Botti, alguns dias após o diálogo que narrei na introdução desta tese (*Prelúdios*). Com o seguinte bilhete ela me encaminhava o material inicial para a pesquisa:

André
Boa noite!
Este é o material que temos em mãos, sobre meu bisavô, o Maestro Francisco Valle. Estou lhe enviando cópias porque minha tia Cida, que tem os originais, não os empresta nem pro Bispo!!!!
Mas ela pode te dar outras informações, pessoalmente, se você quiser; o nome dela, telefone e endereço, estão anotados no xerox do livro. Segundo ela, as informações pessoais contidas no livro não são muito precisas.
O Museu Mariano Procópio e a Escola Nacional de Música, no Rio, têm também alguma coisa, não sei se outras que não estas.
Faça bom proveito!
Um abraço
Beth.

⁷⁸ Esta informação consta à página 90 de *O maestro Francisco Valle*, na nota de número 21.

Cinco anos depois, no dia 11 de outubro de 2009 – dia em que os familiares de FV celebraram o 103º aniversário de seu falecimento – realizei uma palestra e um recital de piano comentado, com obras do compositor, na Igreja de Nossa Senhora das Dores de Porto das Flores-MG, a convite da família. Para viabilizar esta justa homenagem foi alugado pelos parentes, no Rio de Janeiro, um piano Yamaha meia cauda. A platéia – em sua maioria, descendentes diretos ou indiretos do compositor – lotou a capela, e a música composta por seu antepassado ganhou o ambiente. Foram momentos de muita emoção.

Naquele dia o evento foi iniciado por discurso proferido por Maria da Aparecida Valle. A arconte do compositor citava dados sobre seu avô, e ao final recebi dela o manuscrito onde estavam suas anotações, cuja fotocópia está em anexo, e que reproduzo, comentando, abaixo:

1. Meu avô nasceu no sítio Recreio, aqui em Porto das Flores, em 20 de março de 1869. Faleceu em 11 de outubro de 1906, em Juiz de Fora. Viveu portanto 37 anos, 6 meses e 21 dias. Faleceu muito novo, para tristeza dos familiares e dos amantes da música.

Quanto ao nascimento de Francisco Valle, todas as fontes concordam com a data e o lugar: aconteceu na data de 20 de março de 1869, em Porto das Flores, segundo sua certidão de batismo cuja fotocópia está em anexo. Cida Valle declara que ele nasceu no Sítio Recreio, na Fazenda São Joaquim, propriedade de seu avô materno. Américo Pereira traz a mesma informação.

Quanto à data de sua morte há uma discrepância, pois, diferentemente da família – que guarda o dia 11 de outubro – os biógrafos citam comumente o dia 10 de outubro de 1906. FV se atirou da ponte do Botan'água⁷⁹, cognominada do Desespero – e atualmente

⁷⁹ O nome *Botan'água* é citado por ESTEVES, Albino. *Álbum do Município de Juiz de Fora*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1915. Disponível em: <http://belmirobraga.mg.gov.br/porto_das_flores/porto_das_flores.html>. Acesso em 01 de março de 2011.

denominada ponte Carlos Otto – sobre o Rio Paraibuna, em Juiz de Fora.⁸⁰ Américo Pereira indica que sua morte não se deu por afogamento, mas por impacto contundente “contra uma grande laje que toma parte do rio. O choque violentíssimo parece matou-o instantaneamente. Com o fluxo constante das águas, foi o corpo levado lentamente pela corrente, até desaparecer.” (PEREIRA, 1962, p.42).

2. Nasceu na fazenda S. Joaquim de propriedade de seus avós maternos. Era filho de Manoel Marcelino do Valle e Emília Magalhães Valle. Seu pai também era músico e por merecimento recebeu uma medalha de prata da Imperial Escola de Belas Artes.

Américo Pereira reproduz fotografia da medalha conquistada pelo maestro, flautista e clarinetista Manoel Marcelino do Valle: verso e reverso, onde figura a imagem do Imperador D. Pedro II. Marcelino fora aluno, no Rio de Janeiro, do virtuose belga Mathieu André Reichert (PEREIRA, 1962).

3. Com 14 anos já compunha, trabalho a que se entregava com ardor e intuição.

Pereira igualmente indica a idade de 14 anos como a do início da carreira de compositor de FV. Segundo ele, o pai Marcelino foi o primeiro professor de música de todos os seus filhos⁸¹, tendo dedicado especial atenção a FV, seu primogênito e “predileto” (PEREIRA, 1962).

4. Aos 18 anos Francisco Valle foi para a Europa, ou melhor, para a França – Paris – estudar e aperfeiçoar-se na música.

Nascido em 1869, FV tinha 18 anos em 1887. É o ano comumente citado pelos historiadores e musicólogos como o de sua partida para Paris.

5. Em Porto das Flores, quando aconteciam realizações de seu pai (nosso bisavô), esmerava-se para o feliz êxito dos saraus musicais, quando não promovia festas nas igrejas, principalmente no mês de Maria e de São Sebastião, além de concertos com as suas discípulas em Juiz de

⁸⁰ O nome *Desespero* e *Carlos Otto* constam em PEREIRA, 1962, p.42.

⁸¹ FV teve cinco irmãos: Cecília Valle Salgado (cantora); Maria Valle Leal (pianista); João (violinista); e José Marcelino (flautista, como o pai Manoel Marcelino do Valle). Id.ibid.p.74.

Fora, Barbacena, S. José do Rio Preto, ou das Três Ilhas, Paraíba do Sul, Ouro Preto e no Conservatório de Valença. Tinha um amor tão grande à Arte que chegava a fugir para os ermos do Sítio (aqui em Porto das Flores), onde passava horas esquecidas a analisar as obras musicais dos velhos mestres.

Neste ponto há uma coincidência tão grande, não apenas quanto aos dados citados, mas quanto à própria estrutura dos textos de Américo Pereira e Cida Valle, que somos levados a concluir que o mais antigo teria sido a fonte do mais novo.

6. Com apenas 16 anos já tocava piano com muita execução.

FV estudou piano ainda em Juiz de Fora, e com a idade de 16 anos seu pai o envia ao Rio de Janeiro para aperfeiçoar-se (PEREIRA, 1962, p. 12). Alguns meses depois de sua mudança faz uma apresentação para críticos, no Rio, e recebe os elogios mais entusiasmados: “Tocou um concerto de Mendelssohn, com bastante estilo e muita limpeza de execução. Depois de muitas instâncias, decidiu-se a tocar uma mazurca de sua composição.” E mais adiante: “a tal mazurka era um primor de originalidade, um prodígio de modulações, uma composição, em todos os sentidos, absolutamente moderna!”, escreveu Alfredo Camarate (PEREIRA, 1962). “O menino Valle chega-nos inesperadamente de uma cidade de Minas, e vem deixar boquiabertos alguns professores empanturrados de ciência, que nunca fizeram nem jamais farão o que ele faz!” assina Artur Azevedo. Valle tocou em agosto de 1886, no Clube Beethoven, a Sonata op. 57 de Beethoven (Appassionata), arrancando “aplausos entusiásticos”. Certamente já era pianista (PEREIRA, 1962).

7. No ambiente artístico do Rio de Janeiro, Francisco era admirado por todos. Era simples, chegava a ser acanhado e quase ingênuo. Tocou para Sua Alteza Imperial, a Regente Princesa Isabel que, impressionada com o seu talento, entregou-lhe uma carta endereçada a D. Pedro II, em Paris.

A apresentação a que Cida Valle se refere deu-se no Paço de São Cristóvão em 13 de setembro de 1886, estando a princesa Isabel na platéia (PEREIRA, 1962). (Neste mesmo mês FV faz um recital na Exposição Industrial de Juiz de Fora). O compositor embarcou para Paris

em 14 de setembro de 1887, exatamente um ano após a apresentação no Paço.

Américo Pereira aponta 1885 como o ano da mudança para a capital do país, onde FV estudou com Miguel Cardoso. Na classe de Cardoso⁸² foram seus colegas Alberto Nepomuceno e Sílvio Deolindo Fróes, de quem se tornou para sempre amigo. Este último viria a fundar o Conservatório de Música da Bahia (PEREIRA, 1962, p.13).

8. Embarcou para a Europa a 14 de setembro de 1887, no vapor “Portugal”. Mas, no mesmo ano, em novembro, sentindo saudades dos pais e da pátria (segundo ele mesmo declarou aos mais íntimos) ficou em [tão] profunda nostalgia que os médicos [lhe] recomendaram voltar ao Brasil.

Houve com certeza uma confusão por parte da narradora, pois FV estudou em Paris durante três anos e meio. Ele deixaria a França apenas em 20 de junho de 1891⁸³. Certamente Cida Valle confundiu a primeira ida de FV à Europa com a segunda, quando ele não ficou senão dois meses, na Alemanha, conforme relatado pelo arconte Américo Pereira à página 29 de seu livro (1962).

9. Com os alunos e familiares era paciente. Como professor de piano ensinava com bom humor, mas exigia dos alunos exercitarem sempre nas escalas, arpejos e acordes.

10. Dando aulas de piano e música pelas fazendas, chegou à fazenda do Maranhão (Barulho) encontrando nesta fazenda uma prima pela qual se apaixonou e casando-se com esta prima aos 18 de junho de 1894, com apenas 25 anos. E dessa união nasceram-lhe 3 filhos: Joaquim (meu pai), Maria das Mercês e Emília. Logo após alguns meses do nascimento de Emília em outubro de 1902, sua esposa que já estava com a saúde abalada, veio a falecer, deixando vovô viúvo com 3 filhos menores.

Maria da Aparecida Valle me enviara em 2004, por intermédio de sua sobrinha Elizabeth Valle Botti, cartas de FV endereçadas a seu sogro, escritas no período em que Maria da Conceição Coimbra, prima e mulher do compositor (avó de Cida Valle e bisavó de

⁸² Presciliano Silva foi contemporâneo de Miguel Cardoso em Milão, pois estudou de 1879 a 1882 no Conservatório desta cidade. Miguel Cardoso estudou no mesmo Conservatório de Milão entre 1877 a 1880 (PEREIRA, 1962, p.74). Dois brasileiros que por dois anos foram colegas, tudo leva a crer que se conheceram. Entre as partituras doadas pelos descendentes de Firmino Silva encontra-se uma peça de Miguel Cardoso, publicada.

⁸³ Esta data consta de carta de FV escrita em Paris a seu pai, em 03/05/91. Apud PEREIRA, 1962, p.97.

Elizabeth Botti), estava em sua terceira gravidez, da qual nasceria sua filha Emília. Já doente e “tossindo”, as datas das cartas confirmam que ela veio a falecer pouco depois do parto. Esses textos estão disponíveis no item seguinte: *O arconte Francisco Magalhães do Valle*.

11. Esteve casado apenas nove anos com nossa avó; com a morte de sua esposa ele ficou triste, sem ânimo, vindo a adoecer.

Há aqui outra questão. Tendo o casamento acontecido em 1894, se sua mulher Maria da Conceição Coimbra tivesse falecido nove anos depois, o ano de sua morte não seria 1902, como está no item 10, mas sim 1903. Aposto na primeira hipótese, pela qual eles teriam permanecido casados por oito anos.

12. Melhorando, algum tempo depois, contraiu novas núpcias com sua aluna Petrina e com ela teve um filho: Marcellino Leal Valle, que era inteligente e se tornou músico que tocava vários instrumentos.

13. Tio Marcellino foi professor da Central do Brasil em 4 matérias até se aposentar. Casou-se mas não deixou filhos.

14. A história da vida de vovô é bonita e triste, mas agora os amigos que amam a mais bela das artes – a música – estão lhe prestando várias homenagens e, particularmente aqui em Porto das Flores, somos – os descendentes de Francisco Valle – muito gratos por esta lembrança. Agradecemos de coração e alma esta homenagem: os netos, bisnetos e trinets. Muito obrigado!!!

3.2.3 O arconte Francisco Magalhães do Valle. Ele, por ele mesmo.

O poder de arconte está agora nas mãos do próprio Francisco Valle, ou simplesmente Chico, conforme ele assinou a segunda das três cartas que se seguem.

As cartas abaixo não constam do livro *O maestro Francisco Valle*, de Américo Pereira, e por isso quis reproduzi-las na íntegra. Elas são importantes para a definição da época em que FV fica viúvo, bem como para demonstrar sua situação financeira. Mas, de outras cartas, publicadas por Pereira, reproduzirei apenas aqueles fragmentos que contiverem dados que interessem à construção desta biografemática.

Na primeira carta, de 10 de março de 1902, sua primeira mulher Maria da Conceição – Mariquinhas – estava doente e tossia. Como esta carta foi escrita sete meses antes do

nascimento da filha do casal, Emília, podemos inferir que nesta ocasião a mãe já estava grávida, e com a saúde abalada.

Meu Sogro
 Juiz de Fora, 10 de março de 1902
 Venho neste momento da Câmara, onde entreguei o seu relatório territorial.
 Não aceitaram o seu papel por se achar rasgada a metade da folha.
 Escrevi hoje um, assinado por mim, e no distrito de Vargem Grande foi tudo por 25 contos, e no de São José 22 contos.
 Autorizei-me reduzir as suas avaliações a conselhos de amigos.
 Diga que as do Henrique foram entregues ao chegarem pelo João assim como o papel destinado ao João Nunes Lima.
 Vamos passar aí [a] semana santa.
 Todos na forma do costume.
 Mariquinhas tem tossido estes dias.
 Francisco Valle

Segunda carta, de 20 de janeiro de 1903. A mulher Maria da Conceição (Mariquinhas) já havia morrido, pois FV desculpava-se por não estar escrevendo em papel especial de luto. Comunicou ao sogro que os cartões encomendados ainda não estavam prontos, e informava ainda que seu pai não ia muito bem. Seus quatro filhos, neste momento após a morte da mãe, não estavam com ele em JF, mas sim em companhia do avô e avó maternos das crianças, respectivamente sogro e sogra de FV.

Meu Sogro
 Chegamos bons. Papai ainda não vai muito bem.
 Os cartões, por não estarem prontos, mando-lhe alguns cadernos de papel de luto e envelopes.
 Nada mais tenho a dizer-lhe, tenho recebido muitas condolências dos amigos.
 Peço abençoar meus filhos e recomendar-me a todos.
 O seu amigo dedicado
 Chico
 Juiz de Fora, 20 de janeiro de 1903.
 Desculpe não escrever em papel de luto, escrevo isto aqui no correio.

Terceira carta, de 25 de maio de 1903 – O pai de FV, que estava doente, faleceu, e ele agradece ao sogro a carta de pêsames. Informa que *Joaquim* passa bem, o que indica que seu filho primogênito estava em sua companhia, em JF. Porém não estavam com ele as filhas, que continuavam na companhia dos avós maternos, cuidadas, ao que parece, por *Nenê*. Comunica

ao sogro os cuidados recomendados para se tomar em relação ao bebê Emília, que havia tido um “ataque”. Os cuidados foram recomendados por um médium espírita. FV pede ao sogro, se possível, quinhentos mil réis.

Meu Sogro
Juiz de Fora, 25 de maio de 1903

Recebemos sua carta de pêsames a que agradecemos.⁸⁴
Todos vamos indo bem conforme Deus é servido.
Joaquim passa bem.
Como vai Nenê e minhas filhinhas?

Sabendo outro dia que Emília teve um ataque fui ao Centro Espirita consultar ao irmão Emílio da Fonseca, nosso médico, o qual foi examiná-la e deu-me os seguintes conselhos. No primeiro dia do 4º. minguante tomar um pequeno lombrigueiro, em seguida duas colherinhas de chá de óleo de rícino e usar todas as vezes que mamar na mamadeira uma colher de sopa de chá de picão, isto continuar por muito tempo. Ter muito asseio na mamadeira, a dúvida que teve foi devido a umas lombrigas vermelhinhas. Mas pelo que notei ele não a encontrou doente, a não ser o ataque das tais lombrigas. A causa destas lombrigas é a mistura de leite, o leite de ama e o leite de cabrita.

Deixemos de lado este assunto e vamos tocar em um outro que vai [sic] lhe satisfazer muito.

Como não deve ignorar tenho tido estes últimos tempos despesas forçadas acima de meus ordenados. Estou atrasado em um conto e tanto. Para algumas contas tenho tempo mas para outras é necessário agir. O senhor não pode me adiantar quinhentos mil réis? Conhece meu gênio e meu modo de pensar, caso esta quantia não lhe seja possível adiantar-me, sem o menor constrangimento faça segundo seus capitais, de qualquer forma que o senhor agir eu ficarei satisfeito.

Peço me recomendar a Nenê e a todos.

O seu genro
Chico Valle

Juiz de Fora não esteve alheia à moda dos Clubes que proliferaram no Brasil durante a *Belle Époque*, que se estendeu do final da Monarquia aos primeiros anos da República. A diretoria do Club Juiz de Fora convidou Francisco Valle para fazer uma palestra sobre o tema *A Música*, durante a qual ele interpretaria ao piano algumas obras suas e de outros compositores.

O texto desta palestra, proferida dia 3 de dezembro de 1905 – a dez meses de sua morte, portanto – nos proporciona uma visão do FV maduro, do pensamento reflexivo do compositor, bem como pode nos dar uma idéia de sua bagagem intelectual, a qual não se

⁸⁴ O pai de FV, Manoel Marcelino do Valle, havia falecido em Juiz de Fora nove dias antes, no dia 16 de maio de 1903.

continha no escopo da música⁸⁵. Parodiando pensamento já citado mais acima: quando Valle nos fala de música, aprendemos ainda mais sobre Valle do que sobre música.

Vários autores da área da literatura, a quem FV tomou emprestado alguns trechos nos quais a questão musical é referida – inclusive um trecho bíblico – são citados pelo palestrante, estando entre eles Tolstoi, Shakespeare, Dante, Renan, Herculano, Camões, David. As idéias de Aristóteles sobre o poder da música também estiveram largamente presentes, embora o nome do filósofo não tenha sido explicitamente citado. Ao gosto da francofilia então contemporânea, FV abriu a palestra com uma referência a Mme. Cotin e a encerrou por meio de uma longa citação daquela que é considerada a principal responsável pela introdução do pensamento romântico na França: Mme. de Staël.

A apreciação musical de FV fica eloqüentemente clara se examinarmos o repertório que ele escolheu tocar, ilustrando o seu texto. Todas as obras apresentadas foram de Beethoven, excetuadas as duas primeiras – seis variações sobre *Vem cá, Bitu*⁸⁶, do próprio Valle – e uma modinha brasileira intitulada *Por entre as trevas da noite*, cujo autor o conferencista informou desconhecer.

De Beethoven ele interpretou, nesse dia:

1. Minueto [na verdade, scherzo] – da *Sonata op. 2 no. 2*, em lá maior;
2. Marcia fúnebre [sulla morte d'un Eroe] – da *Sonata op. 26*, em lá bemol;
3. Allegro-Andante-Scherzo da *Sinfonia Pastoral* [versão para 2 pianos?];
4. Andante con moto-Allegro ma non troppo – da *Sonata op.57* (Apassionata).

Além dos compositores europeus clássicos presentes em seu discurso (Emmanuel Bach, Haydn e Mozart, além de Beethoven) FV não deixa de citar J. S. Bach: “o pai da música”; “Depois de Sebastião Bach, Beethoven deve ocupar o primeiro lugar na arte”. E

⁸⁵ O texto integral da palestra está publicado em PEREIRA, 1962, p.109-120.

⁸⁶ Um colega de Francisco Valle em Paris - Alexandre Levy - compôs *Variações sobre um tema popular brasileiro «Vem cá Bitú»* que foram apresentadas em concerto no dia 21 de maio de 1897, orquestradas e regidas por Moreira de Sá, no Salão Gil Vicente do Palácio de Cristal. Apud CASCUDO, Teresa. *Figuras da Cultura Portuguesa*. Disponível no sítio: <http://cvc.instituto-camoes.pt/figuras/vianadamota.html>. Acesso em 19 de março de 2011. A confrontação entre as variações de Levy e as variações de Valle poderão vir a motivar curiosa investigação. Ver também PEREIRA, 1962, p.19.

Berlioz: “o grande compositor francês, espírito inovador, por isso mesmo pouco compreendido de seu tempo” (PEREIRA, 1962).

Sobre a música brasileira ele também se manifesta, e considero indispensável reproduzir o trecho que se segue, pela preocupação explícita com a questão da brasilidade e da originalidade, bem como pela chamada à responsabilidade dos governantes, a quem caberiam o suporte financeiro e político para o desenvolvimento das ciências, das letras e das artes, e da música em particular:

Em todos os ramos há seus representantes dignos, porém a cultura de uma arte depende do gosto do artista; sois o espectador, os artistas trabalham para vos esclarecer, melhorando vossa situação como fazem o médico, o astrônomo, o filósofo ou o estadista. (...)

No velho mundo gerações de homens ilustres, há mais de quatro séculos, trabalham em prol da arte para conseguir esse resultado espantoso (...).

A Bélgica, a Itália, a França, a Alemanha e a Rússia dão-nos o exemplo desse grande esforço. **Nós, brasileiros, não podemos ficar indiferentes, de braços cruzados**, sem estudar o valor desta obra monumental, resultado de tantas vidas sacrificadas **como se realmente merecêssemos o epíteto de simples imitadores**. [grifos meus].

O valor de uma nação não se aquilata pelo luxo e fausto de seus habitantes; não bastam as belas ruas, nem abundância nos celeiros; mas é preciso o desenvolvimento intelectual de seu povo, nas ciências, letras e artes, patrocinadas por uma política bem orientada e inteligente. (Apud Id.ibid., p.112-113).

Os compositores brasileiros Carlos Gomes, na ópera, Leopoldo Miguez, no sinfonismo, e o Padre José Maurício, na música religiosa, são citados por Valle como exemplos nacionais de sucesso.

3.2.4 O arconte André Luis Dias Pires

De forma semelhante ao procedimento que tomei no item *Biografemas de Presciliano José da Silva*, utilizo esse espaço para inscrever-me enquanto arconte de Francisco Valle, e para acusar o desaparecimento (na internet) de uma das pistas mais fundamentais para as investigações sobre o compositor.

Dando seqüência à tentativa de (re)compôr um catálogo de obras de Francisco Valle

busquei, no dia 10 de março de 2011, chegar à página eletrônica do Arquivo Público Mineiro, via Google. Tencionava somente tecer um paralelo documental visando comprovar a coincidência entre o catálogo publicado por Américo Pereira e o arquivo que foi entregue por Cyro do Valle ao APM. Cheguei então ao sítio:

http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fundos_colecoes/brtacervo.php?cid=70, onde existia um link para o “*INVENTÁRIO DA COLEÇÃO FRANCISCO MAGALHÃES DO VALLE – Arquivo privado Francisco Magalhães do Valle.pdf*”.

Para minha surpresa, ao clicar sobre o link recebi o comunicado de que este sítio se encontrava indisponível:

Este erro (HTTP 404 Não Encontrado) significa que o Internet Explorer conseguiu se comunicar com o site, mas a página desejada não foi localizada. É possível que a página da Web esteja temporariamente indisponível. O site pode também ter removido a página da Web.

Removido! Eu havia visitado este mesmo *site* – ou sítio – no dia 22 de maio de 2009, uma sexta-feira, pouco antes de dirigir-me à Avenida João Pinheiro 372, em Belo Horizonte, endereço onde funciona o Arquivo Público Mineiro (APM), na capital do estado. Ao chegar no APM portava em mãos impresso, retirado via internet, o catálogo completo que estava então disponível no link acima!

Fui gentilmente atendido pelo funcionário Dênis, que trouxe o material até mim e – emocionado por estar diante da *aura* dos manuscritos do compositor – pesquisei, durante horas, obra por obra do *Arquivo Privado Francisco Magalhães do Valle*.

Verifiquei que havia vários erros no catálogo e comuniquei isto ao Dênis, à saída da instituição. Tais erros estarão corrigidos mais adiante nesta tese, mas cito aqui dois exemplos:

1. o manuscrito do Lied *Feliz!*, cujo manuscrito original era para solo de barítono ou contralto, com acompanhamento de piano, estava catalogado da seguinte forma: “Partitura manuscrita. *Feliz! Versão para piano* [grifo meu]. (C-FV-07-PAMM). S/L.”;

2. a grade completa da partitura do *Hino do IV Centenário Brasileiro*, composto para flautim, duas flautas, dois oboés, dois clarinetes, dois fagotes, saxofone, clarim, trompete, trombone, bombardino, vozes e orquestra de cordas, estava catalogada da seguinte forma: “Partitura manuscrita. *Hino do IV Centenário Brasileiro*. **Redução para piano a quatro mãos** [grifo meu]. (C-FV-08c-PAMM). S/L.”

Acredito que a disponibilização deste catálogo de obras – ainda que sem a correção de erros semelhantes aos dois acima exemplificados – seria mais benéfica para qualquer pesquisador e para a musicologia do que a ausência completa do catálogo na internet, por isso me causou tamanho espanto sua remoção. Por desconhecer as causas ou os caminhos que levaram à decisão de remover o catálogo, o reproduzi integralmente no item *A música de Francisco Valle*, assinalando todos os erros que pude verificar nele, e com sua devida correção.

Felizmente eu havia comprado um CD com todas as partituras das obras de Valle para piano solo, dois pianos, canto e piano, e violino e piano que integravam aquele arquivo – e que estão gravadas no CD anexo a esta tese. O arquivo do primeiro movimento da Sonatina para violino e piano, entretanto, chegou com um defeito: apenas a última página da obra constava do CD. Se ainda for possível obter o Allegro da Sonatina na íntegra, em tempo hábil, ele será igualmente anexado.

(Em tempo: recebi por e-mail do Dênis o restante do Allegro para violino e piano, dias antes do envio desta tese.).

Complementando esses vários catálogos de obras de FV é mister fazer saber que obtivemos pela família do compositor – cedidas por sua neta Cida Valle – fotocópias de duas de suas composições editadas, para piano (*Mazurka sentimental, op. 1* e o *Prelúdio op. 3 número 2*), bem como cópias dos manuscritos das partes separadas de uma composição para orquestra: *Trecho Fúnebre*, para violinos I e II, violas, cellos, contrabaixos, flautim, flautas I e II, oboés I e II, clarinetes em Si bemol I e II, trompetes em fá I e II, trompas em fá I e II,

fagotes I e II, trombones I e II, tuba, harpa e percussão. O *Trecho Fúnebre* é o primeiro movimento do poema sinfônico *Depois da Guerra*, que tem seqüência na *Cena Coreográfica* e finalmente no *Motivo heróico ou militar*.

3.2.5 O arconte Lúcius Mota

Lúcius Mota (2010) fez um levantamento exaustivo e reflexivo sobre a bibliografia musicológica a respeito de Francisco Valle, uma espécie de fortuna crítica, o que o torna um dos arcontes de consulta indispensável para quem quer que se proponha a compor uma biografia do compositor. Seu estudo localiza na mudança de gosto uma hipótese para o ostracismo ao qual o século XX condenou FV.

O olhar da historiografia sobre Francisco Valle foi se alterando ao longo do tempo. Para Mello-Vianna da Motta, ele era um compositor “apaixonado, arrojado na harmonia e na forma”. Para Cernicchiaro, o Telêmaco “tem forma clara e estilo apurado”. Esta visão cordial, positiva, passa a ser francamente negativa, e mesmo desdenhosa com o passar do tempo: “Francisco Valle era bisonho”, afirma sem meias palavras Francisco Acquarone. Para Renato Almeida falta a ele “mais vasta cultura geral”. (...) A preocupação de Renato Almeida, Francisco Acquarone e Luiz Heitor é biográfica e ideológica, procurando ora encontrar traços de nacionalismo musical na obra do compositor, ora o classificando como um compositor de *coração europeu*, como em Luiz Heitor. (MOTA, 2010, p.238-239).

Sintetizando seu estudo, ele destaca a relevância maior de dois nomes entre o conjunto daqueles críticos, escritores ou músicos que se manifestaram sobre o compositor. São eles: Américo Pereira, “o contista”, e Rodrigues Barbosa, “a fonte”. Os epítetos foram cunhados pelo próprio Lúcius Mota.

Francisco Valle recebeu um pequeno espaço nas histórias da música brasileira publicadas por Guilherme de Mello (1908), José Rodrigues Barbosa (1922), Renato Almeida (1926 e 1942), Vincenzo Cernicchiaro (1926), Francisco Acquarone (1948) e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1956). Mas começou a desaparecer de publicações de caráter mais geral a partir da década de 1960. (...) o principal trabalho de Américo Pereira sobre Francisco Valle foi um livro impresso em 1962, hoje a **fonte biográfica mais completa sobre o compositor** [grifos meus], tendo sido particularmente importante para o presente levantamento de suas obras. (MOTA, 2008, p.29)

Segundo Mota, os críticos Luiz Heitor e Renato Almeida citam explicitamente Pereira enquanto sua *fonte* de informações sobre Valle. Outro crítico, Francisco Acquarone, por citar

ipsis literis as mesmas obras elencadas no catálogo de Pereira, é igualmente identificado por Mota como subsidiário dele. Renato Almeida cita ainda como fonte sua, além de Américo Pereira, o crítico musical Rodrigues Barbosa. Mota supõe a partir desses dados que esses três arcontes – Luiz Heitor, Renato Almeida e Acquarone – podem não ter tido nenhum contato com a música de Valle, e se o tiveram foi um contato mínimo, o que retira peso de sua opinião sobre o compositor e sua obra (MOTA, 2008, p.235).

Américo Pereira realizou o estudo mais importante sobre Francisco Valle entre os autores estudados. Apesar disso, não procura localizar Francisco Valle num contexto mais amplo da sociedade brasileira da *belle époque*. Seu biografado é tratado como o herói romântico que não foi compreendido pela sociedade. (Id.ibid. p. 239).

Entre os biografemas coletados e publicados por Américo Pereira, Lúcius Mota destaca cartas escritas por João Valle, seu irmão caçula (padrasto dos filhos de FV, por haver se casado com sua viúva, Petrina Leal) e por Sílvio Deolindo Fróis, compositor baiano e ex-colega de Valle nas aulas de Miguel Cardoso.

Fróis relata que fora colega de Valle e de Nepomuceno naquele curso de harmonia, bem como na classe de Charles Marie Widor, em Paris. (...) A carta de Sílvio Deolindo Fróis foi escrita em 1938, portanto trinta e dois anos após a morte de FV, em resposta a um pedido de informações feito por Américo Pereira – o que reforça minha hipótese de que a intenção de escrever uma biografia de Francisco Valle levou Pereira a amearhar o rico acervo documental que coletou.

São muitas as informações que devemos hoje a esta carta-resposta que Fróis endereçou a Américo Pereira: o endereço onde morava Valle em Paris; a camaradagem entre ambos que, iniciada no Rio, continuou na capital francesa; a amizade entre FV e o compositor francês Charles Tournemire (1870-1939) – que também foi discípulo de César Franck e morava na mesma pensão onde residia o juizforano; os jantares partilhados entre Francisco Braga, Francisco Valle e Charles Tournemire; a convivência em Paris com André Dulaurens (que

dedicou uma obra a FV, a qual integra o acervo do Arquivo Público Mineiro), etc. (Apud Pereira, 1962, p.100-102).

Um outro crítico abordado por Mota foi Vincenzo Cernicchiaro, que teria ouvido obras de FV em concerto e, sendo violinista, talvez possa ter até mesmo tocado alguma obra do juizforano para seu instrumento. Nesse caso, suas opiniões sobre a obra de Valle poderiam ter um peso mais significativo do que aquelas emitidas por Heitor, Almeida ou Acquarone.

Bem diferente é o juízo de Mota sobre Rodrigues Barbosa – que ele chama de “a fonte”, juízo justificado por ter o crítico assistido a pelo menos três concertos onde foram tocadas obras de FV: em setembro de 1892 e em 1895, no Rio de Janeiro; e no *Teatro Novelli*, em Juiz de Fora⁸⁷. Nesta última ocasião ele ouviu o *Bailado na Roça* – peça com caráter *folclorista*, como se dizia na época – na versão para dois pianos. Outras obras ouvidas e citadas por Barbosa em seus diversos textos são o *Minueto* (Octeto), o *Sexteto* e a *Sonata em Dó menor* (id.ibid., p.235-236).

Quando comparamos a opinião emitida por Renato Almeida de que “falta a ele [Francisco Valle] mais vasta cultura geral”, com o que já foi relatado sobre a conferência proferida sobre *A Música* no Clube Juiz de Fora, damos-nos conta da impropriedade de sua opinião.

Lúcius Mota cita, na primeira página de seu artigo, três audições contemporâneas de obras sinfônicas de Francisco Valle, a saber:

1. Juiz de Fora, 2007 - 18°. Festival Internacional de Mús. Colonial Bras. e Mús. Antiga.
Obra: *Bailado na Roça*.
2. Belo Horizonte, 2008 - lançamento do PAMM
Obra: *Valse-Scherzo*.
3. Tatuí, 2008 - *Bailado na Roça* e *Valse-Scherzo*.
Orquestra: Sinfônica Paulista.

⁸⁷ Em 1889, os irmãos Ferreira Lage, filhos de Mariano Procópio, inauguraram o Teatro Juiz de Fora, que foi chamado Teatro Novelli em homenagem a um ator italiano [Ermete Novelli] que por lá se apresentou. Foi demolido em 1926, e em seu lugar foi erigido o atual Theatro Central.

Gostaria de complementar estas informações acrescentando mais quatro eventos contemporâneos nos quais Valle foi ouvido, não apenas por serem também representativos do renascimento do compositor para as platéias modernas, mas também por três das obras ouvidas integrarem o meritório conjunto de obras composto por FV para piano. São elas:

1. Juiz de Fora, 1995 - 1º. FESTIARTE (Conservatório E.M.H.F.A.).
Obras: *Prelúdio op.3 no.2.*
Mazurka Sentimental op.1.
Pianista: Olga Tereza de Oliveira.
2. Tatuí, 2005 - *Minueto Capricho.*
Por alunos de Lúcius Mota.
3. Porto das Flores, 2009 - 103º. aniversário de morte de FV.
Obra: *Sonata em Dó menor.*
Pianista: André Pires
4. Rio de Janeiro, 2009 - Colóquio do PPGM-UNIRIO.
Obra: *Sonata em Dó menor* (1º. movimento).
Pianista: André Pires.

Na seqüência do arconte Lúcius Mota abordarei aquele que foi por Mota chamado de “a fonte”, em seu artigo *Olhar da musicologia brasileira sobre Francisco Valle*.

3.2.6 O arconte Rodrigues Barbosa.

Em primeiro lugar gostaria de explicitar meu não entendimento das razões que levaram Mota a considerar Rodrigues Barbosa como “a fonte” e Américo Pereira como “o contista”, já que textos do próprio Mota – conforme grifado por mim em citações anteriores – se referem a este último como a “fonte biográfica mais completa do compositor”.

Rodrigues Barbosa teve uma relação pessoal com Francisco Valle, e não apenas profissional. Cito dois exemplos: 1. a Barbosa foi dedicada a canção *Feliz!*, sobre poema de Francisco Lins, informação que pode ser comprovada examinando-se a fotocópia da partitura

manuscrita, no CD em anexo; 2. quando foi promovido no Teatro Novelli, em Juiz de Fora, um mega-evento musical de obras de Francisco Valle, Rodrigues Barbosa deslocou-se do Rio para prestigiá-lo. Nem seria necessário lembrar o que representava no final do século XIX a distância entre o Rio de Janeiro e Juiz de Fora, bem como as precárias condições de conforto oferecidas pelas estradas e pelos meios de transporte, para que tenhamos uma idéia do quão estreitas foram as relações de afeto entre o crítico e o compositor. A exemplo do que ocorreu com Américo Pereira, a amizade entre ambos não maculou a isenção, nem impediu algum comentário menos laudatório.

José Rodrigues Barbosa escreveu pelo menos sobre três concertos onde ouviu obras de Francisco Valle: em setembro de 1892, em 1895 (ambos no Rio) e em 31 de março de 1900, no Teatro Novelli em Juiz de Fora (MOTA, 2010 e PEREIRA, 1962).

No Teatro Novelli FV interpretou obras de vários compositores, como a *Danse Macabre*, de Saint-Saëns (provavelmente na transcrição de Franz Liszt para piano); de Chopin, o *Noturno no. 5* e o *Scherzo no. 2*; de Beethoven, as *Sonatas op. 27 no. 2* e *op. 57* de Beethoven (conhecidas como *Ao luar e Appassionata*); um *duo* de Schubert e a *marcha do Tannhäuser*, de Wagner (com seu irmão violinista, João Valle, então com 17 anos); de Carlos Gomes, a *ária de Ilara* (da ópera *Schiavo*), e o *Lied* de Francisco Valle *Antes no Céu* (nas duas últimas peças a cantora foi Júlia Armond); e ainda duas obras de Valle: o *Bailado na Roça* (versão a dois pianos, com Gustavo Reich no 2º. Piano); e o Hino ao 4º. Centenário Brasileiro (sobre versos de Guimarães Passos), pela Banda Euterpe Mineira.

A citação do repertório completo do concerto foi motivada para que se avalie o virtuosismo pianístico de Francisco Valle, e mesmo seu gosto musical, enquanto intérprete. Esta performance ao piano justifica os inúmeros convites (recebidos e aceitos) para que FV fizesse parte das bancas de concurso realizadas no Instituto Nacional de Música, ao lado de Alberto Nepomuceno, Artur Napoleão, Henrique Alves de Mesquita, Agostinho Gouveia e

João Rodrigues Cortes (PEREIRA, 1962, p.35-36).

Rodrigues Barbosa publicou uma série de artigos no jornal *O Estado de São Paulo*, série concluída no dia 7 de setembro de 1922, quando se comemorava o primeiro centenário da Independência do Brasil, e em pleno fervor nacionalista. Sobre esta série de artigos o musicólogo Paulo Castagna (2007) escreveu um texto crítico intitulado *Um século de música brasileira, de José Rodrigues Barbosa*⁸⁸.

(...)‘Um século de musica brasileira’, de José Rodrigues Barbosa, foi um texto muito pouco consultado pelos historiadores da música brasileira, apesar de seu enfoque particular. Quase totalmente desconhecido na atualidade e podendo ser considerado a segunda ‘história’ da música brasileira, posterior somente à de Guilherme de Mello⁸⁹ (1908), sua transcrição e impressão em volume poderão resultar em subsídios para reflexões ligadas ao assunto, enquanto um estudo das fontes utilizadas para sua elaboração representará uma importante iniciativa ligada à história da musicologia brasileira, cuja construção ainda está começando a ser feita.

Castagna informa que a obra de Rodrigues Barbosa se constitui de diversas seções, sendo vinte e quatro delas destinadas a compositores, entre os quais Francisco Valle, ao qual é dedicado o capítulo 14⁹⁰. Reproduzo na íntegra o que diz Barbosa sobre Valle em sua historiografia da música brasileira:

14 - Francisco Valle.

Veio de Minas, muito moço ainda, tocando ao piano, com certa autoridade, algumas das suas composições, em que se admirava principalmente a severidade de estilo de quem se familiarizara com os clássicos. Seguiu para a Europa e em Paris **recebeu lições de César Franck**. Por motivo de doença regressou ao Brasil e, **em setembro de 1892, deu um concerto em que foram admiradas as suas composições, verdadeiros documentos de seu imenso talento e magníficos atestados do grande aproveitamento que colheu das sábias lições do mestre e dos seus estudos.**

Num *Minuete* arranjado para um octeto, ele revelou-se **hábil contrapontista**, igualando-se em estilo aos velhos clássicos.

⁸⁸ Disponível em:

<http://www.ia.unesp.br/pos/stricto/musica/outros%20textos/um_sculo_de_musica_brasileira.pdf>.

⁸⁹ MELLO, Guilherme Teodoro Pereira de. *História da Música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908. O livro foi reeditado em 1947, com prefácio de Luiz Heitor Correia de Azevedo.

⁹⁰ Padre José Maurício, Francisco Manuel da Silva, Henrique Alves de Mesquita, Carlos Gomes, Leopoldo Miguez, Frederico Nascimento, Carlos de Mesquita, Henrique Oswald, Alexandre Levy, Assis Pacheco, **Francisco Valle** [grifo meu], Manoel Joaquim de Macedo, Alberto Nepomuceno, Elpidio Pereira, Delgado de Carvalho, Francisco Braga, Barrozo Neto, Ernesto Nazareth, Francisco Chiafittelli, Glauco Velásquez, João Octaviano Gonçalves, Heitor Villa-Lobos, Artur Napoleão e Félix de Otero.

No “Prelúdio”, “Fuga” e “Final”, executados num *Sexteto*, ele afirmou a sua individualidade artística. O “Prelúdio” tem umas **encantadoras audácias de inspiração**; a “Fuga” tem moldes escolásticos e de acordo com os preceitos rigorosos dos mestres até certo ponto, entrega-se depois às **livres fantasias do autor**; o “Final” é de uma frescura e de uma alegria rumorosa, tornando-se eminentemente sugestivo.

Na *Sonata em dó menor* predomina o **estilo eloqüente** do talentoso artista; **a sonata é tratada magistralmente**. Faltaram recursos a Francisco Valle para voltar à Europa, mas não lhe faltaram amigos que lhe proporcionaram mais algum tempo de estudos em Paris com os seus mestres.

Em Agosto de 1895 estava de volta Francisco Valle.

Deu um concerto no Clube Sinfônico com muito sucesso, mas retirou-se logo para Minas por doente. Só em abril de 1900 tornamos a ver Francisco Valle, em Juiz de Fora, depois de alguns anos de uma profunda neurastenia.

Admiramos, no concerto que ele deu no Teatro Novelli, algumas das suas novas composições, entre as quais **um interessantíssimo Bailado, em que o autor nos aparece como folclorista habilíssimo**.

Vindo ao Rio de Janeiro, novamente sob a agressão de uma forte neurastenia que se renovava, Francisco Valle, que confiara ao maestro Alberto Nepomuceno o seu poema sinfônico *Telemaco* para ser ouvido nos concertos populares, não pôde ouvir o seu trabalho. No dia do concerto ele regressou pela manhã, para Juiz de Fora, onde a moléstia o atormentou bastante até o dia em que ele procurou alívio no fundo das águas do Paraibuna, onde foi encontrado. (BARBOSA Apud CASTAGNA, 2007, p.86-87). [todos os grifos em negrito são meus].

Ao grifar em negrito algumas passagens, pretendi chamar a atenção para a avaliação extremamente positiva que Rodrigues Barbosa fazia do compositor juizforano, dezesseis anos após seu suicídio.

Chamo ainda a atenção para uma confusão do autor, posto que, estando morto Francisco Valle, Barbosa foi obrigado a recorrer à própria memória, pela impossibilidade de pedir o envio pessoal de dados, conforme foi solicitado a outros compositores: FV não voltou de Paris por motivo de doença, mas por lhe faltarem as condições financeiras para permanecer na Europa após a morte de seu avô materno. Assim como aconteceu com a arconte Maria da Aparecida Valle, também Rodrigues Barbosa misturou informações relativas às duas idas de FV à Europa.

Quando retornou de sua segunda viagem ao exterior – Alemanha, e não França – aonde foi estudar auxiliado financeiramente pelos amigos, aí sim, Valle retornou

provavelmente por motivo de doença psiquiátrica. O texto de Américo Pereira não explicita as razões pelas quais ele voltou da Alemanha ao cabo de apenas dois meses!

Apesar de não ter recebido dos poderes públicos a subvenção que pedira, Francisco Vale, amparado por parentes, amigos dedicados e admiradores, à frente dos quais se achavam o Comendador Eugênio Fontainha e Luís Frugoni, conseguiu os recursos necessários para empreender de novo uma viagem à Europa, partindo a 28 de junho de 1893 com o objetivo de completar sua educação artística na Alemanha. Motivos imprevistos o obrigaram, todavia, a voltar ao cabo de dois meses. (PEREIRA, 1962, p. 29).

3.2.7 A arconte Elizabeth Valle Botti

Assim como aconteceu no item *Biografemas de Presciliano José da Silva*, quando encerrei a citação de seus arcontes nomeando Abgar Campos Tirado (motor inicial de tudo o que veio a acontecer após), concluo agora a citação dos arcontes de Francisco Valle com a nomeação de Elizabeth Valle Botti, ou simplesmente Beth Botti, o contralto do Coral da UFJF que me apresentou o retrato de seu bisavô numa das paredes da Fazenda do Barulho (ou Maranhão)⁹¹, durante uma festa do grupo vocal. Além de haver desencadeado minha curiosidade acadêmico-musical com a informação de que seu ascendente havia estudado com César Franck, Beth foi a ponte por onde chegaram até mim os primeiros documentos, os primeiros dados, os primeiros biografemas do compositor, pistas impagáveis e inapagáveis que levaram a tantas outras.

Com o bilhete de 2004 (já reproduzido acima, no item sobre a arconte Maria da Aparecida Valle, e com cópia do manuscrito em anexo) Elizabeth me forneceu:

1. o telefone e o endereço de sua tia Cida, a arquivista da família;
2. as partituras de duas peças para piano editadas, o *Prelúdio* e a *Mazurka*;
3. todas as partes instrumentais do *Trecho Fúnebre* (1º movimento do poema sinfônico *Depois da Guerra*); os originais foram copiados a mão e carimbados por HENRI WIROL, COPIES & AUTOCOPIES DE MUSIQUE – 14, rue de la Grande-Île – Bruxelles (Bélgica). As folhas trazem ainda um segundo carimbo: BIBLIOTHECA DO INSTITUTO NACIONAL DE MUSICA.

⁹¹ Joaquim Manoel Coimbra, sogro de Francisco Valle, logo trisavô de Elizabeth Valle Botti, era o proprietário desta fazenda.

4. a fotocópia da edição de 1962 do livro de Américo PEREIRA: *O Maestro Francisco Valle - Uma glória que emerge das sombras*;

5. a fotocópia de três cartas de seu bisavô, manuscritas, já comentadas acima, no item sobre o arconte Francisco Valle por ele mesmo.

Como se não bastasse, veio ainda um sexto documento que se revelou aquilo a que os franceses chamam *coup de théâtre*: integrando o material já citado, recebi o programa do 1º. FESTIARTE do *Conservatório Estadual de Música Haydée França Americano*, que teve lugar no *Salão Nobre da Reitoria da UFJF*, dia 26 de outubro de 1995.

No Festiarte, a primeira parte da programação foi *um bate-papo informal* sobre a vida de Francisco Valle dirigido pela professora de piano e órgão do Conservatório, Cláudia Romano Ribeiro – uma ex-aluna minha, já falecida – seguida da audição das duas peças dele, compostas para piano e editadas, já referidas: *o Prelúdio op.3 no.2* (publicado pela editora Viúva Bevilacqua & Cia., do Rio de Janeiro, revisto e dedilhado por Oscar Lorenzo Fernandez) e a *Mazurka Sentimental op.1* em lá menor (igualmente editada no Rio de Janeiro por Buschmann, Guimarães&Irmão) – ambas interpretadas pela então aluna do referido Conservatório, e paralelamente minha aluna particular de piano, Olga Tereza de Oliveira.

Foi emocionante saber que, nove anos antes de eu ouvir falar no nome de Francisco Valle, duas ex-alunas minhas (Cláudia Romano e Olga Oliveira) já haviam promovido, em 1995, uma inédita ressurreição da obra pianística do compositor na cidade de Juiz de Fora! A isto, some-se a entrada para o Coral da UFJF – do qual eu era o regente – de uma cantora (Beth Botti), bisneta de Valle, cujos pais eram agora proprietários da fazenda que havia pertencido ao sogro de seu bisavô! *Sincronias do Barulho...*

4. DISTINTOS OUVIDOS, DISTINTOS OLVIDOS

*“Se o poeta cria algo impossível segundo as regras de sua arte,
comete incontestavelmente uma falta;
mas ela deixa de ser falta,
quando por este meio chega ao fim a que se propôs;
porque achou o que procurava.”*

Quem leia esta epígrafe – caso já não a conheça de antemão – poderia imaginar tratar-se de algum artista ou pensador do século XIX justificando o abandono ou a ruptura das regras clássicas por parte dos românticos. Terá a grata surpresa de verificar que seu insuspeitado autor é Aristóteles, e que este pensamento se encontra em sua obra *Poética*, capítulo XXV (Apud HUGO, 2004. p.100).

O que é *falta*, o que é erro em arte? É menor uma obra de arte que porta elementos em sua estrutura que desobedecem, subvertem ou corrompem as regras nas quais se acreditam? Quando Aristóteles afirma que essa falta deixa de sê-lo – quando por meio dela a obra que a acolhe chegou ao fim a que se propusera – está relativizando o conceito de falta? A quem é dado o arbítrio de dizer se determinada obra chegou ao fim a que se propôs? Tais questões são pertinentes, quando se tenta jogar luzes sobre os critérios que levaram à exclusão de Presciliano Silva das salas de concerto ou que arrastaram a obra de Francisco Valle para o ostracismo. Afirmando a pertinência da impertinência de uma investigação acadêmica, nos primórdios do século XXI, que busca resgatá-los dos confins do XIX. No bojo desta tese de doutoramento em práticas interpretativas há algo além do resgate das composições pianísticas

de Presciliano Silva e Francisco Valle, dois distintos compositores românticos mineiros.

Encontrei no verbete do adjetivo *distinto*, no Dicionário Houaiss, seis acepções:

1. que não é igual, diferente
2. que se pode distinguir bem; nítido, marcante
3. que goza de respeito, deferência, por mérito ou posição; ilustre, eminente
4. que se destaca pela elegância, discrição, finura nas maneiras, (...) etc.
5. pertencentes às camadas altas da sociedade
6. (...) brilhante

Presciliano Silva e Francisco Valle se *diferenciam* entre si por sua linguagem musical, trata-se de dois autores românticos *que se distinguem*, embora possamos encontrar número considerável de aspectos comuns a ambos. São duas linguagens *nítidas*, que não se confundem, e que *gozaram do respeito e da deferência* de seus contemporâneos, dentro e fora de seus lugares de origem, que galgaram, por *mérito, posição de destaque* nas *altas sociedades* mineira, fluminense e paulista da *Belle Époque* brasileira. Os dois *eminentes* compositores se notabilizaram pela *ilustração* que com esforço foram buscar na fonte europeia da chamada música culta ocidental: Presciliano na Itália e Valle na França. Enquanto professores, atuaram com *brilhantismo* reconhecido junto à elite da sociedade de seu tempo, na Escola Normal de São Paulo ou no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, por exemplo.

A distinção musical de Presciliano Silva foi entretanto duramente atingida pelos pósteros quando a estética verista italiana, melodista e aditiva, foi atropelada pela estética orgânico-construtivista franco-alemã de Wagner, Franck e outros, devido a transformações do gosto musical. Alguns poucos anos mais tarde, em consequência de novas mudanças nos critérios da apreciação estética, seria a vez do gosto *nacionalista* suplantarem a música *universalista* e de *coração europeu*⁹² de Francisco Valle. É por esta razão que, no momento em que me predisponho a apontar a distinção *dos* dois românticos e *entre* seus romantismos,

⁹² Expressão usada por Luiz Heitor apud Mota, 2010, p.238-239.

vejo-me na contingência de refletir sobre a questão estética do gosto em si, e não apenas do gosto musical: trata-se de questão mais ampla do que o escopo abrangido pela música.

Esta é uma questão eternamente condenada à polêmica. Existe música maior e *bagatella*⁹³, para usar expressão atribuída por Francisco Valle a J. S. Bach? Devemos procurar na razão ou na emoção os critérios para fundamentar o conceito de *belo*? A beleza deve ser avaliada objetiva ou subjetivamente?

O ilustrado Voltaire, no seu *Dictionnaire Philosophique*, concebeu uma *boutade* ferina e literalmente selvagem para responder a essa questão, no verbete sobre o *belo*: “Perguntai a um sapo o que é a Beleza, o Grande Belo, *to kalón*, e ele vos responderá que é a sua sapa.” (Apud FERRY, 1994, p. 42). Com ele concorda o Abade Du Bos (1670-1742), que ponderou:

Será que, depois de termos assentado os princípios geométricos do sabor e de termos definido as qualidades de cada ingrediente que entra na composição do prato, resolveríamos *discutir* a proporção usada na mistura deles para concluirmos se a comida está boa? Não fazemos nada disso, (...) provamos a comida e mesmo sem conhecermos essas regras sabemos se está boa. O mesmo acontece, de algum modo, com as obras do espírito e com as pinturas, feitas para nos agradar e para nos comover. (DU BOS Apud FERRY, op.cit., p.70).

Ao contrário, um dos expoentes da *Querelle entre les Anciens et les Modernes* – que explodiu e se desenrolou na França sobretudo entre 1653 e 1674 – Boileau defendeu a primazia da razão, em versos do *Canto I* da *Arte Poética*, nos quais fez a apologia da forma. Para ele, a estética da Verdade (assim mesmo, com letra maiúscula) deve se sobrepor à estética da *delicadeza* (FERRY, 1994, p.47). Vou citá-lo no original, pois seria um paradoxo e um acinte ao poeta francês publicar aqui uma tradução que não fosse rigorosamente rimada e metrificada. Remeto minha tradução livre e literal ao rodapé.

Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime,
Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime.
L'un l'autre vainement ils semblent se haïr:

⁹³ “Acabais de ouvir bagatelas, como dizia Sebastião Bach (...)” VALLE, Francisco. A Música. In PEREIRA, 1962, p. 117.

La rime est une esclave, et ne doit qu'obéir.

Lorsqu'à la bien chercher d'abord on s'évertue,
L'esprit à la trouver aisément s'habitue.
Au joug de la raison sans peine elle fléchit
Et, loin de la gêner, la sert et l'enrichit.

Mais, lorsqu'on la néglige, elle devient rebelle
Et, pour la rattraper, le sens court après elle.
Aimez donc la raison : que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.⁹⁴

Em livro publicado no ano de 1687 cujo título é “*Das maneiras de bem pensar nas obras do espírito*”, Dominique Bouhours apresenta dois personagens. Eles são a personificação das duas linhas de pensamento estético de que tratamos aqui, e estão permanentemente em conflito dialético: Eudóxio e Filanto. O próprio nome dos personagens já nos fornece a chave de seu perfil: Eudóxio (a “boa doutrina”, a “doutrina do bem”) se filia ao pensamento ortodoxo clássico, segundo o qual o belo deve ser racional, ou pelo menos razoável, e natural; já Filanto (“amigo, amante, amoroso”) comunga com a outra vertente estética - que pode, *lato senso*, ser chamada de barroca ou romântica - na qual o gosto que designa o que é belo se orienta antes pela delicadeza, pelo sentimento, pelos afetos. Para Filanto, ao contrário de Eudóxio, “os gregos e os romanos não valem (...) os espanhóis e os italianos” e “tudo o que é florido, tudo o que brilha, encanta” (FERRY, 1994, p.59).

Se optarmos pela razão, conceberemos o juízo de gosto a partir do modelo de um juízo lógico-matemático: sua objetividade estará garantida por analogia com a das ciências - e o risco no classicismo está na perda da especificidade do juízo estético, a redução da beleza a uma simples representação sensível da *verdade*. Se, pelo contrário, colocarmos o sentimento no princípio da avaliação estética, se o gosto for mais assunto do coração que da razão, a autonomia da esfera estética poderá muito bem ser obtida, porém, ao que parece, ao preço de uma subjetivação tão radical do Belo que a questão da objetividade dos critérios se verá desqualificada em proveito de um relativismo total. (Id. *ibid.*, p.57).

A investigação sobre os critérios do belo (do gosto), que caracterizou toda a estética moderna, mostra-se ainda mais essencial: pois é em seu nível que se coloca de modo mais difícil, mais

⁹⁴ Seja qual for o assunto do qual se trate, cômico ou sublime, / Que o bom senso sempre esteja de acordo com a rima. / Em vão um e outro parecem odiar-se: / A rima é uma escrava, e só tem que obedecer. / Quando, a procurá-la, primeiro nos esforçamos, / O espírito se habitua a encontrá-la facilmente. / Ao jugo da razão, sem esforço, ela se dobra, / E, longe de perturbá-la, a serve e a enriquece. / Mas quando a negligenciamos, ela se torna rebelde / E, para agarrá-la outra vez, o sentido corre atrás dela. / Amai então a razão: que sempre os vossos escritos / Tomem de empréstimo apenas a ela o seu lustro e o seu prêmio. In LAGARDE, André e MICHARD, Laurent. XVIIème siècle. Paris: Bordas, 1965. p.340.

decisivo, o problema central da modernidade em geral: como fundamentar a objetividade na subjetividade, a transcendência na imanência? (...) é no domínio da estética que se lê essa questão em estado puro, porque nela é mais forte a tensão entre o individual e o coletivo, entre o subjetivo e o objetivo. (Id.ibid., p.45).

Pode ser observado nas mais diversas histórias da arte, compostas por estudiosos filiados às mais variadas correntes do pensamento estético ou ideológico, que há uma espécie de pêndulo tendendo alternada e ciclicamente ora para o lado da razão, ora para o lado da emoção, ora em direção à objetividade, ora em direção à subjetividade. Nestas reflexões sobre o gosto, acreditei que seria útil deter-me sobre as mudanças de gosto que ocorrem sistematicamente. Predispus-me a buscar respostas que contestassem de maneira satisfatória à questão: por quais diferentes ou semelhantes razões Presciliano Silva e Francisco Valle, dois oitocentistas românticos, brasileiros de Minas Gerais, teriam sido condenados ao esquecimento?

Bourdieu introduz o elemento *tempo* em suas considerações sobre as mudanças cíclicas verificadas na apreciação e no gosto estéticos.

As oposições em torno das quais se organizam as lutas literárias ao longo do século XIX, e até hoje, podem em última análise reconduzir à oposição entre os jovens, isto é, os últimos chegados, os novos entrantes, e os velhos, os estabelecidos, o *establishment*: escuro/claro, difícil/fácil, profundo/superficial, etc., estas oposições opõem, em definitivo, idades e gerações artísticas, quer dizer, posições diferentes no campo artístico que a linguagem indígena opõe como avançado/ultrapassado, vanguarda/retaguarda, etc. (...) Fazer data, então, é relegar ao passado, ao ultrapassado, ao deslocado, aqueles que foram, um tempo, dominantes. Os que são assim relegados ao passado podem ser simplesmente desclassificados, mas podem também tornar-se clássicos, isto é, eternizados. (BOURDIEU, 1984. p.167-168).

Contudo, se essa abordagem remete a questão do valor estético a um outro patamar, e de fato o remete, ela não a resolve. Ela permanece insolúvel, pois se determinado artista estabelecido, considerado ultrapassado pela geração mais jovem, possui dois caminhos – o do ostracismo ou o da eternização (quando se torna um “clássico”) –, cabe ainda a pergunta: quais razões podem levá-lo ao ostracismo, e quais podem perenizá-lo?

Chopin, tão pranteado em vida, e que em época posterior foi por tanto tempo

desqualificado enquanto *autor menor* – compositor de música ligeira, música de salão para as *jeunes filles en fleur* – conheceu um resgate surpreendente num terceiro momento histórico. A mesma coisa pode ser dita de Manuel Dias de Oliveira ou de Emerico Lobo de Mesquita, cujas obras estiveram presentes nas solenidades mais nobres, civis ou religiosas das Minas Gerais do século XVIII, e que depois submergiram por século e meio até conhecerem o *revival* que hoje experimentam. J. S. Bach deveu a Félix Mendelssohn sua ressurreição. Percorrerão Francisco Valle e Presciliano Silva caminhos semelhantes, ou não? Por quê? A intervenção do elemento tempo não responde à pergunta inicial.

Bourdieu e Ferry – dois pensadores de linhagens intelectuais bem diversas, alguns diriam, até com certo exagero, antagônicas – convergem, quando introduzem o elemento *originalidade* na reflexão estética, como se percebe ao comparar os dois fragmentos que exponho a seguir.

(...) a originalidade deixa de ser um não-valor por excelência [na modernidade]. Começa mesmo a ser uma das qualidades que se tem o direito de exigir de um artista digno do nome. Por conseguinte, este último já não é idêntico a um rapsodo que só traduziria em palavras, em sons ou em imagens, os valores da comunidade: o artista se torna, propriamente falando, um autor, isto é, um indivíduo dotado da capacidade de uma criação ela mesma original. (...) Assim, a própria originalidade muda de significado: o conceito compreende em si mesmo, por assim dizer de modo analítico, o de subjetividade (a originalidade da obra está sempre relacionada com a do artista como autor *individual*). (FERRY, 1994, p.42).

(...) podemos examinar como esses gostos mudam. Primeiramente do lado da produção, da oferta: o campo artístico é o lugar de uma mudança permanente, a ponto de bastar, como vimos, para desacreditar um artista, para desqualificá-lo enquanto artista, relegá-lo ao passado, mostrando que sua linguagem apenas reproduz uma linguagem já atestada no passado e que, falsário ou fóssil, ele não é senão um imitador, consciente ou inconsciente, e totalmente desprovido de valor, porque totalmente privado de originalidade. (BOURDIEU, 1984, p.167).

Enquanto Bourdieu caminha pelas veredas de um pensamento sobre bases marxistas, raciocinando em termos de relações de produção e de oferta, Ferry se apóia em conceitos fenomenológicos, relacionando a idéia de originalidade ao conceito de subjetividade. Ambos reconhecem a importância da entrada do elemento *novidade* para a apreciação e o julgamento estéticos. O conceito de autoria trazido pela modernidade transforma o artesão em artista. Enquanto, no medievo, pensadores, artistas ou escritores tinham até certa dificuldade para

assinar suas obras e tentavam camuflar o seu *auto* afirmando estarem intimamente ligados a uma tradição – mesmo quando inovavam –, após o advento da modernidade a situação se inverteu, o desdenhável passou a estar ligado à tradição. Escritores, artistas e pensadores buscam a partir de então demonstrar que são *autores*, criadores, e que portam a marca da originalidade (até quando simplesmente copiam, ou imitam...).

O artista é aquele profissional da transformação do implícito em explícito, da objetivação, aquele que transforma o gosto em objeto, que realiza o potencial, isto é, esse senso prático do belo que só se pode conhecer enquanto se realiza. (...) O artista é alguém que reconhecemos como tal reconhecendo-nos no que ele fez, reconhecendo, no que ele fez, aquilo que nós mesmos poderíamos ter feito se soubéssemos fazê-lo. (...) Os gostos, como conjunto de escolhas feitas por uma pessoa determinada, são então o produto de um encontro entre o gosto objetivado do artista e o gosto do consumidor. (Id.ibid., p.163).

Volto à paradigmática *Querelle des Anciens et des Modernes* do XVII: Perrault, partidário dos modernos, escreveu um poema célebre onde faz uma declaração de independência em relação à tradição dos Antigos. Vou também citá-lo no original, com tradução livre ao pé da página, a exemplo do que fiz com o poema de Boileau (partidário dos Antigos na *Querelle*):

La belle Antiquité fut toujours vénérable
 Mais je ne crus jamais qu'elle fût adorable.
 Je voy les Anciens sans plier les genoux,
 Ils sont grands, il est vray, mais hommes comme nous ;
 Et l'on peut comparer sans craindre d'estre injuste,
 Le Siècle de Louis au beau Siècle d'Auguste.⁹⁵

Este poema marca um ponto de inflexão em direção ao novo, um rompimento desabusado e atrevido com a tradição. Os “filisteus” Boileau, Racine, La Bruyère, La Fontaine, e outros, acabaram vencidos por Corneille, Perrault, Fontenelle e os demais *Dauidsbüundler*⁹⁶. A *Querelle* termina por institucionalizar a originalidade como um valor, na estética moderna. “A vantagem de ser dos últimos a terem chegado é tão grande que muitas

⁹⁵ A bela antiguidade foi sempre venerável, / Mas nunca acreditei que ela fosse adorável. / Vejo os Antigos sem dobrar os meus joelhos: / São grandes, é verdade, mas homens como nós. / E podemos comparar, sem temer ser injusto, / O Século de Luís ao belo Século de Augusto.

⁹⁶ Schumann também viria a ser caudatário da história da *Querelle* – inclusive retomando a imagem de *filisteus* na acusação aos músicos conservadores, e defendendo uma renovação na linguagem composicional.

das obras dos modernos, ainda que seus autores possuam um gênio medíocre, valem mais que muitas obras dos maiores homens da antiguidade”, radicaliza Perrault (LAGARDE, et al, 1965, p.435). É desta forma que, no século de Descartes e Pascal, institucionaliza-se a fé no progresso e a convicção de que não há nada que o tempo não seja capaz de aperfeiçoar, assim nas artes como nas ciências. Tempo e originalidade: parceiros.

A partir da Idade Moderna o valor originalidade se somou ao valor beleza para a elaboração dos juízos de valor seja quanto às obras de arte, seja quanto aos próprios artistas. Todavia, ainda não estão claras as bases em que se sustenta o julgamento do que seja o belo.

Para Gombrich⁹⁷, o que faz com que a história da arte tenha uma história é justamente a mudança dos estilos artísticos. Tentando identificar o motor dessas mudanças, ele introduz o elemento “função da arte”⁹⁸. Em suas reflexões sobre as transformações do(s) *estilo(s)* ele afirma uma homologia: a arte reage à mudança das funções que ela tem no seio de determinada sociedade modificando-se a si mesma, dando nascimento a um novo estilo artístico. Se a função social da arte se *trans*-forma, a forma *trans*-ita.

(...) Na sua perspectiva [de Gombrich] as mudanças nos gostos estariam relacionadas às mudanças nas ‘exigências’ específicas de uma determinada conjuntura histórica, que atribuiria funções culturalmente diferentes à produção artística. (...) Neste sentido, **associa a mudança na função da arte à origem da mudança na forma**, pressupondo por um lado o impulso de exigências diferentes, assim como uma postura diferente do espectador delimitada por um novo horizonte de expectativas. (Apud CUNHA, p.215-216) [grifo meu]. (...) Entender o campo dos músicos ou dos arquitetos, nas artes das Minas, é buscar ler na dinâmica própria das relações de produção das obras (...) a posição desses artífices. (p.218).

Em consonância com Gombrich, Bourdieu assinala que de “maneira geral, os dois espaços, o espaço dos bens e o espaço de produção dos gostos, mudam *grosso modo* no mesmo ritmo.” (BOURDIEU, 1984, p.169).

Com frequência, como no momento atual, notamos a coexistência de dois ou mais

⁹⁷ Ernst Hans Josef Gombrich (Viena, 1909 — Londres, 2001) foi um dos mais célebres historiadores da arte do século XX.

⁹⁸ Apud CUNHA, Alexandre. *Vila Rica – São João Del Rey: as voltas da cultura e os caminhos do urbano entre o século XVIII e XIX*. Dissertação de mestrado em História Moderna e Contemporânea. Uff: 2002. Disponível em http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2002_CUNHA_Alexandre-S.pdf Acesso em 12 de março de 2011.

estilos simultâneos, na música como nas demais artes, todos fruídos com prazer, cada um por sua clientela. Tratam-se de gostos diversos, por vezes contraditórios, porém historicamente sincrônicos. Tal constatação aporta a estas ponderações sobre o gosto outro elemento: o conceito de classe social, que chega acompanhado das necessárias abordagens sociológicas e culturais que acarreta.

Os estilos não são organismos unicelulares; eles são complexos, as suas causas e os seus modos de realização são numerosos. (...) Estes temas, estas formas, obedecem, combinando-se, a modos do espírito. (...) O espírito muda com as condições sociais. (...) Podem coexistir dois estilos porque podem ter duas clientelas diferentes. (HAUTECOEUR, 1968 Apud HADJINICOLAOU, s/d., p. 98-99)

Gostaria de sopesar – na tentativa de evitar preconceitos ideológicos de qualquer ordem – que não é necessário estar filiado a uma corrente de pensamento marxista para aceitar uma reflexão a partir desse novo elemento. Cito como exemplo um sociólogo insuspeito de filiação a tal corrente: Michel Maffesoli. Trata-se de um polêmico professor doutor que leciona nos cursos de pós-graduação em Sociologia da Université Paris V – Sorbonne – que, portando curiosas gravatas-borboleta em suas aparições públicas, faz um discurso alternativo sobre a polimorfa sociedade pós-moderna ocidental, suas metamorfoses, seu pluralismo, suas redes, suas tribos. Sua obra mais conhecida, *O tempo das tribos*, tem como subtítulo *O declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas*.

Desta obra cito dois fragmentos. O primeiro será remetido ao pé de página. Retrata o seu autor, sua irreverência, o caráter polêmico, a originalidade de seu pensamento, melhor que muitos biografemas. O segundo fragmento, seguinte ao atual parágrafo, torna evidente o reconhecimento por Maffesoli – ainda que com reservas e a contragosto – da importância da

categoria *classe social* em sua reflexão sociológica⁹⁹.

De um lado, alguns proprietários da sociedade; aqueles que têm o poder de dizer e de fazer. Eles ronronam nos seus habituais órgãos de expressão e outros “centros de decisão”. Eles se respondem uns aos outros nos seus diversos boletins paroquiais, e neles consultam prioritariamente uma informação essencial: a rubrica necrológica. De outro lado, a vida selvagem, meio sem nome, digamos desordenada. O maior número. Em resumo, o *poder* instituído, sob suas diversas formas: cultural, religiosa, social, econômica, contra a *potência* instituinte.

A dicotomia é, certamente, grosseira demais e merece ser nuançada. Mas é preciso, às vezes, “filosofar com o martelo”. A caricatura é útil por chamar a atenção sobre essas evidências, para que se tome consciência delas. Digamos a palavra: o rei está nu. (MAFFESOLI, 2000, p. I-II).

Volto a Bourdieu: “Não há nada que tanto quanto a música permita a alguém afirmar sua ‘classe’, nem nada, também, pelo qual sejamos tão infalivelmente classificados.” (BOURDIEU, 1984, p.155). A freqüentação aos concertos sinfônicos, às óperas e aos recitais de música de câmara, canto ou piano na Belle Époque oitocentista – em Paris como em Juiz de Fora, em São João Del-Rei ou no Rio de Janeiro – era altamente definidora do grau de escolaridade que se possuía, da classe social da qual se fazia parte. Essa distinção tornava-se ainda mais eloqüente quando se praticava um instrumento dito nobre: violino ou piano, por exemplo. Violão, nem sempre, a depender do repertório que se tocasse. Acordeon ou gaita, absolutamente não.

O público não é de modo algum unânime quanto ao seu ponto de vista sobre a vida e *são essas divergências de pontos de vista entre as suas diversas partes que explicam a coexistência dos diferentes estilos no mesmo período.* (...) aquilo a que chamamos o público não é um corpo homogêneo, mas está dividido em diversos grupos, muitas vezes com um carácter antagônico. (...) Em resumo: só podemos compreender a origem e a natureza dos estilos coexistentes, se estudarmos os diversos sectores da sociedade e se reconstituirmos as suas filosofias para penetrarmos, por conseguinte, na sua arte. (ANTAL, 1948, Apud HADJINICOLAOU, s/d. p. 99).

⁹⁹ “Encontrar as palavras para dizer de nosso tempo. Eis a ambição, a pretensão que é a minha há três décadas. Eu me dediquei a isso com constância, enfrentando a conspiração do silêncio e a hostilidade, dissimulada ou declarada, daqueles que, agora, retomam à sua conta, escroques da semana inglesa, o que eles tinham negligenciado, negado ou refutado. O cotidiano e seus rituais, as emoções e paixões coletivas, simbolizadas pelo hedonismo de Dionísio, a importância do corpo em espetáculo e do gozo contemplativo, a re-vivência do nomadismo contemporâneo, eis tudo o que faz cortejo ao tribalismo pós-moderno. De fato, há uns quinze anos [a primeira edição do livro foi publicada em 1988], numa época em que isso não era moda, propus a metáfora da “tribo” para assinalar a metamorfose do laço social. (...) Sim, o tribalismo, em todos os domínios, será o valor dominante para as próximas décadas.”MAFFESOLI, Michel. *Le temps des tribus*. - Le déclin de l’individualisme dans les sociétés postmodernes. Paris: La Table Ronde, 2000, p. III-IV.

Nossos gostos – o conjunto de nossas escolhas estéticas – vão realmente sendo forjados durante, e segundo, nossa história vivida. Suspeita-se fortemente que o gosto musical, ao lado do gosto alimentar, seja o mais arraigado, o mais resistente ao diferente-de-si entre todos os demais gostos. Meus gostos me exprimem e me condenam: meus gostos sou eu. Por isso, escreveu La Rochefoucauld que “nosso amor próprio sofre mais impientemente a condenação de nossos gostos do que a de nossas opiniões.” (LAGARDE et al, 1965). Quem condena meu gosto está me condenando, atingindo-me no que tenho de mais íntimo.

(...) os consumidores defendem sua [própria] raridade defendendo a raridade dos produtos que eles consomem, ou a raridade da maneira de consumi-los. De fato, a mais elementar, a mais simples, consiste em fugir dos bens divulgados, desclassificados, desvalorizados. Sabe-se por uma pesquisa de opinião de 1979, pelo Instituto Francês de Demoscopia, que há compositores, por exemplo Albinoni, Vivaldi ou Chopin, cujo “consumo” cresce à medida que se caminha em direção às pessoas mais idosas, como também às menos instruídas: as músicas que eles [Albinoni, Vivaldi ou Chopin] oferecem são ao mesmo tempo *ultrapassadas* e *desvalorizadas*, isto é, banalizadas, comuns.

O abandono das músicas desclassificadas e ultrapassadas é acompanhado de uma fuga para adiante em direção a músicas mais raras no momento considerado, ou seja, em direção evidentemente a músicas mais modernas. (BOURDIEU, 1984, p. 172).

Se consideramos que Presciliano Silva e Francisco Valle foram contemporâneos, quase conterrâneos, e se percebemos distinções entre suas linguagens românticas, temos aí uma nova pista convidando-nos a através dela perseguir nossa reflexão. Em que meio social nasceram PS e FV? Onde foi formado seu gosto musical? O fato do primeiro ter origem negra, em uma sociedade escravagista, e o outro ser branco, descendente de um dos Barões do Café, traz ou não conseqüências? Maiores ou menores do que o fator *tempo*? (O fato de Presciliano ser quinze anos mais velho do que Valle não pode ser negligenciado. Trata-se de uma diferença considerável, de quase uma geração.).

Quando um golpe militar derrubou a Monarquia e proclamou a República, PS tinha trinta e cinco anos, e FV apenas vinte. O gosto musical luso-franco-italiano dos tempos monárquicos foi sendo paulatinamente substituído pelo gosto franco-germânico dos tempos

republicanos, e esse novo gosto se impôs. Em que medida a juventude do juizforano explicaria sua sobrevida histórica maior, em relação ao são-joanense? A função religiosa que boa parte da música de Presciliano cumpria, em contraste com a função galante e laica de praticamente toda a obra de Valle, teve implicações? Que conseqüências podem-se inferir, na trajetória de ambos, da substituição da mão-de-obra escrava pelo trabalho assalariado? É igualmente de grande valia a investigação dos nomes dos compositores cujas partituras faziam parte de seu arquivo musical, assim como o cotejamento do repertório que cada um deles tocava ou ouvia nos salões e/ou nas igrejas. São pistas que sugerem investigações subseqüentes prenes de possibilidades.

Mas há uma pista que apontarei em seguida, e que apenas foi tangenciada aqui: a questão do nacionalismo. O século XIX vivenciou – na Europa como na América – o surgimento, a evolução e o progresso dos nacionalismos. Comumente é aceita, como a data-marco da institucionalização da estética *brasileira*, a Semana de 22, tendo como um de seus patronos ideológicos a figura de Mário de Andrade. Há uma formulação lapidar desse autor sobre o assunto – embora ele o tenha relegado a um pé de página – que reproduzirei abaixo. Andrade assinala que nos países “em que a cultura aparece de emprestado”, como os do Novo Mundo, o processo de construção da arte nacional passa obrigatoriamente por três fases distintas. A primeira fase - a da *tese nacional* - é o momento em que se toma consciência da necessidade do desenvolvimento de uma arte identitária. Fala-se sobre isso, embora ninguém ou quase ninguém crie obras com esse viés. A segunda fase é a do *sentimento nacional*, quando parcela expressiva dos artistas busca conscientemente reconhecer e se utilizar no seu processo de criação de elementos nacionais, de origem folclórico-popular. A característica da terceira e última fase – à qual Mário chama de *inconsciência nacional* – é fazerem, todos, arte nacional, até mesmo quando não se tenha a intenção precípua ou sequer a consciência de fazê-lo...

Nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, têm que passar por três fases: 1° a fase da tese nacional; 2° a fase do sentimento nacional; 3° a fase da inconsciência nacional. Só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem. Não é o nosso caso ainda. [M.A. escreveu isto em 1928] Muitos de nós já estamos sentindo brasileiroamente, não tem dúvida, porém o nosso coração se dispersa, nossa cultura nos atraiçoa, nosso jeito se enfraquece [...] (ANDRADE, 1972. p.43).

O sentimento *nacional* é uma espécie de paradoxo em relação a dois conceitos: o individual e o geral (ou universal). Trata-se de um acordo, uma *harmonia dos contrários* – expressão cunhada por Victor Hugo no XIX e desenvolvida por Bachelard no XX – porque ao mesmo tempo em que o indivíduo reconhece sua tribo e se reconhece nela, a partir de um sentimento de pertença e de identificação coletiva – tribo, aqui, empregado no sentido em que o concebeu Maffesoli – ele se separa, enquanto grupo, do universal, se distingue do geral. É uma espécie de *individualização* de um grupo, de uma tribo, de uma nação.

Mário de Andrade – esse prócer do nacionalismo brasileiro – defende a necessidade da construção de um *corpus* musical (e mais amplo que musical, de um *corpus* artístico), com base em argumentos ideológicos, mas também pragmáticos. Fazer arte nacional não apenas faria bem à nação brasileira e ao seu povo, mas igualmente ao artista, enquanto indivíduo. Fosse o artista genial ou medíocre, sua saída e sua salvação estaria em fazer arte nacional:

Se um artista brasileiro sente em si a força do gênio, que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro que deve fazer música nacional. Porque como gênio saberá fatalmente encontrar os elementos essenciais da nacionalidade (Rameau Weber Wagner Mussorgski). Terá pois um valor social enorme. Sem perder em nada o valor artístico porque não tem gênio por mais nacional (Rabelais Goya Whitman Ocussai) que não seja do patrimônio universal. E se o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas e reconhece que não é gênio, então é que deve mesmo de fazer arte nacional. Porque incorporando-se à escola italiana ou francesa será apenas mais um na fornada ao passo que na escola iniciante será benemérito e necessário. Cesar Cui seria ignorado se não fosse o papel dele na formação da escola russa. Turina é de importância universal mirim. Na escola espanhola o nome dele é imprescindível. Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta. (ANDRADE, 1972, p.19).

O conceito de nacional em Mário de Andrade é bem amplo (como da mesma forma o afirmamos, nos *Prelúdios* desta tese). A identificação da brasilidade não está unicamente na música étnica:

Se fosse nacional só o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é árabe, o cantochão que é grecoebraico, a polifonia que é nórdica, anglo-saxônica flamenga e o diabo. Os franceses não podiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma-de-sonata que é alemã. E como todos os povos da Europa são produto de migrações pré-históricas se conclui que não existe arte européia... (...)

Por isso tudo, Música Brasileira deve de significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caracter étnico. O padre Mauricio, I Salduni, Schumaniana são músicas brasileiras. Toda opinião em contrário é perfeitamente covarde, antinacional, anticrítica. (...)

A França então se apropria de Lulli, Gretry, Meyerbeer, Cesar Franck, Honnegger e até Gluck que nem franceses são. Na obra de José Maurício e mais fortemente na de Carlos Gomes, Levy, Glauco Velasquez, Miguez, a gente percebe um não-sei-quê indefinível, um ruim que não é ruim propriamente, é um ruim esquisito para me utilizar numa frase de Manuel Bandeira. Esse não-sei-quê vago mas geral é uma primeira fatalidade de raça badalando longe. Então na lírica de Nepomuceno, Francisco Braga, Henrique Osvaldo, Barroso Neto e outros, se percebe um parentesco psicológico bem forte já. (...) (ANDRADE, 1972, p.16-17).

O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular. (p.20).

Com relação às formas tradicionais, Mário de Andrade é sarcástico. “O allegro-de-sonata anda bem desmoralizado. (...) a desabusada libertação contemporânea permite construções que horrorizariam a Stamitz, e ao próprio César Franck talvez.” (ANDRADE, 1972, p. 22).

Quando a *intelligenza* abraçou o modernismo e incorporou o conceito de arte nacional como um bem coletivo da sociedade e da nação brasileiras, ela simultaneamente relegou a um segundo plano, e condenou ao esquecimento, toda a produção artística que não trouxesse essa marca, que não se pautasse por tal filiação estético-ideológica. Afinal, em toda eleição está contida uma rejeição, toda escolha significa um abandono, toda memória convive com o que voluntária ou involuntariamente se esqueceu. “(...) a memória é instância construtora e solidificadora de identidades (...) quer mediante a seleção do que se recorda (...) quer do que se silencia. (...) Quem é que quer recordar o quê? E por quê? Que versão do passado se registra e conserva? O que é que ficou esquecido?” (CATROGA, 2001. p. 55-56).

Examinemos o exemplo de Francisco Valle. Villa-Lobos o elegeu, quando criou a

Academia Brasileira de Música em 1945, entronizando-o solenemente enquanto patrono da cadeira 33. Respondendo a Catroga, poderíamos dizer que Villa queria recordar Valle (ou pretendia que Valle fosse recordado) porque considerava o compositor um *imortal*, digno de ser lembrado e ouvido pelas gerações futuras. No entanto, FV foi posteriormente deixado de lado. O ostracismo a que ele foi submetido não poderia então ser lido como consequência das escolhas e eleições feitas pela segunda e terceira gerações de modernistas?

Talvez a valorização somente daquilo que trouxesse a marca étnica da arte nacional – tese hegemônica pós Semana de 1922 – terminaria por condenar ao esquecimento toda a produção musical que não tivesse sido pautada por este pensamento. Nessa vala dos *internacionalistas* decaídos encontramos, ao lado de Valle, o Presciliano, e dela o próprio Carlos Gomes não escapou.

A musicologia histórica brasileira do século XX debruçou-se, até há pouco, prioritariamente sobre o repertório produzido no século XVIII e até sobre aquele outro repertório produzido no XIX na esteira da tradição setecentista mas, salvo exceções honrosas, desdenhou o patrimônio arquivístico-musical brasileiro que pudesse ser chamado de romântico, e desdenhou-o por sua identidade com as obras do romantismo europeu. Reside aí provavelmente a origem deste preconceito: se determinada linguagem musical guardava conexões e identidades com a linguagem musical que se desenvolvera ou ainda se desenvolvia na Europa, então tal linguagem não era *brasileira*, mas *européia*, e por isso mesmo indigna, ou menos digna, de interesse musicológico e acadêmico. O pesquisador Aurelio Tello, do Centro Nacional de Investigación, Documentación y Información Musical - CENIDIM (México) cita compositores da Argentina, do México, do Chile, da Bolívia, do Peru e do Brasil inclusive (aos quais acrescento o nome de Presciliano Silva, ausente da lista de Tello), que partilharam com Valle as mesmas agruras do preconceito e as identidades estéticas e cronológicas:

Estamos atravessando a primeira década do século XXI, e parece ser justamente nesta época que a musicologia latino-americana começa a dirigir seus olhares para o período romântico de nosso continente, fase tão criticada pelos movimentos musicais e culturais do século XX. Qualificado como movimento decadente, pouco autêntico, dependente das modas européias, *exotista* em relação ao seu próprio entorno, já que manifestou uma visão idealizada do folclore e da cultura popular, o romantismo foi julgado com a mesma severidade com que foi condenada a música do período colonial depois dos movimentos de independência que eclodiram no primeiro terço do século XIX. Assim, um véu de esquecimento e indiferença recaiu sobre os músicos românticos, salvo aqueles que tiveram o ‘bom senso’ de abrir os caminhos do nacionalismo. Mesmo assim, se não estiveram vinculados às esferas do poder político, sua marginalização da história cultural da América Latina foi quase certa.

(...) [Francisco Valle] atuou no mesmo período que Alberto Williams (Argentina, 1862-1952), Felipe Villanueva (México, 1862-1893), Remigio Acevedo Guajardo (Chile, 1863-1911), Ricardo Castro (México, 1864-1907), Alexandre Levy (Brasil, 1864-1892), Alberto Nepomuceno (Brasil, 1864-1920), Eliodoro Ortiz de Zárate (Chile, 1865-1952), Julián Aguirre (Argentina, 1868-1924), Francisco Braga (Brasil, 1868-1945), Simeón Roncal (Bolívia, 1870-1953) e Luis Duncker Lavalle (Peru, 1870-1953), apenas para citar os mais próximos a ele, do ponto de vista cronológico, nas buscas estéticas, na aplicação de recursos técnicos e na construção de uma obra que podemos denominar precursora do nacionalismo musical latino-americano. (TELLO, 2008. p.17).

Assim como a de Francisco Valle, a obra de Presciliano Silva foi igualmente deixada de lado, porém subsistindo no micro-universo de São João del-Rei, onde as orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos continuam a proporcionar aos munícipes e eventuais turistas a experiência de sua fruição. Apenas em sua terra natal Presciliano sobreviveu – relegado felizmente ao *ouvido* e não ao *olvido* – pois no restante do país seu nome foi apagado, suas composições foram eliminadas do conjunto de obras consideradas dignas de figurarem e serem preservadas no *museu musical* brasileiro.

Sua obra *O Sonho do Futuro op.8*, por exemplo, traz na capa a inscrição: “Música de Salão”. Tal gênero de música passou a ser considerado menor, de mau gosto, cafona ou kitsch, pela mesma *intelligenza* que aplaude Wagner e se atreve a recusar Rossini. Vanda Freire aborda com propriedade a questão da *música de salão* quando escreve:

(...) o repertório de salão, também freqüentemente deixado de lado, por ser, muitas vezes, considerado como de valor ‘menor’. Além desse repertório ser vasto e ter sido largamente praticado no século XIX, ele representa espaço de síntese de gêneros diversos, uma vez que o salão permitia, efetivamente, essa circularidade. Freqüentemente, as peças de salão eram oriundas de gêneros dramático-musicais, dos quais destacavam-se árias, cenas, danças ou outras passagens de maior sucesso para uso doméstico, inclusive nos salões. Óperas, operetas, mágicas e teatro de revista forneceram material musical intenso para os salões (...). (FREIRE, 2004, p.120).

A valoração hierarquizada dos *gostos*, remetendo aos patamares mais baixos da produção musical brasileira o suposto *gosto musical duvidoso* da segunda metade do século XIX e condenando-o ao esquecimento, não leva em consideração – no mínimo – a importância histórica que esse repertório possui, enquanto retrato sonoro de uma certa elite e classe média brasileiras oitocentistas. Obras e *estilos* que foram durante tantas décadas e por tantas gerações praticados mereceriam um espaço no nosso museu histórico-musical. A crítica a tal posicionamento musicológico limitado, de exclusão – e felizmente em fase de ser superado – foi bem explicitada pelo pesquisador Alberto Dantas Filho, no trecho que se segue:

A postura musicológico-histórica que não observa a diversidade enquanto superestrutura referencial do que estuda, não tem a capacidade de, observando nossa própria história musical, contextualizá-la em grandes dimensões, criando novos referenciais de tempo histórico, prendendo-se ao ‘acontecimental’, se permitem o neologismo, por uma visão isolada do material coletado, pelo isolamento do objeto abordado, contextualizando-o de forma apriorística. (DANTAS FILHO, Apud CASTAGNA, 2004. p.115).

Felizmente estudos acadêmicos a partir da segunda metade do século XX vêm conseguindo romper as barreiras do silêncio impostas a esta produção musical até aqui marginalizada. Tais estudos vêm permitindo o resgate de obras que foram importantes *para* e representativas *de* sociedades de outras épocas, bem como vêm dirigindo um olhar e promovendo uma tentativa de aproximação aos valores que vigoraram nessas mesmas sociedades e nessas mesmas épocas, procurando estudar e compreender como eram percebidas aquelas obras e práticas musicais, e desenvolvendo uma *estética da recepção*.

Esta é uma abordagem a que Aurelio Tello, com propriedade, denominou *holística* porque, à pesquisa das fontes disponíveis e da busca às pistas capazes de ampliar essas fontes, aliam-se o cotejamento das informações oriundas de fontes diversificadas, a recuperação de partituras, a análise das obras, a investigação histórica e biográfica, o mergulho na sociedade e cultura onde foi gerado o compositor e suas obras, e finalmente a edição e o registro sonoro

das partituras a que se tiver logrado acesso durante todo o trabalho cartográfico exploratório.

Dantas Filho publicou dois artigos (nos *Anais do III e do V Encontro de Musicologia Histórica de Juiz de Fora*), onde propõe duas categorizações complementares que tomo de empréstimo como subsídios ao que exponho: os conceitos de *Romantismo Musical Ilustrado* e de *Romantismo Musical de Província*. Neles escreve que

A música, tendo como elementos geradores a ópera e a ‘música de salão’, e seu desenvolvimento periférico, centrado na música sacra secularizada, deram o tom daquilo que seria um modelo seguro de reprodução de uma jovem civilização dos trópicos. (...) Começa a haver um real interesse de nossos musicólogos pelo estudo da atividade musical no século XIX e, com isto, a descoberta de um período que, em todo o continente americano, apresenta peculiaridades que nos levam a crer que o romantismo e seu caráter internacionalista têm uma amplitude muito mais rica e determinante da atualidade musical (...). (DANTAS FILHO, Apud CASTAGNA, 2004. p. 109-110).

Dantas recusa a *recusa* dos que se alicerçam monoliticamente sobre o germanismo, sem se darem conta da importância de contemplar igualmente a tradição ibérica e itálica na produção luso-americana. Em seu artigo, ele compara a formação do gosto musical na capital Rio de Janeiro – cujo modelo era europeu – com a formação desse mesmo gosto na província, onde o modelo era justamente o Rio... E nesta equação enxerga ele as causas da diferença cultural (DANTAS FILHO, Apud CASTAGNA, 2004. p.112).

Assim, enquanto o Romantismo Musical Ilustrado era desenvolvido por uma elite no Rio de Janeiro e em São Paulo, através de sofisticados procedimentos importados da Europa, um Romantismo de Província permanecia no interior do país, onde a precariedade na transmissão de conhecimentos – inclusive no que a partir de Marx passou a ser chamado de mercado de trabalho – norteava uma “*atividade musical embasada na produção/reprodução local*” espelhada em modelos musicais dos dois grandes centros nacionais de referência (DANTAS FILHO, Apud CASTAGNA, 2004).

Citei Dantas Filho em respeito à sua interessante construção dos dois romantismos, porém acredito que a idéia de *romantismo de província* não se aplicaria a Presciliano Silva nem a Francisco Valle, posto que ambos estiveram em contato direto com a Europa, onde

estudaram por quatro anos, e que viveram no Rio de Janeiro (Valle) ou em São Paulo (Presciliano), atuando profissionalmente e gozando do respeito de seus colegas.

No Rio de Janeiro, na segunda metade dos anos oitocentos, havia como que *partidos* musicais, se pudermos chamar assim, que aliás também os havia no Velho Mundo. O texto que cito a seguir, de Jean e Brigitte Massin, refere-se a uma situação européia, mas é a fotografia da situação que se reproduzia em dois grandes centros do Brasil oitocentista, Rio e São Paulo.

(...) mais ou menos pelos anos 1830, começaram a manifestar-se certas distinções no interior da vida musical que refletiam diferenças de gosto, de estética e, às vezes, também de cultura e de condição social: de uma parte, surgiu uma tendência mais popular, mais acessível, voltada quer para uma arte agradável, humorística mesmo, como a ópera cômica, quer para uma arte bastante superficial, como pode ser o puro virtuosismo, para aquilo, enfim, que se poderia entender como uma mercadoria musical mais ou menos “funcional” ou utilitária, que não tinha outra ambição senão distrair; de outra parte, delineou-se a corrente de uma arte mais exigente, profunda e de alta cultura, que geralmente se reportava ao passado e era apreciada por um público restrito.

A maioria dos compositores da época, evidentemente, seguia a primeira tendência, mais fácil e comercial. Toda uma música de salão, de dança, de entretenimento, além da opereta e de uma quantidade de canções e peças ligeiras, foi composta para um público que não somente os compositores, mas sobretudo os editores e negociantes de instrumentos, desejavam satisfazer. Às vezes, esses últimos reuniam em suas pessoas os dois interesses, como é o caso de Pleyel, na França, e de Clementi, na Inglaterra, que, publicando coleções inteiras de arranjos para piano de ópera e outras obras, incrementavam tanto o mercado editorial como o do instrumento de que eram fabricantes.

Não demorou muito a estabelecer-se um corte marcando nitidamente dois domínios que, mais tarde, achou-se por bem designar como ‘música ligeira’, de um lado, e ‘música séria e erudita’, de outro. (MASSIN, J. & MASSIN, B. 1997, p.663).

No Brasil que se espelhava na Europa – Rio de Janeiro e São Paulo – o gosto *rossiniano* – e o amor pelo melodismo radioso das árias da ópera italiana e francesa em geral – podia ser encontrado em grande parte dos músicos (não posso deixar aqui de lembrar Carlos Gomes como exemplo) e das platéias. A atmosfera feliz e a função de entretenimento que essa *música ligeira* transmitia e proporcionava eram a garantia de público consumidor – numa época em que a música já vinha sendo, havia um século aproximadamente, tratada enquanto mercadoria, não apenas na Europa mas também em nosso país. Falando em mercado, não me refiro ao mercado consumidor tão somente formado pelos ouvintes, mas da mesma forma ao

mercado editorial, cujas partituras eram destinadas a músicos profissionais e amadores. Em sua tese de doutoramento em História, Carlos Eduardo de Azevedo e Souza escreve:

O repertório publicado no Rio de Janeiro a partir dos anos 1870 reflete uma série de fatores atuantes no período, entre os quais avulta uma situação em que a música tornava-se cada vez mais um negócio. De um lado, **a constituição de um campo de músicos profissionais e a consolidação de uma perspectiva nacionalista nas artes, conduziu ao estabelecimento da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, mais tarde Ópera Lírica Nacional (1857-1863). Ao fomentar a tradução de óperas e dar suporte para compositores brasileiros, ela possibilitou a produção de duas óperas compostas por imigrantes e de cinco outras por naturais do país, quatro das quais foram imediatamente impressas** [grifo meu]: *A Noite de São João* de Elias Álvares Lobo com libreto de José de Alencar (1860); *A Noite do Castelo* de Carlos Gomes, com libreto de Antonio José Fernandes dos Reis (1861); *Joana de Flandres* novamente de Gomes, com libreto de Salvador Mendonça (1863); e *O Vagabundo* de Henrique Alves de Mesquita, com libreto italiano de Francisco Gumirato e tradução para o português de Vicente De Simoni (1863). Somente a *Côrte de Mônaco* de Domingos José Ferreira, com libreto de Francisco Gonçalves Braga (1862), não foi publicada. **Além disso, a Ópera Nacional produziu versões em português de conhecidas óperas de Bellini (*Norma*) e de Verdi (*La Traviata*), que circulavam igualmente de maneira ampla.** [grifo meu] (...) Aproveitando esses estímulos, Narciso & Arthur Napoleão, além do periódico *Revista Musical e de Bellas Artes* e de músicas avulsas, também lançaram coleções, como as *Flores dos Pianistas*, *Collecção de Peças Brilhantes*, que surgiu numa edição revisada entre 1875 e 1877, a partir daquela lançada por Narciso Braga, no fim da década de 1860. Listava 34 trabalhos de europeus, como Eugène Ketterer (1831-1870), Émile Prudent (1817-1863)¹⁰⁰ e Theodore Ritter (1841-1886), que se tornou conhecido após sua visita à cidade em 1870, e de naturais do Brasil ou que para aqui tinham imigrado, **exemplificando o repertório básico de piano que circulava nesse período. Continuavam predominando fantasias e arranjos operísticos, embora agora muitos fossem de autoria de compositores locais** [grifo meu], com destaque para obras baseada em *Il Guarany* e em *O Vagabundo* de Mesquita. (SOUZA, 2003. p.337-338).

Com os grifos no texto acima, busquei salientar alguns pontos em Azevedo e Souza que tocam questões relativas ao gosto no século XIX, mais especificamente no período histórico abrangido por sua pesquisa, que vai de 1808 – quando o *status* de colônia portuguesa cede lugar ao de Reino Unido a Portugal e Algarve, com a chegada da família real – até 1889 – ano em que a República é proclamada por Deodoro da Fonseca.

É pertinente ressaltar, a partir do texto de Souza, que já em 1857 havia, por parte da Monarquia brasileira, a preocupação em desenvolver uma arte nacionalista, através da fundação da *Ópera Nacional* (mais tarde *Ópera Lírica Nacional*), do fomento pioneiro à produção operística por compositores brasileiros e imigrantes, além da promoção de traduções

¹⁰⁰ Presciliano Silva e sua mulher tocaram uma peça de Émile Prudent para violino e piano num sarau em Campinas.

para o português de óperas italianas de Bellini e Verdi. Na esteira desse estímulo governamental – que visava o que poderíamos chamar de nacionalização (pela origem dos compositores) e democratização (através das traduções para o português) da música – a iniciativa privada multiplica a edição de partituras para piano de compositores brasileiros e de arranjos feitos por brasileiros de composições estrangeiras (*Flores dos Pianistas* e *Colleção de Peças Brillhantes*, por exemplo). São caudatárias desse movimento as várias obras de Presciliano Silva para piano, câmara ou orquestra e coro publicadas, bem como as três peças para piano de Francisco Valle às quais as atuais pesquisas já tiveram acesso.

“Seja qual for o libreto, as obras de Rossini respiram uma alegria de viver e um sentido de bem-estar (...)” (SOUZA, 2003. p.653). Se entre os músicos era considerável a parcela que cultivava esse *romantismo ligeiro*, no sentido do italiano *leggiero* ou do francês *léger* – que corresponde ao adjetivo *leve*, em português – entre as platéias, certamente, a adesão a esse gosto era ainda mais expressiva.

Por outro lado, havia no Brasil uma elite intelectual de *vanguarda* – se for permitido o uso desta palavra, desde que despojada do significado que veio a ganhar mais tarde, em seu emprego pelos pensadores da estética na segunda metade do século XX. Essa *vanguarda* era ideologicamente republicana, filiada aos movimentos políticos, sociais e/ou culturais em voga nos Estados Unidos, na França e na Alemanha, os quais observava com certa inveja e algum complexo de atraso ou de inferioridade, enquanto se encantava com a música de Wagner, César Franck ou Brahms.

A própria idéia de república – da qual Miguez e Nepomuceno eram abertamente simpatizantes – é uma das manifestações desse final de século 19 do anseio por uma modernização, consequência de uma percepção de atraso do Brasil em comparação particularmente com os Estados Unidos e a França no âmbito político. **Em termos musicais, essa modernização se traduz, por exemplo, no abandono da ópera italiana como modelo – cujo representante mais notório no Brasil era Antônio Carlos Gomes (1836-1896) – e a adoção da música romântica alemã e francesa como padrões.** [grifo meu]. Se esse movimento já se fazia sentir desde meados do século, com o crescimento significativo na quantidade de concertos de música sinfônica e camerística, ele chega a um importante patamar com a intensificação das

ações do grupo de Miguez/Nepomuceno. (VERMES, 2004).¹⁰¹

As figuras de Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno são expoentes desse segundo grupo, como Carlos Gomes o é do primeiro. A existência e convivência simultânea destes dois universos, destes dois *gostos* musicais, podem ser facilmente verificadas quando examinamos os nomes dados aos salões e clubes musicais da época: Mozart, Haydn, Schubert, Beethoven, Carlos Gomes, Rossini.

Uma grande parte das atividades musicais no Rio de Janeiro do século XIX esteve a cargo de sociedades e clubes. Entidades como o Cassino Fluminense, a Sociedade Phil'Euterpe e a Sociedade Campezzina rivalizavam com clubes, como o Mozart, estabelecido em 1868, e o Beethoven, em 1882, e com uma série de sociedades de bairro, para oferecerem entretenimento aos cariocas. No final do século, o movimento se intensificou. O Club Schubert foi fundado em 1882, seguido em 1889 pelo Club Ricardo Wagner e, um pouco mais tarde, pelo Club Rossini. Em São Paulo, surgiu em 1883 o Club Haydn. (SOUZA, 2003, p.138).

É curiosa, para que se tenha uma idéia do gosto das platéias cariocas (então chamadas *fluminenses*) pelo melodismo operístico, a reprodução de um trecho do escritor Machado de Assis, publicado em sua coluna jornalística *Notas Semanais*, em 1878.

Demais, sabe toda a gente que, abaixo do doce de coco, **o que o fluminense mais adora é boa música**. Haverá, e não raros, que jamais possam suportar uma cena do Cid ou um diálogo do Hamlet, que os achem supinamente amoladores, tanto como os antigos dramalhões do Teatro de S. Pedro: **mas nenhum há que não se babe ao ouvir um dueto. E isto vem desde a infância**; nas escolas aprende-se a ler a carta de nomes cantando; e ninguém ignora que a primeira manifestação do menino carioca é o assobio. [grifos meus]. (Apud VERMES, 2004).

Um trecho de 1891, retirado do periódico *Gazeta Musical*, ajuda a perceber como, apenas dois anos após a proclamação da República, estava firmada no imaginário da elite republicana a associação entre a Monarquia, recém derrubada, com o *rossinismo operístico* considerado conservador; bem como entre a República, recém instituída, com a *música séria e erudita*: um claro amálgama entre política e cultura (SOUZA, 2003). O texto refere-se a um

¹⁰¹

Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REMV8/miguez.html>

“anônimo” cronista, crítico da monarquia, cujas iniciais eram B.R.¹⁰².

Em 1891, citando o grande número de jovens compositores que estavam produzindo obras originais e de valor, Alfredo Fertin de Vasconcelos e Ignácio Porto Alegre, os editores do periódico *Gazeta Musical*, consideravam que ‘o nível intelectual de nossa classe musical está aumentando’. No mesmo ano, o anônimo cronista B. R. atribuía ao sistema monárquico a atrofia vivida pela música brasileira, profetizando um renascimento musical com o advento da república.¹⁰³

Com a proclamação da República, Leopoldo Miguez assume a direção do *Instituto Nacional de Música* (antigo *Conservatório de Música*, durante a monarquia) até seu falecimento, em 1901. A própria rejeição do primitivo nome *Conservatório* parece já ter sido fruto de um posicionamento ideológico supostamente progressista e, logo, anti-*conservador*. A direção do Instituto foi uma tribuna eloqüente e politicamente poderosa durante aqueles doze anos, cooperando para a construção do novo gosto hegemônico da elite da vida musical do Rio de Janeiro e mesmo do Brasil.

Mas, mais que uma mera troca de nome da instituição ou de uma substituição de um grupo administrador por outro, essa mudança coloca no primeiro plano um núcleo de compositores / educadores / ‘agitadores culturais’ que defendem a fundação de uma nova instituição e uma renovação do ambiente musical, e imbuídos de princípios intelectuais, estéticos e acadêmicos particulares. (VERMES, 2004).

Vermes refere-se à importância de Leopoldo Miguez, e de sua amizade e ligações pessoais com o compositor Alberto Nepomuceno e com o poderoso crítico musical em periódicos da época, José Rodrigues Barbosa. No capítulo da biografia de Francisco Valle, foram mencionadas a ligação profissional e de amizade entre Nepomuceno e Valle, bem como as críticas elogiosas de Barbosa a respeito das obras deste (destaco especialmente seus comentários sobre o primeiro movimento da Sonata em Dó menor). As críticas favoráveis de Rodrigues Barbosa ao compositor juizforano e a amizade com Nepomuceno filiam a música de FV ao mesmo *partido* musical daquela vanguarda republicana, demonstrando mais uma

¹⁰² Uma pista a ser seguida para se identificar B.R. talvez seja Rodrigues Barbosa, crítico musical do início do século XX a quem Francisco Valle dedicou um Lied. Além dessas iniciais serem a inversão das iniciais de Rodrigues Barbosa, podem ser um sinônimo nacionalista de BRasileiro.

¹⁰³ B.R. A Música no Brasil. In *Gazeta Musical*, anno I, número 7. Outubro de 1891. p.8.

vez que o processo de olvido que a obra do compositor veio a padecer em tempos posteriores não teve início no primeiro período da República, mas posteriormente.

(...)Como mencionamos anteriormente, Miguez gozava de grande prestígio junto ao governo republicano, situação partilhada por outras personalidades de seu grupo: o compositor Alberto Nepomuceno e José Rodrigues Barbosa, figura hoje relativamente obscura na historiografia musical, mas extremamente influente na época, misto de crítico musical – escreveu no *Jornal do Commercio* e em *O Jornal* – e burocrata. Essa forte ligação fica bastante clara se rememoramos o histórico do Instituto. O Instituto Nacional de Música (hoje Escola de Música da UFRJ) foi criado através do decreto no. 143 de 12 de janeiro de 1890, que – num mesmo ato – fundou a nova instituição e extinguiu o Conservatório de Música que fora criado em 1841 graças à iniciativa de Francisco Manuel da Silva (1795-1865). A criação do Instituto, um dos primeiros atos do governo republicano, e a entrega da direção a Leopoldo Miguez, através de outro decreto assinado seis dias mais tarde, cargo no qual este permaneceria até sua morte, são sintomáticos do jogo político que estava sendo articulado então no meio musical acadêmico carioca. O duplo gesto – de extinção do Conservatório e da fundação do Instituto – tem um significado mais profundo que a simples reorganização administrativa ou que a incorporação de um patrimônio herdado do período imperial: representa um esforço no sentido de renovar o ambiente musical carioca e, podemos até dizer, um esforço no sentido de fundar um núcleo brasileiro de formação musical, com a construção necessária de uma idéia do que seria o Brasil, ou de quais seriam as necessidades do Brasil que se pretendia fundar. (Id. *ibid.* p.8).

Segundo certa linha de pensamento entre historiadores – cito José Murilo de Carvalho como exemplo – a proclamação da República não foi o resultado de um movimento popular, de uma revolução, mas um golpe de estado militar que a história dos vencedores busca camuflar e sempre resistiu em chamar pelo seu verdadeiro nome. Identifico-me com aqueles que partilham desta polêmica leitura histórica. Era necessário criar um imaginário que fundasse um novo tempo político para o país. O ato de extinção do Conservatório Imperial de Música, criado em 1841, e sua substituição pelo Instituto Nacional de Música – dois dos primeiros atos do novo governo republicano – é emblemático, e torna evidente o firme propósito dos novos donos do poder de criar esse novo imaginário nacional impondo, junto com o novo regime, novas instituições, novas idéias, nova estética: para um novo tempo, novos costumes.

Impor seu tempo é fazer história, que é o produto da luta, que é a própria luta; quando não mais há luta, não há mais história. Enquanto há luta há história, logo esperança. Quando não mais há luta, isto é, resistência dos dominados, há o monopólio dos dominantes e a história pára. Os dominantes, em todos os campos, vêm sua dominação como o fim da história – no duplo sentido, de termo e de finalidade –, que não tem além e se acha então eternizada. (BOURDIEU, 1984, p.168).

Extraí do trabalho de pesquisa de Mónica Vermes – que teve por objeto o relatório oficial de Leopoldo Miguez (então diretor do Instituto Nacional de Música) emitindo parecer sobre os principais conservatórios europeus que teve oportunidade de observar durante viagem empreendida à Europa, em 1897 – alguns trechos do relatório original de Miguez. Ressalto que essa viagem aconteceu antes de se completarem oito anos da queda da Monarquia.

Nos três primeiros fragmentos, reproduzidos a partir da página 30 do referido relatório de Leopoldo Miguez, fica evidente o preconceito e o desdém anti-italianos. O primeiro trecho refere-se pejorativamente à maneira como se davam as relações pessoais entre alunos, professores e funcionários, e entre esses com o público externo – categoria onde se encontrava Miguez.

Em quase todos os conservatórios italianos pude observar a falta de disciplina. O aluno ou empregado subalterno não têm a compostura conveniente na presença do professor ou do funcionário superior. Em dois conservatórios fui constrangido a conservar o chapéu na cabeça durante todo o tempo de minha visita, na diretoria, na secretaria, na biblioteca, etc... Assim me foi imposto insistentemente. (Apud VERMES, 2004).

O segundo fragmento é uma crítica ao método pedagógico e ao pensamento musical conservador, e chega a atingir nominalmente Rossini.

Verdade é que nas escolas oficiais italianas predomina um conservatorismo impertinente, os mesmos antigos e obsoletos métodos são ainda estritamente observados; ao aluno veda-se toda a liberdade para desembaraçar-se de uma infinidade de peias sem utilidade, e, contrariamente ao que se faz em outros países, notoriamente na Alemanha, persiste-se em condenar *a priori* todo e qualquer método evolutivo. O que não resta dúvida é que um fenômeno qualquer dá-se na Itália desde a aparição tumultuosa de Rossini, a quem cegamente adoram como um gênio, sem rival no passado, no presente e... no futuro! (Apud VERMES, 2004).

O terceiro fragmento é o mais cáustico e contundente, descarta qualquer possibilidade de retomada do interesse pela música produzida na Itália – música para a qual Miguez não vislumbrava salvação no futuro – e em cuja decadência ele enxergava a homologia com a

decadência do próprio povo italiano que, segundo ele, já sofria o enfraquecimento do próprio sentimento nacional.

Dir-se-ia que vai pouco a pouco vencendo a medonha crise e levantando-se a alturas que não é possível prever desde já, vendo artistas como Martucci, o inteligente diretor do Liceu de Bolonha. Sgambatti, o eminente pianista e compositor discípulo de Liszt, Verdi nas suas últimas obras, e de alguma forma Puccini, Giordano e outros, volverem-se para a Alemanha e aí beberem sofregamente os mais salutareos exemplos. Mas... victoriando e pondo em primeiro plano aqueles que deixam-se absorver pelos processos de uma escola estrangeira, escola que é a antítese do sentimento nacional, ela, a Itália, reconhece *ipso facto* a sua decadência, com a que, aliás, não se conforma! Singular psicologia a de um povo na última fase do seu crepúsculo!... (Apud VERMES, 2004).

Antes da próxima imersão na música de PS e FV, inclusive e principalmente na análise de *O sonho do futuro op.8 e da Sonata em dó menor*, gostaria de deter-me ainda que brevemente sobre uma pesquisa de Andréa Mendonça Lage da Cruz e Joana Domingues Vargas, de 1989, intitulada *A vida musical nos salões de Belo Horizonte (1897-1907)*. (CRUZ e VARGAS, 1989).

CRUZ e VARGAS (1989) citam uma reedição nacional da nova *Querelle des Anciens et des Modernes*, revista e atualizada, dividindo os partidos musicais brasileiros no final do século XIX, encarnando os *Anciens* os admiradores e seguidores de Carlos Gomes, e os *Modernes* os seguidores de Richard Wagner. Elas reproduzem trecho do musicólogo Luiz Heitor:

As palavras do musicólogo Luiz Heitor expressam bem essa transformação do gosto público. "Nesta época ia se formando no Brasil uma forte corrente Wagneriana. A estrela de Carlos Gomes declinava. O público mais avançado, incluindo os estudantes, frequentadores de ópera, consideravam-no um artista de outro tempo, já fossilizado" (HEITOR, 1956, p. 98).

As autoras de *A vida musical* fazem um relato da proliferação dos Clubes e Salões no Rio de Janeiro, em São Paulo, e em Belo Horizonte, mostrando a queda do gosto operístico italiano – cuja hegemonia pode ser reconhecida a partir dos anos 30 dos oitocentos – “penetrando inclusive na produção de música sacra, através da adaptação de trechos interpretados com freqüência nas igrejas”, como o comprova a obra do Padre José Maria

Xavier, em SJDR, à qual já nos referimos em capítulo anterior. Elas mencionam o fato de que em 1885 uma companhia lírica, procedente do Imperial Teatro Pedro II, no Rio, encenou integralmente, na cidade natal de Presciliano, as óperas *A Traviata* e *O Trovador*. E acrescentam que era hábito as companhias de ópera, após se apresentarem no Rio de Janeiro, se dirigirem a Ouro Preto, capital das Minas Gerais.

Sua pesquisa registra a fundação, pelo compositor do atual Hino Nacional Brasileiro, Francisco Manoel da Silva, da Sociedade Beneficência Musical, em 1833, dando início a um movimento que multiplicou as sociedades promotoras de concertos musicais no Brasil, os Clubes e Salões, mais de um século após seu surgimento na Europa.

Exponho aqui finalmente o levantamento da lista dos Clubes e Salões musicais na recém-fundada Belo Horizonte, naquela virada do século. Havia aqueles freqüentados apenas pelos sócios, a saber: *Club das Violetas*, de 1898, que criou inclusive uma orquestra, além de apresentar solistas e música de câmara (neste Clube, em 1900, apresentou-se o pianista e compositor Francisco Valle e seus dois irmãos, o flautista Marcelino Valle e o violinista João Valle); *Salão do Palacete Steckel*; *Club Rose*, de 1899, no Salão do Senado e que possuía uma orquestra feminina de bandolins (os autores mais assíduos eram Verdi, Rossini e Carlos Gomes); *Elite Club*, de 1902; *Club Edelweiss*, de 1903; *Club Bello Horizonte*, de 1904, que funcionava no Palacete Steckel; *Club Crysânthemo*, de 1904; *Club Schumann*, também de 1904, e que funcionava no Salão do Grande Hotel. Mas havia também aqueles que trabalhavam com venda de ingressos, assinaturas e bilheteria: O *Club Recreativo União Operária*, de 1899; o *Club Operário Nacional*, de 1900; o *Salão do Grande Hotel*, de 1904; o *Salão do Palacete Steckel*; o *Salão do Senado*; e o *Salão da Câmara dos Deputados*, que promovia Concertos Populares, a preços módicos.

Reitero aqui que, assim como Francisco Valle e seus irmãos Marcelino e João, citados há pouco, a presença da música de Presciliano Silva também foi acusada pelas autoras nos

clubes musicais mineiros. Cruz e Vargas assinalam (no item 4.2 de sua pesquisa) que a quase totalidade do repertório ouvido era composto por românticos como os italianos Bellini, Rossini, Mascagni, Verdi e Meyerbeer – que aliás, na capital europeia exportadora de cultura, Paris, eram “verdadeiros ídolos da decadente aristocracia da Restauração e da nova burguesia ascendente que imitava o gosto aristocrático”, ao lado de Spontini e Cherubini – sendo comum encontrarem-se nos programas daqueles salões belorizontinos também a presença de obras de autores franceses, como Auber, Adam, Godard, Gounod. O texto cita igualmente música produzida na Áustria, a partir da influência francesa: compositores de operetas como Franz Suppé, Johann Strauss Filho, Franz Lehar, entre outros. Políticas governamentais de incentivo à ópera ajudaram a divulgar a obra de Antônio Carlos Gomes, que logrou tornar-se conhecido internacionalmente. Abaixo, um fragmento que aponta a presença de PS nos salões da nova capital mineira:

(...) o autor brasileiro mais tocado é, sem dúvida, Carlos Gomes. Ao seu lado aparecem também Manoel Joaquim de Macedo, o português Artur Napoleão e, com menor frequência, Henrique Braga. Também foram apresentadas peças de autores mineiros como **Presciliano Silva** e Vicente do Espírito Santo. Nas apresentações do "Club Schumann" aparecem também muitas peças do repertório camerístico europeu. **Dentre os autores mais freqüentes destacam-se os franceses Godard [sic] e Gounod.** A presença dos alemães também é marcante, principalmente de Wagner e Schumann, havendo pelo menos uma peça deste último autor incluída em cada um dos concertos realizados. (...) (HEITOR, 1989, p.132). [grifos meus].

Grifei *Presciliano Silva*, assim como a frase *dentre os autores mais freqüentes destacam-se os franceses Godard e Gounod*, para subsidiar o próximo item desta tese, em que será analisada a obra *O sonho do futuro op.8*, e onde serão encontradas referências a pontos comuns identificáveis entre os franceses e o pensamento musical de Presciliano.

O quadro cultural mineiro é por elas apresentado como sendo bastante diverso do quadro fluminense ou paulistano, pois Carlos Gomes dominava o repertório das audições dos clubes, e as obras de Wagner só se tornariam freqüentes nos primeiros anos do século XX.

4.1 A MÚSICA DE PRESCILIANO SILVA

Nas obras exclusivamente pianísticas e naquelas onde o piano está incluído – assim como igualmente ocorre nas obras sacras para coro e orquestra – percebemos na linguagem composicional de Presciliano Silva a forte presença operística.

Seus encadeamentos harmônicos obedecem à lógica clássico-romântica, sem ousar pretender ou mesmo tangenciar a destruição do edifício tonal, pretensão que por vezes encontramos em certas obras de românticos europeus, como por exemplo Richard Wagner (1813-1883) ou César Franck (1822-1890) entre outros.

Sua linha melódica é normalmente composta por intervalos de segunda, maior ou menor, em seqüência diatônica ou cromática, entre os quais encontram-se intercalados graus disjuntos característicos de um arpejo (terça-quinta-oitava, quarta-sexta-oitava). Os pungentes saltos ascendentes de 6^a. e 8^a., as appoggiaturas longas e expressivas, as escapadas, são procedimentos seguidamente reiterados, como também o são os procedimentos que poderíamos chamar de *vocais*: as fiorituras ornamentais e os trilos, à maneira de um Liszt ou de um Chopin.

Do ponto de vista da estrutura formal PS é um compositor que privilegia as formas seccionadas, onde o acréscimo sucessivo de texturas independentes e contrastantes, a justaposição das diferentes seções que integram cada peça, são amiúde temperados pelo ritornello de uma ou algumas das idéias já anteriormente expostas. Passagens virtuosísticas, capazes de causar na platéia interesse e admiração pela técnica do pianista, alternam-se com outros momentos mais líricos, nos quais o *pathos* romântico se faz presente, convidando o ouvinte a um mergulho em si mesmo, a uma instrospecção.

Recebi de Marília Silva Ferreira, sobrinha de PS, sete obras do repertório composto por ele, partituras doadas à Universidade Federal de Juiz de Fora, compostas para piano solo

ou para conjunto integrado pelo piano, todas impressas, das quais reproduzo as informações contidas na capa, a saber:

1. *O sonho do futuro op. 8.*

Capricho

Música de salão

por Presciliano José da Silva

Rio de Janeiro

Henri Préalles

(a seu discípulo e amigo o Snr. Sebastião Pereira de Mello)

Allegretto - Andante giusto

2. *Canção Infantil op. 10.*

Para piano (sem oitavas)

Andante mosso

Por Presciliano Jozé da Silva

Rio de Janeiro

À sua discípula D. Mathilde Caroline de Andrade (de 9 annos de idade)

3. *Tudinha op. 28.*

Mazurka

Para piano

Composta e dedicada à sua discípula a Exma. Snra. D. Gertrudes de Campos Salles.

Inst.lith. de C.G. Röder, Leipzig.

Introduzione – Poco agitato / Mazurka

4. *Invocação op. 22.*

Às suas discípulas de Canto e Piano

Coro para vozes de soprano [1º. e 2º.].

Andante religioso

Poesia do Snr. Carlos Ferreira

5. *Ricordati di me op. 26.*

Para violino, canto e piano

Andante commodo

Poesia de G. Dellavalle

Oferecida a sua discípula Exma. Snra. D. Luiza Barboza Aranha

6. *Hymno do Asylo de Orphãos de Campinas op. 29.*

Canto e Piano

Marziale

Composto e dedicado ao Dr. Francisco A. Pereira Lima,

Benemérito fundador d'aquelle útil estabelecimento,

afim de ser cantado pelas alumnas do mesmo asylo,

no dia da inauguração official d'aquelle pio estabelecimento.

Por Presciliano Silva

Edit: Buschmann & Guimarães

Poesia do Snr. Carlos Ferreira

7. *Hymno da Escola Normal da Cidade de São Paulo, op. 30.*

Piano e coro, com solos de barytono e mezzo-soprano.

Tempo di marcia

Poesia escripta pelo normalista RENÉ BARRETO

E música composta por PRESCILIANO SILVA, professor de Musica da mesma escola.

Marília Silva Ferreira fez ainda à UFJF a doação de outras seis obras do repertório composto por Presciliano Silva para orquestra e coro, a saber:

1. *Missa do Maestro.*

Manuscrito.

Pelo maestro Presciliano Silva.

[em mi bemol maior]

tenor, contr'alto, soprano,

Porto Novo [do Cunha], 18 de maio de 1903.

Pertence a Firmino Silva.

Andante maestoso: kyrie

Allegro risoluto: Gloria

Laudamus (solo de baixo)

Andante Sostenuto: Gratias

Andantino: Domine Deus (Duetto)

Agnus Dei

Cantabile: Qui tollis

Andante Affectuoso: Qui sedes e Quoniam (solo de soprano e coro)

Larghetto (fuga) – Allegro risoluto: Cum Sancto Spiritu

2. *Missa a quatro vozes*

Manuscrito.

Violinos, Flautas, Clarinetas, Pistons, Trompas

Perciliano [sic] José da Silva

e pertence ao Sr. Vigario João José dos Passos e Silva.

Passa Tempo, 20 de novembro de 1862.

3. *Missa.*

Manuscrito.

Cópia do compadre e amigo Francisco José de Araujo).

23 de maio de 1903.

Partes para bombo, trompas, piston, flauta, clarinette 2º., ophicleide, contrabasso, violoncello, violeta, violino 2º., violino 1º.

4. *Missa a 4 vozes para pequena orchestra.*

Impressa.

2 exemplares.

1º. exemplar em melhor estado: até página 40 - Propter magnam gloria.

2º. exemplar: completo, em pior estado: até página 79.

Dedicatória manuscrita: Ao seu irmão Firmino Silva oferece o autor.
 Dedicatória impressa: Oferecida e dedicada ao Sr. Maestro Martiniano Ribeiro Bastos.
 Pelo seu antigo discípulo
 Presciliano Silva
 Campinas, 3 de setembro de 1885.
 Executada pela 1ª. Vez em S. João d'El Rey a 22 de abril 1886.
 Preço 8.\$000

5. Encomendação de S. Gonçalo Garcia.

Manuscrito.
 À memória de Marcos dos P. Pereira.
 pelo Maestro Presciliano Silva.
 [Si bemol maior]
 Allegro moderato: Libera me
 Larghetto: Clementissimo
 Domine
 Trombone. Clarineta. Piston. Flauta. Ophicleide. Trompas. Contrabasso.
 Violoncello. Viola. 2º. Violino. 1º. Violino. Baixa. Tenor. Meio Soprano.
 Pertence a Firmino J. da Silva
 São João d'El Rei, 30 de Maio de 1885.

6. O vos omnes.

Manuscrito.
 Andante moderato
 Violoncello, violeta, clarineta em si bemol, contrabasso, piston em sib,
 violino 2º., Violino 1º., Altos, Baixa, Trompas em fã, Flauta, Ophicleide,
 Tenor, Soprano.

Remeto aqui o(s) leitor(es) ao item desta tese onde está reproduzido o catálogo dos títulos das obras conhecidas de PS para orquestra e coro, o qual me foi enviado por e-mail pelo músico, pesquisador e arconte de PS Aluizio Viegas. Não o reapresento aqui para não ser redundante.

Relembro que fazem parte do patrimônio arquivístico-musical doado à UFJF inúmeras obras de Firmino José da Silva, irmão de Presciliano, e outras tantas de diversos compositores sobre as quais ainda não pude me debruçar convenientemente. Esse acervo se constitui com certeza em bem mais do que uma pista ou uma fonte de pesquisa. É um manancial extraordinário, a instigar e convidar pesquisadores a futuras investigações musicológicas.

4.1.1 – *O Sonho do Futuro op.8.*

Na capa da partitura, e na primeira página, encontram-se algumas informações. Reproduzo abaixo o que consta na capa. Internamente, onde o título e a dedicatória são reprisados, está escrita – centralizada na página – a palavra “*Capricho*”.



Figura 4. Reprodução do texto da capa da partitura *O Sonho do futuro op.8* de Presciliano Silva.

Volto a assinalar aqui que a eleição desta obra como representante, da linguagem musical pianística de Presciliano Silva nesta tese foi uma eleição arbitrária, uma decisão subjetiva: quis escolher uma peça entre aquelas editadas durante a vida de PS, por acreditar que, quando um compositor publica uma produção sua, ele está de certa maneira avalizando aquele trabalho. Na hipótese contrária, caso não houvesse seu aval quanto à qualidade da composição, o artista provavelmente destruiria os originais, ou pelo menos os deixaria dormitando em alguma gaveta, aguardando as edições póstumas...

Minha escolha deveria ainda recair sobre alguma das obras escritas para piano que estiveram desaparecidas e que vieram à tona durante o desenvolvimento desta pesquisa, condição que apontava inevitavelmente para uma das partituras doadas à UFJF por Marília

Silva Ferreira: únicos exemplares, da lavra de PS, do repertório pianístico conhecido até agora. Dessas partituras, em número de sete, somente três são para piano solo. Nas outras quatro o piano está incluído em formações instrumentais/vocais diversas. Das três para piano solo, a que mais sobressaiu, a que mais me impressionou foi *O sonho do futuro op.8*. O somatório destas três condições (ser impressa, ser para piano solo e mais me afetar esteticamente) acabou fazendo recair sobre esta obra minha opção.

Quanto à data em que foi composta ou publicada, nenhuma informação foi recolhida até o momento. Embora escrita numa linguagem com semblante francamente vocal – e mais que vocal, operístico – sua estrutura expressiva parece não corresponder aos procedimentos mais característicos da ópera italiana, aproximando-se, antes, dos ideais estéticos da ópera francesa oitocentista. A propósito, ao ouvir-me tocar esta peça, exclamou Rodolfo Valverde¹⁰⁴, entusiasmado: – “Je veux vivre! Je veux vivre!”, fazendo alusão à aria do primeiro ato de *Roméo et Juliette* (1867), de Gounod (1818-1893). Comungo a mesma opinião.

Em *O Sonho do Futuro* podemos reconhecer sem esforço o espírito da ópera romântica francesa, onde o melodismo e os contrastes grandiloqüentes do drama italiano cedem lugar a uma espécie de depuração lírica bem ao gosto francês, pela moderação, pela busca do equilíbrio entre o intimismo recitativo-declamatório das cavatinas e o caráter virtuosístico-apoteótico das cabaletas. *O Sonho* de Presciliano encontra-se mesmo mais próximo de Gounod, de Ambroise Thomas (1811-1896), Saint-Saëns (1835-1921) ou Massenet (1842-1912) do que de Donizetti (1797-1848) ou até mesmo daquele que é considerado o pai do Grand Opéra francês, Meyerbeer (1791-1864).

Esse *capricho* de Presciliano Silva, em minha ótica, é uma obra de forma seccionada ternária simples (A-B-A’), precedida de uma introdução e concluída por uma codeta, como se segue no esquema abaixo:

¹⁰⁴ Rodolfo Valverde é professor de História da Ópera e da disciplina História e Apreciação Musicais do Departamento de Música da Universidade Federal de Juiz de Fora, e crítico musical do *Jornal do Brasil*.

Introdução – Allegretto.

Seção A – Andante giusto (com duas subseções: *con amore* e *il canto bene marcato*).

Seção B – Più tosto (com duas subseções).

Seção A' – Tempo I (sem subseções: *con molto espress.*).

Codeta (*affretando, a tempo, e apressando*).

Seria quase esta, mas não exatamente esta, a configuração imaginada por Presciliano, se notarmos que ele colocou barra dupla entre a Introdução e a seção A; idem, entre as seções A e a B; ainda uma terceira vez, entre as seções B e A'. Entretanto, inexiste barra dupla entre A' e a codeta. Este fato talvez possa significar que Presciliano, diferentemente de minha análise, considerasse a hipotética codeta como uma segunda subseção de A'.

A peça está composta em compasso $\frac{3}{4}$ (tão ao gosto do público das operetas), na tonalidade de Mi bemol maior, contudo atravessando trechos inteiros – seções ou subseções – em outras tonalidades, nesta seqüência: Si bemol maior, Sol bemol maior, Mi bemol menor e retorno ao Mi bemol maior. Todos os acordes destas quatro tonalidades têm um eixo comum que lhes dá unidade: a nota si bemol. Nas tonalidades de Mi bemol, maior e menor, a nota si bemol é a dominante; na tonalidade de Si bemol maior esta nota é a tônica; e na tonalidade de Sol bemol maior o si bemol aparece enquanto mediantes.

Segue-se o exame em separado do que percebi em cada uma das seções ou subseções.

4.1.1.1 Introdução

Tem um caráter de *ouverture*, e é bastante orquestral. Embora a expressão *ad libitum* não esteja aí presente de forma explícita, as passagens cadenciais em fusas ou em notas pequenas, ornamentais, bem como as numerosas indicações de mudanças – de caráter e de andamento – conduzem o intérprete na direção de uma flexibilização agógica. O fato de a primeira seção (A), que se segue à introdução, iniciar-se com a indicação *Andante giusto*, também induz à compreensão de que o trecho que a antecedeu não era *giusto*, mas livre.

Essa *abertura* possui quinze compassos, dos quais treze estão no tom da dominante, provocando na platéia sensação semelhante àquela causada pelo “era uma vez” das histórias narradas oralmente. Do primeiro compasso (palavra que será doravante grafada de forma abreviada: c.) ao oitavo, assim como do c.11 ao c.15, a harmonia de Si bemol está sempre presente, acompanhada indefectivamente pelo lá bemol – sétima da dominante – e criando assim uma ansiosa expectativa nos ouvintes, quanto à chegada do tom principal (Mi bemol maior), o qual só estará confortavelmente instalado após finda a Introdução.

PS optou também por fazer desse trecho preliminar da obra um dos momentos virtuosísticos do ponto de vista do piano, pois nessa única página são encontrados trinados e *fiorituras* na mão direita, nos seis primeiros c. iniciais; arpejos na mão esquerda em posição afastada, nos c.1 a 5; acordes quebrados sucessivos, em tercinas de semicolcheia, nos c.7 a 10; notas duplas nos c.11 e 12; arpejos em oitavas, com defasagem temporal entre as mãos, nos c.13 e 14; e notas ornamentais, em escala descendente diatônico-cromática de quatro oitavas, com a seguinte indicação: *molto rapido e brillante*.

4.1.1.2. Seção A: *Andante giusto*

Esta seção A estabelece finalmente a tonalidade de Mi bemol maior, quando a “orquestra” – leia-se a mão esquerda do pianista – prepara a entrada do “soprano” – entenda-se a mão direita do pianista. A melodia, iniciada na nota-eixo da peça (si bemol), tem a indicação de caráter *con amore*, e por ela inicia-se efetivamente a narrativa da história que PS quer contar. Na primeira subseção – do c.16 ao c.25 – o acompanhamento do canto principal é todo escrito em colcheias, sereno conforme o *andante* proposto, embora nem sempre tão *giusto*, por dever continência aos rubatos da melodia, seguindo com maleabilidade os ornamentos expressivos do canto.

Nesta melodia afetiva (*con amore*), onde predominam graus conjuntos e os saltos de

sexta, encontram-se vários retardos que se transformam em *appoggiaturas* expressivas resolvidas descendentemente, mas dela não estão excluídas passagens virtuosísticas em fusas e semifusas, com a presença de grupetos, escalas diatônico-cromáticas e arpejos, notas ornamentais. Um amálgama que se equilibra entre a técnica e a emoção.

A segunda subseção de A – do c. 26 ao c.33 – apresenta duas indicações, uma para a mão direita (*il canto bene marcato*) e outra para a mão esquerda (*il basso ben legato*). As vozes intermediárias, que podem ser chamadas de contralto e tenor, partilham entre si uma função que, quando acontece no baixo, é denominada *basso di Alberti*: acordes quebrados que proporcionam a base harmônica sobre a qual o canto caminha.

A modulação para o quinto grau e a vinda da melodia para uma região menos aguda constroem um momento mais intimista nesta segunda subseção, toda composta na tonalidade de Si bemol maior. Predominam no canto principal os graus conjuntos descendentes, e as figuras longas, onde nenhuma nota tem duração mais curta que uma colcheia. A história narrada é certamente menos alegre ou feliz do que aquela cantada na subseção anterior, mas a serenidade da linha melódica não quer, ou antes não permite, que sejam atingidos os píncaros do drama ou da dor.

Do ponto de vista da estrutura melódica, cabe mencionar a presença freqüente, e mesmo hegemônica, das frases de dois ou quatro compassos em seqüência, com repetição literal ou variada.

4.1.1.3 Seção B: *Più tosto*

A seção B possui duas subseções, que chamarei *più tosto* e *barezzando*. A primeira delas vai do c.34 ao 50.

Modula sem transição para uma tonalidade que fica a um intervalo de terça maior abaixo do Si bemol: Sol bemol maior, imediatamente anunciada pela mudança de armadura

após a barra dupla. A nota inicial da melodia é o si bemol, nota-eixo desta peça, conforme já assinalado.

O caráter é completamente outro, pois o piano deixa de tomar emprestadas algumas características da música operístico-vocal para assumir sua identidade própria. A melodia passa a ser tocada em oitavas – excetuadas as passagens *ornamentais* em toque *perlé*, tão assíduas nas composições românticas para o instrumento – e a mão esquerda estabelece um ritmo de dança polonesa, ritmo celebrizado na música européia pela obra de Chopin, embora Beethoven também tenha sido *avant la lettre* um compositor de *polonaise*, utilizando o compasso ternário onde o ritmo da colcheia seguida de duas semicolcheias caracteriza o primeiro tempo).

O andamento mais rápido (*più tosto*) e a dinâmica *forte* recomendada por Presciliano também cooperam para fazer da seção B um momento altamente contrastante. O c. 49 traz a indicação *fortissimo* e o 50 a expressão *laceranto*, ou seja, dilacerando, rasgando com força.

A segunda subseção da seção B vai do c.51 ao 59, e traz a indicação *barezzando* no primeiro compasso, verbo que integra o dialeto milanês – *vocabolario milanese* – o que vem sugerir que a composição, ou pelo menos a publicação desta obra, tenha sido posterior aos quatro anos de estudos de Presciliano Silva no Conservatório de Milão.

Nesta subseção de B (sem barra dupla) o caráter pianístico volta a ceder espaço ao caráter vocal, mas desta vez quem canta é o *tenor*. A mão esquerda canta a melodia pungente em colcheias anacrústicas que desembocam numa mínima pontuada – são duas frases de quatro compassos, em seqüência, enquanto a direita faz o acompanhamento harmônico por arpejos ascendentes em fusas. Outros dois sinais de ruptura sugeridos pelo compositor são o *pianíssimo subito* e o uso recomendado do pedal esquerdo, *una corda*.

A harmonia transitou da tonalidade de Sol bemol maior para o relativo menor Mi bemol, nos dois últimos compassos da primeira subseção de B, e a subseção seguinte mantém-se nesta tonalidade, caminhando a partir do c.57 para o modo maior, em que se dará a

reapresentação da seção A.

4.1.1.4 Seção A' – *Tempo I*

Esta seção se inicia no c.60 (*con molto espress.*) e recupera o caráter calmo e despreocupado da seção inicial, para concluir ciclicamente a obra. As poucas variações acontecem nas passagens em semifusas (c.67 e c.68), onde o compositor inseriu, nas *fiorituras*, maior número de notas e novos *melismas*.

Na hipótese de se considerar que esta seção, assim como a primeira, é bipartite – como creio ter sido a visão de Presciliano, pelas razões explicitadas acima –, a primeira subseção se estende até o c.69, onde estaria a anacruse da segunda subseção, a qual culmina no c. 76. Por essa leitura, os c.77 a 81 (*a tempo e apressando, fortíssimo*) cumpririam a função cadencial harmônica de acabamento, reafirmando a tonalidade de Mi bemol maior.

Entretanto, se a hipótese considerada for a minha – apesar da falta de barra dupla na partitura –, a seção A' se apresenta enquanto um encurtamento da seção A. Se aquela era bipartite, esta não o é, pela supressão da segunda subseção (substituída por uma codeta).

4.1.1.5 Codeta (ou segunda subseção de A') – *affretando*.

A operística obra *O sonho do futuro op. 8* não poderia chegar a termo sem uma espécie de *mini-cabaletta*, um momento de clímax ao final, capaz de excitar a platéia da sala de concerto à qual, desde sua origem, esta “música de salão” se destinava, e fazê-la explodir em aplausos. Tal clímax já se anuncia a partir da anacruse do c.70, onde a palavra *affretando*, somada à indicação de *crescendo* no c.71, dão início ao processo de excitação que se só se concluirá no c.81, o último da peça.

Semelhantemente à segunda subseção de A (e aqui aponto um contra-argumento à minha leitura de que se trata de uma codeta) aparece novamente o *tenor*, cantando uma frase de

dois compassos na mão esquerda, em Mi bemol maior, com a figuração de seis colcheias no c.70 seguidas de três semínimas no c.71. Esta mesma frase é reprisada um tom acima logo na seqüência, nos c.72 e 73: Fá menor. A mão direita do pianista acompanha o *tenor*, cantado pela esquerda, numa configuração virtuosística de semicolcheias, deslocando-se rapidamente do registro agudo para o registro grave do teclado através de saltos em notas duplas.

Do c.74 ao 76 a mão direita retoma a melodia principal, caminha por graus conjuntos por meio de uma progressão de semicolcheias repetidas – tradução pianística do *tremolo* dos arcos de uma orquestra – com “acordes” (lato senso, por não possuírem senão duas notas) compostos por intervalos simultâneos de sexta e oitava. A mão esquerda acompanha em semínimas, ressaltando o ritmo ternário.

Os compassos finais – 77 a 81 – reiteram o episódio conclusivo e provocam os afetos do público através da figuração pontuada (colcheia pontuada – semicolcheia), com oitavas em ambas as mãos progredindo em movimento espelhado: ascendentemente na mão direita e descendentemente na mão esquerda. O apogeu da emoção, competentemente construído, torna-se a garantia de que a música não se encerra no último acorde de Mi bemol maior, mas na mais calorosa manifestação dos ouvintes.

4.2 A MÚSICA DE FRANCISCO VALLE

Peço licença para um pequeno prólogo. No mundo acadêmico, as citações de autores são recorrentes e provêm de uma tradição medieval, onde era necessário embasar o pensamento próprio no pensamento dos predecessores, filiar-se a uma corrente, buscar suporte e legitimação no que já estaria previamente legitimado. Estamos aqui no território onde reina a palavra latina *apud*. Insiro-me nesta tradição, ao citar o compositor Vincent d’Indy, que foi citado pelo pesquisador estadunidense Lawrence Davies, que foi citado pelo musicólogo

peruano Aurelio Tello, o qual foi citado por Paulo Castagna, que foi citado por Lúcius Mota, e que por sua vez é citado por mim no momento presente. Tal processo tem conseqüências, para o bem ou para o mal. É atribuído a Goebels o pensamento de que o falso, quando repetido muitas vezes, torna-se verdade. Talvez por isso costumasse dizer o pianista Arnaldo Estrella, de quem fui aluno por seis anos, que a tradição deve ser obrigatoriamente consultada, mas não necessariamente respeitada. Há que se visitá-la, porém, sempre criticamente.

Vincent D’Indy, em 1906, estabelece uma lista de herdeiros de César Franck¹⁰⁵ – entre os quais ele logicamente se inclui, legitimando sua filiação – com uma frase categórica: “estes, e apenas estes, conheceram o mestre intimamente e foram capazes de assimilar seus pensamentos íntimos e revigorantes conselhos”. Lawrence Davies, biógrafo de César Franck, tampouco cita – em sua obra *César Franck and his circle*, publicada em 1970 em Boston, USA – o nome do brasileiro Francisco Valle, nem o do argentino Alberto Williams (1862-1952).

Creio que a ausência de Valle e Williams nestas duas listas possa haver motivado Lúcius Motta na montagem de sua rica *fortuna crítica* de Franck tentando, a partir da confrontação com as obras de Valle, encontrar, ou não, a proximidade composicional entre o belga e o brasileiro, através de uma espécie de exame de DNA musical.

É facilmente perceptível que os estudos histórico-musicológicos sobre Francisco Valle e sua obra estão bem à frente daqueles que tratam das composições musicais e dos dados biográficos de Presciliano Silva. Podemos por hipótese tentar explicar tal fato com base em diversos fatores como, por exemplo, a origem familiar de cada um deles – Presciliano, descendente de escravos e Francisco, herdeiro dos Barões do Café – assim como caberiam causas de ordem política – Monarquia versus República – ou estética – obra mais original ou menos original – e até mesmo a questão ideológica nacional – maior ou menor brasilidade da

¹⁰⁵

Lista dos autênticos discípulos de César Franck, segundo d’Indy:
 Albert Coquard, Albert Cahen, Henri Duparc, Alexis Castillon, Camile Benoît, Augusta Holmès, Ernest Chausson, Paul de Wailly, Henri Kunkelmann, Pierre Brével [Breville?], Louis de Serres, Guy Ropartzz, Charles Bordes, Gaston Vallin, Guillaume Lekeu, Vincent D’Indy.

obra, presença ou ausência de elementos nacionais na linguagem musical de cada um, terem sido mais, ou menos, *européus*.

Ainda não são conhecidos/mencionados sequer os professores que teve PS no Conservatório Giuseppe Verdi, em Milão, embora conheçamos bastante bem o nome e a obra do professor de FV, César Franck, da Schola Cantorum, em Paris. Tal estado de coisas justifica que a fortuna crítica de FV já se encontre muito mais fundamentada do que aquela de PS.

Lúcius Mota (2009), em artigo já citado, intitulado *Francisco Valle, um franckista?*, procedeu a uma ampla revisão de literatura sobre o estilo pessoal, o papel na cena musical européia e os herdeiros de César Franck, o mestre belgo-francês de Francisco Valle.

Em sua tentativa de avaliar a filiação ou não de Valle a *la bande de Franck*, como costuma ser chamado o grupo de seguidores do organista e professor de composição da Schola Cantorum, Lúcius Mota envereda por obras de estudiosos que escreveram sobre as recorrências de ordem técnico-composicionais nas obras de Franck, suas redundâncias, seus procedimentos reconhecíveis, seu *idioleto* próprio, enfim.

Cita, entre outros, Chen-Ju Chiang, que aponta: o uso da forma cíclica – a qual se traduz numa grande unidade entre os vários movimentos de uma sinfonia ou sonata, quando determinados motivos ou temas de um determinado movimento comparecem, enquanto citações ou motivos secundários, em outros movimentos da mesma obra; e o uso de frases de quatro compassos, com modulação à distância de um intervalo de terça. Menciona Norman Demuth, que também reafirma a forma cíclica (“tudo se torna uma permutação de algo já ouvido”). Refere-se ainda a Ralph Scott Grover, que reconhece em César Franck: a utilização da escrita por seqüência de frases de dois ou quatro compassos; a regularidade e unidade rítmicas; e a harmonia sofisticada que ele define chamando-a *cromática*.

A partir desses elementos, Lúcius Mota retorna às obras do compositor mineiro de Juiz de Fora, e reconhece que as frases de quatro (e oito) compassos, escritas por seqüência, são

igualmente uma presença assídua em suas obras. Assinala um exemplo no poema sinfônico *Telêmaco*, onde o mesmo motivo é apresentado em Dó maior na flauta – compassos 162-166 –, em seguida na tonalidade de Mi maior (logo, uma terça maior acima de Dó) no oboé – compassos 162-166 –, e finalmente em Lá bemol maior (aqui, uma terça maior abaixo de Dó) novamente na Flauta – compassos 171-172. Mota também indica que a forma cíclica é uma das técnicas composicionais franckistas mais reiteradas na linguagem musical de Valle, e dá como exemplo a *Fuga do Sexteto para Cordas*, o poema sinfônico *Telêmaco*, o *Bailado na Roça*.

Sobre o aspecto rítmico, Mota observa enfaticamente que em Francisco Valle ele é bem mais marcante, rico, complexo e desenvolvido que na obra do seu mestre parisiense, supondo que talvez seja este o principal traço de originalidade de FV. O pesquisador aponta inclusive a presença da superposição concomitante de diferentes fórmulas de compasso durante longos trechos de obras orquestrais como: a *Valsa Scherzo*, o *Telêmaco*, o *Bailado na Roça*, o poema sinfônico *Depois da Guerra*.

Sobre a polirritmia no *Bailado na Roça*, escreve:

As mudanças de compassos ao longo da obra são muito interessantes. O compasso inicial é de 3/8. Uma súbita mudança para 2/8 altera profundamente a sensação de pulso. Na coda, quáteras de quatro colcheias, em compasso 6/8, sobre acompanhamento de seis colcheias, acentuam a sensação polirrítmica. A polirritmia do *Bailado na Roça* é das mais interessantes.

Na segunda parte da obra, na seção *Samba*, compassos de 6/8, 3/4 e 2/4 são superpostos, como nos compassos 73 e 77. No compasso 97 e seguintes: flautas, clarinetas, fagotes e violoncelos estão em 2/4. Oboés, metais, percussão, primeiros violinos e contrabaixos, em 3/4. Segundos violinos e violas executam tercinas num compasso de 3/4, na prática um 9/8.

Aliada a esta riqueza rítmica há a superposição, ou melhor, a justaposição, dos temas previamente executados. (Id. *ibid.*, p.242).

Lúcius cita ainda alguns arcontes de FV que reconheceram pontes entre os idioletos do mestre e de seu discípulo, como: Américo Pereira, que apontou em *Telêmaco* o uso de temas cíclicos e a divisão da obra em três movimentos, aproximando-se da forma sinfonia ou sonata; e Alfredo Camarate, que percebeu a influência do contraponto franckista na *Fuga do 2º* movimento do *Sexteto de Cordas*.

Do ponto de vista harmônico, Mota é menos entusiasmado. Ressalta que a relação tônica dominante é muito freqüente, que os acordes de sétima aparecem quase sempre nas funções de dominante ou dominante secundária, e que os acordes de nona são raros. Compara esse *déjà vu* harmônico das obras de Valle à exuberância franckista, e conclui seu artigo respondendo à interrogação que está no título: “não, ele não era um franckista. Mas estudou com César Franck!”¹⁰⁶.

De Paris, Francisco Valle escreve a seu pai: “*Não é em três anos e tanto que um artista se forma, mas creio que não perdi o meu tempo*” (PEREIRA, 1962, p.97). O próprio FV reconhece que sua formação ficou incompleta com a morte de Franck em 1890, e seu retorno pouco depois ao Brasil, por falta de condições econômicas para permanecer na Europa. Mas na mesma frase afirma que não perdeu o seu tempo, ou seja, sabe o quanto assimilou do ponto de vista das técnicas composicionais, e o quanto amadureceu durante sua temporada de estudos na França.

Quando examinamos a lista do repertório composto por FV podemos perceber outro sinal da presença do mestre: o gosto pelas combinações tímbricas. Em função desse gosto, pode-se dizer que César Franck praticamente ressuscitou o gênero música de câmara, já caído em desuso naquele final do século XIX, e por isso as obras compostas para conjuntos camerísticos, no repertório enviado por Valle, de Paris, atestam e reforçam a influência de Franck¹⁰⁷.

No próximo item desta tese, ao abordar os três movimentos da Sonata em Dó menor de FV, terei a ocasião de acrescentar outros exemplos da identidade de pensamento musical entre Franck e Valle, além daqueles apontados por Lúcius Mota. Concordo com a frase final do seu artigo (“não, ele não era um franckista. Mas estudou com César Franck!”) porém, retirando

¹⁰⁶ Id. *ibid.*, p.243.

¹⁰⁷ O *Minueto* (octeto), o *Sexteto* para arco, e três *Prelúdios para piano* foram enviadas de Paris, e o *Sexteto* foi estreado no *Salão do Congresso Brasileiro*, no Rio de Janeiro, em 27 de junho de 1890. In *Id.*, *ibid.*, p. 20.

dela qualquer caráter pejorativo que pudesse nela subjazer.

Vejo sensível diferença entre ser filho e ser clone. Um filho carrega no seu DNA características paternas e maternas amalgamadas, um clone carrega apenas o DNA de seu doador, do qual é cópia fiel. Não há como negar a filiação da linguagem musical de Beethoven àquela de Haydn ou de Clementi, tanto quanto seria extravagante afirmar um parentesco muito próximo a Mozart. Entretanto, ainda que *filho* de Haydn, seria difícil afirmar que Beethoven é *haydnista*. Se, por um lado, os encadeamentos harmônicos de Valle estão aquém da originalidade de Franck, por outro lado, o fato de ele encontrar-se além do seu mestre, do ponto de vista rítmico, pode ser um forte sinal da contribuição *pátria*, ou antes, da contribuição *mátria*¹⁰⁸, para a originalidade do seu pensamento criador musical...

Por estar focando nesta tese o repertório pianístico de PS e FV, adiciono uma breve referência à numericamente parca – embora esteticamente rica – produção pianística de César Franck. Quando Valle parte para Paris, em 1887, este compositor havia terminado de compor sua primeira obra para piano-solo (Prélude, Choral et Fugue –1884). Sua segunda e última peça-solo para piano viria a ser composta no ano da chegada de FV na França: 1887 – Prélude, Aria et Final. Duas obras, apenas: convenhamos tratar-se de uma produção excessivamente econômica - além de tardia. É no mínimo curioso que sua obra inaugural para piano-solo tenha sido composta somente aos sessenta e dois anos, e a derradeira aos sessenta e cinco.

Finalmente, reproduzo mais abaixo o catálogo das obras de Francisco Valle organizado por Paulo Castagna e publicado no Projeto Arquivístico Musical Mineiro – PAMM – do qual é o organizador. Em seu texto de apresentação, ele escreve sobre o compositor:

Francisco Valle é a maior surpresa desta série. Nascido em Juiz de Fora (MG) em 1869,

¹⁰⁸

Faço aqui referência à letra da música *Lingua*, de Caetano Veloso.

estudou em Paris com César Franck, Charles-Wilfrid de Bériot e Charles-Marie Widor, tornando-se um dos raros compositores românticos mineiros. Dedicando-se à música sinfônica e camerística, às canções e ao piano solo, Valle possui cerca de 35 obras até o momento conhecidas, compostas até 1906, ano no qual suicidou-se no rio Paraibuna, em Juiz de Fora, e afora duas peças para piano, as demais obras deste autor nunca haviam sido anteriormente impressas.¹⁰⁹ A edição de três composições sinfônicas de Francisco Valle neste projeto, até então inéditas, foi possível somente após o contato com seu arquivo, localizado na cidade de São Paulo, sob a guarda de um de seus descendentes, o engenheiro Cyro Eyer do Valle, que além de facultar a pesquisa para este projeto, doará integralmente o Arquivo Francisco Valle (constituído de música impressa e manuscrita, fotos e documentos) ao Arquivo Público Mineiro (...).

Eis a seguir o catálogo das obras de FV, elaborado por Paulo Castagna.¹¹⁰

O asterisco (*) colocado por Castagna antes do título da obra significa que ela se encontra desaparecida, exceção para a *Sonata em dó menor*, por razão já explicada. Entre colchetes, coloquei as correções ou complementações que se fizeram necessárias, a partir de pesquisa realizada no Arquivo Público Mineiro, em Belo Horizonte.

C-FV 01 *Antes no Céu*

Versão para piano

(original para coro?)

[correção: versão para canto – soprano – e piano]

C-FV 02a* *Bailado na Roça* - 1900

Peça característica

Versão para dois pianos

C-FV 02b *Bailado na Roça* - 1906

Peça característica

Versão para orquestra

C-FV 03 *O Batel da Dor*

Tema fúnebre e seis variações

Dois pianos

C-FV 04 *Canção Infernal*

Versão para piano

(original para coro?)

[correção: versão para piano e canto]

¹⁰⁹

Castagna ainda não tinha conhecimento de que a *Sonata em dó menor* também havia sido impressa, que um exemplar da obra havia sido encontrado no *Conservatório Estadual de Juiz de Fora*, e que eu possuía cópia.

¹¹⁰

Este catálogo pode ser acessado via internet, com informações sobre o local em que se encontram as obras, no site <http://www.cultura.mg.gov.br/pamm/vol3/arqs/compositor.pdf>.

C-FV 05 *Depois da Guerra*
Poema sinfônico
Orquestra

C-FV 06 *Domine, Gloria Patri e Veni*
Três vozes e instrumentos
[complementação: vozes de soprano tenor e baixo; 2 flautas, pistão, baixo em Dó, violinos I e II, Harmônio]

C-FV 07 *Feliz!*
Versão para piano
(original para coro?)
[correção: versão para canto – barítono ou contralto – e piano]

C-FV 08a *Hino do IV Centenário Brasileiro*
Versão original, para canto,
banda e orquestra

C-FV 08b *Hino do IV Centenário Brasileiro*
Redução para canto e piano
[correção: para canto, piano e coro]

C-FV 08c *Hino do IV Centenário Brasileiro*
Redução para piano a quatro mãos
[correção: partitura completa para flautim, 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetas, 2 fagotes, saxofone, clarim, trompete, trombone, bombardino, vozes e orquestra de cordas]

C-FV 09 *Hino Infantil*
Canto e piano

C-FV 10 *Mazurca Sentimental op.1 - 1886*
Piano
Edição: Irmãos Vitale [c.1939]
(impressa como op.10)

C-FV 11a *Minueto Capricho - 1892*
Versão original, para octeto

C-FV 11b* *Minueto Capricho - 1892*
Redução para piano a quatro mãos

C-FV 12* *Mistérios*
Noturno
Piano

C-FV 13a *Pastoral - 1884*
Versão para dois pianos

C-FV 13b *Pastoral - 1891*
Versão para orquestra

C-FV 14 *Prelúdio op.3 n.2* - 1891

Piano

Edição: Casa Bevilacqua

C-FV 15* *Prelúdios*

Piano

C-FV 16 *Recordação*

Piano

[complementação: rascunho, 2ª. versão, incompleta]

C-FV 17* *Regina cæli*

Canto e pequena orquestra

C-FV 18a* *Rêverie* - 1891

Versão para orquestra

C-FV 18b *Rêverie*

Versão para Piano

[complementação: apenas a segunda página]

C-FV 19* *Sonata em Dó menor* - 1886

Piano

[correção: não está desaparecida, está em anexo a esta tese]

C-FV 20 *Sonatina em Dó menor*

Violino e piano

[complementação: apenas o movimento Allegro]

C-FV 21 *Suíte* - 1892

Sexteto

C-FV 22 *Telêmaco* - 1891

Cenas sinfônicas

Orquestra

C-FV 23* *Tota pulchra*

Coro e orquestra?

C-FV 24* *Última Canção*

Berceuse

Canto e piano

C-FV 25 *Valse-Scherzo* - 1891

Orquestra

C-FV 26 *Variações sobre “Vem cá Bitu”* - 1905

Piano

C-FV 27 *Visão ou Perseguição*
Piano

C-FV 28 *Zélia*
[complementação: canto e piano]

4.2.1 A Sonata em Dó menor

O lirismo de Valle, presente na *Sonata em Dó menor*, é eloqüente e denso, embora não possua o caráter de confiança encontrado em obras de outros músicos românticos. O próprio segundo movimento, intitulado Romance pelo autor, é pesado, deixa entrever o desconforto com que FV nos relata aquele drama. O lirismo dessa sonata é denso e torturado como foi a vida do compositor.

Os três movimentos são exemplos da preocupação de Valle com a questão da *unidade* da composição musical. Utilizou assiduamente *motivos* que, por serem curtos, são permeáveis à memorização e aos afetos do ouvinte. A elaboração, transformação, desenvolvimento, deformação e fragmentação desses motivos dão testemunho de sua inventividade e fantasia. Revela-se aí um compositor-construtor, reflexivo, cuja preocupação formal está sempre presente. Um clássico-romântico, algo wagneriano sem ser wagnerólatra. Também sob esses aspectos – a utilização de motivos e temas curtos e o rigoroso cuidado formal – não posso deixar de reafirmar sua filiação à *bande de Franck*.

(...) uma célula melódica – de que o Leitmotiv wagneriano é um caso particular – que se expande e se transforma livremente no decorrer da obra, sem maiores cuidados com as regras formais do desenvolvimento clássico. A ‘pequena frase’ da sonata de Vinteuil... Debussy e Milhaud, assim como d’Indy, são os filhos de César Franck. (MASSIN, 1997, p. 809).

Conforme relatei nos Prelúdios desta tese, tive acesso através de um ex-aluno (pianista Eduardo Tagliatti, precocemente falecido) a esta terceira partitura publicada de uma obra para piano de FV, editada em Hamburgo, Alemanha: ed. Lith. Anst. v. M. Dreissig. Um exemplar da *Sonata* foi encontrado por Tagliatti, fora de catálogo, perdido na biblioteca do

Conservatório Estadual de Música Haydée França Americano, em JF. Tendo conhecimento de que Valle era um dos dois compositores objetos de minha pesquisa, fotocopiou o exemplar encontrado e o trouxe até mim.

Certamente que a existência desta sonata estava mencionada no livro de Américo Pereira, onde constavam igualmente inúmeras críticas e comentários tecidos não somente por vários jornalistas, mas também pelo próprio Américo (que ilustrou seu livro com a reprodução de alguns poucos compassos de cada um dos três movimentos).

Ao receber a partitura, fiz imediatamente uma primeira leitura ao piano, e a eloquência da linguagem romântica que encontrei nos dois primeiros movimentos – Allegro moderato e Romance – me surpreendeu. Esse romantismo dos movimentos iniciais contrastava com o classicismo beethoveniano do movimento final: Rondó-Allegro.

A primeira coisa que me intrigou foi a data atribuída ao nascimento desta sonata, no livro de Pereira: 1886, ou seja, um ano antes da partida para Paris. Era-me impossível aceitar que aquele turbilhão de afetos paradoxalmente esparramado entre as formas e estruturas coerentes da *Sonata* pudesse ter sido composto por um adolescente de dezesseis anos, saído havia apenas alguns meses de uma fazenda em Juiz de Fora, para estudar no Rio. Em um telefonema, disse exatamente isto a Lúcius Mota: *duvido que esta sonata tenha sido escrita em 1886!* Ao que ele respondeu: *é possível que você tenha razão...*

Em primeiro lugar, cito uma passagem do livro de Pereira onde ele sustenta o insustentável: para ele, a *Mazurka* seria superior à *Sonata*!

O jovem artista, sob a orientação do maestro Miguel Cardoso, fez os seus primeiros tentames como compositor clássico, ao escrever duas peças originais: **Sonata** e **Mazurka**.¹¹¹

Se bem que a “Sonata” se revestisse um pouco dos moldes de Beethoven, autor a que muito se afeiçoara, não era para se desprezar a revelação do seu talento e bom gosto, que mais se acentuou na belíssima “Mazurca”, onde, a par da originalidade do trabalho, se notava o cuidado da harmonização. (PEREIRA, 1962, p.13).

¹¹¹ Uma *Ave Maria* de Miguel Cardoso – professor de Valle e colega de Presciliano em Milão – integra o acervo de partituras doado pela família do são-joanense à UFJF.

Essa opinião de Américo Pereira pareceu-me tão despropositada e inverossímil que me fez pensar por um momento na hipótese de a sonata ouvida por Américo Pereira não ter sido a mesma *Sonata em Dó menor* que chegou às minhas mãos, editada... Quem sabe não seria aquela antiga sonata um primeiro rascunho da grande obra posteriormente desenvolvida pelo compositor? Porém, o próprio Pereira teve acesso à partitura após sua edição em Hamburgo, e isso reduz as chances da especulação aventada acima. Para favorecer ao(s) leitor(es) desta tese a possibilidade de comparação, o texto da Mazurka está impresso em papel, anexo. Também se encontra uma reprodução digital desta mesma Mazurka – como, de resto, absolutamente *todas* as partituras de FV e PS reaparecidas durante esta investigação – no CD em anexo.

Américo cita dois outros comentários. O primeiro, do crítico Alfredo Camarate: “A tal mazurca era um primor de originalidade, um prodígio de modulações, uma composição, em todos os sentidos, absolutamente moderna!”¹¹² E o segundo, do jornalista Artur Azevedo, em crônica publicada no dia 17 de julho de 1886, na revista *A Vida Moderna*:

Revolução... Nas artes, isso sim. Achando-me uma noite dessas em casa de um cavalheiro de apurado gosto, mitômano [sic] convicto, que reúne, uma vez por semana, em seus salões, a fina flor dos nossos artistas, tive ocasião de admirar um **petit prodige**.

Chama-se Valle, tem dezesseis anos apenas, e é filho de Juiz de Fora. Há seis meses começou a aprender a tocar piano e não só já tem muita execução, como apresenta, com assombro de seus mestres, algumas composições extraordinariamente belas, escritas no estilo clássico! Naquela noite ouvi e admirei uma **Sonata** no gosto de Beethoven, e uma inspirada **Mazurca** originalíssima, cheia de deliciosas surpresas, de uma notável delicadeza de composição e estilo.

(...) O menino Valle chega-nos inesperadamente de uma cidade de Minas, e vem deixar boquiabertos alguns professores empanturrados de ciência, que nunca fizeram nem jamais farão o que ele faz. (id.ibid., p.14-15).

Os comentários de Camarate e Azevedo igualmente me espantaram: ambos valorizam a Mazurca, em detrimento da Sonata...

Cito trecho escrito por Alexandre Levy em seu diário, em Paris, onde FV chegara havia menos de um mês: “22 de outubro de 1887: fui visitar o Valle, tocou-me coisas bem

¹¹² id.ibid., p.14.

feitinhas. Tem talento o rapaz e há de dar coisa boa”.¹¹³ Este não é um comentário de quem tivesse ouvido a *Sonata em dó menor*. Não posso deixar de contemplar a possibilidade de FV não haver tocado para Levy sua sonata. Mas não aposto nesta possibilidade, por acreditar que o repertório pianístico escolhido por Valle, como cartão de visitas para o programa com o qual se apresentou em seu sarau *carioca*, deveria ser composto pelas peças que, em sua opinião, fossem as mais representativas de sua produção musical - ou seja, as mesmas peças que ele elegeria para apresentar-se ao mundo parisiense.

No ano de 1886 Valle se apresentara também no Clube Beethoven (em 15 de agosto), tocando a *Sonata op. 57 de Beethoven – Appassionata* – e a *Sonata op. 4* de sua autoria, “com tal arte e perfeição, que arrancou aplausos entusiásticos”.¹¹⁴ Vemos que FV tinha a sonata como uma das eleitas do repertório de sua lavra. Tenho a convicção de que ele a tocou para Levy, o qual veio a referir-se pejorativamente às obras ouvidas naquela noite, apenas como “coisas bem feitinhas”.

Um outro dado mais: Lúcius Mota, em seu estudo sobre os musicólogos arcontes de FV, diz textualmente que “para Cernicchiaro o estilo de Valle no poema sinfônico *Telêmaco* é claro e a ‘forma esmerada’. Também faz [Cernicchiaro] um comentário sobre o estilo da *Sonata para piano*, que define como haydniano” (Mota, 2010). Não é necessário ser um grande conhecedor de Haydn para abolir liminarmente tal avaliação. O primeiro e o segundo movimentos são *patognômicos* dos romantismos. Do terceiro movimento poder-se-ia dizer, no máximo, que é beethoveniano, e apenas com muito boa vontade reconhecer aí alguns aspectos haydnianos.

Alexandre Levy ouviu Francisco Valle ao visitá-lo na pensão onde estava morando, em Paris, no dia 22 de outubro de 1887. Quase cinco anos mais tarde, no dia 25 de setembro de 1892 – ano seguinte de sua volta ao Brasil, portanto – FV realiza um recital no Clube

¹¹³ id. *ibid.*, p.18.

¹¹⁴ id. *ibid.*, p.16

União Comercial, em que estavam presentes na platéia os músicos Leopoldo Miguez, Artur Napoleão, Miguel Cardoso, Carlos Gomes, Henrique Braga, Eugênio e Alfredo Bevilacqua, Henrique de Mesquita, Assis Pacheco, Luís Frugoni, além de críticos fluminenses e paulistas como Alfredo Camarate, Rodrigues Barbosa, Oscar Guanabara. O maestro italiano Marino Mancinelli dirigiu a orquestra da Companhia Lírica no repertório sinfônico, Francisco Valle interpretou o repertório pianístico. Também participaram neste dia o violoncelista Frederico Nascimento e a soprano Adelina Stehle. Carlos Gomes teria dito, ao abraçá-lo: “Que prodígio! Como é que se não manda este homem para o estrangeiro? Com um talento desses, ninguém sabe onde ele poderá chegar!” E o Maestro Mancinelli: “Neste moço está alojado o espírito de Mozart!”¹¹⁵

Por que razão me detenho neste concerto do Clube Beethoven? Porque a partir dele várias críticas foram escritas, e depois citadas por Américo Pereira em seu livro. Delas, extraí as alusões à *Sonata em dó menor*, visando mostrar o contraste paradoxal entre a avaliação econômica e lacônica sobre a *Sonata op. 4*, que foi ouvida antes da ida de FV a Paris, e a louvação unânime da *Sonata em dó menor* ouvida naquele Club.

Crítica de Alfredo Camarate¹¹⁶:

(...) na peça em que o nosso compositor se mostra de talento assustador, é na **Sonata em dó menor**, para piano, uma peça com grandes e cintilantes rajadas modernas, e na qual aparece uma melodia de grandeza fascinadora, de um vigor dramático espantoso, e que nos faria prever um mestre de ópera (...). (Apud PEREIRA, 1962, p.27).

Francisco Valle é uma das organizações musicais mais completas que tem produzido o Brasil. (Id.ibid., p.53).

¹¹⁵ Id.ibid., p.25.

¹¹⁶ Alfredo Camarate (1840-1904), jornalista, crítico de arte e arquiteto português, secundariamente tocava flauta e compunha. Sob o pseudônimo de Alfred Riancho, publicou no jornal Minas Gerais uma série de textos sobre o período da construção de Belo Horizonte, cidade onde foi um dos fundadores da Sociedade Musical Carlos Gomes. Foi igualmente um cronista do período de transição entre a Monarquia e a República.

Crítica de Rodrigues Barbosa¹¹⁷:

Na **Sonata em dó menor**, para piano, predomina o estilo eloqüente do talentoso artista; a sonata é tratada magistralmente. (Apud PEREIRA, 1962, p.27).

Crítica de Oscar Guanabario¹¹⁸:

(...) Francisco Valle. Não é a primeira vez que o público fluminense o cobre de palmas e elogios; a nossa imprensa foi unânime em reconhecer os grandes dotes que ornaram essa organização artística, uma das mais pujantes que tem produzido o Brasil e única no seu gênero. (...) O primeiro tempo da sua **Sonata em dó menor** não é moldado nos exemplos tradicionais; mas em todo o caso é página que seria assinada por qualquer mestre. (Apud PEREIRA, 1962, p.27-28).

Crítica de Luís Castro:

Na **Sonata em dó menor**, Valle ataca o gênero largo, o tracejar grandioso de um Goya, iniciando uma melodia de talhe gigantesco, e que ele desenvolve e modula com extraordinário talento e saber. (Apud PEREIRA, 1962, p. 29).

Crítica de Viana da Mota¹¹⁹ citada por Guilherme de Mello, à página 289 de sua obra

História da Música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República.

Francisco Valle, discípulo de César Franck, é uma alma sequiosa de poesia que não suporta a vida na cidade, meteu-se na mata virgem e de lá não sai. **As obras mais importantes que tem escrito são uma Sonata para Piano [grifo meu] e um poema sinfônico, Telêmaco.** Já por índole sombrio, tornou-se ainda mais pelo convívio com o seu grande mestre. O seu estilo é apaixonado, arrojado na harmonia e na forma, a ponto de destruir por vezes o equilíbrio da arquitetura. O seu ambiente é o grandioso, o gigantesco, a tempestade, as trevas. (Apud MOTA, 2010, p.231).

Crítica de Rodrigues Barbosa após recital de piano de Francisco Valle dia 18 de agosto de 1895, no salão do Clube Sinfônico (à Rua Senador Dantas, perto do Instituto Nacional de Música):

¹¹⁷ José Rodrigues Barbosa (1857-1939) foi crítico musical do *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro. Adepto do modernismo, aplaudiu e apoiou compositores como Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Glauco Velásquez (1884-1914). Barbosa representou papel importante na história da música no Brasil, por suas crônicas e por sua obra *Um século de música brasileira*, entretanto seu nome foi sendo esquecido após sua morte. Foi lembrado em pequeno verbete de duas edições da Enciclopédia da Música Brasileira em 1977 e 1998. Paulo Castagna revisitou sua obra *Um século de música brasileira*.

¹¹⁸ Oscar Guanabario de Sousa Silva (1851-1937) atuou enquanto crítico de arte e de música em jornais do Rio de Janeiro – *O Paiz* e *Jornal do Commercio* – entre 1879 e 1937, tornando-se uma das referências na vida cultural da capital no período que ia dos anos finais do Segundo Império e aos primeiros da chamada República Velha.

¹¹⁹ José Vianna da Motta (1868-1948): notável pianista português, ex-aluno de Franz Liszt e de Hans von Bülow. Em sua homenagem foi criado em 1957 o *Concurso Internacional de Música Vianna da Motta*, em Portugal, que hoje está em sua décima-oitava edição.

Como compositor Francisco Valle deu-nos somente a sua **Sonata para piano** [grifo meu], mas esta mesma basta para a afirmação do talento invejável do nosso compositor. De um estilo alevantado e brilhante, essa composição é muito bem conduzida e o seu autor desenvolve admiravelmente e com muita felicidade as principais frases, mostrando sua perícia e uma das maiores qualidades de compositor, para a qual é necessário o conhecimento aprofundado da técnica da arte. (Apud PEREIRA, 1962, pp.34-35).

Como tivemos a ocasião de verificar, é indisfarçável o caráter de aclamação, quase sagração, presente às críticas de todas as performances públicas da *Sonata em dó menor*, a partir da volta de Francisco Valle de Paris. Chegou ao ponto de ser citada em primeiro lugar entre as duas maiores obras do compositor – ao lado de *Telêmaco* – como o foi pelo legendário pianista português Viana da Mota. É crível que dela se dissesse que era uma “coisa bem feitinha”, ou que, apesar de tudo “não era para se desprezar”? Ou ainda que a sonata era composta “no gosto de Beethoven”, o que talvez equivalesse a dizer *sem maiores novidades* – e talvez, até, algo anacrônica – mas a Mazurka, sim, era “originalíssima”?

Por que, nos concertos posteriores à volta de FV da França, sua *Sonata em dó menor* esteve presente em todos os programas apresentados, e a *Mazurka* desapareceu incompreensivelmente das performances de Valle? Não é estranho que alguém passasse quase quatro anos em Paris estudando composição, e após retornar ao Brasil repetisse obstinadamente em suas apresentações uma obra composta antes de sua partida? Última pergunta: por que a sonata pré-Paris ostentava uma catalogação trazendo o número de opus (op.4), e a *Sonata* pós-Paris – editada – não traz esta informação na partitura, nem nos programas impressos (ver anexo), nem nas críticas jornalísticas?

Antes de passar à análise do primeiro movimento da *Sonata em dó menor* exporei na íntegra a contrastante opinião de Américo Pereira sobre ela, opinião emitida estando ele na posse da edição alemã, donde se conclui tratar-se sem nenhuma dúvida da mesma obra que foi exaustivamente incensada pela crítica especializada após 1892. Esclareço que curiosamente o fac-símile que se encontra no livro de Pereira não é da partitura editada, mas de uma cópia

manuscrita cuja caligrafia não é a do compositor. O texto original de Pereira reproduzido abaixo não possui nenhuma palavra grifada, os grifos são meus, e contribuirão para reflexões posteriores durante a análise da obra.

A “Sonata em dó menor”, para piano, dedicada à Exma. Snra. Cândida Halfeld Fontainha, e que a casa Teodoro Goetze, de Juiz de Fora, lançou em uma edição primorosa, apresenta-nos um aspecto inteiramente diferente. O compositor deixa-se dominar pela **influência indisfarçável de Beethoven**, mas a todo momento reponta a personalidade do autor nessa peça em que se ostentam belos temas, cheios de imponentes acordes, que mostram, à evidência, o cabedal melódico e harmônico de que ele já dispunha.

A escolha das relações tonais não é das mais felizes, tratando-se de uma sonata em que o autor se acha fortemente inoculado dos clássicos. Se a passagem do tom da peça lenta - mi menor - terminado com acorde perfeito maior, ao do Rondó - dó maior, é perfeitamente aceitável, o mesmo também não se pode dizer, em relação à tonalidade da peça inicial - dó menor - comparada à do Romance, constituindo, em relação à tonalidade principal, um parentesco inusitado.

No Romance há mesmo uma série de trêmulos, ao gosto da época, porém inexpressivos nas mãos de um músico como Valle.

Quanto ao Allegro final (Rondó) que, aliás, é uma página brilhante e acabada com muita felicidade, vemos que **o autor procurou conciliá-la com o tipo sonata**, fazendo da 1ª. Estrofe um segundo tema sujeito a re-exposição, como de resto já se encontra em Mozart, e, mais aperfeiçoado, em Beethoven (Sonata op. 13, e outras). (Id. ibid., p.51-52).

A capa/folha de rosto da edição sobre a qual baseamos nosso trabalho – toda escrita em francês, malgrado haver sido editada em Hamburgo, norte da Alemanha (Lith. Anst. v. M. Dreissig, Hamburg) – traz a informação de que esta obra é dedicada, ou, antes, é uma *homenagem*, a uma dama de família tradicional juizforana (Hommage à Mme. Cândida Halfeld Fontainha).

Outra informação curiosa consta ainda nesta folha de rosto: o endereço do *Estabelecimento Musical Theodoro Goetze (Rua Halfeld número 26-A)* cujo nome da rua nos remete ao primeiro sobrenome da homenageada: Halfeld. A capa informa ainda que esta casa comercial é a *Agência Exclusiva dos Pianos Rud. Ibach Sohn*, fábrica de pianos ainda existente hoje e em atividade na Alemanha (v. cópia da partitura em anexo).

A informação central desta capa/folha de rosto, entretanto, haveria de ser, por óbvio,

tratar-se de uma sonata em dó menor, para piano, de Francisco Valle (*SONATE en do mineur, pour piano, par Francisco Valle*).

Esta edição possui 32 páginas de texto musical e é integrada por três movimentos, a saber:

1. Allegro moderato / dó menor / compasso 3/4 = 13 páginas;
2. Andante / mi menor / compassos 12/8 - 4/4 - 3/4 - 12/8 = 6 páginas;
3. Rondó - Allegro / dó maior / compasso 2/4 = 13 páginas.

Fiz também uma edição em *Finale* dos três movimentos da Sonata em dó menor, onde erros encontrados foram corrigidos, e onde algumas adaptações buscaram adequar a escrita do século XIX à atual (como a questão do acidente em uma nota, em determinado registro, valer também para a mesma nota em todos os demais registros). Há, conseqüentemente, uma gravação *Midi*, e ambas – partitura em *Finale* e gravação – se encontram no CD anexo a esta tese.

4.2.1.1 O 1º movimento: *Allegro moderato*

O primeiro movimento apresenta como cabeça de seu tema A uma seqüência de três acordes (tônica, dominante, tônica) cuja voz superior caminha ascendentemente, por graus conjuntos, sugerindo uma pergunta. Sabendo da admiração de Valle por Beethoven, e conhecendo o Quarteto op.135 para cordas (quarto movimento), não é sem propósito imaginar que esses três acordes iniciais – que se derramam por praticamente todas as treze páginas do *Allegro moderato* – pudessem talvez traduzir a mesma pergunta trágica, sobre o destino, escrita por Beethoven no quarteto que mencionamos acima: *Muß es sein?* (Tem que ser?). Creio que a carga dramática desta seqüência, aliada aos fantasmas que, sabe-se, habitavam o imaginário de FV, autoriza este paralelismo.

4.2.1.1.1 Exposição: Tema A

O tema A prossegue em colcheias descendentes (cuja anacruse, ainda harmônica, é um arpejo de Dó menor, o qual é seguido por graus conjuntos da escala de Dó menor) que levam do I ao V grau, no terceiro compasso (c.3), como podemos ver no exemplo 1:

Allegro moderato

Piano

Exemplo 1. Francisco Valle: *Sonata em Dó menor /I Movimento* – Exposição, Tema A, c1-4.

Este mesmo desenho é retomado no c.4: três acordes (V-I-V) onde a dominante vem acompanhada de sua sétima menor característica, e nova frase descendente em colcheias, que traz a tonalidade do V para o I, no c.7.

Exposto o tema A, nos c.7-23 Valle trabalha elementos do tema, como a anacruse em colcheias na direita, acompanhadas harmonicamente por uma novidade que aumenta o interesse e a atividade rítmica: arpejos em semicolcheias na esquerda. O abandono das colcheias e o aparecimento das síncopes (nos c.14-15) e das sextinas em semicolcheias (nos c.16-17), somados à caminhada sempre ascendente da linha melódica até o c.18, são elementos agregadores de tensão.

Nos c.18 e 19 as colcheias descendentes temáticas reaparecem, desta vez na mão esquerda, acompanhadas de sextinas em semicolcheias na direita. Esse desenho conduz aos c.20-21, onde acordes em semínimas descendentes, em progressão cromática na direita, estão a cavaleiro de sextinas em semicolcheias na esquerda (que mantêm a harmonia de Dó menor assentada sobre um dissonante fã suspenso ostinato, no baixo). Essa passagem descendente

prepara a explosão ascendente da escala de Dó menor em três oitavas simultâneas (c.22) – escala onde o quarto grau, fá, mantém-se igualmente suspenso – que leva à cadência perfeita alojada nos c.23-24.

4.2.1.1.2 Exposição: o motivo α (alfa)

No compasso 25 inicia-se uma ponte modulante que levará ao compasso de espera (com fermata) de número 39, que possui caráter suspensivo. É apresentado, pela primeira vez nos c.24-25, como se pode reconhecer no exemplo 2, um motivo que chamarei de alfa – α – e que se fará presente durante todo o desenvolvimento deste *Allegro moderato*, como um dos cimentos dessa estrutura formal, e que se caracteriza por quatro notas ascendentes e três descendentes, retornando à nota de origem.

Exemplo 2. Francisco Valle: *Sonata em Dó menor* / I Movimento – Exposição, motivo α , c.24-25.

O motivo α aparece nesta ponte mais uma vez, nos c.28-29. Nos c.32-39 a anacruse em colcheias, do tema de A, é citada ainda quatro vezes. A cadência conclusiva da ponte estabelece o Sol maior como o novo I grau, através de um acorde único, no compasso 38, precedido pelo acorde de sétima sobretônica (Ré maior sobre a nova nota tônica: sol).

4.2.1.1.3 Exposição: tema B

Francisco Valle transita sem preparação, principiando a exposição do tema B no tom de Mi bemol maior. A melodia, cuja nota de origem é a mediante sol (tônica do acorde que antecedeu), garante uma modulação sem asperezas.

Assim como acontece com o tema A, o tema B também é binário, possuindo claramente duas seções: as duas mínimas pontuadas que posso chamar de *harmônicas*, por formarem a idéia de um acorde; e as quatro notas descendentes, que posso chamar de *melódicas*, por se encontrarem a intervalos de segunda maior ou menor uma das outras (graus conjuntos). Eis o tema B (exemplo 3):

Exemplo 3. Francisco Valle: *Sonata em Dó menor* /I Movimento – Exposição, Tema B, c40-44.

A exposição do tema B ocupa os c.40-68. Suas quatro notas descendentes *melódicas* comparecem a duas vozes, dialogando entre soprano e contralto, nos c.46-49 e 54-58.

Os compassos 65-68 fazem referência ao tema A, como em geral acontece antes de encerrar-se a exposição de uma forma-sonata. No entanto Valle inverte aqui a ordem, pois reapresenta primeiro o segundo elemento, aquele das colcheias descendentes (c.65), para somente a seguir reapresentar os três acordes que compõem o 1º. elemento – *Muß es sein?* – (c.66-67). O mesmo procedimento é adotado nos c.67-68.

Francisco Valle, como de resto a maioria dos compositores românticos europeus, abole o sinal de repetição que conduziria ao Da Capo da primeira seção da forma-sonata.

4.2.1.1.4 Desenvolvimento ou Travessia

O compasso 69 dá início, na tonalidade de Ré maior, à *travessia* (em alemão: *Durchführung*), equivocadamente traduzida em outros idiomas pela palavra *desenvolvimento*: a segunda grande seção da forma-sonata. A travessia tonal iniciada pelo Ré maior (c.69) passa pelo Mi bemol maior (c.73), pelo Fá maior (c.77), volta ao Ré maior (c.81), para chegar ao Sol menor (c.85).

O compositor explora o motivo α já nos primeiros compassos, literalmente (c.69-70 e 73-74) ou com modificações intervalares e mudança de direção (c.71-72 e 75-76), sempre sobre semicolcheias na esquerda que, sobre um pedal do baixo, canta também o motivo α (com o polegar, em movimento paralelo à voz principal) à distância de uma décima ou de uma terça. O compasso 75, com semicolcheias na esquerda e na direita (que deixa de cantar α em semínimas, mas em acordes quebrados) torna mais tensa essa *travessia*.

O c.77 traz novo aumento da atividade rítmica, pois a progressão em semínimas de α (que continuam insistentemente a soar na esquerda) é atropelada pelas colcheias do tema A – desta vez ascendentes – cantadas pelo polegar direito, e tensionada pelas semicolcheias em acordes quebrados, na mesma mão. Esta configuração permanece, sofrendo as modulações referidas mais acima, até atingir o c.85, quando Valle amalgama os dois elementos temáticos: o tema B é cantado integralmente pelos longos acordes e/ou oitavas da direita, em sol menor, enquanto a esquerda agita-se em sextinas de semicolcheia, marca exclusiva da exposição do tema A. Os c.87-88 reapresentam o segundo elemento do tema B, a duas vozes, mantendo sempre o mesmo desenho da esquerda em sextinas.

Nos c.91-92 acontece um “contraponto inversível”: mão direita e esquerda trocam de funções no c.91. A esquerda canta o tema B, acompanhada pela direita (em sextinas de semicolcheia). No c.92 a direita acumula a função das sextinas com a complementação do canto do tema B, iniciado pela esquerda. Mantém-se a tonalidade em Sol menor.

Os c. 93 a 97 promovem um amálgama entre elementos de A (semicolcheias em sextinas na pauta superior e colcheias na pauta inferior). É uma progressão harmônica – Sol menor, Lá menor, Ré menor, Lá menor, Ré menor, Mi menor, Sol menor, Ré maior – por pares de acordes, na pulsação da colcheia, cada dupla de acordes articulada anacrusticamente (arsis-tesis) por um intervalo de semitom.

O c.98, precedido de uma barra dupla, inaugura uma nova armadura: os três bemóis são substituídos por dois sustenidos, que permanecerão até o c.167. Apenas no c.168 retornarão os três bemóis da tonalidade-título desta *Sonata* – Dó menor.

Os recursos composicionais utilizados por Valle até o c.97 persistem após a assunção da armadura de Ré maior: sextinas de semicolcheias na direita e colcheias na esquerda, em pares de acorde, porém doravante em progressão ascendente diatônica e não cromática (c.98-99; 102-103; 106-107; 110-111). Para cada dupla dos compassos citados, outra dupla de compassos retoma a cabeça do tema A, apresentando os três acordes do *Muß es sein? – Tem que ser?* – (c.100-101; 104-105; 108-109; 112-113). Os encadeamentos partem do Ré maior e retornam a ele, passando por Lá maior (c.102), Si menor (c.106) e Fá sustenido maior (c.110).

O c.114 introduz nova configuração, onde as sextinas em semicolcheia (de A) da pauta superior permanecem harmonicamente estáveis e consonantes em Ré maior por cinco compassos, acrescentando-se a sétima da dominante nos dois seguintes, o que provoca a modulação para a nova subdominante, Sol maior (IV grau). Enquanto isso a mão esquerda, cruzada sobre a direita, canta integralmente o tema B, com algumas modificações intervalares. É um momento de serenidade em meio à torturada agitação deste primeiro movimento. No c.122 o dó sustenido faz retornar à tonalidade de Ré maior. Por seis vezes mínimas pontuadas fazem referência à cabeça do tema B nesta configuração (c.114-133): c.116-117; 118-119; 122-123; 125-126; 129-130; e 131-132. Com uma bela referência ao *Tem que ser?*, do tema A, por aumentação, nos compassos 134,135 e 136, Francisco Valle conclui este momento.

Quatro compassos – temperados pelo gosto cromático wagneriano – fazem a transição para a recapitulação do tema B, no c.141.

4.2.1.1.5 Recapitulação ou reexposição

Contrariando o hábito, FV reexpõe o tema B antes do tema A. Ele se apresenta muito semelhante à sua identidade na exposição, porém aqui está na tonalidade da dominante de Dó menor, Sol maior, não mais em Mi bemol maior, que é a tonalidade relativa de Dó menor, como ocorreu na Exposição (c.141-159).

No c.160 a ponte que levará à recapitulação do tema A restitui as semínimas do motivo α com variação mínima, e agora acoplado à cabeça do tema A, que já se insinua nos c.161 e 163. Tudo isso sobre semicolcheias *proto-albertianas* na esquerda. Os c.164-165 trazem de volta as três colcheias anacrústicas (2º. elemento de A) na pauta superior, que se dilatam nos c.166-167 sobre os acordes quebrados em semicolcheias da pauta inferior.

No c.168 a armadura de Dó menor é restaurada, e dá-se a recapitulação da exposição do tema A, como se pode reparar no exemplo 4.

The image shows a musical score for piano, measures 168-170. The key signature is D minor (two flats). The score is marked 'Piano' and 'ff'. The right hand (treble clef) starts with a chord in measure 168, followed by a series of triplets of eighth notes. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of semicolcheias (eighth notes) with some triplets. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Exemplo 4. Francisco Valle: *Sonata em Dó menor* /I Movimento – Reexposição, Tema A, c168-170.

Acompanhando o tema A no c.168 encontramos uma sucessão de semicolcheias que conferem um caráter quase barroco a este momento, como se fosse uma espécie de contra-sujeito. Este compasso é o equivalente ao c.1 da exposição. Os c.169-170 retomam a mesma fisionomia com que se apresentaram nos c.18-19 da exposição, e completam a apresentação de

A com uma variação de seu segundo elemento (as colcheias); o c. 171 restaura integralmente a configuração do episódio que inaugura a armadura de Ré maior, no c.98.

O c.172 da recapitulação equivale ao c.4 da exposição, porém acompanhado do mesmo *contratema para-barroco*. Pelos cinco compassos seguintes (c.173-177), é dilatada a configuração do segundo elemento de A, que acabou está reproduzida no fragmento acima (c.169-170). Os c. 178-178 correspondem quase identicamente aos c.20-21 da exposição.

4.2.1.1.6 Desenvolvimento terminal

No c.180 inicia-se uma seção conclusiva desta forma-sonata que apresenta alguns fatos novos. O conjunto dos três acordes trágicos de A – com sua melodia ascendente por graus conjuntos – obsessivamente se multiplica, indagando sucessivamente: dó-ré-mi bemol? Lá bemol-si bemol-dó? Dó-ré-mi bemol? A eles, o último conjunto responde: dó-si-dó! (c.180-183). Enquanto isto a mão esquerda canta e multiplica por quatro, dilatando pelos quatro compassos, o seu *contra-sujeito*.

Do c.184 ao c. 187 invertem-se os papéis. O *contratema* passa à direita, e a tríade de A se transfere, com variações, para os acordes da esquerda.

Os c.188-189, sobre a rítmica do *contratema*, em uníssono, levam a um período acéfalo de dois compassos, puramente harmônico e onde podemos reconhecer uma hemiólia, onde o primeiro e segundo tempos do c.190 formam o mega-primeiro-tempo da hemiólia (no valor de uma mínima); onde o terceiro tempo do c.190 e o primeiro do c.191 formam o mega-segundo-tempo da hemiólia (no valor da segunda mínima); e onde o segundo e o terceiro tempos do c.191 formam o mega-terceiro-tempo da hemiólia (no valor da terceira e última mínima).

Os c.192-195 reprisam os quatro anteriores, no registro agudo.

Os c.196-199 apresentam uma contração do tema B, a duas vozes.

Os c.200-201 trazem o motivo α em sua configuração normal, e numa configuração

espelhada (ou invertida), nos c.202-203, sempre acompanhado pelas semicolcheias *proto-albertianas*.

O motivo α é reapresentado – agora no registro grave – nos c.204-205, e espelhado nos c. 206-207, no mesmo registro (oitava abaixo dos quatro compassos anteriores).

4.2.1.1.7 Coda

A coda propriamente dita acontece a partir do c. 208. A cabeça do tema A (Tem que ser?) é reapresentada pela última vez (agora pela mão esquerda) e dilatada nos três compassos seguintes, sempre acompanhada do contratema, na direita. Nos c.213 e 216 a cabeça do tema B também é reapresentada pela última vez, igualmente pela mão esquerda, porém na oitava superior (mediante cruzamento de mãos).

Os nove compassos finais são um *calmato* construído apenas com as notas que compõem a harmonia de Dó menor, e conduzem ao final do movimento, em pianíssimmo.

4.2.1.2 O 2º movimento: *Romance*

Assinalo a curiosidade do fato de, no caput da página onde se inicia o segundo movimento – em letras maiúsculas, no mesmo formato e dimensões em que foi grafada no caput do primeiro movimento a palavra “SONATA” –, figura a palavra “ROMANCE”. Fato realmente muito curioso, porque sugere ou faz supor uma idéia de independência deste movimento em relação à própria sonata, permitindo-nos a possibilidade de imaginar que ele (o *Romance*) possa ser tomado como uma peça avulsa, em separado da *Sonata em Dó menor*.

Notemos que o segundo movimento, além de ser o único encimado por um título, é também o único a apresentar mudanças de compasso em seu interior. Esta complexidade suplementar, de ordem rítmica, chama de imediato a atenção do observador.

4.2.1.2.1 Estrutura e desenvolvimento motivico

A estrutura do segundo movimento repousa sobre os pilares musicais dos motivos curtos e facilmente identificáveis que apontarei a seguir.

Fundamenta-se sobre uma textura “tripartite”: a obra poderia ter sido escrita sobre um sistema de três pautas, como a maior parte do repertório organístico (influência de Charles-Marie Widor, do Conservatório de Paris? De Franck, da Schola Cantorum?). Nesta hipótese, haveria ainda maior clareza da transparente textura em três partes, devido à disposição espacial.

Na pauta inferior estaria escrito aquilo que os alemães chamam de “Pedalpunkt”: notas longas e freqüentemente repetidas, nos valores de semibreves e semínimas pontuadas; lá se encontrariam longos compassos de espera, como nos momentos em que os dois manuais superiores de um órgão, dispensando o concurso da “pedaleira”, tocam sozinhos a vida e o interesse musical da obra.

Na pauta superior estaria escrita a linha melódica pungente, lírica e expressiva que, desde o repertório organístico dos séculos XVII e XVIII (vide por exemplo os corais do *Orgelbüchlein* de J.S.Bach), cumpriam a função do contador da histórias, como num *récit*, melodia que alternaria entre uma grande frase e outra – assim como ocorre com a pedaleira – momentos de desaparecimento e silêncio. Luz e Sombra.

Durante estes compassos de espera na pauta superior a pauta intermediária ganha proeminência e transforma aquilo que seria somente uma modesta harmonia acompanhadora – os acordes homofônicos de caráter secundário à melodia – num motivo musical de primeira ordem: motivo que, em última instância, vem a revelar-se pouco a pouco, no decorrer da peça, como o cimento-armado estrutural que confere unidade formal e interesse dramático a todo este monumento musical que é o *Romance*.

O motivo, em duas palavras, articula todos os clímax [clímaces] importantes que se produzem,

assim como, com extraordinária brevidade e concentração, a resolução final. É uma mônada do universo que existe nele. (ROSEN, 1987, p.216).

O verdadeiro desafio consistiu em manter a hierarquia existente nos fins do século XVIII entre a voz melódica e as partes acompanhantes, e ao mesmo tempo dar ao acompanhamento um significado motivico. Só assim se obteria uma verdadeira unidade de textura. (Id. *ibid.*, p.196).

A estrutura geral do *Romance* poderia ser formalmente pensada tendo por base as fórmulas de compasso utilizadas por Francisco Valle. Há uma seção inicial – que chamarei seção A – em compasso 12/8, seção que é reapresentada para a conclusão da peça (ou antes, do segundo movimento da *Sonata em dó menor*), embora não de maneira literal, e apresentando transformações. A esta seção terminal – onde podem ser reconhecidas as idéias mestras de A – chamarei seção A'. Parece-me que tal análise poderia ser compartilhada por quaisquer músicos ou por quaisquer ouvintes que sobre ela se debruçassem, sem maiores divergências, por óbvia. Tal unanimidade, todavia, cederia lugar a uma possível polêmica quando da análise da(s) seção (ou seções) intermediária(s).

Quem tomar por base preferencialmente as fórmulas de compasso, sem levar em consideração as questões de ordem motivica, encontrará aí uma seção B, em compasso 4/4, e uma seção C, em compasso 3/4. A forma geral da peça ficaria sendo, nesse caso, A-B-C-A'.

Mas também seria possível considerar as duas seções B e C enquanto uma única seção B, ainda que bipartida – se fôr valorizado o fato de que o motivo condutor (um trêmolo insistente), sendo o mesmo em ambas, conferiria ao quaternário e ao ternário uma unidade formal. Nesta segunda possibilidade de análise ter-se-ia A-B-A' como estrutura geral do *Romance*. Abraço preferencialmente esta segunda hipótese.

O mineiro Valle, empregando abundantemente o procedimento da variação – espécie de compromisso paradoxal entre a repetição e o contraste – utilizou-se de alguns motivos curtos, facilmente memorizáveis e reconhecíveis, que deram ao *Romance* sólida estrutura. É difícil não perceber nesse procedimento uma técnica FRANCKiana / FRANCiscana de composição.

4.2.1.2.2 O motivo α (alfa)

Um primeiro motivo – α – simultaneamente rítmico, melódico e harmônico, abre a peça. Em sua primeira aparição manifesta-se sob a forma de “lá# si, lá# si” colcheias (exemplo 5), relação de semitom onde lá# é uma appoggiatura que se resolve no si, dentro de uma harmonia em mi menor, tonalidade principal do *Romance*. Este vem a ser o verdadeiro motivo condutor da obra. É com ele que Francisco Valle abre e encerra este segundo movimento de sua *Sonata em Dó menor*.



Exemplo 5. Francisco Valle: *Sonata em Dó menor* /II Movimento – Motivo α , c1.

Durante toda a seção A o motivo α está presente. Do compasso 1 ao 25 ele é ouvido em sua figuração de colcheias. Nos compassos 26 e 27 aparece em nova figuração: fusas. E a repetição binária que lhe conferia um caráter dual é dilatada, multiplica-se, e α passa a ser exaustiva e estressadamente ouvido, em repetições sucessivas e rápidas.

4.2.1.2.3 O motivo β (beta)

Nos compassos 10, 13, 15 e 17 encontra-se o motivo β , cantabile, com a seguinte estrutura rítmica:



Exemplo 6. Francisco Valle: *Sonata em Dó menor* /II Movimento – Motivo β , c10.

Entretanto, Francisco Valle vem a desmembrar este motivo composto, a que chamei β ,

em dois fragmentos. Assim, será possível ouvir β_1 na melodia dos compassos 12, 24 (na mão esquerda) e 25; e β_2 na melodia dos compassos 19, 21, 26 e 27.



β_1



β_2

Exemplo 7. Francisco Valle: *Sonata em Dó menor* /II Movimento – Desmembramento do motivo β em dois fragmentos: β_1 e β_2

4.2.1.2.4 O motivo α'

No compasso 26, penúltimo compasso da seção A, e preparando a entrada da seção B, o motivo α sofre uma genial metamorfose. Radicalmente dilatado pelo número de repetições sucessivas – e por diminuição, já que se tratam de fusas – α aparece sob a forma do binômio “si dó” – ainda aqui conservando uma relação de semitom – na figura de um trêmolo, dentro de outra relação sintática: no caso presente, si é tônica (a tonalidade é si menor) e dó uma bordadura (exemplo 8).



Exemplo 8. Francisco Valle: *Sonata em Dó menor* /II Movimento – Dilatação e diminuição do Motivo α , c26.

O procedimento descrito no parágrafo anterior prepara a chegada daquele que será o motivo estrutural básico da segunda seção – o trêmolo – e o faz a partir do motivo α , como

uma verdadeira epifania, demonstrando o extraordinário poder inventivo do compositor. O motivo α' do trêmolo será encontrado em todos os compassos da seção B – entre 28 e 76 – excetuados apenas quatro: 43 a 46.

4.2.1.2.5 O motivo γ (gama)

Na seção B, que se inicia no compasso 28 – quando a fórmula de compasso torna-se 4/4 – é apresentada uma nova configuração de valores para o motivo β – o qual reaparece integralmente no compasso 30 – visando adaptá-lo à nova fórmula de compasso. Chamei-o γ .



Exemplo 9. Francisco Valle: *Sonata em Dó menor /II Movimento* – Início da seção B, motivo γ , c28.

Assim como aconteceu com β , o motivo gama será igualmente desmembrado. Ao primeiro fragmento de γ , chamei γ_1 , nos compassos 32 (exemplo 10), 34, 36, 37, 39, 41, 42, 43 e 45, bem como na mão esquerda dos compassos 33, 35, 40, 44 e 46.



Exemplo 10. Francisco Valle: *Sonata em Dó menor /II Movimento* – Desmembramento do Motivo γ , c32.

No compasso 47 a fórmula de compasso passa de 4/4 a 3/4, o que provoca uma sensação de aumento da atividade rítmica. A tonalidade em que está escrita esta sub-seção em compasso ternário é si menor (em modo melódico descendente: o dó sempre comparece enquanto bequadro, ou natural). O motivo γ_1 passa a ter nova configuração – que chamei de

γ_2 – e está presente em todos os compassos, de 47 a 76, onde a seção B se conclui (exemplo 11):



Exemplo 11. Francisco Valle: *Sonata em Dó menor /II Movimento* – Nova configuração do Motivo γ , c55.

4.2.1.2.6 A seção conclusiva A'

Finalmente, no compasso 77, há o retorno ao compasso 12/8 e ao motivo α , na seção A', a qual estará concluída no compasso 109.

Há que se notar que, entre os compassos 77 e 84, a repetição da seção A é literal. Entre os compassos 85 e 88 há um adensamento da textura (polifonia imitativa entre soprano e baixo em torno do motivo melódico β , acompanhada pelo motivo α), que leva ao compasso 89. Neste momento Francisco Valle utiliza o procedimento de acoplar α ao seu *alterego* metamorfoseado – γ – mantendo ainda o motivo β (compassos 89 a 91).

O ápice de tensão acontece nos compassos 92 a 94, onde α reina absoluto, em fortíssimo, tocado por ambas as mãos, para em seguida decrescer até o *piano* do compasso 96, onde se inicia a *Coda*. A *Coda* é construída, como a Introdução, sobre a tonalidade de mi menor e sobre o motivo α .

Os dois compassos finais (108 e 109) formam um verdadeiro caleidoscópio harmônico, num *diminuendo* do *p* ao *ppp*, e pródigo em fermatas e sinais de *tenuta*, onde o encadeamento 'Fá maior – Dó maior – Ré menor – Dó maior – Sol maior – Lá menor – Mi maior' leva este belo *Romance* a uma branca morte picarda, iluminada pelo sol suspenso...

4.2.1.3 O 3º. Movimento: *Rondó*. Allegro

Francisco Valle chamou de *Rondó* a este Allegro, mas poderia tê-lo chamado por outro nome. Todas as seções deste movimento guardam uma unidade motivica extraordinária. Naquela que seria a seção A – a primeira de um rondó, que normalmente retorna em ciclos pontuando as seções B, C, etc. – estão presentes dois motivos que comparecerão obsessivamente a todas as demais seções, transformando-as, lato senso, em variações de A. Algumas destas outras seções são igualmente cíclicas (não apenas a seção A o é, neste *Rondó*), retornando com modificações, transpostas tonalmente, etc., e contribuindo para fazer deste terceiro movimento da *Sonata em dó menor* uma verdadeira *fantasia*. Relembro a propósito uma frase de Norman Demuth, citada pelo arconte de FV Lúcius Mota, a propósito de semelhante procedimento cíclico-desenvolvimentista encontrado em obras do mestre de Valle, César Franck: “tudo se torna uma permutação de algo já ouvido”. Nada que seja mais adequado ao presente *Rondó*.

Aos dois motivos apresentados simultaneamente na seção A chamarei, assim como chamei no *Romance*, de alfa – α – e beta – β –, tendo ambos como principal característica a questão rítmica, a qual permanecerá imutável, um fator de identidade que favorecerá seu reconhecimento em todas as variações e disfarces motivicos que se encontram no decorrer do *Rondó*.

O α é o motivo composto por quatro semicolcheias em cada tempo do compasso, uma espécie de *moto contínuo* obsessivo que conduz, como uma máquina ou um motor irrefreável, a agógica e o interesse musical durante todo este movimento (exemplo 12).

Exemplo 12. Francisco Valle: *Sonata em Dó menor* /III Movimento – Rondó, motivo α , c21.

β apresenta-se numa figuração sucessiva de colcheia pontuada seguida de semicolcheia em cada tempo do compasso (exemplo 13). Impulsiona e impele para a frente a melodia, e nos momentos em que a melodia está ausente – nas passagens acéfalas – comparece ainda, numa configuração exclusivamente rítmico-harmônica.

Exemplo 13. Francisco Valle: *Sonata em Dó menor* /III Movimento – Rondó, Motivo β .

4.2.1.3.1 Seção A

Nesta seção (como nas demais) já encontramos algumas das características franck-franciscanas citadas anteriormente nesta tese, como as frases de dois e de quatro compassos em seqüência. Os c.1 a 4 e 9-16 já nos dão dois exemplos dessa estrutura fraseológica. Com mais clareza ainda a percebemos quando acontecem diálogos entre as mãos direita e esquerda, como nos c.17 a 22, em que α e β se alternam nos registros grave-agudo ou agudo-grave.

É importante notar que os arpejos em semicolcheias de α (com hastes para baixo) e a figuração pontuada de β (com hastes para cima) estão concomitantemente a cargo da mão direita, durante praticamente toda a seção A – exceção feita aos c.19-20 e c.25-35 (codeta). A esquerda, na extremidade inferior do sistema, trabalha – em notas duplas ou acordes – com a

mesma figuração pontuada do soprano, reforçando-o muitas vezes.

Nos c.25 a 35 o motivo β está solteiro, devido à ausência do motivo α , e cumpre função terminal de codeta da seção, onde a vertiginosa textura a duas vozes com que se apresenta, de caráter imitativo, causa uma sensação de imponderabilidade, por meio das rápidas (e em defasagem) mudanças de direção das melodias, e *a fortiori* pela imprecisão tonal advinda do uso do cromatismo.

4.2.1.3.2 Seção B

Do c.36 ao 66 desenvolve-se a seção B que, como quase todas as seções deste *Rondó*, poderia ser chamada de A' ou A'' ou A''', pelo parentesco direto entre as escritas. Os dois motivos, α e β , e as frases de dois e quatro compassos continuam presentes.

O modo menor de Mi, tonalidade na qual ela se inicia, associado à predominante dinâmica *piano*, provoca uma sensível mudança de caráter, onde a alegria esfuziante da seção anterior é substituída por um momento de maior intimismo, subjetividade e reflexão. Os oito c.36-43 (Mi menor-Sol maior) são reprisados *ipsis literis* a uma quinta acima nos c.44-51 (Si menor-Ré maior).

Os c. 52-55 e 56-63 cumprem função semelhante ao da codeta da seção A, mas neste caso os motivos α e β estão casados. Cumpre assinalar a confusão tonal ocasionada pela alternância entre o lá bequadro e o lá sustenido; a ambiguidade presente no encadeamento dos pares de acorde Si maior-Lá menor (c.52-55); e as appoggiaturas sucessivas em colcheias pontuadas-semicolcheias, nas duas vozes de baixo, no registro super grave, em defasagem (c.56-63).

4.2.1.3.3 Seção C

Esta seção está delimitada por barras duplas antes do c.64 (início da nova armadura de

cinco sustenidos, indicativa de Si Maior) e após o c.71 (retorno à armadura inicial de Dó maior). Suas dessemelhanças em relação à seção A residem no fato de estarem ambas as mãos na clave de fá, no registro grave, e no um contraponto inversível entre as duas vozes extremas (tenor e baixo, em β). O motivo α permanece no intermédio.

Nos c.72-79 dá-se a reprise do 64-71, desta vez transposta para a tonalidade de Dó maior. Aqui, da mesma forma, a alternância entre o si bemol e o si bequadro causa uma indefinição tonal: a tonalidade de Fá maior é o I grau, ou seria o IV de Dó maior? Dó maior é o I grau ou é o V de Fá? A armadura pode desvendar o mistério, mas ela não está ao alcance dos ouvidos da platéia, que não tem acesso à partitura. O último acorde cadencial, antes da ruptura, é Dó maior, todavia a próxima seção inicia-se em Fá maior.

4.2.1.3.4 Seção D

Esta seção (período compreendido entre os c.80-95) começa e termina na tonalidade de Fá maior, embora a atividade harmônica seja internamente pródiga (nos primeiros oito compassos encontramos as harmonias de Fá maior, Si bemol menor, Lá maior, Ré menor, Dó maior, Sol maior e Dó maior; e nos últimos oito compassos: Fá maior, Si bemol menor, Lá maior, Ré menor, Fá maior, Dó maior e Fá maior).

Após a ruptura causada pela pausa de colcheia em ambas as pautas do sistema, no último compasso da seção anterior, acontece igualmente, nesta que estou chamando de seção D, uma ruptura na configuração do motivo α .

Aqui a fisionomia de α muda sensivelmente. Os graus disjuntos dos arpejos harmônicos são substituídos por agitados trinados em intervalo de segunda na mão direita, onde as notas dissonantes ora são appoggiaturas que se resolvem, ora são bordaduras das notas consonantes. A aparência de β transforma-se menos, embora passe a ser exclusividade da voz do tenor – o canto na cintura, diriam os barrocos. Os intervalos ascendentes ou descendentes de 6^a. e os

semitons cromáticos (somados aos trinados da mão direita, que formam o cenário) promovem uma expressividade tensa na melodia da mão esquerda. Note-se que, curiosamente, nos c.92, 94 e 95 a grafia das semicolcheias é a grafia padrão dos *tremoli*. Note-se ainda que este procedimento já aconteceu no *Romance* (durante as transformações do motivo α)...

The image shows a musical score for piano, measures 80 to 83. The key signature is G minor (one sharp, F#). The time signature is 3/4. The right hand (treble clef) has a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand (bass clef) has a simpler bass line with quarter and eighth notes. The dynamic marking 'f energico' is written in the first measure. The score is divided into four measures, with a double bar line after the second measure.

Exemplo 14. Francisco Valle: *Sonata em Dó menor* /III Movimento – Rondó, Seção D, c.80.

4.2.1.3.5 Seção E

Trata-se de um *calmato*. Por quase uma página e meia (do c.96 ao 146) não mais se ouvem as contínuas semicolcheias motoras de α . Toda esta seção está baseada somente no desenho rítmico de β e, do ponto de vista da dinâmica, caminha gradualmente do fortíssimo (c.96) ao pianíssimmo (c.138), passando pelo piano (c.110) e pelo pianíssimo (c.119). A presença das inúmeras mínimas e dos vários compassos de espera encontrados nesta seção coopera para esse momento estático, tanto quanto a caminhada desde o registro grave (ambas as mãos na clave de fá) em direção o registro agudo final (ambas as mãos na clave de sol).

O tratamento que, *lato senso*, poderíamos chamar de polifônico (assim como poderia ser chamado de polifônico o mesmo procedimento composicional na exposição do primeiro tema do Allegro da 5^a. *Sinfonia* de Beethoven), sugere um pensamento tímbrico, orquestral.

A diminuição da atividade rítmica se radicaliza no c.146, o último desta seção: apenas pausas.

4.2.1.3.6 Seção B'

Nesta seção retornam as semicolcheas de α . Entre os c.147-170 temos uma retomada da estrutura que já foi ouvida nos c.36-51, mas agora transposta um semitom acima e em outro modo (de Mi menor para Fá maior).

4.2.1.3.7 Seção A'

Esta seção está apresentada pela segunda vez (c.171-207) na mesma tonalidade de Dó maior, porém com uma modificação naquilo que chamei de codeta, que em A' se apresenta modulante para o IV grau, Fá menor.

4.2.1.3.8 Seção B''

Os c.208-223 (em B'') são semelhantes aos c.36-51 (em B), e mesmo aos dilatados c.147-170 (em B'). Se em B' as tonalidades estavam meio tom acima de B e em outro modo (o binômio Mi menor/Si menor é substituído pelo binômio Fá maior/Dó maior), nesta terceira versão – B'' – o binômio tonal é Lá bemol maior/Dó menor, que desemboca no relativo maior: Mi bemol.

Do c.224 ao 233 temos uma ponte modulante que, através de uma passagem em Sol acrescido de uma sétima (sugerindo uma nova modulação para Dó), cai abruptamente na tonalidade de Si menor no c.228.

Nos c.234 a 247 temos uma progressão harmônica, uma espécie de ponte modulante construída sobre fragmentos de A, que caminha para uma cadência à dominante de Dó maior, ambigualmente instalada (causada pela alternância entre o dó sustenido e o dó bequadro) a partir do c.248, até o c.251.

4.2.1.3.9 Seção D'

Esta seção retoma, no c.252 – em Dó maior – a configuração formal do c.80 – que estava em Fá maior quando de sua primeira aparição: *tremoli* sobre o motivo α em notas duplas na direita, a intervalos de segunda menor ou maior; e canto, sobre o ritmo do motivo β , no tenor (ou na ‘cintura’). Mas Valle dilata esta seção. Se D possuía quinze compassos, D' possui cinquenta, e estende-se até o primeiro tempo do c.302, novamente em Dó maior, depois de transitar pelas harmonias mais insuspeitadas.

Note-se mais uma vez que, em treze compassos (262-264 e 265-270, 286, 294 e 298), FV utiliza novamente a grafia característica do *tremolo*.

No c.271, β é temporariamente abandonado. Temos aí uma progressão harmônica acéfala, conduzida por acordes na mão direita e acordes quebrados na esquerda, sobre α .

Exemplo 15. Francisco Valle: *Sonata em Dó menor* /III Movimento – Seção D', c274.

A partir do c.274 ambas as mãos trabalham simultaneamente α , em direção cromática ascendente (exemplo 15). No c.279 a direção ascendente se acelera, pela adoção da progressão diatônica, e os papéis se invertem: a mão esquerda passa a fazer o acompanhamento harmônico em acordes, cabendo à direita levar adiante os *tremoli* de α . O c.286 é o ponto de culminância e de inflexão: a partir dele, a mesma configuração formal interrompe a subida e começa a descer cromaticamente, só se estabilizando no trêmolo de Dó maior do c.294. Cabe assinalar que o motivo β retorna timidamente nos compassos 290, 292 e 294, na mão esquerda.

Do c.295 ao 302 temos duas frases de quatro compassos onde a mão direita, oitavada, canta três semínimas melódicas descendentes (sol fá mi / mi ré dó), às quais nos referimos quando da abordagem do *Allegro moderato*: a resposta conclusiva (VI-I-V-I / IV-I-V-I) do “*Eß muß sein*” beethoveniano.

4.2.1.3.10 Seção F

Do c.302 ao primeiro tempo do c.322 o desenho é altamente virtuosístico, conforme o fragmento rítmico que destaquei no exemplo 16 – sobre o motivo α das quatro semicolcheias, já totalmente transformado e transtornado – mas também harmônico – a princípio utilizando o processo franck-franciscano dos pares de acordes. O caminho até retornar à cadência perfeita dos c.321-322, em Dó maior, onde Valle colocou uma barra dupla, é vertiginoso. Sugiro ouvi-lo na gravação MIDI que se encontra no CD em anexo.

306

And.

Exemplo 16. Francisco Valle: *Sonata em Dó menor* /III Movimento – Seção E, c306.

Do c.314 ao 321, pela primeira vez neste *Rondó*, os motivos α e β estão ausentes, substituídos por uma seqüência de acordes em colcheias.

No c.322 há a indicação *pìu mosso* e o retorno de α nas duas mãos em movimentos paralelos de acordes arpejados, prevalecendo portanto o caráter harmônico e o rítmico, como na subseção anterior.

4.2.1.3.11 Seção A''

Finalmente, no c.338, o motivo melódico-rítmico de β retorna (em acordes nas colcheias pontuadas e oitavas nas semicolcheias) para não mais abandonar o palco até chegar à cadência final. Sendo *più mosso*, por não haver nenhuma indicação de retorno ao Tempo I, A'' se apresenta como um *stretto* terminal.

O motivo α retorna para as despedidas no c.356, com acordes quebrados em semicolcheias ascendentes na mão esquerda, acompanhando rítmica e harmonicamente o motivo β , que continua também em progressão ascendente, na mão direita.

Os dois acordes que encerram a peça, em fortíssimmo, são uma apoteótica cadência plagal (Fá maior, Dó maior) construída sobre o ritmo de β , ainda que por aumentação.

4.2.1.3.12 Considerações finais

Antes de encerrar a abordagem deste *Rondó*, examinemos sua curiosa estrutura:

A	c.1
B	c.36
C	c.64
D	c.80
E	c.96
B'	c.147
A'	c.171
B''	c.208
D'	c.252
F	c.302
A''	c.338

Acontecem aí três ocorrências de A, três ocorrências de B e duas ocorrências de D. As sessões C, E e F ocorrem uma única vez. E absolutamente todas elas estão amarradas pelo parentesco comum com os motivos α e β , o que dificulta enormemente a exploração dos contrastes! É definitivamente um *Rondó* incomum, extra-ordinário.

5. CODA ?

Coda:
substantivo feminino.
Rubrica: música.
Seção conclusiva de uma
composição (sinfonia, sonata, etc.)
que sirva de arremate à peça.
(HOUAISS; VILLAR, 2001)

No dia 26 de maio de 2009 fiz uma visita ao *site* do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, movido pelo desejo de verificar se a data de defesa desta tese já estaria ali publicada. Foi desta maneira fortuita que tomei conhecimento da tese de uma colega, Ana Paula da Matta Machado Avvad, defendida no próprio PPGM-UNIRIO. Lamentavelmente, porém, esta descoberta não ocorreu em tempo hábil que me permitisse ter acesso a ela, conhecer seu conteúdo e articulá-lo com a presente tese.

Tem por título *A Influência das Peças de Caráter do Romantismo em Obras para Piano de Carlos Gomes, Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno*, foi orientada pelo Prof. Dr. Luiz Paulo Sampaio, e seu objeto – segundo o resumo – é a influência das *peças características* do romantismo europeu em obras para piano de alguns dos principais compositores românticos brasileiros, notadamente, Carlos Gomes, Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno. Sua autora, através de um estudo de base estrutural, buscou fazer uma análise comparativa entre a produção musical romântica brasileira e a européia, traçando um paralelo entre ambas,

ressaltando semelhanças e dessemelhanças dentro do contexto do movimento musical romântico do século XIX.

Não duvido da enorme contribuição que a leitura do texto de Avaad traria ao melhor desenvolvimento do meu próprio texto, *a fortiori* pelo fato de a peça escolhida para representar Presciliano Silva, nesta tese – *O Sonho do Futuro op.8* – ser uma *Peça de Caráter*. A proximidade do esgotamento do prazo para o envio de minha tese à banca – com a defesa já marcada para o dia 29 de junho de 2011 – me obriga a negligenciá-la, a contragosto. Menciono-a aqui com o firme propósito de permitir (ou antes, induzir) meu(s) leitor(es) a fazer(em) ele(s) próprio(s) uma incursão até *A influência das Peças de Caráter*, e promover(em) uma ponte entre as duas teses, como pretendo fazê-lo eu mesmo, a posteriori.

Mas retornando ao aqui e ao agora: após haver examinado mais detidamente *O Sonho do Futuro op.8* e a *Sonata em Dó menor (op.4?)* explicitaram-se melhor algumas das distinções entre as linguagens de PS e FV. Certamente que a mais clara delas está na maneira como cada um deles estrutura sua obra.

Enquanto a linguagem composicional de PS em sua opus 8 pode ser caracterizada como aditiva, como uma “música de texturas” – peço aqui licença para tomar de empréstimo esta expressão da segunda metade do século XX –, ou seja, pela articulação e justaposição de sucessivas seções, temas ou motivos contrastantes (e a unidade da obra sendo atingida justamente a partir da pluralidade e contraste de seus elementos constituintes, como numa colagem), a linguagem musical de FV na sua *Sonata em Dó menor* se caracteriza por uma estrutura que pode ser chamada de orgânica, que se efetiva a partir do desenvolvimento de determinados e específicos temas ou motivos, ou seja, uma construção desenvolvida *de dentro para fora*, onde a unidade, antes de ser uma conquista *a posteriori* como na opus 8 de PS, é um dado apriorístico. Lembro ainda uma vez que minha escolha de uma sonata em três movimentos, no caso de Valle, e de uma peça de caráter, no caso de Silva, deu-se pela

impossibilidade de fazer diferentemente, por carência de material.

A distância entre a capital Rio de Janeiro e as cidades mineiras de Juiz de Fora ou São João del-Rei, fator intuído, no anteprojeto que precedeu esta pesquisa, como fundamental para compreender algumas distinções entre PS e FV, exerceu papel menor do que de antemão julguei. Presciliano deixou cedo sua cidade natal, tendo morado, dado aulas de música e regido em cidades ainda mais próximas do Rio do que o era Juiz de Fora. Posteriormente, transferiu-se para o estado de São Paulo, onde morou e exerceu sua profissão de músico e professor em Campinas e na capital. Se for também levado em conta que ele estudou no Rio de Janeiro e no Conservatório Giuseppe Verdi, em Milão, e que nunca mais teria voltado a SJDR após o cisma familiar ocorrido por causa de seu casamento com a luterana Emília, devo concluir pelo equívoco de minha hipótese inicial, ao atribuir à distância geográfica entre Rio, São João e Juiz de Fora uma importância maior na formação de seu idioleto. *A posteriori* não reconheço nela o relevo inicialmente imaginado.

Mas se o argumento geográfico foi minimizado, o histórico não o foi. Apesar de serem dois legítimos compositores românticos e representantes da *Belle Époque* brasileira, e malgrado FV ter morrido quatro anos antes de PS, não há como desconhecer as conseqüências que teve o fato de Presciliano (1854-1910) ser quinze anos mais velho que Francisco (1869-1906). Presciliano foi para Milão em 1879, com vinte e cinco anos. Francisco foi para Paris em 1887, com dezoito anos. Não há dúvida de que um adolescente de dezoito anos está mais permeável aos novos valores e informações que um jovem de vinte e cinco, mormente no século XIX, quando a cristalização da chamada idade adulta acontecia muito mais cedo do que neste nosso século XXI. Em 1879, ano da partida de PS para a Itália, FV tinha apenas dez anos. E em 1887, quando FV troca o Rio por Paris, Presciliano tinha já trinta e três!

Naqueles últimos quartéis do século XIX e início do XX o Brasil experimentou transformações históricas importantes, substituindo gradualmente a mão-de-obra escrava pelo

trabalho assalariado, instalando o regime republicano *manu militari*, destronando a tradição monárquica e intensificando a construção de um imaginário nacional. Entre essas transformações históricas inserem-se as transformações estéticas, e nelas as musicais. Um novo gosto musical foi pouco a pouco se impondo, os compositores mais jovens o abraçaram com sofreguidão, as platéias os acompanharam.

Ao encerrar a escrita da presente tese, pergunto: esta pesquisa, desenvolvida num doutorado em música, sobretudo dentro da linha de pesquisa *Teoria e Prática na Interpretação*, serviu para quê, ou a quem? Que conseqüências posso esperar ou desejar? O que pode advir daí? O que os intérpretes em geral, os pianistas em especial, e o próprio pesquisador, em particular, ganham com ela?

Em 2004 – há sete anos, portanto – quando me propus à investigação sobre o paradeiro das partituras musicais para piano-solo de Presciliano Silva (então supostamente existentes e/ou em local ignorado) e de Francisco Valle (certamente existentes, porém ainda desaparecidas, na ocasião), e a fazer das composições pianísticas de ambos uma leitura comparativa, havia um repertório parco de informações disponíveis. Tal estado de coisas levou inclusive o Prof. Dr. Ricardo Tacuchian – durante minha prova-entrevista na seleção para o doutorado, em 2005 – a fazer-me duas perguntas extremamente incômodas.

– E se você encontrar repertório composto por apenas um dos dois compositores, como vai poder compará-los? Sendo ainda mais pessimista: e se você não encontrar nada, de nenhum dos dois, para piano-solo, como ficará seu anteprojeto?

Naquele momento, somou-se às minhas inseguranças e ansiedades acadêmicas o fantasma pessoal de não haver logrado aceitação, pela segunda vez, no PPGM-UNIRIO...

Felizmente o anteprojeto foi aprovado, e aceito pelo Prof. Dr. Nailson de Almeida Simões que me acolheu enquanto seu orientando – e quero aqui mais uma vez reafirmar minha gratidão sem limites –, o que possibilitou o curso desta investigação, a escrita da presente tese, e suas conseqüências acadêmico-musicais. Presentes e futuras.

Em consequência do levantamento e da localização do repertório-alvo, os dois compositores românticos mineiros, mortos há mais de cem anos, ganharam a possibilidade de serem novamente ouvidos e aplaudidos pelas platéias do século XXI, como o haviam sido no XIX. Podemos antever sua ressurreição – pelas mãos de pianistas – nas salas de concerto, nos registros digitais, no respeito e no imaginário de seus conterrâneos, para justo orgulho dos familiares e descendentes.

O patrimônio musical brasileiro de estilo romântico foi ampliado, quantitativa e qualitativamente falando, trazendo à tona peças que dormitavam em malas ou gavetas havia décadas e sobre muitas das quais pairavam suspeitas, quase certezas, de seu desaparecimento definitivo e irrecuperável, ou mesmo de sua inexistência. Além do repertório pianístico, escopo explícito de nossa pesquisa, vieram à tona subsidiariamente obras para orquestra, para orquestra e coro, partituras de música de câmara, vocal.

Os dois românticos mineiros se deixaram revelar. E o epíteto *distintos* ganhou, no decorrer desta tese, pelo menos mais um significado, além daquele que possuía no título do anteprojeto original de pesquisa, onde *distintos* pretendia significar apenas *singulares*, *diferentes*. A discussão sobre a questão dos romantismos *de província* e *ilustrado* pode ter contribuído para a superação de alguns conceitos prévios – ou antes, pré-conceitos – quanto à questão da dignidade e da importância estético-histórica de ambas as linguagens musicais presentes naquela *fin-de-siècle* brasileira. Ambas são *distintas*, e aqui já utilizo o epíteto na sua outra acepção: *dignas* de distinção. Dois compositores mineiros, dois românticos distintos, respeitáveis, cujas vozes mereciam voltar a ser ouvidas.

Despeço-me do(s) leitor(es) desta tese com um comentário sobre o título deste capítulo. Após ter chamado de *Prelúdios* à introdução desta tese, apropriando-me de palavra tão comum e assídua no linguajar musical (embora o seja menos no linguajar acadêmico), seria previsível – quase automático – chamar metaforicamente *Coda* ao capítulo normalmente

nominado *Conclusão*. Por que não o fiz? Que razões me levaram a acrescentar um ponto de interrogação ao título desse último item?

Com este sinal, tomei de empréstimo um procedimento utilizado pela jornalista Roberta Guimarães Pires¹²⁰. O último capítulo de sua dissertação de mestrado¹²¹ foi por ela intitulado: *Conclusion?*. Traduzo abaixo sua justificativa, cujo original, em francês, está reproduzido no rodapé.

O ponto de interrogação presente mais acima, no título da última fase desta dissertação, revela nossa abertura – justamente o contrário de fechamento – no que concerne às ricas possibilidades de desenvolvimento deste trabalho. É um trabalho destinado a estar em permanente movimento. Ele deve estar aberto, permeável e poroso como as franjas. Como já o escreveu Roland Barthes no seu livro *A preparação do romance II*, uma *conclusão* seria sobretudo uma *suspensão*. Estamos de acordo. Aceitamos, queremos, somos obrigados a suspender este trabalho. Mas a sensação de tê-lo acabado seria completamente falsa, logo, uma ilusão.¹²²

Em consonância com esse pensamento, a jornalista *suspendeu* sua dissertação tomando de empréstimo a Jean-Paul Sartre a última frase da peça teatral intitulada *Huis Clos* (na tradução portuguesa: “Entre quatro paredes”): – “Pois bem, continuemos.” (SARTRE, 1947, p.76).

Vivenciei situação semelhante quando visitei, no dicionário *Houaiss*, o verbete *coda* (e acabei por eleger sua definição do significado da palavra enquanto epígrafe deste último capítulo). Para conceituar *coda* foram utilizadas ali outras duas palavras – *conclusiva* e *arremate* – que me induziram a adotar o mesmo ponto de interrogação presente na dissertação de Roberta Pires.

¹²⁰ Roberta Guimarães Pires (1982-2009) foi graduada em Comunicação e mestre em Sociologia.

¹²¹ PIRES, Roberta Guimarães. *La poétique du documentaire chez Marcos Pimentel – l'esthétique de la création filmographique du metteur-en-scène brésilien*. 2009. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas e Sociais, Faculté des Sciences Humaines et Sociales – Sorbonne, Université Paris-Descartes, p. 61

¹²² Le point d'interrogation présent, plus haut, au titre de la dernière phase de ce mémoire, révèle notre ouverture – justement le contraire de fermeture – en ce qui concerne les riches possibilités de développement de ce travail. C'est un travail destiné à être en permanent mouvement. Il doit être ouvert, perméable et poreux comme les franges. Comme l'a déjà écrit Roland Barthes dans son livre *La préparation du roman II*, une conclusion serait surtout une suspension. Nous sommes d'accord. Nous acceptons, nous voulons, nous sommes obligés de suspendre ce travail. Mais la sensation de l'avoir fini serait tout à fait fausse, donc, une illusion.

Segundo o mesmo *Houaiss*, o substantivo *arremate* provém etimologicamente do verbo *matar*, tirar a vida, eliminar, assassinar, extinguir; os verbos rematar, arrematar, são daí derivados. E a partícula *clu-*, núcleo do vocábulo *conclusão*, é apresentada como o interpositivo do verbo latino *cludo*, que significa fechar, cerrar, encerrar, enclausurar, cercar, embargar, impedir, estorvar, acabar, pôr termo, dar por acabado...

Não. O presente capítulo – como de resto toda esta tese – pretende ser o oposto disso: um convite à vida, ao desenvolvimento, à continuidade...

Muitas são as pistas que foram deixadas à mostra; tantas são as pontas de fio do novelo que não foram devidamente puxadas; inúmeros os caminhos e as sendas deixados *inconclusos*! Meu desejo e minha esperança são de que, no futuro, as falhas e lacunas que aqui permanecem continuem fazendo cócegas, intelectuais e estéticas, afetando e estimulando outros pesquisadores, musicólogos e intérpretes a levar adiante – e melhor – esta limitada, mas feliz, expedição exploratória.

6. REFERÊNCIAS

6.1 Livros

ALBERTI, Verena. Manual de história oral. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ALTOÉ, Sônia Elisabete (org.). René Lourau: analista institucional em tempo integral. São Paulo: Hucitec, 2004.

ANDRADE, Mário. Ensaio sobre a música brasileira. 3ª. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora/INL-MEC, 1972.

_____. Dicionário Musical Brasileiro. São Paulo: USP, 1989.

ANDRADE, Sílvia M.B.Vilella de. Classe operária em Juiz de Fora: uma história de lutas (1912-1924). Juiz de Fora: EDUFJF, 1987.

ATTALI, Jacques. Bruits. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. Bibliografia musical brasileira (1820-1950). Rio de Janeiro: INL, 1952.

_____. 150 anos de música no Brasil (1800-1950). Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BARBOSA, José Rodrigues. Enciclopédia da Música Brasileira. Capítulo 14.

BENEJAM, Yarelis Dominguez. Caminos de la Musicologia. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *Questions de sociologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.

CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001.

CASTAGNA, Paulo Augusto. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. 2000. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, USP. Tese de doutorado apresentada à USP.

_____, org. *Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004.

_____. *Um século de música brasileira*, de José Rodrigues Barbosa. São Paulo, Ed.UNESP, 2007. Disponível em http://www.ia.unesp.br/pos/stricto/musica/outros%20textos/um_seculo_de_musica_brasilera.pdf. Acesso em 03 de março de 2011.

_____. (org.). *Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 2008. Volume 3 – Francisco Valle.

CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CRUZ, Andréa Mendonça Lage da, e VARGAS, Joana Domingues. *A vida musical nos salões de Belo Horizonte (1897-1907)*. Belo Horizonte, 1989. Disponível em: <http://www.fjp.mg.gov.br/revista/analiseconjuntura/include/getdoc.php?id=261&article=134&mode=pdf>. Acesso em: 24 de fevereiro de 2011.

CUNHA, Alexandre. *Vila Rica - São João Del Rey: As voltas da cultura e os caminhos do urbano entre o século XVIII e XIX*. Dissertação de mestrado em História Moderna e Contemporânea. UFF: 2002. Disponível em http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2002_CUNHA_Alexandre-S.pdf Acesso em 12 de março de 2011.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2001.

DOMINGUES, Beatriz Helena. Tradição na Modernidade e Modernidade na Tradição. 1996. Dissertação (Mestrado em Engenharia da Produção), COPPE-UFRJ.

DU BOS, l'Abbé Jean-Baptiste. Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Paris: chez Pierre-Jean Mariette, 4ª. edição, 1740.

DUPRAT, Régis (Org.). Acervo de manuscritos musicais. Coleção Kurt Lange – Compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX. Belo Horizonte: UFMG, 1991.

_____. Enciclopédia da Música Brasileira Erudita. São Paulo: Publifolha, 2000.

ESTEVES, Albino – Álbum do Município de Juiz de Fora. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1915. Disponível em: <http://belmirobraga.mg.gov.br/porto_das_flores/porto_das_flores.html> Acesso em 01 de março de 2011.

FAZOLATTO, Douglas. Juiz de Fora: imagens do passado. Juiz de Fora: FUNALFA, 2001.

FERRY, Luc. Homo aestheticus – a invenção do gosto na era democrática. São Paulo: Ed. Ensaio, 1994.

GOLDMANN, Lucien. Structures mentales et création culturelle. Paris: Ed. Anthropos, 1970.

GORENDER, Jacob. A burguesia brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1980.

GUIMARÃES, Geraldo. São João del-Rei: Século XVIII – História Sumária. São João del-Rei: Edição do Autor/FAPEC (Fundação de Apoio à Pesquisa, Educação e Cultura), 1996.

GUIMARÃES, Maria Luiza Monteiro. Falas de Stela do Patrocínio: linhas de fuga para a vida. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-RJ.

HADJINICOLAOU, Nicos. História da Arte e movimentos sociais. Edições 70, s/d.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2001.

HUGO, Victor. *Do Grotesco ao Sublime - Prefácio de Cromwell*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. *XVII^{ème} siècle*. Paris: Bordas, 1965.

LESSA, J. – Juiz de Fora e seus pioneiros – do Caminho Novo à proclamação. Juiz de Fora: UFJF/FUNALFA, s/d.

MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia de Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editor, 1998.

MAFFESOLI, Michel. *Le temps des tribus. - Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*. Paris: La Table Ronde, 2000.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MELLO, Guilherme Teodoro Pereira de. *História da Música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908.

MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

NEVES, José Maria (org.). *Música Sacra Mineira – Catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

_____. *Música Sacra Mineira – Biografias, Estudos e Partituras*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000. 2^a edição, volume I.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes: Catálogo de manuscritos musicais*. São Paulo: Arte e Ciência, 1997.

_____. *Música em Campinas nos últimos anos do império*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

OSBORNE, Charles. *Dicionário de Ópera*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.

PASSOS, Eduardo et al. (orgs.). *Pistas do Método da Cartografia. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

PAULA, Regina Amélia G. de. *Juiz de Fora: um nome significante ou um significante no nome?* Artigo não publicado. Juiz de Fora: 1994.

PEREIRA, Américo. *O maestro Francisco Valle*. Rio de Janeiro: A Noite, 1923.

_____. *O Maestro Francisco Valle*. Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert: 1962.

PEREIRA, Isidro. *Dicionário grego-português e português-grego*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, s/d.

PIRES, Roberta Guimarães. *La poétique du documentaire chez Marcos Pimentel – l'esthétique de la création filmographique du metteur-en-scène brésilien*. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Université Paris-Descartes, Faculté des Sciences Humaines et Sociales – Sorbonne. 2009.

RAYNOR, Henry. *História social da música*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1981.

RODRIGUES, Ferdinando de Moura. *Forma, Imagem e Significado em Estruturas Urbanas Centrais*. Niterói: EDUFF/Pro Editores Associados, 2001.

ROLNIK, Sueli Belinha. *Cartografia Sentimental - Transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

ROSEN, Charles. *Formas de Sonata*. Barcelona: Editorial Labor, 1987.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. Brasília: Ed. Perspectiva, 1973.

SCHÖNBERG, Arnold . *Harmonia*. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

_____. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Ed. Via Lettera, 2004.

SOUZA, Carlos Eduardo de Azevedo. *Dimensões da vida musical do Rio de Janeiro: de José Maurício a Gottschalk e além, 1808-1889*. 2003. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense-UFF.

TRANCHEFORT, François-René. *La musique de piano et de clavecin*. Paris: Fayard, 1987.

VAIFAS, Ronaldo (dir.). *Dicionário do Brasil imperial (1822-1889)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

VALE, Flausino R. *Músicos Mineiros*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1948.

VALE, Vanda Arantes do. *Pintura brasileira do século XIX – Museu Mariano Procópio*. Juiz de Fora: Clío Edições Eletrônicas, 2001.

VAZQUEZ, Adolfo Sanchez. *As idéias estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

6.2 Artigos

ALBERTI, Verena. Narrativas na história oral. In Simpósio Nacional de História. João Pessoa, PB. *Anais eletrônicos*. João Pessoa, PB: ANPUH-PB, 2003.

CARRARA, Ângelo Alves. Juiz de Fora de Francisco Valle. In *Patrimônio Arquivístico Musical Mineiro – Francisco Valle*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, 2008. P.35-37.

CASTAGNA, Paulo. Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. In *Revista do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas (UFPel)*. Pelotas: 2008, pp.32-57.

Disponível em

http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:eDPcO--XenEJ:conservatorio.ufpel.edu.br/revista/artigos_pdf/artigo02.pdf+panorama+musical+s%C3%A9culo+XIX+JUÍZ+de+FORA&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEESgzNDe9CXNmE2AzbJHClSP-YwogifVUrPmkP5dO_Zkrl7RznfMt3-igB3RJlv1ZCciQVklWn6FugH3AUbdZty9zDNkbPbsP-RSh2GrzfTGCcXkMzkXU5p7P9--l5sf_bgaLXQu3&sig=AHIEtbTcH3MjPfkdtlW2aBYqr7cIM-0jQ. Acesso em 05 de março de 2011.

CAVALCANTE, Berenice. Ser moderno: a propósito de uma tradição. In *Semear – Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

CONTIER, Arnaldo Daraya. A música brasileira do século XIX: construção da nacionalidade. In: *Artes no Brasil do século XIX*. São Paulo: Secretaria da Cultura e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1979, v.1, pp.13-18.

DANTAS FILHO, Alberto. Romantismo musical de província: modelo de reprodução da cultura ornamental e hegemônica do Brasil Imperial. In CASTAGNA, Paulo, org. *Anais do V Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004.

DUPRAT, Régis. Pesquisa histórico-musical no Brasil: algumas reflexões. In *Revista Brasileira de Música*. Número 19. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1991. p.81-90.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de Edição. In *Debates, cadernos do programa de pós-graduação em música*. Rio de Janeiro: CLA/Uni-Rio, 2004. pp.39-55.

_____. A estemática e a edição de obras brasileiras dos séculos XVIII e XIX. In *VI Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. pp.101-111.

FREIRE, Vanda L. B. Algumas observações metodológicas sobre a conceituação de gêneros musicais no trato com arquivos do século XIX. In CASTAGNA, Paulo, org. *Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004.

GOMES, Leonardo José Magalhães. Belo Horizonte a cidade descrita – Documentos de uma história urbana. In *Estatísticas e Mapas*. Disponível em <http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/contents.do?evento=conteudo&idConteudo=19467&termos=Sociedade%20Musical%20Carlos%20Gomes> Acesso em 17 de março de 2011.

MOTA, Lúcius, CASTAGNA, Paulo e VALLE, Cyro Eyer do. In *Patrimônio Arquivístico Musical Mineiro – Francisco Valle*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, 2008. pp. 27-32.

MOTA, Lúcius. Francisco Valle, um ‘franckista’?. In *Anais do XIX Congresso da ANPOMM*. Curitiba: 2009. p. 241-243. Disponível on line.

_____. O olhar da musicologia brasileira sobre Francisco Valle. In *Anais do VIII Encontro de Musicologia Histórica: música e história no Brasil*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010. p.229-241.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. Quatro Músicos Mineiros em Campinas. In *Anais do III Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 1998. pp. 91 a 101.

_____. O Progresso e a produção musical de Carlos Gomes. *OPUS – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOMM*. p. 41. Disponível em http://www.anppom.com.br/opus/opus10/OPUS_10.pdf. Acesso em 27 de fevereiro de 2011.

PEIXOTO, Nelson Brissac. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? In *Revista USP*. São Paulo: Edusp, 1992. Número 15.

PEREIRA, Américo. A obra musical de Francisco Valle. In *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil/MEC: 1938. Volume 5, p.36-42.

PIRES, André Monteiro G. D. Metodologia do devir. In *Verbo de Minas: Letras* vol. 5 número 9, pp. 169-179. Juiz de Fora: CES-JF, 2006.

_____. Iracema: história e f(r)icção. *Locus*, revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora - número 32, volume 17 no. 1: Dossiê História e Literatura. 2011. p. 10. No prelo.

SANS, Juan Francisco. La edición crítica de música para piano en el contexto latinoamericano. In: *Boletín Música*. La Habana: Ed. Casa de las Américas, 2006. Número 17, pp.03-22.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

TIRADO, Abgar Campos. Padre José Maria Xavier. In *Revista da Academia de Letras de São João del-Rei*, ano II, nº 1. pp. 163-173. 2006.

VALE, Vanda Arantes do. *Juiz de Fora – “Manchester mineira”*. Inglaterra: Cambridge, III Encontro da Associação de Estudos Brazilianistas, 1996 (comunicação apresentada).

VIEGAS, Aluizio. O inventário de um músico são-joanense do século XVIII: Lourenço José Fernandes Braziel. In CASTAGNA, Paulo, org. *Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica*. pp.258-270. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004.

6.3 Sítios da internet

BARBOSA, José Rodrigues. Enciclopédia da Música Brasileira. In CASTAGNA, Paulo. *Um século de música brasileira*.

http://www.ia.unesp.br/pos/stricto/musica/outros%20textos/um_sculo_de_musica_brasileira.pdf

FONTES, Lucy Gonçalves. <http://cicsjdr.com.br/?pid=501>. On line, 26/01/2011.
(Professora da UFMG).

GOMES, Leonardo José Magalhães. Belo Horizonte a cidade descrita – Documentos de uma história urbana. In *Estatísticas e Mapas*.

<http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/contents.do?evento=conteudo&idConteudo=19467&termos=Sociedade%20Musical%20Carlos%20Gomes>

MOTA, Lúcius. Francisco Valle, um ‘franckista’?. In Anais do XIX Congresso da ANPOMM. Curitiba: 2009. p. 241-243. On line, 29/05/2011.

http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2009/II_MusicologiaHistoricaeEsteticaMusical.pdf

NEVES, José Maria. *Semana Santa 09: Música Sacra, a voz barroca em São João del-Rei*. On line, 02/05/2009.

<http://www.radiosaojoadelrei.am.br/noticias/noticias.php?mostrar=noticiacompleta&id=b9530b49ea>

NOGUEIRA, Lenita W.M. *O Progresso e a produção musical de Carlos Gomes entre 1879 e 1885*.

On line, 07/09/2009.

http://www.anppom.com.br/opus/opus10/e_lenita.pdf.

PAIVA, Celso Lago (org.). *Música Colonial Brasileira*. On line, 29/10/04.

<http://www.geocities.com/RainForest/9468/musicamg.htm>.

PORTAL OFICIAL DA PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO JOÃO DEL-REI. *História*.

<http://www.saojoadelrei.mg.gov.br/?Pagina=historia>. On line, 26/01/2011.

SÃO JOÃO DEL-REI SITE. *História de São João del-Rei*.

<http://www.saojoadelreisite.com.br/historia.htm>. On line, 26/01/2011.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA E TURISMO DE SÃO JOÃO DEL-REI. Centro de Informações sobre a Cidade. *Música*. <http://cicsjdr.com.br/?pid=488>. On line, 26/01/2011.

SILVA, Presciliano. O vos omnes. In GARCIA, Álvaro Andrade (org.). *Cidades Históricas Brasileiras*. http://www.cidadeshistoricas.art.br/hac/artmus_05_p.htm. On line, 20/10/2004.

TEIXEIRA, João Ângelo. *Waldemar Martignoni Teixeira – voz e palavras*. <http://www.joaoangelo.com.br/Waldemar%20Martignoni%20Teixeira.htm>. On line, 01/11/2005.

VERMES, Mónica. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus. *Revista Eletrônica de Musicologia*, volume VIII. Curitiba. 2004. On line, 26/01/2011. <http://www.rem.ufpr.br/REMV8/miguez.html>.

6.4 Partituras

SILVA, Presciliano. *O Sonho do Futuro*. Rio de Janeiro: Henri Préalle, s/d.

VALLE, Francisco. *Sonata em Dó Menor para piano*. Hamburg: Lith Anst v. M. Dreissig, s/d.

6.5 Gravações: LPs, CDs e links para o Youtube

CORO SACRA VOX. *Música Sacra Brasileira nos Séculos XVIII e XIX*. Rio de Janeiro, 2009. Compositores: José Maurício Nunes Garcia, Lobo de Mesquita, Marcos Coelho Neto, Paula Souza, João de Deus Castro Lobo, Francisco Manoel da Silva e Presciliano Silva.

ORQUESTRA E CORO DE SÃO JOÃO D'EL REY. *O vos omnes. Música Sacra de São João d'el Rey*. LP. Rio de Janeiro: Som Livre. Patrocínio: Grupo Financeiro Ipiranga. De SILVA, Presciliano: *Kyrie, da Missa op. 17 e O Vos Omnes, da Sexta-feira Santa*.

ORQUESTRAS LIRA SANJOANENSE E RIBEIRO BASTOS. *MINAS, 1717-1977 (Região do Rio das Mortes)*. LP. Rio de Janeiro: Som Livre, registro no.403.6117. Patrocínio: Rede Globo Minas e do Banco Nacional. De SILVA, Presciliano: *Laudamus, da missa a quatro vozes para pequena orquestra*.

PROJETO ARQUIVÍSTICO MUSICAL MINEIRO. *Francisco Valle*. III Volume. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, 2008.

RAMOS, Marcelo. *Marchas Mineiras para Banda*. CD.

PIRES, André. *O sonho do futuro, de Presciliano Silva*

<https://www.youtube.com/watch?v=woEQ9AKbEnY>

MATTOS, Moisés. *Sonata em Dó menor*, de Francisco Valle. 1º. e 2º. movimentos:

<https://www.youtube.com/watch?v=hziOg1plhjg>

6.6 PALESTRA

KASTRUP, Virgínia. *Cartografia da invenção – pistas e políticas de um método de pesquisa*. Curso ministrado na Faculdade de Educação da UFJF, em 09 e 10 de maio de 2008.

7. ANEXOS

7.1. Partitura impressa: O Sonho do Futuro, de Presciliano Silva

7.2. Partitura impressa: três movimentos da Sonata em Dó menor, de Francisco Valle

7.3 DVD contendo:

7.3.1. Anexos Presciliano Silva

7.3.1.1. Partituras de Presciliano Silva

7.3.1.1.1. O Sonho do Futuro op. 8 para piano

7.3.1.1.2. Canção Infantil op. 10 – para piano

7.3.1.1.3. Invocação op.22 – para soprano I e II e piano

7.3.1.1.4. Ricordati di Me op.26 – para mezzo-soprano, violino e piano

7.3.1.1.5. Hino da Escola Normal da Cidade de São Paulo op. 30 - para solo de barítono e mezzo-soprano, coro e piano

7.3.1.1.6. Hino do Asilo de Órfãos – para solo, coro a 2 vozes e piano

7.3.1.1.7 Tudinha (Mazurka) – para piano

7.3.1.2. Fotos Presciliano Silva, mulher, filha(s) e irmão

7.3.1.2.1. Presciliano Silva com barba

7.3.1.2.2. Presciliano Silva sem barba (original)

7.3.1.2.3. Presciliano Silva sem barba (editada)

7.3.1.2.4. Emília Sauerbronn Silva (mulher de Presciliano Silva)

7.3.1.2.5. Célia ou Carmen (filha de Presciliano Silva - original)

7.3.1.2.6. Célia ou Carmen (filha de Presciliano Silva – editada)

7.3.1.2.7. Firmino Silva (irmão de Presciliano, pai de Marília Ferreira)

7.3.1.2.8. Firmino Silva (1879, irmão de Presciliano Silva)

- 7.3.1.3. Fotos relativas a Presciliano Silva
 - 7.3.1.3.1. Conservatório Giuseppe Verdi (Milão) – fachada
 - 7.3.1.3.2. Conservatório Giuseppe Verdi (Milão) – pátio
 - 7.3.1.3.3. Conservatório Giuseppe Verdi (Milão) – corredor
 - 7.3.1.3.4. Banda Campesina Friburguense (1895, regente: Presciliano)
 - 7.3.1.3.5. Banda Campesina Friburguense (1908)
 - 7.3.1.3.6. Banda Campesina Friburguense (atual)
 - 7.3.1.3.7. Cartão do Presciliano a seu irmão Firmino (01/01/1893)
- 7.3.1.4. Fotos dos descendentes de Presciliano Silva
 - 7.3.1.4.1. Marília Ferreira - sobrinha de Presciliano Silva
 - 7.3.1.4.2. Marília Ferreira, filha Márcia, marido Carlos e Ricardo Santos (neto)
 - 7.3.1.4.3. Nilo Brasiel – sobrinho-neto de Presciliano Silva
 - 7.3.1.4.4. Nilo Brasiel e André Pires
- 7.3.1.5. Documentos enviados por Abgar Tirado – carta de 2004 e programa de 1972
 - 7.3.1.5.1. Carta de 2004
 - 7.3.1.5.2. Programa de 1972 – Canção Infantil de Presciliano: ao piano, Abgar Tirado.
- 7.3.2. Anexos Francisco Valle
 - 7.3.2.1. Partituras de Francisco Valle e MIDI da Sonata em Dó menor (completa)
 - 7.3.2.1.1. Francisco Valle - MIDI da Sonata em Dó menor (três movimentos)
 - 7.3.2.1.1.1. Allegro moderato da Sonata em Dó menor (MIDI)
 - 7.3.2.1.1.2. Romance da Sonata em Dó menor (MIDI)
 - 7.3.2.1.1.3. Rondó da Sonata em Dó menor (MIDI)
 - 7.3.2.1.2. Francisco Valle - Partituras para piano solo e dois pianos
 - 7.3.2.1.2.1. Francisco Valle – Sonata em Dó menor completa
 - 7.3.2.1.2.2. Francisco Valle – Peça sem título para piano em Mi bemol maior

- 7.3.2.1.2.3. Francisco Valle – Mazurka Sentimental
- 7.3.2.1.2.4. Francisco Valle – Mazurka (ou Valsa?) em Dó maior
- 7.3.2.1.2.5. Francisco Valle – Pastoral para piano, 1884
- 7.3.2.1.2.6. Francisco Valle – Prelúdio op. 3 nº 2
- 7.3.2.1.2.7. Francisco Valle – Visão ou Perseguição para piano
- 7.3.2.1.2.8. Francisco Valle – Recordação para piano (rascunho e limpo)
- 7.3.2.1.2.9. Francisco Valle? – Vem cá Bitu – variações para piano.
- 7.3.2.1.2.10. Francisco Valle – O Batel da Dor – para dois pianos
- 7.3.2.1.3. Francisco Valle – partituras para câmara, com piano (canto ou violino)
 - 7.3.2.1.3.1. Francisco Valle – Feliz! Para canto e piano (Ao crítico Rodrigues Barbosa)
 - 7.3.2.1.3.2. Francisco Valle – Zélia para canto e piano
 - 7.3.2.1.3.3. Francisco Valle – Antes no céu! Para canto e piano
 - 7.3.2.1.3.4. Francisco Valle – Sonatina para violino e piano – apenas o Allegro
- 7.3.2.1.4. Francisco Valle – rascunhos, estudos, folhas avulsas
 - 7.3.2.1.4.1. Francisco Valle – folha avulsa
 - 7.3.2.1.4.2. Francisco Valle – folha avulsa 2
 - 7.3.2.1.4.3. Francisco Valle – “résolutions évitées”
 - 7.3.2.1.4.4. Francisco Valle – fac-símile de fragmento do manuscrito do Rondó da Sonata em Dó menor
- 7.3.2.2. Fotos Francisco Valle, mulher e filhos
 - 7.3.2.2.1. Francisco Valle, 8 anos
 - 7.3.2.2.2. Francisco Valle, 18 anos
 - 7.3.2.2.3. Francisco Valle, 22 anos
 - 7.3.2.2.4. Francisco Valle, 36 anos
 - 7.3.2.2.5. Francisco Valle, mulher e filho
 - 7.3.2.2.6. Os quatro filhos de Francisco Valle

7.3.2.3. Fotos relativas a Francisco Valle

7.3.2.3.1. Manuel Marcellino do Valle (pai de FV)

7.3.2.3.2. Emília Magalhães do Valle (mãe de FV)

7.3.2.3.3. Sítio do Recreio (pintado pelo próprio Francisco Valle)

7.3.2.3.4. Certidão de Batismo de Francisco Valle

7.3.2.3.5. Programa de recital: 18/08/1895 (frente)

7.3.2.3.6. Programa de recital: 18/08/1895 (verso)

7.3.2.3.7. Ofício de Alberto Nepomuceno devolvendo partituras de FV

7.3.2.4. Outras fotos: descendentes, homenagem 103 anos falecimento, etc.

7.3.2.4.1. 103º aniversário da morte de Francisco Valle – em Porto das Flores

7.3.2.4.1.1. Cida Valle e André Pires (piano 4 mãos)

7.3.2.4.1.2. Palestra André Pires sobre FV em Porto das Flores

7.3.2.4.1.3. Fotos dos descendentes em Porto das Flores

7.3.2.4.1.4. Recital Francisco Valle em Porto das Flores – André Pires

7.3.2.5. Documentos enviados por Cida Valle e Beth Valle Botti: cartas de Francisco Valle ao sogro, discurso de Cida Valle em Porto das Flores e bilhete de Beth Valle Botti a André Pires.

7.3.2.5.1. Bilhete de Beth Valle Botti a André Pires

7.3.2.5.2. Discurso de Cida Valle (neta) em Porto das Flores - 2009

7.3.2.5.3. Ressurreição do piano de Francisco Valle em Juiz de Fora

7.3.2.5.4. Três cartas de Francisco Valle ao sogro

Ao seu discípulo e amigo
o S^{nr} Sebastião Pereira de Mello.

“O SONHO DO FUTURO”

MUSICA DE SALÃO
POR

PRESCILIANO JOSÉ DA SILVA

Op. 8.

Rio de Janeiro.

HENRI PRÉALLE

Rua do Theatro, 17.

Ao seu discípulo e amigo Sebastião Pereira de Mello.
O SONHO DO FUTURO
Capricho.

3

Jozé da Silva, Op. 8.

Allegretto: *tr*
p *rapido*

tr
pp *leggiere* *cresc.*
staccato il basso

tr
ff *Pa.*
molto rapido e brillante

H. P. 153

4

Andante giusto.

con amore

Musical notation for the first system, featuring a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. The tempo is marked 'Andante giusto' and the mood is 'con amore'. A piano dynamic 'p' is indicated at the start.

Musical notation for the second system. The treble staff continues the melodic line with a crescendo 'cresc.' and a delicate 'delicato' section. The bass staff provides accompaniment.

il canto bene marcato

Musical notation for the third system. The treble staff features a 'rapido' section. The bass staff is marked 'il basso ben legato' and begins with a piano dynamic 'p'.

Musical notation for the fourth system, showing rhythmic patterns in both treble and bass staves.

Musical notation for the fifth system, continuing the rhythmic accompaniment in both staves.

Più tosto.

5

H. P. 153

6

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed, and torn paper. The page is numbered '6' in the top left corner. It contains six systems of music, each consisting of a piano part (left hand) and a violin part (right hand). The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures (three flats), time signatures, and dynamic markings. The first system features a complex violin line with fingerings (1, 2, 3, 4) and a piano accompaniment. The second system includes the instruction 'subito pp' and 'barezando'. The third system has 'una corda' written below the piano part. The fourth system is marked 'tre corde'. The fifth system is marked 'poco'. The sixth system begins with 'rall.' and ends with 'Tempo I.'. The paper is heavily worn, with significant tearing and discoloration, particularly along the left edge.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed, and torn paper. The page is numbered '7' in the upper right corner. It contains six systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The notation is in a minor key, indicated by two flats in the key signature. The music is highly rhythmic and technical, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Performance instructions and markings are scattered throughout the score:

- System 1:** *con molto espress.* (with a fermata over the first measure).
- System 2:** *cresc.* (with a fermata over the first measure), *velocissimo* (with a fermata over the last measure).
- System 3:** *senza rall.* (with a fermata over the first measure), *p* (piano), *affretando* (with a fermata over the last measure).
- System 4:** *cresc.* (with a fermata over the first measure).
- System 5:** *f* (forte), *decresc.* (with a fermata over the first measure), *poco rall.* (with a fermata over the last measure).
- System 6:** *a tempo*, *ff* (fortissimo), *e appressando* (with a fermata over the first measure).

At the bottom center of the page, the text "H. P. 158" is printed. The paper is significantly damaged, with large sections missing from the right and bottom edges, and some staining is visible.

Hommage à
M^{me} Candida Halfeld Fontainha.

SONATE

en do mineur

pour

PIANO

par

FRANCISCO VALLE.

THEODORO GOETZE,
Estabelecimento Musical,
Agencia exclusiva dos Pianos
Rud. Ibach Sohn.

Rua Halfeld Nº26-A.
Juiz de Fora.

Lith. Anst. v. M. Drehsitz, Hamburg.

CONSERVATORIO ESTADUAL DE MÚSICA "HAIDEE FRANÇA AMERICANO"
DECRETO DE CRIAÇÃO: 3970 DE 06/09/1952

2

Homenagem a Ex.^{ma} Señ.^a D. Candida Halfeld Fontainha.

SONATA

em dó menor.

Francisco Valle.

Allegro moderato.

PIANO.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The first measure contains a half note chord in the bass and a half note chord in the treble. The melody in the treble staff starts with a quarter note, followed by eighth notes, and then a half note. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines.

The second system continues the piece. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff has a more active line with eighth notes and chords. The dynamics remain consistent with the first system.

The third system shows a continuation of the melodic and harmonic development. The treble staff has a series of eighth notes, and the bass staff has a steady accompaniment of eighth notes. There are some triplet markings in the bass staff.

The fourth system includes a *cresc.* (crescendo) marking. The music becomes more intense. The treble staff has a melodic line with some chromaticism, and the bass staff has a more complex accompaniment with chords and moving lines. There are eighth and sixteenth note patterns.

The fifth system features a *ff* (fortissimo) dynamic. The music reaches a more powerful section. The treble staff has a melodic line with eighth notes, and the bass staff has a strong accompaniment with chords and moving lines. There are triplet markings in the bass staff.

Imp. M. Dreisig, Hamburgo

L. Nº 1087

CONSERVATORIO ESTADUAL DE MUSICA "IMDEE FRANCA AMERICANO"
DECRETO DE CRIAÇÃO: 1970 DE 06/04/952

MORDAS & CANTO — CENTRO MUSICAL

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords in the upper register and a rhythmic bass line.

Second system of musical notation, featuring a grand staff. It includes dynamic markings: *ff* (fortissimo) and *dim.* (diminuendo). The music features a melodic line in the upper register and a rhythmic bass line.

Third system of musical notation, featuring a grand staff. The music continues with chords and a rhythmic bass line.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff. It includes a dynamic marking of *f* (forte). The music features a melodic line in the upper register and a rhythmic bass line.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff. It includes a dynamic marking of *f* (forte). The music features a melodic line in the upper register and a rhythmic bass line.

4

p cantabile appassionato *cresc.*

dim. *ritard.*

a tempo *f*

p

p

CORDAS & CANTO — CENTRO MUSICAL

The musical score is written for strings and voice. It consists of five systems of staves. The first system shows a piano introduction with a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the strings. The second system includes a *cresc.* marking. The third system features a dynamic marking of *f*. The fourth system has an *8* marking above the staff. The fifth system concludes with a *ff* marking. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4.

6

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and a change in the right-hand melody.

Third system of musical notation, marked with a piano (*p*) dynamic. It features a triplet in the right hand and a consistent eighth-note bass line.

Fourth system of musical notation, showing a more complex right-hand melody with a triplet and a bass line with some rests.

Fifth system of musical notation, marked with a crescendo (*cresc.*) dynamic. The right hand has a steady eighth-note melody, while the left hand provides a harmonic accompaniment.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a fermata and an 8-measure rest. The bass staff includes a *ff* dynamic marking and a *rit.* marking. A star symbol is present at the end of the system.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a fermata and an 8-measure rest. The bass staff includes a *rit.* marking.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a fermata and an 8-measure rest. The bass staff includes a star symbol.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a fermata and an 8-measure rest. The bass staff includes a *dim. rall. poco* marking.

8

pp a tempo

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The music consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar eighth-note patterns in both hands, with some phrasing slurs and accents.

Third system of musical notation, showing further development of the eighth-note texture in both hands.

Fourth system of musical notation. The right hand features a more complex eighth-note pattern with slurs. The left hand has a simple bass line. The dynamic marking *dim.* (diminuendo) is present.

Fifth system of musical notation, concluding the page. It includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking and a triplet of eighth notes in the right hand. The system ends with a double bar line and repeat signs.

10

cantabile appassionato

cresc.

dim. *ritard.* *f.*

cresc.

The musical score consists of five systems of piano music. The first system is marked *cantabile appassionato*. The second system features a *cresc.* instruction. The third system includes *dim.*, *ritard.*, and *f.* markings. The fourth system continues the melodic and harmonic development. The fifth system concludes with a *cresc.* instruction. The music is written in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern with many triplets and sixteenth notes. The bass line is particularly active with a steady eighth-note accompaniment.

Tempo I.

ff

The second system begins with the tempo marking 'Tempo I.' and the dynamic marking 'ff' (fortissimo). The music continues with similar rhythmic complexity, featuring numerous triplets in both hands. The bass line maintains a consistent eighth-note accompaniment.

The third system continues the musical piece with intricate rhythmic patterns and triplets. The bass line remains a steady eighth-note accompaniment, while the treble staff features more complex melodic lines with many triplets.

p

The fourth system introduces a change in dynamics with the marking 'p' (piano). The rhythmic complexity continues, with many triplets and sixteenth notes. The bass line is a steady eighth-note accompaniment.

The fifth system concludes the page with further complex rhythmic patterns and triplets. The bass line remains a steady eighth-note accompaniment, and the treble staff features intricate melodic lines.

12

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic pattern. The word "cresc." is written above the first measure.

Second system of musical notation, continuing the piece. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic pattern. The dynamic marking "ff" is present.

Third system of musical notation, continuing the piece. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic pattern.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic pattern.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic pattern.

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The second system includes a dynamic marking of *f* (forte) and a slur over a melodic line in the treble. The third system has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a triplet of eighth notes in the bass. The fourth system is marked *dim.* (diminuendo) and features a long slur over a series of chords in the treble. The fifth system continues the chordal texture in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

14

ROMANCE

p

dim.

pp
sf

sf
p

ppp
pp

ROMANCE.

15

Francisco Valle

Andante.

The musical score consists of five systems of grand staff notation. The first system begins with the tempo marking 'Andante.' and a dynamic marking 'p'. The second system includes a dynamic marking 'pp'. The third system features the instruction 'sempre legato e cantabile'. The fourth system has a 'cresc.' marking. The fifth system includes 'sill.' markings. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature.

L. no 1057

2. ed. dext.
Fin

Handwritten musical notation for the first system, featuring treble and bass staves with various notes and rests. The music is in a key with one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The first measure is marked with a forte *f* dynamic. The second measure has a *rit.* marking above it. The bass line includes several measures with a *sil.* (silence) marking below the staff.

Handwritten musical notation for the second system, featuring treble and bass staves with various notes and rests. The first measure is marked with a piano *p* dynamic. The second measure has a *rit.* marking above it. The bass line includes several measures with a *sil.* (silence) marking below the staff.

Handwritten musical notation for the third system, featuring treble and bass staves with various notes and rests. The music continues with complex rhythmic patterns and chordal structures.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring treble and bass staves with various notes and rests. The music concludes with a double bar line and a common time signature *C*.

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring treble and bass staves with various notes and rests. The first measure is marked with a piano *p* dynamic. The second measure has a *rit.* marking above it. The bass line includes several measures with a *sil.* (silence) marking below the staff.

A
rit.
rit.

cantabile

Handwritten musical notation for the first system, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and accidentals. The bass staff contains a supporting line with chords and rests. The tempo marking *cantabile* is written above the treble staff.

Handwritten musical notation for the second system. It continues the two-staff format. A section in the treble staff is marked with a large blue letter 'B'. The bass staff features triplets and other rhythmic patterns.

rit. mosso.

dim.

Handwritten musical notation for the third system. A section in the treble staff is marked with a large blue letter 'C'. The tempo marking *rit. mosso.* and dynamic marking *dim.* are present. The bass staff continues with complex rhythmic figures.

Handwritten musical notation for the fourth system, showing the continuation of the two-staff composition.

pp

Andante

Handwritten musical notation for the fifth system. The dynamic marking *pp* is written in the bass staff. The tempo marking *Andante* is written above the treble staff. A section in the treble staff is marked with a large blue letter 'D'. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

18

*Allegro
ma sempre
molto*

plus vite

ppp

Tempo II.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand features a series of chords with slurs and accents. The left hand has a few notes. A dynamic marking *dim.* is present below the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line. A dynamic marking *dim.* is present below the staff. The word *cantabile* is written above the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with chords. A dynamic marking *dim.* is present below the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with chords. A dynamic marking *cresc.* is present above the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with chords. Dynamic markings *ff* and *dim.* are present below the staff.

Handwritten musical notation for the first system, featuring treble and bass staves with notes and chords. A dynamic marking *p* is present.

Handwritten musical notation for the second system, featuring treble and bass staves with notes and chords. Includes dynamic markings *p* and *pp*.

Handwritten musical notation for the third system, featuring treble and bass staves with notes and chords. Includes dynamic markings *f* and *pp*.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring treble and bass staves with notes and chords. Includes dynamic markings *f*, *pp*, and *dim. sempre*.

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring treble and bass staves with notes and chords. Includes dynamic markings *Ad libitum* and *pp*.

Rondo.

Allegro. *agitato*

22

Andante

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a series of chords and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes and rests.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes. The instruction *po to meno* is written below the first measure.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes. The instruction *ritard. po to* is written below the last measure.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes. The instruction *a tempo* is written above the first measure, and *p* is written below the first measure.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes. The instruction *cresc.* is written below the first measure.

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score, consisting of five systems of two staves each. The notation is written in black ink on aged, slightly yellowed paper. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), followed by a bass clef. The first system is marked with a forte dynamic (*f*) and the tempo instruction *energico*. The second system features a piano (*p*) dynamic in the bass staff and a forte (*f*) dynamic in the treble staff. The third system starts with a forte (*f*) dynamic in the bass staff. The fourth system includes a *dim.* (diminuendo) marking in the bass staff, followed by *f* and *ff* markings. The fifth system concludes with a forte (*f*) dynamic in the bass staff. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings include *p* and *meno*. A first ending bracket labeled '8' spans the final two measures of the system.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand continues the melodic line. The left hand features a more active accompaniment with chords and eighth-note patterns. Dynamic markings include *pp* and *a tempo*.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings include *meno*. First ending brackets labeled '8' are present above the right hand in the first and third measures.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings include *ppp*. A first ending bracket labeled '8' spans the final two measures of the system.

8

pp

8

sf cresc. f

8

f

cresc.

sf

Tempo I.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music begins with a forte (*ff*) dynamic marking. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation. The right hand continues with eighth-note chords, and a slur is placed over a group of notes. The left hand maintains its accompaniment pattern.

Third system of musical notation. The right hand's eighth-note chords continue, with some notes beamed together. The left hand's accompaniment remains consistent.

Fourth system of musical notation. The right hand's eighth-note chords continue, with some notes beamed together. The left hand's accompaniment remains consistent.

Fifth system of musical notation. The right hand's eighth-note chords continue, with some notes beamed together. The left hand's accompaniment remains consistent. The system concludes with a final chord and a fermata.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef part contains a series of eighth and sixteenth notes, while the bass clef part features a more complex rhythmic pattern with some triplets. A handwritten signature is visible above the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The left hand part is marked *ff* *lento* and contains several chords. The right hand part is marked *meno* and *p*, featuring a melodic line with some slurs. A handwritten signature is visible above the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef part has a steady eighth-note pattern, and the bass clef part has a similar but more varied rhythmic accompaniment.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef part has a melodic line with some slurs, and the bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Handwritten musical notation on a grand staff. The piece concludes with a *cresc.* marking. The treble clef part has a melodic line with some slurs, and the bass clef part has a rhythmic accompaniment.

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation is heavily obscured by dense, overlapping scribbles in pencil or light ink, making it largely illegible. A large, faint handwritten mark is visible at the top of the page above the first system.

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation is partially obscured by scribbles. Performance markings include *cantabile* written above the staff, *ritard.* written below the staff, and *meno* written below the staff. A *p* dynamic marking is also present.

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation is clear. A performance marking of *cresc.* is written below the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. Performance markings include *ritard.*, *a tempo*, *accel.*, and *cresc.* written below the staff. The word *simili* is written above the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation is clear and shows a sequence of chords and melodic lines.

Handwritten musical score for piano, page 30. The score consists of five systems of music, each with a treble and bass clef. The first system begins with the dynamic marking *ff* *energico*. The second system includes a *ff* marking. The third system features a *f* marking. The fourth system includes a *f* marking. The fifth system includes a *f* marking and a *p* marking. The paper is aged and shows signs of wear, including creases and discoloration.

8 31

cresc.

ff *ritenuto*

Red

ff

8

Red.

L. N.º 1087

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is numbered '31' in the upper right corner. It contains five systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A handwritten '8' is written above the first system, and another '8' is written above the second system. The word 'cresc.' is written below the first system. The word 'ff' (fortissimo) is written above the second system, followed by 'ritenuto' (ritardando). A handwritten 'Red' is written below the second system. The word 'ff' is written above the third system. A handwritten '8' is written above the fifth system. The word 'Red.' is written below the fifth system. The page number '31' is written in the upper right corner. The page is numbered '250' in the upper right corner of the image. The page is numbered 'L. N.º 1087' in the lower right corner.

Handwritten musical notation for the first system, featuring treble and bass staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *riten.*, *almo. po*, and *leg.*. There are also accent marks (>) above the notes.

Handwritten musical notation for the second system, primarily in the bass clef. It features a series of notes and rests, with some dynamic markings like *riten.* and *f*.

Handwritten musical notation for the third system, including treble and bass staves. It features notes, rests, and dynamic markings such as *pesante*, *riten.*, *f*, and *meno mosso un poco*. There is also a *ped* marking.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring treble and bass staves. It includes notes, rests, and dynamic markings like *riten.*, *f*, and *pp*. A *ped* marking is present at the bottom.

Handwritten musical notation for the fifth system, primarily in the bass clef. It features notes, rests, and dynamic markings like *f* and *pp*.

mp

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The dynamic marking *mp* is present.

cresc.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a *cresc.* marking and a handwritten note *scabini* above the staff.

8

Third system of musical notation, starting with a measure rest of 8 measures. The music is primarily chordal in nature.

f

ritard. p

Fourth system of musical notation, featuring a *f* marking and a *ritard. p* marking at the end of the system.

a tempo

fff

Fifth system of musical notation, starting with an *a tempo* marking and ending with a *fff* dynamic marking.