

LÚCIUS MOTA

O *TELÊMACO* DE FRANCISCO VALLE

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

SÃO PAULO

2010

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA
FILHO” – UNESP**

INSTITUTO DE ARTES CAMPUS SÃO PAULO

Lúcius Mota

O *TELÊMACO* DE FRANCISCO VALLE

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista (UNESP) como
exigência parcial para a obtenção do título de
mestre em música.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna

SÃO PAULO

2010

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP

M917t	<p>Mota, Lúcius Batista.</p> <p>O Telêmaco de Francisco Valle / Lúcius Batista Mota. - São Paulo : [s.n.], 2010. 163 f. + anexo</p> <p>Bibliografia Orientador: Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.</p> <p>1.Valle, Francisco, 1869-1906. 2. Historiografia musical. 3. Música – Brasil - Séc. XIX. 4. Poema sinfônico. I.Castagna, Paulo Augusto. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>CDD - 780.981</p>
-------	---

BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. Paulo Augusto Castagna IA/UNESP

Professor Dr. José Leonardo do Nascimento IA/UNESP

Professor Dr. José Eduardo Gandra da Silva Martins ECA/USP

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP) como exigência parcial para a obtenção do título de mestre em música.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna

A Denise, virtuosa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente a Guido Moralez Lopez, foi através dele que encontrei o Cyro Valle, um parente distante de Francisco Valle. Foi este encontro improvável, entre um físico, Guido, um engenheiro, Cyro, e um professor de música que iniciei a pesquisa sobre Francisco Valle. Nada teria sido possível sem este encontro.

Posteriormente, durante o processo da edição do Telêmaco no projeto Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro, o diálogo com a equipe editorial foi de grande valia. Fico em dívida com Carlos Alberto Figueiredo, Paulo Castagna, Leonardo Martinelli e Marcelo Campos Hazan, este um velho amigo dos tempos de Orquestra Jovem de Brasília. Carlos Alberto Figueiredo também fez importantes comentários ao artigo que apresentei em Juiz de Fora, no VIII Encontro de Musicologia Histórica.

Posteriormente, por duas vezes visitei a Biblioteca Nacional; na segunda oportunidade pude ir também à Biblioteca Alberto Nepomuceno, onde fui recebido amistosamente por Dolores Brandão, chefe da biblioteca. Não cuidei de escrever os nomes dos funcionários da Biblioteca Nacional.

Agradeço também aos amigos pela leitura e sugestões: José de Oliveira Zula, Ana Roseli Paes, Wilson Rogério Santos e Fúlvio Ferrari.

Devo agradecer ainda ao Dwight Manning, professor da University of Georgia que localizou e me enviou uma tese dos anos sessenta sobre Ernest Chausson, que me ajudou a localizar César Franck e sua escola dentro do contexto da Paris do final do século XIX.

As observações feitas pela banca de qualificação formada pelos professores José Leonardo e Marcos Pupo Nogueira e Paulo Castagna foram muito enriquecedoras.

Perto do fim desta pesquisa pude encontrar a neta de Francisco Valle, dona Maria da Aparecida Valle, que me recebeu e abriu seus baús com os manuscritos de Francisco Valle que estão sob sua guarda. Ela recebeu a mim e a Alexandre Rohl, que me ajudou a fotografar o acervo. As informações que ela prestou foram extremamente esclarecedoras.

A todos estes, um agradecimento particular.

“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”

(Carta de Francisco Valle a seu pai, Paris, 5 de janeiro de 1899)

RESUMO

Este trabalho analisa o poema sinfônico *Telêmaco*, de Francisco Valle (1869-1906), compositor nascido em Juiz de Fora, onde também faleceu. A primeira parte do trabalho se ocupa com algumas informações sobre a trajetória pessoal e profissional do compositor, quando se procurou compreender o ambiente social em que Francisco Valle viveu, estudou e apresentou suas obras, particularmente nas três principais cidades nas quais atuou: Juiz de Fora, Rio de Janeiro e Paris. O segundo capítulo apresenta uma análise da forma pela qual a historiografia musical brasileira estudou o romantismo musical brasileiro. Disso foi possível entender que todas as obras de história da música de autores brasileiros aqui examinadas foram fortemente influenciadas pelo pensamento nacionalista, e que através desse paradigma foi julgada toda a música do final do século XIX. Comparando-se a historiografia latino-americana e estadunidense, observa-se que há similaridade na maneira pela qual os historiadores desses países julgaram a sua geração de compositores românticos, contemporâneos de Francisco Valle. Também se observa fenômeno semelhante nas artes plásticas brasileiras do mesmo período. Através do método historiográfico foram localizados artigos de jornais que mostram que a crítica da época de Francisco Valle tinha uma concepção totalmente diferente daquela que se depreende dos livros de história da música brasileira, escritos ao longo do século XX. No terceiro capítulo busca-se compreender “*Telêmaco*” dentro do contexto em que foi composta. Para tal, apresenta-se uma breve discussão sobre a origem e a forma do poema sinfônico. Posteriormente, busca-se inserir a obra estudada dentro do conjunto de poemas sinfônicos brasileiros do período. Duas obras de Francisco Valle “*O Batel da Dor*” e “*Depois da Guerra*” foram também analisadas com o objetivo de buscar compreender “*Telêmaco*” dentro do conjunto da obra desse autor.

Palavras-chave: FRANCISCO VALLE; JUIZ DE FORA; HISTORIOGRAFIA MUSICAL; POEMA SINFÔNICO; TELÊMACO.

RESUMEN

Este es un trabajo de análisis del poema sinfónico “Telêmaco”, de Francisco Valle (1869-1906), compositor que ha nacido en Juiz de Fora (MG), dónde también falleció. La primera parte se ocupa con algunas informaciones acerca de la trayectoria personal e profesional de ese compositor, cuando se busca comprender el ambiente social en lo que Francisco Valle vivió, hizo sus estudios e presentó sus obras, particularmente en las tres principales ciudades en las cuales actuó: Juiz de Fora, Rio de Janeiro y Paris. La segunda parte presenta un análisis de cómo la historiografía musical brasilera ha estudiado el romanticismo musical nacional. A partir de eso fue posible entender por que todas las obras de historia de la música de autores brasileros aquí examinadas están fuertemente influenciadas por el pensamiento nacionalista, e que través de ese paradigma ha sido juzgada toda la música de final del siglo XIX. Comparándose la historiografía latino-americana e estadounidense se observa que hay semejanza en la manera por la cual los historiadores de esos países juzgaron a su generación de compositores románticos, contemporáneos de Francisco Valle. También se observa semejante fenómeno en las artes plásticas brasileras del mismo período. Tráves del método historiográfico han sido localizados artículos de periódicos que muestran que la crítica de la época de Francisco Valle tenía una concepción totalmente diferente de aquella que se encuentra en los libros de historia de la música brasilera, escritos a lo largo del siglo XX. En la tercera parte se busca comprender “Telêmaco” adentro del contexto en que ha sido criado. Para tal, se presenta una breve discusión sobre el origen e la forma del poema sinfónico. Posteriormente, se trata de inserir la obra investigada en un conjunto de poemas sinfónicos brasileros de aquel momento. También se hace un análisis de dos obras de Francisco Valle “O Batel da Dor” e “Depois da Guerra” con el objetivo de buscar comprender “Telêmaco” dentro del conjunto de la obra de ese autor.

Palabras clave: FRANCISCO VALLE; JUIZ DE FORA; HISTORIOGRAFÍA MUSICAL; POEMA SINFÓNICO; TELÊMACO.

ABSTRACT

This is paper studies the symphonic poem "Telêmaco" by Francisco Valle (1869-1906), composer who was born in Juiz de Fora (MG), where he also died. The first part deals with some information about his personal and professional career. I tried to understand the social environment in which Francisco Valle lived, studied and exhibited his works, particularly in the three major cities where he worked: Juiz de Fora, Rio de Janeiro and Paris. The second part presents an analysis of how Brazilian music historiography has studied the Brazilian Romanticism. In this way it was possible to understand that the books of Brazilian music history were strongly influenced by the nationalistic thought, and that through this paradigm has been judge the music of the late nineteenth century. By comparing the historiography of Latin American and U.S. we can see that there is similarity in the way historians of these countries judge their generation of Romantic composers, contemporaries of Francisco Valle. This phenomenon is also observed in the Brazilian art of the period. Through the historical method newspaper articles were found showing that during Francisco Valle lifetime critics had an entirely different understanding from that found in books on the history of Brazilian music written throughout the twentieth century. The third section seeks to understand "Telêmaco" in the context in which it was raised. To achieve that, I present a brief discussion on the origin and the form of the symphonic poem. Subsequently, the work is investigated in the context of a group of Brazilian symphonic poems of same period of time. In order to try to understand "Telêmaco" in the context of the oeuvre of the author, two other works by Francisco Valle "O Batel da Dor" and "Depois da Guerra" were also investigated.

Keys word: FRANCISCO VALLE; JUIZ DE FORA; *MUSICAL HISTORIOGRAPHY*; *SYMPHONIC POEM*; TELÊMACO.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I – Francisco Valle, um trajetória	25
CAPÍTULO II – Historiografia musical brasileira e a música do século XIX	56
CAPÍTULO III – <i>Telemachus</i> , O Telêmaco	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	142
ANEXO I – Telêmaco, Cenas Sinfônicas	152

INTRODUÇÃO

Na Enciclopédia da Música Brasileira, no verbete dedicado a obra de Francisco Valle, há uma lista de obras que acompanha a biografia do compositor. Procurava, na ocasião, obras brasileiras para oboé do século XIX. A expectativa era de que o *Sexteto*, ou *Minueto*, citados no artigo, pudessem ser destinados a um conjunto no qual figurasse o oboé. A Biblioteca Alberto Nepomuceno informou que o *Minueto* era escrito para flauta, clarineta, fagote e quinteto de cordas. Frustrada a expectativa, o relato da trágica morte do autor chamou a atenção, além do fato de não se saber naquela altura onde estava a maioria das obras do compositor, uma vez que a Biblioteca Alberto Nepomuceno, guardava, e guarda ainda, apenas algumas composições de Valle.

Muito tempo depois, no Conservatório de Tatuí, Guido de Moralez Lopez, à época aluno da escola, mostrou-me a parte de um *Minueto Capricho* de autoria de Francisco Valle. Guido informou que havia conseguido a obra no acervo estava sob a guarda de Cyro Eyer Valle. Cyro havia recebido o acervo de seu tio Alberto Valle, que por sua vez, o havia recebido de uma das filhas de Américo Pereira, autor da única biografia de Francisco Valle.

Cyro Eyer Valle de fato tinha sob sua guarda parte do acervo de manuscritos do compositor. Localizava-se assim parte substancial da obra de Francisco Valle, que até então estava desaparecida.

Diante deste fato entrei em contato com o Prof. Dr. Paulo Castagna, iniciamos discussões sobre o destino possível do acervo. Castagna decidiu então incorporar a obra

de Francisco Valle em um projeto editorial que trabalhava no momento chamado Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro (PAMM).

O projeto Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro foi uma pesquisa patrocinada pela Secretaria de Cultura de Minas Gerais, na qual se editaram as obras de compositores mineiros que se encontravam em dezesseis diferentes arquivos em Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo.

Alinhando-se, segundo Castagna, a importantes séries editoriais do Brasil e exterior, o Projeto Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro deu continuidade a estas publicações e fez importantes inovações, com a consulta a maior número de fontes, disponibilização das partituras em CD-ROM e em um site, além da edição de três volumes com um aparato crítico, inclusão de textos introdutórios bilíngües sobre os compositores e suas cidades, ou regiões, em cada um dos três volumes (CASTAGNA, 2008). Nos três volumes da série foram editadas obras de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805), Jerônimo de Souza (fl.1721-1826) e Francisco Valle (1869-1906). Além disso, o acervo que estava em posse de Cyro Eyer Valle e agora denominado Acervo Francisco Valle (AFV), foi doado ao Arquivo Público Mineiro, possibilitando assim sua preservação e consulta.

No caso específico de Francisco Valle, foram editadas três obras orquestrais: *Valse-Scherzo*, de 1891, o *Bailado na Roça*, de 1906, e o *Telêmaco*, de 1891. As primeira e segunda obras foram editadas por Paulo Castagna.

Coube a mim a edição do poema sinfônico *Telêmaco*, razão pela qual entendo que este trabalho se justifica como sendo a consequência natural da pesquisa feita na

elaboração do texto musical, bem com da apresentação e análise da obra apresentadas no terceiro volume do projeto PAMM. Há, ainda, o ineditismo do tema.

Francisco Valle (1869-1906) nasceu em Juiz de Fora, pertence à geração de compositores que atuou no Brasil no final do século XIX. Depois dos primeiros estudos na sua cidade natal, provavelmente, ministrados por seu pai, o flautista e compositor Manuel Marcelino do Valle, dirigiu-se ao Rio de Janeiro. Na então capital do Império, foi aluno de harmonia de Miguel Cardoso e teve entre seus colegas Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Sílvio Deolindo Fróes (1865-1948). Pouco tempo depois estes três compositores encontravam-se na Europa. Francisco Valle se dirigiu a Paris, lá permanecendo por pouco tempo devido à falta de recursos financeiros.

De volta ao Brasil, viveu a maior parte de sua vida em Juiz de Fora, viajando periodicamente ao Rio de Janeiro para se apresentar e ouvir suas composições. Acometido desde a juventude por doença psíquica, que seus contemporâneos diagnosticaram como neurastenia, no fim de sua vida dizia ouvir vozes. Em 10 de outubro de 1906, cometeu suicídio, atirando-se de uma ponte no rio Paraibuna, em Juiz de Fora (MG).

O catálogo das obras de Francisco Valle não é extenso: é composto por um pequeno número de canções, contém obras de música de câmara, para piano e obras orquestrais. Destacam-se dentre elas a sonata para piano, em três movimentos; as variações para dois pianos, intitulada *O Batel da Dor*, provavelmente a última obra completa do compositor; a *Valse-scherzo*, uma das primeiras obras do autor escritas para orquestra; o *Bailado na Roça*, suíte orquestral que faz referências a ritmos da música popular brasileira de então; o poema sinfônico *Depois da Guerra* e o também

poema sinfônico *Telêmaco – Cenas Sinfônicas*, este provavelmente escrito em Paris e estreado no Rio de Janeiro em 1891, peça objeto de estudo deste trabalho.

A geração de compositores na que se encontra Francisco Valle inclui nomes consagrados da música brasileira: Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy (1864-1892), Francisco Braga (1868-1945) e Leopoldo Miguéz (1850-1902). Porém, outros compositores menos conhecidos também atuaram neste período, como Elpídio Pereira (1872-1961), compositor maranhense que estudou em Paris e passou a maior parte de sua vida na Europa trabalhando no Ministério das Relações Exteriores; Manuel Joaquim de Macedo (1847-1925) violinista e compositor, cuja obra ainda não foi totalmente localizada; João Gomes Jr. (1868/71-1963), filho de João Gomes de Araújo (1843-1943), ambos compositores paulistas que estudaram na Itália; no Pará, Gama Malcher (1853-1921) e Meneleu Campos (1872-1927); no Maranhão, Leocádio Rayol (1849-1909) e, da Bahia, o já citado Sílvio Deolindo Fróes.

Emparedada entre dois grandes ícones da cultura brasileira — Antônio Carlos Gomes (1836-1896) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959) — essa geração de compositores brasileiros só recentemente tem despertado o interesse dos pesquisadores. Esta geração apresenta alguns traços em comum: após iniciar os estudos no Brasil, todos eles buscavam de alguma forma seguir para Europa. Os destinos eram preferencialmente a Itália e a França. O objetivo da viagem era duplo. Em primeiro lugar, adquirir conhecimento nos centros mais avançados. Além disso, era de bom tom estudar na Europa, para civilizar-se.

Este fenômeno não era restrito ao Brasil da *belle-époque*; compositores dos Estados Unidos e de outros países do continente também buscaram na Europa uma formação acadêmica sólida. Aurelio Tello não deixou de observar que o compositor

argentino Alberto Willians (1862-1952), em Paris, estudou com os mesmos professores que Francisco Valle: Charles Bériot (1833-1914) e César Franck (1822-1890). Enquanto Itália e França foram destinos preferenciais dos compositores do Sul do continente, compositores norte-americanos se dirigiram preferencialmente à Alemanha.

Metodologia

O principal objetivo da pesquisa é a compreensão da obra de Francisco Valle dentro de contexto histórico e social. Evitou-se o julgamento, ou pré-julgamento da obra, com base em concepções formuladas apenas após a morte do compositor.

Como procedimento metodológico inicial se realizou um rigoroso levantamento bibliográfico do período em que o compositor atuou profissionalmente, 1891-1906. Primeiramente verificou-se a já mencionada ausência de literatura acadêmica sobre o compositor. Em seguida, levantou-se a bibliografia sobre os compositores brasileiros contemporâneos de Francisco Valle, sempre com o intuito de contextualizá-lo em sua geração. A próxima etapa foi a ampliação do escopo de pesquisa para buscar compará-lo aos compositores de fora país, em particular nos Estados Unidos e América Latina. Por fim, se buscou uma contextualização mais ampla, incluindo também os pintores brasileiros do período.

A rica e complexa sociedade brasileira do fim do século XIX, na qual Francisco Valle viveu e trabalhou, é um dos mais importantes objetos dos historiadores e pensadores brasileiros. Limitou-se a pesquisa bibliográfica às duas cidades onde viveu e trabalhou o compositor, Rio de Janeiro e Juiz de Fora.

Dentre os compositores brasileiros do século XIX, os mais estudados são certamente Carlos Gomes e Alberto Nepomuceno. De particular interesse para a

pesquisa foi o trabalho de Flávio Cardoso de Carvalho (UNICAMP, 2005), dedicado a ópera *Abul*, de Nepomuceno. Nesse trabalho fica evidente que a crítica jornalística da época tem uma opinião sobre Nepomuceno muito diferente daquela comumente encontrada nos compêndios de história e sobre gravações do compositor. Este fato veio sugerir que a crítica jornalística poderia ser uma fonte útil para o estudo de Francisco Valle, o que mais tarde se verificou consistente.

A biografia de Francisco Valle não é assunto diretamente ligado à musicologia. Entretanto, no correr do século XX, a historiografia musical começou a julgar a obra do autor com base nos acontecimentos trágicos de sua vida. Assim, sua neurastenia e posterior suicídio serviram, para alguns autores, de justificativa para um julgamento crítico de sua obra: de que, sendo desequilibrado emocionalmente, faltou à sua obra o equilíbrio formal desejado. Por outro lado, informações sobre o compositor são escassas. Américo Pereira dedicou grande esforço na preservação da obra do compositor, escrevendo um esboço biográfico, há muito esgotado.

O primeiro capítulo deste trabalho foi dedicado a um resumo da trajetória do compositor e procurou cruzar informações contidas em jornais da época com as que constam no livro de Américo Pereira, com informações de fonte direta, obtidas numa entrevista com a neta do compositor, Maria da Aparecida Valle.

O gênero poema sinfônico floresceu com força na *belle-époque* brasileira. Além do próprio Francisco Valle, compositores como Francisco Braga, Elpídio Pereira, Manuel Joaquim de Macedo, Alexandre Levy, Leopoldo Miguéz e o jovem Villa-Lobos se dedicaram à composição de obras do gênero. Apesar da significativa quantidade de obras desse gênero, apenas os três poemas sinfônicos de Miguéz receberam atenção acadêmica, por parte de Felipe Valoz (USP, 2002). A pesquisa desse autor, entretanto

não se deteve na análise musical de nenhum dos três poemas sinfônicos do compositor. O Brasil não foi o único país deste lado do Atlântico onde tal gênero vicejou. Também entre os compositores da *Second New England School*, na costa leste dos Estados Unidos, encontram-se adeptos. Na América Latina, ao menos Alberto Williams, compositor argentino, escreveu um poema sinfônico, ainda que apenas em 1943.

O romance que serviu de base para o poema escrito no século XVII foi um enorme sucesso editorial, com grande repercussão em seu tempo e, ainda depois dele, permaneceu no imaginário de compositores e artistas ao longo do século XIX. Por esta razão uma digressão sobre o livro e seu autor foi feita no terceiro capítulo.

Com a edição do *Telêmaco* no projeto PAMM, foi possível a investigação de alguns aspectos relevantes desta obra e diversas questões surgiram durante o trabalho com o manuscrito do compositor. O então jovem compositor, possivelmente vivendo em Paris, enfrentou uma forma consagrada: o poema sinfônico, e escreveu para uma orquestra de proporção verdadeiramente romântica.

A primeira pergunta diz respeito à escolha do texto ou programa do poema sinfônico. Por que razão teria o compositor escolhido este enredo aparentemente sem nenhuma conexão com a cultura brasileira do final do século XIX? Qual teria sido a abordagem formal que Francisco Valle escolheu para sua obra?

Durante o processo de edição crítica da obra, três perguntas surgiram e, posteriormente, incentivaram esta pesquisa:

- [a] “Por que Francisco Valle foi esquecido?”;
- [b] “Por que, dentre tantas formas instrumentais, Francisco Valle escolheu o poema sinfônico como veículo para sua música?”;

- [c] “Por que escolheu como programa um romance do século XVII, com pouca ou nenhuma relação aparente com o Brasil da *belle-époque*?”.

Na tentativa de responder a tais questões, três hipóteses foram levantadas.

- [a] A historiografia do século XX, orientada pelos preceitos do nacionalismo, abençoou certo número de obras do século XIX, elegidas como verdadeiramente brasileiras, cuja repetição teria levado à criação de um *cânone* do qual Francisco Valle, e não somente ele, foi excluído;
- [b] Quanto ao gênero poema sinfônico, a hipótese é a de que Francisco Valle tenha optado por uma forma “moderna”, e também o fato do gênero estar ligado a um texto, o que permitiria ao compositor expressar suas convicções pessoais;
- [c] Ao examinar o programa da partitura, percebe-se que Valle escolheu duas cenas nas quais o herói trava contato com o mundo dos mortos. Sendo ele um adepto do espiritismo, seria esta a motivação mais evidente da escolha desse texto?

No entanto, quanto à escolha da obra “Telêmaco” essas hipóteses podem ser vistas como temerárias. O romance em questão foi recebido como um texto de cunho político, já que o jovem Telêmaco, personagem central da trama, aprende ao longo de suas aventuras a arte de bem-governar. Por outro lado, é uma obra também moral, uma vez que a personagem vence as tentações carnisais, graças ao ensino recebido de Mentor. Uma das cenas mais marcantes do romance mostra a luta entre virtude e vício, trecho que também foi retratado pelo compositor no poema sinfônico.

Como para a escolha de *Telêmaco* não foram encontradas evidências históricas satisfatórias, uma discussão mais ampliada é feita no texto para se verificar as possíveis razões que o levaram a preferir tal poema.

Adotou-se aqui como procedimento metodológico uma revisão da historiografia musical sobre o autor, mesmo procedimento adotado no artigo “O Olhar da Musicologia Brasileira sobre Francisco Valle”, escrito em 2008, e apresentado no VIII Encontro de Musicologia Histórica de Juiz de Fora. Uma vez realizada a revisão e a interpretação dos textos, observou-se ainda alguma carência de profundidade na análise da obra de Francisco Valle por parte dos historiadores.

Numa tentativa de melhor compreender o contexto histórico em que trabalhou Francisco Valle, o escopo foi ampliado, primeiramente com o estudo do círculo de César Franck, o que se mostrou pouco proveitoso, uma vez que o contato entre Francisco Valle e o mestre franco-belga fora breve.

De volta à América Latina foi verificada certa semelhança de procedimento entre historiadores brasileiros e o de Gerard Behague (BEHAGUE, 1993), no qual se valoriza a música de caráter nacionalista em detrimento da chamada música européia dos compositores do final do século XIX. Behague amplia tal procedimento para toda a América Latina. Sem mencionar Francisco Valle, o trabalho de Behague fica muito próximo do nível de análise de seus colegas brasileiros.

Mais aprofundado é o estudo sobre um grupo de compositores norte-americanos do mesmo período que se dedicou ao gênero ‘poema sinfônico’, tal como o fizera Francisco Valle. O trabalho de Yang (1998), dedicado ao grupo de compositores e

denominado por ela *Second New England School*, mostra que aqueles compositores dos Estados Unidos sofreram os mesmos preconceitos que atingiram os compositores brasileiros do mesmo período. Após realizar uma revisão da bibliografia, a autora faz uma análise das obras dos compositores e discute a questão da identidade e do nacionalismo na música americana dentro do contexto em que os compositores viveram, e não baseada em pressupostos de um nacionalismo musical, posteriores a Primeira Grande Guerra (1914-1918).

Numa conversa informal, em uma sala de aula primordialmente freqüentada por artistas plásticos, foi possível observar as dificuldades de se compreender as obras dos artistas plásticos do final do século XIX. Novo levantamento bibliográfico levantou o livro de Jorge Coli “Como estudar a Arte brasileira do Século XIX?” (2005). Coli discute ali a questão do rótulo de *acadêmico*, aplicado a dois artistas brasileiros, pela crítica modernista pós-semana de 1922, para depois oferecer uma análise de dois quadros a partir dos pressupostos em que eles foram criados, e não sob a ótica dos paradigmas criados posteriormente.

Portanto, neste trabalho foi usado o método de análise das obras tendo em vista o contexto histórico e social e os valores estéticos da época em que foram criadas. Para isso foi necessário que se levantassem fontes que discutem as obras de Francisco Valle, o *Telêmaco*, para se proceder a uma análise formal da obra, tarefa que nenhum historiador do século XX tentou.

Tendo em mente a possibilidade da crítica jornalística servir de fonte para a pesquisa, como sugeriu o trabalho sobre o *Abul* de Nepomuceno, foram feitas consultas a jornais da época disponíveis na Biblioteca Nacional. A pesquisa levantou jornais

desde 1891, ano do regresso de Francisco Valle, até 1931, quando Francisco Braga regeu pela última vez uma obra de Francisco Valle. As notícias sobre Francisco Valle cessaram em 1925.

A carência de informações sobre o compositor e sua obra levou a pesquisa a procurar referências diretas ou indiretas de Francisco Valle em biografias ou autobiografias de compositores que viveram no mesmo período ou que conviveram diretamente com o compositor, o que também auxiliou a contextualização do compositor.

Artigos de jornais da época também revelam dados importantes sobre a trajetória profissional do compositor e confirmam informações repetidas na historiografia e na biografia do compositor, bem como sua luta contra a neurastenia.

Dois artigos publicados logo após a estréia do poema sinfônico, e provavelmente não estudados em outro contexto, revelam uma rica discussão, demonstrando que os críticos cariocas estavam a par das questões estéticas que envolviam o poema sinfônico. Estes artigos: um de Oscar Guanabarro e outro de um escritor anônimo foram extremamente úteis e explorados em detalhe para este trabalho.

Para a compreensão do contexto cultural da cidade de Juiz de Fora, na qual Valle passou a maior parte de sua vida, o livro de Christo (1994), sobre a vida cultural de Juiz de Fora, bem como outros trabalhos sobre esta cidade da virada do século XIX para o XX, foram consultados. Se não estão presentes no corpo do texto foram essenciais na elaboração de uma imagem mais clara do compositor em sua cidade natal.

O livro de Needel (1987) “*Belle-Époque Tropical*” — escrito por este tipo especial de pesquisador: o brasilianista — foi de grande valia para a compreensão dos hábitos da elite do Rio de Janeiro, cidade na qual ocorreram os principais momentos profissionais de Francisco Valle.

Por ocasião do VIII Encontro de Musicologia Histórica de Juiz de Fora ocorreu o encontro com a neta de Francisco Valle, dona Maria da Aparecida Valle. Sob sua guarda encontra-se um importante acervo de documentos e partituras do compositor, inclusive há uma versão para dois pianos do *Bailado na Roça*, que se julgava perdida. Em entrevista com a senhora Valle confirmou-se uma hipótese aventada durante os trabalhos do Projeto Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro: a de que Américo Pereira, o primeiro biógrafo de Francisco Valle, teria tido contato próximo à família do compositor. Segundo dona Maria da Aparecida, Américo recebeu da segunda esposa de Francisco Valle parte do acervo que mais tarde chegou às mãos de Cyro Eyer Valle, e que agora fazem parte do acervo do Arquivo Público Mineiro.

No terceiro e mais importante capítulo, a origem e a forma do gênero poema sinfônico foram estudadas. Serviram de base ao estudo obras de Dahlhaus (1989), Longyear (1988) e Kaplan (1984). Kaplan demonstra que, apesar de ser comum se dizer que o poema sinfônico é uma forma sem forma, o próprio Liszt, criador do gênero, utiliza formas clássicas em suas obras. A análise do *Telêmaco* mostrou que Francisco Valle também se aproxima da forma sonata em sua obra, seguindo de perto o modelo de Liszt.

Neste mesmo capítulo, procurou-se compreender a importância do gênero poema sinfônico para a geração de Francisco Valle. Os compositores da geração

romântica brasileira cultivaram amiúde o gênero poema sinfônico. Naturalmente uma análise de todos excederia os limites do trabalho. Uma leitura, ainda que superficial, destas obras, revelou que há temáticas em comum entre os compositores brasileiros, norte-americanos e europeus do período. Particularmente instigante foi verificar-se que há, entre os criadores brasileiros, uma preocupação com os eventos políticos das primeiras décadas da República. Pressupõe-se que estes poemas sinfônicos talvez formem uma categoria especial de obras que poderão ser estudadas, oportunamente, numa futura investigação.

Após serem observados alguns poemas sinfônicos brasileiros do período, foram analisadas mais detalhadamente duas obras de Francisco Valle, *O Batel da Dor* e *Depois da Guerra*, permitindo que se tivesse uma visão de como o *Telêmaco* se encaixa no catálogo do autor. Finalmente, uma análise formal do *Telêmaco* demonstra que Francisco Valle estava em sintonia com os procedimentos formais inerentes ao gênero que abordou. Aspectos harmônicos e de orquestração revelam um compositor ambicioso e que, como afirmara a seu pai em carta enviada de Paris, não perdeu em balde o pouco tempo que teve de estudos na Europa.

CAPÍTULO I

Francisco Valle: uma trajetória

Esboço biográfico de Francisco Valle

Uma das mais importantes fontes de informações sobre Francisco Valle é o livro de Américo Pereira “O Maestro Francisco Valle” publicado em 1962. Foi este livro, bem como o Acervo Francisco Valle, que serviram de ponto de partida para a pesquisa sobre o compositor e de base para o perfil biográfico de Francisco Valle, publicado no Projeto Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro, cujo terceiro volume é dedicado à obra do compositor.

Outras fontes utilizadas neste trabalho foram artigos publicados na imprensa carioca entre 1891 e 1925. Estes artigos mostram como foi a recepção da obra de Francisco Valle pelos críticos cariocas, além de trazer informações importantes sobre a vida, a obra e a formação do compositor. A visão destes críticos, que foram contemporâneos de Valle, muitas vezes é diferente daquela que se observa na historiografia musical brasileira. Estas visões diferentes são testemunhos de como mudou ao longo do século XX a recepção à obra de Francisco Valle.

Em artigo recente, fica demonstrado que a principal fonte dos historiadores é o artigo de Rodrigues Barbosa *Um século de música brasileira* (MOTA, 2008). Por outro lado, o exame dos artigos serve para confirmar, ou modificar informações fornecidas por Américo Pereira.

A vida profissional de Francisco Valle está ligada a três cidades: Juiz de Fora, onde nasceu e passou os últimos anos de sua vida; Paris, onde travou contato com o mundo artístico e cultural do fim de século francês e o Rio de Janeiro, cidade para onde se mudou ainda adolescente para dar continuidade aos seus estudos, iniciados em Juiz de Fora. No Rio de Janeiro foram apresentadas suas obras sinfônicas e de câmara. Foi também onde tentou se estabelecer como professor de piano, onde a crítica musical discutiu sua música e, finalmente, onde a sua música continuou a ser tocada após sua morte.

Primeiros anos

Francisco Magalhães do Valle nasceu em 20 de março de 1869, no distrito de Porto das Flores, município de Juiz de Fora, na fazenda de seu avô materno, Francisco Ribeiro Magalhães (18??-1890). Seus primeiros estudos se realizaram sob orientação de seu pai, Manuel Marcelino do Valle (1839-1903), que era flautista e compositor: pelo menos um *Salve Rainha*, para soprano e órgão, de sua autoria, sobreviveu no acervo de Maria da Aparecida do Valle.

A cidade de Juiz de Fora em 1870 contava com uma população de 38.786 pessoas, a maioria vivendo na área rural. A economia da cidade era baseada na produção de café em fazendas que exploravam o trabalho escravo. O avô de Francisco Valle era um homem de posses, e foi ele quem patrocinou sua ida à França. Entretanto, a produção cafeeira baseada na mão de obra escrava estava com os dias contados. Os escravos, antes contados como patrimônio, após 1888 passaram à condição de empregados. A propriedade de Francisco Ribeiro Magalhães do Valle também passou

por essa crise. Com sua morte, não foi possível a Manuel Marcelino do Valle manter o jovem compositor na Europa (CARRARA, In: CASTAGNA, 2008).

Depois da iniciação musical recebida por seu pai, a cidade de Juiz de Fora não oferecia ao jovem talento muitas oportunidades de estudo e desenvolvimento artístico. Por isso, seguindo o exemplo paterno, foi para o Rio de Janeiro continuar seus estudos.

A primeira passagem pelo Rio de Janeiro capital do Império

Em 1885, no Rio de Janeiro, Francisco Valle estudou piano com Alfredo Bevilacqua (1846-1927) e harmonia, com Miguel Cardoso (1850-1912)¹. Nessa fase inicial de seus estudos, Alberto Nepomuceno e Sílvio Deolindo Froes foram seus colegas nas classes de Miguel Cardoso. Obteve um sucesso juvenil num sarau de um “*cavalheiro de apurado gosto*” em 17 de julho 1886, no qual um crítico, que segundo Américo Pereira era Artur Azevedo, o saudou com entusiasmo: “*Revolução ... nas artes [...] tive ocasião de admirar um petit prodige. Chama-se Valle, e é filho de Juiz de Fora.[...] Naquela noite ouvi e admirei uma Sonata no gosto de Beethoven, e uma inspirada Mazurka originalíssima, cheia de deliciosas surpresas, de uma notável delicadeza de composição e estilo*”. O crítico chega a comparar o jovem Francisco Valle a Mozart e Mendelsshon, meninos prodígios, mas “*que foram frutos de sua época e do meio em que viviam*”. Mas Valle veio de “*uma cidade de Minas*”(PEREIRA, 1962,p.14-15).

¹ Miguel Cardoso escreveu dois livros em que é possível especular que Francisco Valle e seus colegas tinham estudado. O primeiro, *Compêndio de Música*, é um livro de teoria elementar, sem data de publicação, mas provavelmente anterior à proclamação da República, posto que o autor se identifica como professor da Escola Normal da Corte. O segundo livro, *Harmonia Elementar*, também sem data de edição, aborda a harmonia tradicional desde seus elementos mais simples, a formação da escala, inversão de intervalos, formação de acordes até a modulação, último capítulo do livro. Por duas vezes Francisco Valle cita Miguel Cardoso em cartas, o que denota a relação de amizade estabelecida entre ambos.

Há que se observar que as obras foram apresentadas na casa de *cavalheiro de apurado gosto*, que é melômano não identificado, mas “*que reúne, uma vez por semana, em seus salões, a fina flor dos nossos artistas*”(Idem). A periodicidade dos encontros, que ocorriam uma vez por semana, sugere que estas reuniões eram de fato um Salão.

Segundo Needell, o “salão é uma espécie de instituição intermediária entre as instituições formais, como clubes e escolas, e as domésticas, como por exemplo, a família ampliada”. Estes salões, para se caracterizarem como tal deviam ser periódicos, uma reunião semanal, quinzenal ou mensal. Os salões ofereciam oportunidades para os músicos se apresentarem às famílias mais poderosas da elite carioca, pois no salão havia “uma variedade de passatempos refinados: música de câmara, seleções operísticas ou declamação de poesia, normalmente executadas por um músico protegido pelo dono da casa, por mulheres da família ou algum convidado” (NEEDEL, 1987, p.130).

A influência francesa nos salões é inegável:

[...] o estilo desses salões era diretamente inspirado naqueles realizados pela alta sociedade parisiense durante o Segundo Império (1852-70). O esplendor da corte de Napoleão III serviu para reforçar a mencionada influência francesa na alta sociedade brasileira [...] deve-se notar que, com a ostensiva busca de embelezamento e sofisticação de estilo empreendida pela Corte imperial [...] o afrancesamento da elite carioca acelerou-se de forma dramática. Isso foi possível graças à riqueza cada vez maior proporcionada pelo café (NEEDEL, 1987, p.132).

Não eram apenas os salões que refletiam o gosto dos cariocas. Uma viajante francesa, ainda na primeira metade do século XIX, escrevendo um livro de viagem publicado em Paris, testemunhou que:

[...] a Rua do Ouvidor, rua essencialmente francesa, onde os estabelecimentos de nossas modistas, de nossos cabeleireiros, de nossos floristas e de nossos confeitores exibem-se em todo o seu esplendor. É o ponto de encontro habitual dos jovens da cidade que, a pretexto de comprar charutos ou gravatas, ali vão fazer a corte às francesas que eles adoram. Essa rua, embora estreita e feia, é de alguma maneira o Boulevard des Italiens da capital do Brasil; lá se ouve falar em francês, e que francês, meu Deus! (TOUSSAINT-SAMSON, 1883, p.85)².

Esta mesma rua do Ouvidor servirá de cenário para inúmeras personagens de Machado de Assis. No conto *Trio em lá menor*, uma dessas personagens proferiu uma frase que define bem as aspirações de parte da elite carioca: o protagonista do conto, em diálogo com a mãe da jovem que pretende desposar, relata com detalhes o que vira na véspera:

Depois fez a estatística da Rua do Ouvidor [...] Citou as principais *toilettes* do dia. A primeira foi a de M.^{me} Pena Maia, baiana distinta, *très pschutt*. A segunda foi a de M.^{lle} Pedrosa, filha de um desembargador de São Paulo, *adorable*. [...] Às vezes esquecia-se e falava francês; pode mesmo ser que não fosse esquecimento, mas propósito; conhecia bem a língua, exprimia-se com facilidade e formulara um dia este axioma etnológico — que há parisienses em toda a parte. (MACHADO DE ASSIS, *Trio em lá menor*, 1896).

² De acordo com Maria Inês Turazzi, prefaciadora do livro, Adèle de Toussaint-Samson, juntamente com seu marido, chegou ao Rio de Janeiro entre 1849 e 1850.

Não causa surpresa que Francisco Valle ansiasse por uma viagem de estudos à Europa. Vivendo entre Juiz de Fora e Rio de Janeiro, cidades nas quais a influência francesa era marcante, surpreende menos ainda o destino escolhido.

Paris (1887-1891)

Francisco Valle pôde viajar a Paris graças ao apoio de seu avô materno. Ao chegar a Paris em 1887, encontrou um ambiente mais propício ao desenvolvimento de seus estudos. Passou a ter aulas como aluno-ouvinte do Conservatório de Paris, tendo aulas com Charles-Wilfrid Beriot (1833-1914), piano, e com Chales-Marie Widor (1844-1937), órgão. Teve também aulas particulares com César Franck (1822-1890).

O ambiente musical em Paris sofrera mudanças profundas desde 1871, ano da fundação da *Société Nationale de Musique*, cujo objetivo era a promoção da música instrumental, como contrapeso à enorme, quase exclusiva, produção operística na França durante a primeira metade do século XIX. O ano de 1871 também marca o fim da Guerra Franco-Prussiana. Não deixa de ser irônico que o país derrotado, a França, se esforce em promover a música instrumental, tendo como modelo a música dos vencedores, a Alemanha. Entretanto, há uma possível explicação: depois da guerra a economia francesa encontrava-se debilitada, o que impedia a produção de óperas, que dependiam pesadamente do subsídio estatal (CHIANG,2006).

Além da *Société Nationale de Musique*, outras sociedades promoviam a música instrumental e orquestral, por exemplo, o *Concert National*, dirigido por Edourd Colonne e Georges Hartmann, a *Société des Concerts du Conservatoire*, dirigido por Charles Lamoureux, e também a *Société des Nouveaux-concerts*. Foi em uma dessas

séries que Francisco Valle teve oportunidade de ouvir uma obra de Beethoven em companhia de Alexandre Levy:

No dia 6 de novembro [de 1887] Levy convida-o para acompanhá-lo ao último concerto Colonne, e nos relata em suas notas que durante a execução de uma das sinfonias de Beethoven, o musicista mineiro ficou a tal ponto comovido que chorou ao escutar pela primeira vez uma daquelas obras geniais do mestre de Bonn (PEREIRA, 1962, p.18).

De todos os professores de Francisco Valle em Paris, César Franck é aquele que a historiografia mais cita, e que talvez tenha sido de fato o mais marcante no que concerne à composição musical. César Franck teve entre seus alunos um grupo devotado à sua memória e à preservação de seu legado, a tal ponto de se falar no surgimento do *franckismo* ou de uma Escola de César Franck. O mais importante articulador deste grupo foi Vincent d'Indy (1851-1931). A principal característica do estilo de César Franck, pelo menos aquela que seus seguidores mais enfatizaram, foi a composição de obras cíclicas. Outro aspecto, que é enfatizado quando a assunto é Franck, é a espiritualidade:

A perspectiva de Franck sobre a Arte pode ser precisamente resumida como um Evangelho ao invés de um *métier*. A ascendência de Franck sobre seus pupilos vem da reação espiritual exercida sobre eles através de seu caráter. Ele ensinava as obrigações morais do artista, a necessidade de parâmetros elevados, a consideração de qualidade como melhor que quantidade nos exercícios dos alunos, sinceridade emocional como um pré-requisito absoluto em todas as expressões artísticas, e acima de tudo fé como o primeiro ingrediente (HILL, 1924, apud. TARUSKIN, 2005, vol.3, p.775).

Estes parâmetros elevados certamente deixaram marcas em Francisco Valle. A escolha do romance *Telêmaco* como programa para seu poema sinfônico pode refletir estas preocupações morais e espirituais que a literatura sempre associou a César Franck. Infelizmente, para Francisco Valle, esta relação durou pouco. Franck faleceu em novembro de 1890, apenas dois anos após a chegada de Valle a Paris e poucos meses antes do seu retorno ao Brasil.

Regresso ao Brasil

Francisco Valle viu-se obrigado a regressar ao Brasil após a morte do avô materno que o sustentava. Valle ainda procurou permanecer em Paris, mas a correspondência com seu pai demonstra que era impossível para a família mantê-lo na Europa. Em uma carta dirigida a seu pai, Francisco Valle fala de seus estudos dizendo que “não é em três anos e tanto que um artista se forma, mas creio que não perdi meu tempo”. Datada de 3 de maio de 1891, próximo a seu regresso definitivo ao Brasil, Valle comenta sua intenção de “dar um concerto” logo que chegue ao Rio de Janeiro (PEREIRA, 1962, p18).

De fato, este concerto já fora objeto de comentário de Francisco Valle em outra carta, datada de março de 1891. Valle expressa seu desejo de se apresentar “numa reunião musical aos críticos de jornais”. Nesta, Valle já tem em mente até mesmo o programa que deseja apresentar: “uma sonata de Schumann, um ou dois Estudos de Chopin, uma Fantasia de Mendelsshon e algumas composições minhas. [...] Preciso orquestrar algumas peças, compor e estudar o repertório que tenho”.

Ao regressar ao Rio em 1891, efetivamente realizou o concerto planejado com obras suas, no qual apareceu também como regente e pianista. O trecho do artigo a

seguir foi publicado no *Jornal do Comércio* em 1º de setembro de 1891, na coluna *Novidades teatraes*, escrito por Oscar Guanabarinno:

Há quatros anos, pouco mais ou menos, veio de Minas para esta capital um jovem mineiro, Francisco Valle, que em tão tenros anos manifestava decidida vocação para a música.// Não olhando a sacrifícios, seu pai mandou-o para a Europa estudar.// Depois de três anos de curso, o nosso jovem patricio resolveu fazer uma excursão ao Rio de Janeiro, a fim de mostrar aos seus compatriotas o seu adiantamento como executante e como compositor.

(GUANABARINO, Oscar, coluna *Novidades Teatraes*, *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 1º de setembro de 1891).

O repertório consistiu das seguintes obras orquestrais: *Pastoral*, *Valse-Scherzo*, *Reverie*, *Telêmaco*. Todas elas foram regidas pelo próprio compositor, que também se apresentou como pianista. A crítica a este concerto será explorada em outro capítulo. Por hora, observe-se que Oscar Guanabarinno confirma a informação de que Francisco Valle estudara algum tempo no Rio de Janeiro antes de embarcar para a Europa. No entanto, Guanabarinno atribui ao pai do compositor o esforço que possibilitou a ida de Valle a Paris.

O crítico também afirma que Francisco Valle veio fazer uma *excursão*. Ainda não estava claro, para ele, e talvez nem mesmo para o próprio compositor, que a volta seria definitiva. Depois deste concerto, Valle se instalou na propriedade da família em Juiz de Fora. Não abandonou, entretanto, seu desejo de voltar ao velho continente.

Em 25 de setembro de 1892 Francisco Valle realizou novo concerto no Rio de Janeiro, outra vez apresentando-se como pianista e compositor. O concerto mereceu novo artigo de Oscar Guanabara, publicado no *Jornal do Comércio* em 26 de setembro de 1892. Agora as informações sobre o compositor são mais detalhadas, a tal ponto que somente poderiam ter vindo da boca do próprio Francisco Valle. O artigo começa com elogios ao compositor. Os melhores que o crítico fará ao compositor nos vários textos que dedicou ao músico de Juiz de Fora. O objetivo do artigo fica evidente no título: “*FRANCISCO VALLE – AO ESTADO DE MINAS GERAES*”. Oscar Guanabara se dirige diretamente para o povo e aos políticos mineiros.

O texto revela-se como uma carta de recomendação, na qual solicita ao estado natal de Francisco Valle a concessão de uma bolsa de estudos que permita ao compositor regressar a Europa:

*Acabamos de assistir o concerto organizado pelo mineiro 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 sua[*sic*] essa organização artística[,] uma das mais pujantes que tem produzido o Brasil e único no seu gênero.// O seu concerto realizado no dia 30 de agosto de 1891 deixou bem claro que esse moço tinha diante de si brilhante futuro; as suas composições revelaram as qualidades que não se adquirem com o estudo, e todos nós aconselhamos a pedir ao estado de Minas Gera[*e*]s meios para continuar os seus estudos interrompidos. Francisco Valle quando apareceu pela primeira vez na capital tinha 17 anos; os seus conhecimentos musicais eram*

superficiais – tinha perdido um tempo enorme e precioso.// Embarcou para Europa em setembro de 1887 e dirigiu-se ao diretor do Conservatório de Música de Paris, Ambroise Thomas, com uma recomendação do ex-imperador.// Amparado pelos recursos do avô, começou os seus estudos com César Franck, [Charles-Wilfrid] Beriot, Toudou e [Charles Marie] Widor; os seus progressos foram rápidos, e a crença de seus mestres era que, em pouco tempo, seria ele um dos mais notáveis sinfonistas da nossa geração.”

(Jornal do Comércio, 26 de setembro de 1892).

Oscar Guanabarro fornece agora algo importante, isto é, a relação dos nomes dos professores de Francisco Valle na França. No artigo de 1891, Oscar Guanabarro não fez menção a nenhum dos professores de Valle. Outro escritor anônimo publicou artigo no *Jornal do Brasil*, em 1891, por ocasião do primeiro concerto de Francisco Valle. Este jornalista anônimo chega a dizer que faltou ao compositor um mestre que o guiasse com mão segura. As informações apresentadas por Guanabarro, ricas em detalhes, foram, como se disse acima, muito provavelmente fornecidas pelo próprio Francisco Valle.

Pela primeira vez surge o nome de César Franck, que será sempre citado na historiografia como o principal professor de Francisco Valle. Também está claro o fato de que foi o avô materno, e não o pai, quem financiou os estudos do compositor.

Combinando estas informações com as de Américo Pereira é possível dizer que em Paris, além de ter aulas com os professores citados acima, Francisco Valle encontrou

os brasileiros Alexandre Levy (1864-1892), Francisco Braga (1868-1945) e Silvio Deolindo Froes (1865-1927). Também fez amizade com os compositores franceses Charles Tournimere (1870-1939) e André Dulaurens (1873-1932). Este último dedicou-lhe uma obra para violino e piano. Esta obra, uma *Suíte*, faz parte do Acervo Francisco Valle. Charles Tournemire, por seu turno, também foi aluno de César Franck e posteriormente de Vincent D'Indy.

Prosseguindo com o artigo de 1892, Guanabara agora também tem informações mais precisas sobre o regresso precipitado do compositor:

Com a morte de seu avô em 1890 foi forçado a voltar à pátria; organizou o concerto aludido, obteve os maiores elogios dos profissionais e seguiu, esperançoso, para a capital do seu estado, a fim de requerer ao governo estadual uma pensão para concluir os seus estudos, interrompidos por absoluta falta de meios.// Esse requerimento foi indeferido. //

Patrocinado pelo patriota Dr. Eloy do Reis, deputado ao congresso mineiro, requereu de novo auxílio ao poder legislativo, e o resultado ainda foi negativo. //

Acreditamos, no entanto, que essa injustiça do congresso mineiro foi baseada na falta de provas em favor desse moço; mas hoje que podemos reunir tantos atestados quantos forem exigidos pelos srs. Deputados, esperamos que o patriótico congresso não negue a Francisco Valle o que o estado de São Paulo acaba de conceder a todos os seus filhos que revelarem talento artístico.// Em nome, pois, desse esperançoso moço;

cujas composições tanto honram a pátria, em nome deste talento desprotegido que acaba de ser aplaudido por Carlos Gomes, Mancinelli, e tantos outros admiradores de um gênio a espera de cultivo – pedimos ao heróico estado de Minas Gerais que proteja seu filho.// Esperaremos o resultado dessa súplica, que não nos humilha: se não formos ouvidos, apelaremos para os mineiros residentes no Rio de Janeiro, e se preciso for, ainda contamos com a generosidade do público que não será surdo aos gritos de quem pede para que se não deixe perder tão grande preciosidade – um talento de primeira ordem.// Francisco Valle em pouco tempo de estudo em Paris já pôs em evidência o seu gênero.

O artigo diz ainda que logo após seu regresso, em 1891, Francisco Valle se dirige a capital de seu estado com o objetivo de solicitar uma bolsa, que lhe foi negada: “este requerimento foi indeferido”. Um segundo requerimento foi apresentado por Eloy dos Reis, o qual também foi indeferido. O artigo representa, pois, a terceira tentativa de Francisco Valle de obter uma pensão que lhe permitisse regressar à Europa. Como foi dito antes, o texto é uma carta de recomendação escrita por um dos mais importantes críticos da época.

Qual seria o motivo da insistência de Francisco Valle em regressar à Europa? Certamente o compositor considera que sua formação estaria incompleta. A correspondência entre Francisco Valle e seu pai revela a tensão entre o desejo do compositor de permanecer em Paris e a impossibilidade de seu pai em mantê-lo no estrangeiro. Finalmente, já consciente de que deve regressar, uma vez que se esgotaram todos os meios de manutenção da permanência, Francisco Valle escreve a seu pai dizendo

que: “Não há muitos dias dirigi-lhe uma carta, pedindo que me deixasse mais algum tempo aqui, a fim de bem aproveitar meus estudos. Compreendo agora que as coisas não vão tão bem como eu pensava.” (PEREIRA, p.91-101).

Oscar Guanabario, após realizar o enfático pedido de ajuda ao governo de Minas Gerais, comenta o concerto realizado: “*Há um que dos grandes mestres na suas composições: dir-se-ia um embrião de Mendelssohn, de Beethoven, Mozart, Haydn ou Schumann – é um clássico inconsciente*”.

Em seguida faz comentários sobre as obras apresentadas no concerto:

A sua festa foi brilhante; ouvimos o seu Minueto, executado por dois violinos, alto, flauta, clarinete, fagote, violoncelo e contrabaixo [ilegível] que[?] lembra os antigos contrapontistas, com os moldes dos clássicos modernos.// O primeiro tempo de sua Sonata em Dó menor não é moldado nos exemplos tradicionais: mas em todo caso é página que seria assinada por qualquer mestre.// O Prelúdio, fuga e final, executado por dois violinos, dois altos, violoncelo e contrabaixo, é prova do seu grande talento: a fuga é livre e sua exposição é uma das mais belas que conhecemos.// Esse concerto foi abrilhantado pela Sra Stehle, que cantou a Romança – son gelosa de te, de Arthur Toscanini, e o difícilimo e belo trecho de Mignon, de Ambroise Thomas – io son titânia.// A sua generosidade, concorrendo para realce do concerto do nosso compatriota, foi coroada com a mais franca explosão de aplausos.// O violoncelista Frederico Nascimento executou duas peças, de Schumann e Popper, com proficiência que toda a gente reconhece nesse artista.//

Resta-nos falar de Francisco Valle como pianista.// É um virtuose discreto: toca piano enquanto é moço e tem força e agilidade para lutar com as dificuldades de Mendelssohn e Schumann – mais tarde abandonará esse instrumento e adotará o órgão, que é onde acabam os daquela casta de contrapontistas.// Oscar Guanabario.

(GUANABARINO, Oscar, coluna *Artes e Artistas*, Jornal do Comércio, 26 de setembro de 1892).

A comparação entre Francisco Valle e os compositores clássicos também foi feita por outros jornalistas. De fato este foi um dos concertos mais comentados do autor. Américo Pereira apresenta uma série de artigos publicados por ocasião deste segundo concerto de Francisco Valle no Rio de Janeiro. Inclusive este de Guanabario. O biógrafo, no entanto, não o cita na integralidade, como se fez aqui. Apenas o último trecho, aquele em que comenta as obras apresentadas, *Minueto, Sonata em Dó menor, e Prelúdio, Fuga e Final*. Vale informar que este será um procedimento muito usado por Américo Pereira: a citação parcial e ao menos em um caso a incorporação de textos sem citar a fonte.

Oscar Guanabario faz uma profecia neste seu artigo: Francisco Valle “*é um virtuose discreto: toca piano enquanto é moço e tem força e agilidade para lutar com as dificuldades de Mendelssohn e Schumann – mais tarde abandonará esse instrumento e adotará o órgão, que é onde acabam os daquela casta de contrapontistas*”. Uma profecia que parece insinuar que o crítico carioca conhecia a estética de César Franck, um renomado cultor do contraponto e um famoso organista.

Um acontecimento ocorrido logo após o primeiro concerto de Francisco Valle foi omitido por Oscar Guanabarino, detalhe de extrema importância. Em verdade, apenas após a morte do compositor, o jornalista fala abertamente sobre um episódio que ocorrera em 1891. O detalhe omitido por Guanabarino no artigo acima é discutido abertamente em 1906, logo após a morte de Francisco Valle.

Depois de confirmada a morte do compositor, Oscar Guanabarino escreve um artigo em que relembra todos os concertos do compositor que assistira desde 1891. Ele, pela primeira vez, fala de um evento capital: reporta que pouco tempo depois da apresentação de seu concerto, em 1891, o autor tivera seu primeiro colapso nervoso:

Francisco Valle teve sua primeira perturbação mental aqui no Rio, depois de um ensaio geral do seu poema sinfônico Telêmaco, que ele considerava sua obra prima. Talvez a sua realização sinfônica não correspondesse a sua expectativa e a decepção lhe escurecesse por momentos a razão. [Foi] conduzido por amigos a casa de seu pai, em sua fazenda no interior.

(GUANABARINO, Oscar, coluna *Teatros e música*, Jornal do Comércio, 16 outubro de 1906).

Qual o motivo que leva o jornalista a falar com franqueza sobre o mal que se abatia sobre a saúde do compositor somente após sua morte, e de omitir o fato no momento em que solicitava ao governo de Minas Gerais uma bolsa que permitiria o regresso a Paris de Francisco Valle? Por certo, não seria visto com bons olhos o

problema de saúde do compositor. Talvez, inclusive, tenha sido este o motivo que levou o governo de Minas Gerais a não atender ao pedido da bolsa de estudos ao compositor.

Uma vez negada a solicitação, Oscar Guanabarro afirma que houve oportunidade de o compositor regressar à Europa, auxiliado por “*dois amigos, os Srs. Eugênio Fontainha e Luiz Frugori, [que] concorreram então para a manutenção na Europa do futuroso musicista, que voltou a completar lá os seus estudos*” (GUANABARINO, coluna *Theatros e música*, Jornal do Comércio, 16 outubro de 1906). Américo Pereira também fala dessa viagem; segundo ele, esta segunda ida à Europa durou apenas dois meses. Nessa viagem, Francisco Valle se dirigiu à Alemanha e não mais à França.

Frustradas suas tentativas de permanecer na Europa, Francisco Valle regressa a Juiz de Fora, onde se casa com uma de suas alunas, Maria da Conceição Coimbra, em 18 de junho de 1894 (PEREIRA, 1962, p.30). Com ela, houve três filhos, Joaquim, Maria e Emília. Joaquim, o mais velho deles, é o pai da senhora Maria da Aparecida Valle, neta do compositor, que ainda vive em Juiz de Fora. Maria da Aparecida Valle informa que o compositor passou a viver com a família na casa que pertencia ao pai de sua esposa e a administrar a fazenda que ela herdou.

A doença do compositor por certo não seria segredo entre seus contemporâneos. A alusão ao caráter retraído do compositor pode ser um eufemismo. Sabendo todos que o compositor sofria de *neurastenia*, tratavam do assunto discretamente, alegando a preferência pela vida no campo. Vianna da Mota, citado por Guilherme de Mello, reporta que “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... Já por

índole sombrio, tornou-se ainda mais pelo convívio com o seu grande mestre” (MELLO, 1947, p.282).

Entreato carioca

Francisco Valle procurou se estabelecer no Rio de Janeiro em 1895, vivendo como professor de piano. No mesmo ano, realizou concerto que foi muito comentado pelos jornais da época. O recital do compositor ocorreu depois de alguns dias de tempo ruim. No dia de sua apresentação, o tempo bom animou os cariocas a assistirem a um recital em que se apresentou como compositor e pianista:

Devia ser muito agradável para Francisco Valle, depois de três dias, sombrios, chuvosos, frios, úmidos, ver brilhar o sol no dia do seu concerto inundando a amplidão já despida de brumas hibernais, com a alacridade de sua luz clara e puríssima.

(Jornal do Comércio, 19 de agosto de 1895, coluna Theatros e Música, sem assinatura).

Esse jornalista faz alusão ao fato de que Francisco Valle devia permanecer no Rio de Janeiro:

Aplaudido como foi, [...] Francisco Valle deve estar satisfeito, e principalmente, convencido de que o seu lugar hoje é aqui, nesta cidade, ao lado de tantos artistas que o estimam, que o prezam e que desejam vê-lo trabalhando também para erguer ainda mais o nível artístico entre

nós. (Jornal do Comércio, 19 de agosto de 1895, coluna Theatros e Música, sem assinatura).

A sugestão de que Francisco Valle devia ficar no Rio de Janeiro evidencia a importância que a capital federal tinha na época. Era no Rio, e não em Juiz de Fora, que Francisco Valle progrediria e poderia conviver com artistas do mesmo nível que ele. Oscar Guanabara também escreveu um artigo aludindo ao mesmo concerto, que foi publicado no jornal *O Paiz*, no dia 19 de agosto de 1895, no qual afirma que a única renda do artista viria de lições de piano.

Em 1896, foi nomeado membro honorário do Conselho do Instituto Nacional de Música. O que talvez indique que gozava de algum prestígio entre seus colegas, apesar do fato de não haver sido convidado a lecionar no Instituto. A saída de Francisco Valle do cargo ocorreu, mais uma vez, em função de sua neurastenia.

Em 1899 Francisco Valle regressou para a Juiz de Fora.

Últimos anos em Juiz de Fora: a “Europa dos Pobres”

De volta a Juiz de Fora, Francisco Valle trabalhou como professor de piano e administrou a fazenda que sua esposa herdara. Em sua cidade, teve oportunidade de contribuir para a atividade musical da cidade e, pelo menos um de seus alunos, Guilherme Fontainha, teve uma carreira musical profissional (MARCONDES, 1977)³.

³ Guilherme Halfeld Fontainha nasceu em Juiz de Fora em 1887, estudou com Francisco Valle, dirigiu-se mais tarde para a Europa, onde estudou com Vianna da Mota, entre outros professores de piano. De volta ao Brasil em 1916, dedicou-se ao magistério, sendo professor em Porto Alegre. No Rio Grande do Sul, fundou nove conservatórios. Em 1931 tornou-se professor do Instituto Nacional de Música, onde mais tarde se tornou diretor. Escreveu os livros *O Ensino do Piano, seus problemas técnicos e estéticos*,

Em Juiz de Fora muito provavelmente encontrou o pianista e compositor português, Vianna da Mota, que visitou a cidade. Vianna da Mota escreveu um longo texto sobre a música brasileira, artigo este que foi incluído na História da Música de Guilherme de Mello. Vianna da Mota, em seu texto, fala sobre a música de Francisco Valle como se tivesse tido contato direto com a obra do compositor. Teria ele tocado a música de Valle? Não se pode excluir a possibilidade de que Francisco Valle e Vianna da Mota tenham tido um encontro no qual tocaram juntos, ou no qual o compositor português tenha examinado as partituras de obras do compositor.

Vianna da Mota diz:

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 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. (MOTA, V. apud MELLO, 1947, p.289).

Juiz de Fora vivia uma fase de *progresso e civilização* nos últimos anos do século XIX. Vários eventos mostram o dinamismo cultural da cidade. Juiz de Fora tinha um contato muito próximo com o Rio de Janeiro. Do Rio de Janeiro também chegavam novidades e a idéia de que era preciso civilizar-se (CHRISTO, 1994; ALMEIDA, 2006).

Rio de Janeiro, 1956, e *A Criança e o piano*, São Paulo, 1968. No primeiro faz curta alusão a Francisco Valle no prefácio. Faleceu no Rio de Janeiro em 1970.

Em 1900 Valle realizou concerto no Teatro Novelli, atual Teatro Central, em Juiz de Fora. Nessa ocasião, Francisco Valle se apresentou como pianista e compositor. Além de obras de Saint-Saens, Chopin e Beethoven, foram apresentadas duas obras suas: o *Bailado na roça*, em versão para dois pianos, e o Hino, que compusera para o concurso do Quarto Centenário do descobrimento do Brasil (PEREIRA, 1962, p.37).

O *Jornal do Comércio* de Juiz de Fora noticiou o concerto em 1º de abril de 1900:

Maestro mineiro Francisco Valle – // Matinê e a Banda de Música regida pelo senhor Symphrônio Dias de Faria, composta por 22 figuras. // O programa da matinê será variado e completo (Apud ALMEIDA, 2006, p.49).

O *Bailado na Roça* é a única obra de Francisco Valle que faz alguma alusão à música popular ou folclórica e foi justamente aquela que a historiografia do século XX mais elogiou. Rodrigues Barbosa assistiu a este concerto e publicou artigo em que comenta a obra (PEREIRA, 1962, p.37).

Cinco anos mais tarde, em 1905, fez conferência no Clube de Juiz de Fora. Nesta palestra, Francisco Valle revela sua profunda admiração pela obra de Beethoven. O compositor demonstra especial afeto pela Sinfonia Pastoral. No ano de sua morte, Francisco Valle compôs *O Batel da Dor*, que será estudada no próximo capítulo desta dissertação. Por hora, é importante falar sobre a morte de Francisco Valle.

Após a morte de sua primeira esposa, casou-se novamente com Petrina Leal, e com ela teve mais um filho.

A morte por submersão

No dia 15 de outubro de 1906, foi publicada na primeira página do jornal *O Paiz* uma breve notícia sobre a morte do compositor. O título da breve notícia é sugestivo:

MAESTRO FRANCISCO VALLE

Seu desaparecimento – morte por Submersão – As causas – Suicídio por neurastenia. Juiz de Fora, 11”.

O jornal informa brevemente sobre o ocorrido:

Há quatro dias desapareceu de casa alta noite o maestro Francisco Valle e, apesar das pesquisas da polícia e de pessoas da família, até ontem não fora descoberto o seu paradeiro. // Hoje de manhã, foi encontrado um cadáver no rio Paraibuna, boiando no lugar denominado Três Pontes. Retirado por pessoas do povo foi reconhecida a identidade: eram os despojos do inditoso musicista. // Imediatamente foi o corpo removido para o cemitério municipal, onde tem sido grande a romaria de pessoas, que lamentam o tristíssimo sucesso. // O maestro Francisco Valle era muito estimado. Neurastênico, ultimamente estava atacado da mania de perseguição, que assim teve o desgraçado desfecho do suicídio. // Deixa viúva e quatro filhos.

(Jornal *O Paiz*, 15 de outubro de 1906)

A primeira notícia a respeito do desaparecimento do compositor foi dada logo após o momento em que a família percebeu a ausência do compositor. Um telegrama

enviado pela família também foi publicado na primeira página do jornal carioca. Depois de confirmada a morte do compositor, Oscar Guanabarro, mais uma vez, publica longo artigo em que resume toda a carreira do compositor, desde sua chegada ao Rio de Janeiro, sua passagem por Paris, e os primeiros sinais da doença que o matara.

Não causou funda surpresa a morte, por suicídio, do compositor Francisco Valle. Há três dias um jornal desta capital noticiara, transcrevendo um telegrama, que Valle fora visto perto da estação Mathias Barbosa, dirigindo-se a sítio ignorado. No momento da leitura, sim, sentimos profunda mágoa, pois previmos o triste desenlace daquela prolongada neurastenia, que [a] ciência dos médicos e a amizade dos admiradores dedicados não conseguiram debelar.

Após a constatação do fim já previsto do compositor, Oscar Guanabarro conclui que,

Francisco Valle não conseguia ocupar lugar a que lhe davam direito seu talento e a sua competência: ele possuía qualidades indispensáveis para adquirir notoriedade, para conquistar uma reputação gloriosa, mas prendiam-se-no [sic] círculo de ferro da mediocridade o seu temperamento [ilegível] mineiro desconfiado e melindrativo e a fa[1]ta de confiança nos seus méritos pessoais.

(GUANABARINO, Oscar, coluna *Teatros e música*, *Jornal do Comércio*, 16 outubro de 1906).

Surge, pela primeira vez, explicitamente a relação entre o insucesso profissional e artístico de Francisco Valle e sua saúde. Talvez tenha sido este o motivo da negação da bolsa de estudos por parte do congresso mineiro para que ele seguisse os estudos na Europa. Ainda que não se tenha notícia se sua enfermidade era do conhecimento dos políticos a quem fez o pedido, esta é uma hipótese que não poderia ser totalmente desprezada.

Estas notícias de jornais, corroboradas pelo testemunho de dona Maria Aparecida Valle, que afirma que Francisco Valle acordou no meio da noite e teria se jogado no rio, sugerem que não é correta a versão da morte do compositor publicada na Enciclopédia Brasileira de Música onde, no verbete dedicado a Francisco Valle, se lê que no dia 10 de outubro de 1906 o compositor estaria no Rio de Janeiro para uma apresentação do *Telêmaco* e, acometido de forte crise, teria voltado a Juiz de Fora e se suicidado. Nada impede que o compositor estivesse durante o dia no Rio de Janeiro e, voltando a Juiz de Fora, se matasse à noite. Uma viagem de trem torna plausível esta versão.

Entretanto, durante a pesquisa, não foram encontradas evidências de que em 1906 houve um concerto no qual o *Telêmaco* teria sido executado. Não há menção em nenhum dos jornais da época a nenhum concerto no dia 10 de outubro ou mesmo em dias próximos a esta data. Uma vez que são abundantes as informações disponíveis em jornais sobre o compositor, não é provável que um concerto sinfônico passasse despercebido na capital federal. Américo Pereira também não menciona este concerto em seu livro dedicado ao compositor.

A fonte mais provável desta versão publicada na Enciclopédia Brasileira de Música é o artigo de Rodrigues Barbosa: Um século de música brasileira, no qual o cronista fornece a versão na qual Valle estava no Rio de Janeiro no dia de sua morte. Rodrigues Barbosa parece não resistir a querer dar uma versão literária à morte do autor (BARBOSA, 1997).

Diagnóstico

Tendo em vista a importância dada pela historiografia ao tipo de morte sofrida pelo compositor, ao procurar mais informações, chegou-se ao diagnóstico de um médico que provavelmente teve Francisco Valle entre seus pacientes. O diagnóstico encontra-se transcrito na dissertação de mestrado de Roberta Müller Scafuto.

O problema do suicídio foi questão de debate entre os médicos da cidade de Juiz de Fora, em 23 de fevereiro de 1907, apenas alguns meses após a morte do compositor. A questão de fundo é o grande número de suicídios na cidade. Para os médicos, há um número crescente de suicídios ali, que inclusive seguem um padrão, isto é, ou são por ingestão de “*ácido phénico* ou pela precipitação no rio Paraibuna”. O Dr. Eduardo Menezes, membro da Sociedade de Médicos e Cirurgiões de Juiz de Fora afirma que o suicídio “trata-se, pois, de um mal coletivo, uma moléstia social, um mal social, cuja causa determinante é a imitação ou a sugestão, quaisquer que sejam as causas predisponentes individuais, isto é, a predisposição mórbida psíquica dos pacientes” (SCOTON, 2007, p.102). Os médicos presentes iniciam debate e um deles sugere que há relação entre o espiritismo e o suicídio. Nesse momento, Eduardo Menezes toma a palavra e cita o caso de Francisco Valle,

[...]o qual *Eduardo Menezes* conhecia particularmente suas convicções espíritas e a frieza racional com que as nutri[a] sem emoção. *Afirma que o maestro tinha a obsessão do suicídio durante os períodos de exacerbações mórbidas e aquele estado mórbido revestia-se de todos os sinais característicos na ordem intelectual, moral e física ou somática, além de causas hereditárias provenientes de alguns de seus ascendentes.* (SCOTON, 2007, p.102)⁴ (*grifos meus*).

O suicídio de Francisco Valle, que tanta importância teve para os historiadores, influenciou negativamente em sua carreira, talvez impedindo que sua participação profissional fosse mais destacada no ambiente musical brasileiro do final do século XIX. É provável que tenha sido sua saúde que o impediu de se estabelecer no Rio de Janeiro, então o principal centro cultural do Brasil da *belle époque*. Valle não completou sua formação na Europa por falta de recursos ou não obteve recursos por causa de sua neurastenia? Francisco Valle ainda pôde regressar uma segunda vez à Europa com o auxílio de seus amigos Fontinha e Frugori.

Ali permaneceu apenas por dois meses. Mas por que ele regressou tão rápido? A saúde do compositor o lança num círculo vicioso em que deseja voltar a Europa, mas em lá chegando não consegue ficar por causa de sua saúde emocional. Francisco Valle jamais se viu fora deste círculo, que também jamais permitiu que se ausentasse de Juiz de Fora. Isso não impediu, no entanto, que em sua cidade natal exercesse a atividade de professor e realizasse concertos e palestras; enfim, que fosse um membro ativo da sociedade de Juiz de Fora.

⁴ No caso das citações da dissertação de Scoton, preservou-se a grafia presente em seu texto. Nos demais artigos citados, como se observou, a grafia foi modernizada.

A memória diluída

Ao longo do século XX a música de Francisco Valle foi aos poucos deixando de ser executada. Apenas a fidelidade do colega Francisco Braga faz com que sua música fosse lembrada. Francisco Braga, contemporâneo de Francisco Valle, sempre faria apresentações com obras de seus colegas: Nepomuceno, Miguéz, Oswald, além, naturalmente, de Valle. Depois da aposentadoria de Francisco Braga, as obras desses compositores românticos foram aos poucos e definitivamente relegadas a um segundo plano; só permaneceu no repertório aquele reduzido número de obras de caráter nacionalista, como mencionado em outro capítulo.

Em 19 de novembro de 1914, Francisco Braga regeu a versão orquestral do *Bailado na Roça*. A ocasião era muito especial: um concerto dedicado ao Presidente da República, o mineiro Venceslau Brás (1868-1966) no Dia da Bandeira. O presidente não compareceu, mas o teatro estava lotado, segundo um jornalista do *O Paiz*, que desta vez não assina a coluna. O cronista assim se refere a Francisco Valle:

Mineiro, artista legítimo, acanhado de modos, contemplativo e bom, Francisco Valle achou-se pela primeira vez no Rio de Janeiro, vindo de sua província, um pouco como Carlos Gomes quando chegara de S. Paulo. Trazia no seu ativo musical muita inspiração, muito desejo de aperfeiçoar-se. Trazia também grande trato com os mestres lídimos da música. Embarcou para a Europa, e, ali, cursou o Conservatório de Paris, com tenacidade, proveito e labor. //

Regressando a pátria, caiu na melancolia profunda, no amor à solidão, e, finalmente, nas águas de um rio, onde foi buscar morte voluntária, deixando interrompida uma obra de valor.

(Jornal *O Paiz*, 19 de novembro de 1914, coluna Vida Social)

A doença do compositor é tratada como um eufemismo, da mesma maneira que seu suicídio. Mas, no dia seguinte, o mesmo jornal traz outra notícia sobre o concerto:

O concerto estava lotado. Afinal era o dia da bandeira. // Havia no programa um trecho ainda inédito: é o Bailado, de Francisco Valle, o talentoso e infortunado compositor mineiro, que a loucura levou ao suicídio. // É uma composição em que os favores de um contrapontista borda temas da vida rústica brasileira, entretecendo de efeitos orquestrais ponteados de viola sertaneja, arrufados de adufo e toadas melancólicas de tropeiro; nela Francisco Valle, a exemplo de Massenet nas Cenas alsacianas, eterniza recordação inqueita(?) da terra amada, vazando-a em moldes(?) magistrais.// A assistência recebeu com simpáticos aplausos a pagina do malogrado compositor mineiro.

(Jornal *O Paiz*, 20 de novembro de 1914, coluna Vida Social).

Fato curioso aqui é a comparação entre as *Cenas Alsacianas* de Massenet e o *Bailado na Roça*. Aparentemente o cronista busca uma referência entre a música que ouvira na noite anterior e alguma obra que ele e seus leitores também conhecessem, com a qual pudessem fazer uma comparação, e que lhes serviria de referência.

Anteriormente a estética dominante do nacionalismo, esta era uma explicação necessária.

O acervo Maria da Aparecida Valle

Como dito anteriormente, a principal fonte de informação biográfica de Francisco Valle é o livro de Américo Pereira, intitulado *O Maestro Francisco Valle*. Ao longo desta pesquisa surgiu a pergunta sobre qual teria sido a fonte de Américo Pereira. Aventou-se a hipótese de que o escritor teria feito contato com algum parente do compositor, provavelmente sua viúva. Tal suspeita foi confirmada numa entrevista realizada com a neta de Francisco Valle, senhora Maria da Aparecida Valle. Filha de Joaquim, o primogênito de Francisco Valle, ela afirma que, após a morte do compositor, os filhos do primeiro casamento Joaquim, Maria e Emília foram criados pelo tio materno.

A morte inesperada do compositor levou a uma delicada situação familiar. A segunda esposa de Francisco Valle, Petrina Leal, casou-se com João do Valle, o irmão mais novo do compositor. Os três filhos do primeiro casamento de Francisco Valle foram criados pelo tio, irmão de Maria da Conceição Coimbra, a primeira esposa do compositor.

Por sua vez, Petrina Leal e João do Valle tiveram seis filhos. Segundo Maria da Aparecida Valle, os manuscritos do compositor, bem como um piano, e outros pertences do compositor, ficaram com Petrina Leal.

Estes manuscritos tiveram uma conturbada história ao longo do século XX. Primeiramente, a viúva tentou que o Instituto Nacional de Música fizesse cópias da obra de Francisco Valle. Uma carta de Alberto Nepomuceno, cujo *fac-símile* foi publicado

por Américo Pereira, prova este esforço inicial de Petrina Leal de preservar a obra do marido (PEREIRA, 1962, p.48). O original desta carta faz parte do Acervo Francisco Valle, depositado no Arquivo Público Mineiro.

Em um artigo publicado em 1923, Oscar Guanabarro dá a entender que ele detinha parte do acervo. O artigo foi escrito em resposta a outro escrito por Américo Pereira. A viúva, por alguma razão, entregou a Guanabarro os manuscritos do compositor (PEREIRA, 1962, p.121). De alguma maneira parte dos manuscritos do compositor ficou sob a guarda de Américo Pereira. Após a morte de Américo Pereira, sua filha procurou devolver os manuscritos à família Valle. Este acervo, agora chamado de Acervo Francisco Valle (AFV), foi entregue a Cyro Eyer do Valle, um parente afastado de Francisco Valle, que por sua vez o doou ao Arquivo Público Mineiro.

Uma segunda parte do acervo encontra-se no momento sob guarda da senhora Maria da Aparecida Valle. Ela o recebeu de outra parente, pianista, que talvez tenha tocado estas obras no Rio de Janeiro. No acervo de Maria da Aparecida Valle constam as seguintes obras de Francisco Valle:

- *Bailado na Roça*, versão para dois pianos. Em dois conjuntos;
- Parte do segundo piano do *Depois da Guerra*;
- O segundo e terceiros movimentos da *Sonata para piano*, editada na Alemanha;
- Um *Prelúdio* para piano;
- Um *Veni Sancte Spiritus*;

- Cartas e documentos de Francisco Valle;
- Partes de um *Salve Rainha*, de Manuel Marcelino do Valle;
- Fotos de família.

O acervo de Maria da Aparecida Valle completa algumas lacunas da obra do compositor; particularmente interessante é a versão para dois pianos do *Bailado na Roça*, e a parte do segundo piano do *Depois da Guerra*, que será extremamente útil na edição futura dessa obra. Atualmente o acervo, sob guarda da senhora Maria da Aparecida Valle, está em Juiz de Fora (MG).

CAPÍTULO II

Historiografia Musical Brasileira e a música do século XIX

“Os compositores que realmente penetraram no repertório desde a metade do século XIX, de Josquim a Bartok, não o fizeram somente porque sua música tem alta qualidade artística, mas porque têm tido um apoio poderoso”⁵.

Breve introdução

Apenas uma pequena porção da música escrita no Brasil na segunda metade do século XIX encontrou algum espaço, ainda que discreto, nas salas de concerto e no repertório dos músicos e orquestras brasileiras ao longo do século XX. Poder-se-ia falar nas *Aberturas* das óperas de Carlos Gomes, na *Série Brasileira* e na *Suíte Antiga* de Alberto Nepomuceno, ou no poema sinfônico *Ave Libertas* de Leopoldo Miguéz, como exemplo de obras que são esporadicamente executadas pelas orquestras brasileiras. Em menor grau, na *Suíte Brasileira* de Alexandre Levy, uma obra mais discutida do que ouvida.

A dificuldade de acesso a tais obras poderia ser uma explicação para este fato. Entretanto, há um artigo bastante interessante do violinista Francisco Chiafitelli, no qual observa que as obras dos compositores românticos brasileiros estavam, e ainda estão, depositadas na Biblioteca Alberto Nepomuceno, no Rio de Janeiro. Chiafitelli diz que “sem fazer grande esforço, na própria biblioteca do Instituto [Nacional de Música] temos composições dignas de serem apresentadas ao público. Ali se encontram as composições de Alexandre Levy, Francisco Valle, as músicas sacras de João Gomes de

⁵ BURKHOLDER, 1983.

Araújo, Delgado de Carvalho, Glauco Velasquez e tantos outros, para falar somente nos mais conhecidos”.

O acesso às obras românticas não é difícil como se poderia imaginar. Basta dirigir-se à Biblioteca Alberto Nepomuceno, citada por Chiafitelli, ou à Biblioteca Nacional para lá examinar as partituras dos compositores do romantismo brasileiro. Apesar de estarem acessíveis, estas obras não mereceram a atenção nem sequer a curiosidade dos músicos. Talvez haja outra explicação para o fato de estes autores citados por Chiafitelli viverem no esquecimento.

Ao longo do século XX a historiografia musical brasileira privilegiou a música de caráter nacionalista ou, no caso da música do final do século XIX, as obras que foram consideradas pré-nacionalistas ou precursoras do nacionalismo musical. As obras de caráter nacionalista deveriam conter preferencialmente algum elemento da música folclórica ou popular. Uma melodia folclórica harmonizada nos moldes clássicos ou um ritmo da música popular ambientada também em uma harmonização clássica eram aspectos considerados de suma importância pelos historiadores.

Estes historiadores deram imenso apoio a obras que apresentavam essas características, validando-as como sendo obras verdadeiramente brasileiras. Os historiadores dessa corrente estavam fortemente influenciados por uma ideologia nacionalista. Procuraram criar uma história oficial da música brasileira.

Dalton Martins Soares afirma que:

A tendência nacionalista de afirmação de uma música nacional parece trazer consigo o desejo de se determinar precisamente a suposta origem desta música,

bem como seus criadores, seu desenvolvimento etc, o que acaba inevitavelmente por apresentar, além das biografias de nossos “homens ilustres”, a narrativa dos fatos musicais considerados “oficiais”, ou seja, a narrativa dos acontecimentos relacionados à criação da nacionalidade brasileira onde houve presença de música (SOARES, 2007, p.46).

Agindo desse modo, os historiadores buscaram no século XIX aquelas obras que continham as tais características nacionais. Desta maneira, ajudaram a criar um cânone da música brasileira do século XIX. Nesse sentido, um dos fatores que podem ter contribuído para uma divulgação apenas parcial das obras dos compositores românticos foi um pré-julgamento. Os historiadores da música brasileira se faziam a pergunta: “este compositor contribuiu para o nacionalismo ou não?”. Na realidade, os compositores românticos brasileiros não foram esquecidos. Foram selecionados. Os historiadores olharam o passado através das lentes do nacionalismo buscando encontrar entre os compositores românticos obras que, segundo eles, deram origem ou refletiram o modelo de nacionalismo que defendiam. Este fenômeno não foi exclusivo da música. Jorge Coli fala dessa mesma questão com relação às artes plásticas do período (COLI, 2005).

Ao escolher e exaltar um pequeno número de obras do século XIX, os textos de Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo, seguidos pelos livros de Bruno Kiefer e Vasco Mariz, consagraram o cânone de obras musicais do romantismo brasileiro. Francisco Valle, como outros, ficou de fora dessa lista, sendo relegado para o grupo de pouco prestígio que os historiadores classificarão como europeizados ou como *outros compositores*, quais sejam: aqueles que não se dedicaram ao nacionalismo musical. Nacionalismo este, seja dito, visto sob a ótica do século XX.

Uma possível explicação para o fato de Francisco Valle estar praticamente fora desta lista de compositores oficiais não reside no fato de que sua obra estava perdida. Como disse Chiafitelli, ao menos parte dela estava depositada em bibliotecas públicas. Francisco Valle não foi considerado um compositor que contribuiu para a formação do nacionalismo musical. Por esta razão não recebeu apoio dos historiadores. Sem esse suporte, como afirmou Burkholder na citação em epígrafe neste capítulo, nem mesmo Alberto Nepomuceno, o mais consagrado compositor do período, teria encontrado lugar nas salas de concerto brasileiras.

A maneira pela qual este apoio se concretizou pode ser observada nos livros de história da música brasileira, escritos ao longo do século XX. Nos parágrafos seguintes são examinadas as similaridades entre os livros dos autores que se dedicaram a escrever sobre a música brasileira. Também, enfatiza-se o modo como essa espécie de “método” foi adotada por todos eles.

Bruno Kiefer e Vasco Mariz

Bruno Kiefer, Vasco Mariz, Luiz Heitor Correa de Azevedo e Renato Almeida dividiram a música brasileira do século XIX em períodos. O marco inicial da música oitocentista no Brasil é a chegada de Dom João ao Rio de Janeiro, em 1808; este longo ciclo prossegue até a Semana de Arte Moderna de 1922, dando início a um novo período da história da música brasileira. Um estudo mais detido do livro de Kiefer servirá de modelo de como os historiadores brasileiros retrataram a música produzida no país neste longo século XIX.

No capítulo intitulado Romantismo de sua obra *História da Música Brasileira*, Bruno Kiefer afirma que o Romantismo só se manifestou no Brasil com atraso em relação à Europa, o que dificultaria uma classificação semelhante ao do Romantismo europeu. Kiefer divide o romantismo europeu em três fases bem distintas:

[...] inaugural, (Schubert, Weber, etc), estendendo-se de 1810 a 1828; de apogeu (Schumann, Mendelssohn, Chopin, Berlioz, etc), estendendo-se de 1829 a 1850; e Pós-romantismo, de 1851 em diante, até o início do atual século [XX] com sua multiplicidade de tendências estéticas tais como o Classicismo Romântico (Brahms, etc), Realismo Romântico (Liszt, Wagner, Verdi, etc), Verismo (Puccini, etc), Impressionismo (Debussy). (KIEFER, 1982, p.64).

Apesar da dificuldade alegada por Kiefer de se criar uma divisão em fases demarcadas como no romantismo europeu, pois nas obras dos compositores brasileiros “ocorrem elementos francamente pós-românticos ao lado de outros puramente românticos” (KIEFER, 1982, p.64), ainda assim o autor cria uma periodização da atividade musical no Brasil do século XIX. O modelo de Kiefer servirá para ilustrar como os historiadores escreveram sobre a música brasileira do século XIX.

A análise da produção brasileira dos anos oitocentos começa com as criações de Dom Pedro I que, para Kiefer não tem “nada a ver com o Romantismo”; segue-se na ordem cronológica Francisco Manuel da Silva, que segundo o autor é exemplo de “dedicação à causa musical”, devendo ser louvado mais por seu trabalho como professor e organizador da vida musical carioca do que como compositor propriamente dito (KIEFER, 1982, p.77).

Em seguida, no subcapítulo *O movimento da ópera nacional*, faz um estudo sobre os empreendimentos da Imperial Academia de Música e Ópera e, posteriormente, da Ópera Lírica Nacional. Estes empreendimentos culminam com as estréias das óperas de Carlos Gomes, Elias Álvares Lobo e Henrique Alves de Mesquita. Cada um dos três compositores é contemplado com um estudo particular de caráter eminentemente biográfico. Kiefer inclui também entre estes compositores o nome de João Gomes de Araújo. Carlos Gomes, como era de se esperar, recebe maior espaço.

O despontar do sentimento nativo é o título de novo subcapítulo, no qual o autor analisa obras de Brazílio Itiberê, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno e Ernesto Nazareth. Para o escritor é difícil marcar precisamente o início do despontar deste sentimento nativo. Percebe que a música popular e “semi-erudita adquiriram feições nossas antes da erudita”, mas há “prenúncios anteriores ao início da busca consciente, sistemática e contínua do sentimento nativo na música erudita”. Segundo o autor é a obra *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê da Cunha que “está no início de um movimento contínuo e orgânico de busca consciente da auto-afirmação nacional” (KIEFER, 1982, p.106).

Concluindo este subcapítulo Kiefer afirma que:

Brazílio Itiberê da Cunha e Alexandre Levy não passam de precursores; Leopoldo Miguéz e Henrique Oswald, que viveram na mesma época, não aparentam traços do modo de ser brasileiro em suas composições. A obra de Francisco Braga divide-se entre tendências européias e de auto-afirmação nacional; além disto, não atinge, nas últimas, um nível suficientemente elevado para que se possa considerá-lo como co-participante da fundação da música brasileira. Nazareth e Nepomuceno são

verdadeiramente os fundadores da música erudita brasileira (KIEFER, 1982, p.126).

Para o autor, o nacionalismo é o destino *orgânico* da música produzida no Brasil, como se houvesse uma intencionalidade por parte dos compositores de criar uma escola nacional de composição.

Continuando sua análise da música romântica brasileira, Kiefer estuda brevemente vida e obra de Leopoldo Miguéz, Henrique Oswald, Francisco Braga e Glauco Velásquez. Estes são considerados compositores de formação europeia, já que suas obras “não apresentam traços de ser brasileiro”.

O último subcapítulo, intitulado *Outros compositores*, é o único que faz referência a Francisco Valle. Bruno Kiefer cita diretamente o texto de Renato Almeida. Esta citação, sem crítica, pode indicar que Kiefer não tenha tido contato direto com a obra de Francisco Valle:

A obra musical de Francisco Valle é pouco conhecida e revela apurados conhecimentos técnicos e de expressão embora o artista nunca tenha encontrado a sua verdadeira personalidade, que talvez estivesse na música brasileira (Kiefer, 1982, p.138).

Na maneira como divide a música romântica brasileira, Kiefer segue um modelo que foi usado por outros historiadores ao longo do século XX, dividindo assim a música no Brasil oitocentista entre os compositores que atuaram imediatamente após a Proclamação da Independência (1822), com destaque para Francisco Manuel da Silva; a seguir salienta a carreira do compositor Antonio Carlos Gomes; a geração posterior a

Carlos Gomes (que interessa particularmente a este trabalho) é dividida entre compositores europeizados e precursores do nacionalismo ou pré-nacionalistas. Alberto Nepomuceno, Ernesto Nazareth, Brazílio Itiberê e Alexandre Levy estão incluídos neste grupo. Os compositores de estilo europeu que não contribuíram para a formação do *estilo brasileiro* aparecem em outro grupo, sendo Leopoldo Miguéz, Henrique Oswald e Glauco Velásquez os mais destacados.

Um terceiro grupo, na realidade uma subdivisão dos compositores de estilo europeu, é chamado de “outros compositores”, no qual se inclui um expressivo número de compositores, que teriam menor expressão artística no contexto do romantismo. Eles são citados de forma rápida e superficial, como que para fazer uma lista de compositores que atuavam no país do final do século XIX até início do século XX. Cabe a Nepomuceno o papel de destaque entre os compositores da geração que se seguiu à de Carlos Gomes, pois para Kiefer ele foi o fundador da música brasileira.

Vasco Mariz adota periodização semelhante à de Bruno Kiefer na sua *História da Música no Brasil* (MARIZ, 1983, p.83-109). Observe-se que Francisco Braga, ao contrário do que afirmou Kiefer, é considerado um compositor de características nacionais. Mariz não faz referência a Francisco Valle.

Luiz Heitor Correa de Azevedo e Renato Almeida

Renato Almeida e Luiz Heitor Correa de Azevedo por certo foram modelos seguidos por Kiefer e Mariz, tendo em vista que a periodização adotada pelos autores é muito semelhante.

Observa-se que Luiz Heitor Correa de Azevedo divide a geração imediatamente posterior a Carlos Gomes, na qual se inclui Francisco Valle, entre precursores do nacionalismo, ou pré-nacionalistas, e compositores de *formação européia*. Os últimos são subdivididos em dois grupos: primeiramente dois grandes nomes: Leopoldo Miguéz e Henrique Oswald, e *outros compositores*, dentre os quais é citado Francisco Valle (AZEVEDO, 1956, p.103).

Luiz Heitor entende que a música popular contribuiu para o surgimento de um estilo de música tipicamente nacional. Joaquim Antonio da Silva Calado (1848-1880) e Chiquinha Gonzaga (1847-1935) são os “dois principais representantes das danças e canções urbanas, no Brasil, neste período de afirmação nacional”. Junta-se a estes Ernesto Nazareth (1863-1934), que completa “a tríade de autores que mais significação tiveram nesse processo de fixação de um tipo de música para a qual os compositores ‘sérios’ começam a olhar cobiçosamente”(AZEVEDO, 1956, p.148-151).

Renato Almeida é o mais antigo autor entre os já citados. Focando a atenção na geração de Francisco Valle, no capítulo *A música brasileira de inspiração européia*, Renato Almeida discursa sobre a importância da formação de sociedades e clubes que promoveram música sinfônica, instrumental, e de câmara, na segunda metade do século XIX. Afirma que essas sociedades foram as primeiras a divulgar a música de câmara de Beethoven, Mendelssohn e de outros compositores: “saímos assim do ambiente quase exclusivo do teatro lírico italiano, para conhecer a música universal, apurando o gosto e desenvolvendo a sua cultura, já agora aberta a horizontes mais largos” (ALMEIDA, 1942, p.390).

Observe-se que para o autor a música de Beethoven e Mendelsshon e, por indução, a música instrumental alemã, é universal, enquanto que a ópera italiana é apenas *italiana*. As sociedades preparam o ambiente para a entrada em cena da geração de compositores que se dedicaram com maior interesse à música sinfônica e camerística. Os compositores dessa geração também são divididos entre *europizados* e *brasileiros*. Entre os compositores europeizados, Miguéz e Oswald são considerados os mais importantes e há ainda um número expressivo de *outros compositores*.

Renato Almeida inclui Francisco Valle entre os compositores com tendências nativistas. (Luiz Heitor, entre os europeizados e Bruno Kiefer entre os outros compositores). A lista de Renato Almeida se completa com os nomes de Brazílio Itiberê da Cunha, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Barroso Neto e Francisco Braga. Ainda na primeira parte do capítulo dedicado aos compositores europeizados, Renato Almeida justifica a influência européia na música e na cultura brasileiras da época:

Que a nossa música tivesse tido caráter europeu por longo tempo, não é para admirar, já que a nossa cultura sempre foi um reflexo da européia, como toda a cultura americana. Não possuímos uma tradição autóctone bastante forte para impor à lição européia e o gênio criador americano apenas desponta. [...]

[...] A nossa gravitação em torno da Europa é assim inteiramente normal e tudo a quanto aspiramos é despertar as forças nativas a fim de que possamos trazer à civilização ocidental uma contribuição nova e diferente no ciclo cultural em que vivemos. Portanto, nas condições do fim do século passado [século XIX] nada há para espantar que muitos de nossos músicos, como de outros artistas, buscassem exclusivamente na atmosfera espiritual do velho mundo, que, aliás, também é nossa, a inspiração e a orientação para suas obras. E é preciso não

esquecer que o próprio nacionalismo musical veio da Europa, que apontou essa diretiva aos músicos de todo o mundo. (ALMEIDA, 1942, p.394).

Quando fala em “gênio criador americano”, estaria Renato Almeida falando de todo o continente americano? Quando diz que a “atmosfera espiritual do velho mundo [...] também é nossa”, por certo quer dizer que os brasileiros, e todos os americanos, ou seja, os países do Novo Mundo fazem parte desta “civilização ocidental”. Luiz Heitor Correa de Azevedo também observa que: “Não se deve esquecer, entretanto, que a ‘grande arte’, continuando a pulsar em uníssono com a Europa, recebia do Velho Continente decisivas sugestões para assim proceder” (AZEVEDO, 1956, p.155).

Deve-se atentar para o fato de que mesmo os compositores que se dignaram a “entrebair os umbrais da grande arte” à música de características nacionais o fizeram seguindo o exemplo de Grieg e dos compositores da Escola Russa (AZEVEDO, 1956, p.155); portanto, outra vez em sintonia com o que ocorre na Europa. Além disso, a produção nacionalista nem mesmo constitui a parte principal das obras dos autores tidos como precursores do nacionalismo.

No estudo que faz dos compositores da música nacional, Renato Almeida observa que: “Estudaremos os vários músicos que se têm filiado a essa tendência [nacionalista] até os modernos, embora nenhum deles, nem mesmo em Nepomuceno ela seja exclusiva, e em vários, nem chega mesmo a constituir a parte mais importante de suas obras” (ALMEIDA, 1942, p.423). Vasco Mariz quando aborda a obra de Nepomuceno registra, de passagem, preocupação semelhante, quando afirma que a “porcentagem de peças brasileiras na obra do mestre é bem limitada, apenas 20% do total” (MARIZ, 1984, p.100).

Numa primeira síntese, observa-se que a geração de Francisco Valle foi dividida pelos historiadores da música brasileira em dois grandes grupos: europeizados, de um lado, e precursores do nacionalismo de outro. Os nomes de compositores presentes numa e noutra lista diverge de um para outro historiador, sugerindo que não há um critério objetivo nesta classificação. Os casos de Francisco Braga e Francisco Valle são os mais notórios, pois ora são contados entre os precursores ora entre os europeizados.

Os autores dedicam a maior parte de seus esforços à música produzida no Rio de Janeiro, capital federal à época, e o centro cultural mais importante do país. Para o Rio de Janeiro afluíram os compositores brasileiros, fossem eles europeizados, precursores ou *outros compositores*. Os escritores também enfatizam o papel dos *clubs* como difusores da música instrumental e de câmara num ambiente dominado pela ópera italiana (MAGALDI, 2004). Também é quase consenso entre eles que a música instrumental é superior à ópera italiana.

Há uma inequívoca similaridade na periodização e na classificação dos compositores. Além disso, o nacionalismo é visto como o destino da música brasileira do século XIX, apesar do pequeno número de obras, cuidadosamente selecionadas, que se enquadram no estilo nacional.

Compositores românticos da América Latina e dos Estados Unidos

Uma metodologia semelhante a dos historiadores brasileiros, que divide os compositores entre nacionalistas e europeizados, é adotada pelo musicólogo americano Gerard Behague, mas agora aplicada não apenas à música brasileira, mas a toda a música da América Latina. é analisada por esta ótica. No livro *La música en América*

Latina o musicólogo divide a América Latina em regiões geográficas: México e Caribe; Área Andina, compreendendo a Colômbia, Equador, Peru, Bolívia e Chile; Área do Rio da Prata, Argentina e Uruguai; e, por fim, o Brasil.

Gerard Behague afirma que a influência da ópera e da música teatral ligeira, juntamente com as canções e o piano dominaram a primeira metade do século XIX da vida musical culta latino-americana e que apenas excepcionalmente se ouviu a música sinfônica e de câmara nos países latino-americanos (BEHAGUE, 1983, p.145). Behague não foge à regra de separar em dois grupos os compositores da segunda metade do século XIX em nativistas, ou precursores do nacionalismo, e compositores europeizados.

Estes compositores são estudados em dois capítulos. No primeiro *El surgimiento del nacionalismo*, elenca os compositores que utilizaram elementos do folclore ou da música popular em suas obras. No caso da música do Brasil, aparecem os mesmos compositores consagrados pela historiografia: Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, considerados os fundadores do nacionalismo romântico brasileiro (BEHAGUE, 1983, p. 173-176). Em outro capítulo, *Contracorrientes en el siglo XX, 1910 y 1920*, enumera aqueles autores, que não contribuíram de forma direta para a formação do estilo ou dos estilos nacionais na América Latina. Os compositores europeizados da historiografia brasileira.

Contraditoriamente, o nome de Alberto Nepomuceno, que aparece como um precursor do nacionalismo no capítulo *El surgimiento del nacionalismo*, retorna neste capítulo agora entre os compositores de *formação européia*, nos quais também estão Leopoldo Miguéz, Henrique Oswald, Glauco Velásquez e Francisco Braga.

Nepomuceno teria adotado agora, no início do século XX, postura diferente daquela do início de sua carreira, deixando de lado o estilo nacionalista da década anterior. Esta aparente contradição também é vista em outros países. O compositor colombiano Guillermo Uribe Hogue (1880-1971), que teve seu nome mencionado no capítulo relacionado ao nacionalismo dos países da Área Andina, reaparece neste capítulo entre aqueles que abandonaram ou amenizaram o ímpeto nacionalista.

Interessante notar que a produção de caráter *moderno* de Nepomuceno não é abordada por nenhum dos historiadores brasileiros. Afinal, se a evolução rumo ao nacionalismo era orgânica, como o fundador da música nacional se desviara do caminho compondo obras em estilo europeu depois de haver fundado a escola nacional de composição?

Na introdução geral desta parte do seu livro que, como foi dito, trata do cenário musical de todos os países latino-americanos, Behague afirma que, apesar de o nacionalismo ter sido o estilo dominante da primeira metade do século XX na América Latina, no início do século surgiram algumas correntes opostas ao nacionalismo:

[...] al comienzo ellas surgieron de una emulación de la música romántica europea de fines del siglo XIX, que demostró una actitud de indiferencia ante el nacionalismo [...]. Esta actitud a menudo fue el resultado de la convicción de que el nacionalismo estaba produciendo obras de dudosa calidad y que rebajaba la música latinoamericana al recurrir a un fácil regionalismo exótico. La inclinación de ciertos compositores hacia recursos no nacionalistas puede ser interpretada como un esfuerzo deliberado por ganar reconocimiento a través de la calidad intrínseca de sus obras más que a través de medios externos: se esforzaron por conquistar la aprobación de la comunidad internacional de

compositores sin concesiones al nacionalismo. Simultáneamente, muchos compositores que habían seguido la tendencia nacionalista en una época de su carrera ahora cultivaron diferentes estilos en obras que combinaban elementos estilísticos nacionales y no nacionales (BEHAGUE, 1983, p.323).

O fato de os compositores latino-americanos desejarem ser reconhecidos pela qualidade intrínseca de suas obras é um fato relevante. Não interessa a eles serem tomados apenas como compositores *exóticos*; esperavam, outrossim, que suas obras fossem reconhecidas por seus méritos próprios e julgadas pelos mesmos parâmetros da arte européia. Para isso, devem os compositores dominar as mesmas técnicas dos compositores europeus. A crítica brasileira contemporânea a Francisco Valle compartilhava da mesma ótica como se verá mais adiante.

Apesar de uma geração de compositores da segunda metade do século XIX no Brasil e América Latina haver sido divididos entre nacionalistas e europeizados (sendo o primeiro grupo mais importante que o segundo na opinião dos musicólogos nacionalistas) não há divisão cronológica entre ambos. A separação foi elaborada para valorizar o estilo nacionalista nas obras de alguns compositores, mesmo que estas obras representassem uma porção apenas da produção total destes.

Com fina ironia, Aurélio Tello observa que os compositores latino-americanos do final do século XIX que não tiveram o “bom senso abrir de os caminhos do nacionalismo” foram severamente criticados pela musicologia do continente (TELLO, in: CASTAGNA, 2008, p. 17-18). Esta severidade da crítica a esta geração de compositores latino-americanos também alcançou os seus colegas norte-americanos.

Em seu estudo sobre os compositores da chamada *Second New England School*⁶, a musicóloga Hon-Lun Helan Yang afirma que estes compositores são vistos como figuras marginais na História da Música Americana, por causa de sua orientação estética ligada a modelos europeus, sobretudo germânicos, o que foi visto como falta de confiança e de identidade nacional. Ainda segundo a autora, a história da recepção destes compositores passou por drásticas mudanças ao longo do século XX (YANG, 1998, p.3).

No início do século, eles eram considerados os mais importantes compositores americanos. No entanto, entre 1920 e 1980, a historiografia foi francamente desfavorável aos compositores da virada do século. Em 1955 eram vistos por Gilbert Chase como conservadores, convencionais, artificiais e imitadores de modelos alemães (YANG, 1998, p.5). Os historiadores brasileiros diriam que os compositores da *Second New England School* tinham o coração europeu.

Uma mudança de percepção da historiografia

A mudança ocorrida na historiografia americana, na qual os compositores de *New England* passaram de heróis a coadjuvantes, ou mesmo a vilões, ocorre porque depois da Primeira Guerra Mundial, a concepção do que era música *americana* mudou radicalmente, e a música dos compositores da Nova Inglaterra passou a ser vista como *não americana*, mas européia, e pior ainda, germânica, o inimigo derrotado na Guerra (YANG, 1998).

⁶ Segundo a autora os compositores da escola são: John K. Paine (1839-1937), Arthur Foote (1853-1937), George W. Chadwick (1854-1931), Edward MacDowell (1860-1919), Horatio Parker (1863-1919).

Algo semelhante pode ser observado com relação à obra de Alberto Nepomuceno. Obras fundamentais da produção do autor, tais como a ópera *Abul*, o *Trio em fá sustenido menor*, o ciclo de canções *Le Miracle de la Semence*, e mesmo sua *Sinfonia em sol menor*, obras que a crítica da época consideravam suas peças mais importantes foram deixadas de lado (CARVALHO, UNICAMP, 2005; GOLDBERG UFRGS, 2007).

Avelino Pereira afirma que, “na tradição de estudos sobre a música brasileira, Alberto Nepomuceno aparece como um “precursor” do nacionalismo musical, escrevendo música de ‘caráter nacional’”. A parte mais importante da obra de Nepomuceno, segundo esta tradição, seria a que ele compôs “a partir das tradições musicais rurais ou urbanas do país”. O comentário seguinte de Avelino Pereira poderia facilmente ser estendido a toda a geração da segunda metade do século XIX: “a consequência é a desqualificação e o esquecimento da maior parte de sua obra e também a dificuldade em se compreender seu papel no contexto histórico-cultural em que viveu” (PEREIRA, 2007, p.21). Pereira prossegue:

Acreditavam os modernistas de 22 que o Brasil estava sendo redescoberto, ou melhor, criado a partir deles e que, portanto, o que existira antes servira no máximo como semente, aguardando o tempo. Reduzido, o papel de Nepomuceno e de sua geração foi aos poucos esquecido, restando a impressão de uma ruptura heróica a cargo dos modernistas (PEREIRA, 2007, p.22).

Sobre esta geração de compositores, Mário de Andrade diz que ao “nascer da República” o Instituto de Música, criado por Francisco Manuel da Silva, deveria dar “frutos azedos”, compositores de inspiração européia, antes de dar “frutos doces”, ou se

seja, compositores nacionalistas. Para Mário, os compositores dessa fase inicial da República são “tipicamente internacionalistas”. Para ele, esses compositores já apresentavam uma “técnica suficientemente forte”, fruto do ensino do Instituto Nacional de Música. Mas ele não menciona o fato de que os compositores da geração em questão foram quase todos treinados na Europa. Mais uma vez a desqualificação desta geração pode aparecer sutilmente, como quando Mário de Andrade afirma que o Instituto Nacional de Música foi uma *criação* de Francisco Manuel, o fundador de fato da instituição, mas não menciona o fato de que o Instituto Nacional de Música foi totalmente reformado sob a direção do *estrangeiro* Leopoldo Miguéz justamente no nascer da República (ANDRADE, 1991, p.21-22).

Os historiadores do século XX seguiram de perto as orientações de Mário de Andrade e, ao analisarem vida e obra dessa geração de compositores, perguntaram: “quais são nacionalistas?”, ou “quais contribuíram para a formação do gênero nacionalista?”, e ainda: “quais são as obras (poucas) em que há o caráter desejado do nacionalismo?”. E, assim, os dividiram em dois grupos: os europeizados e os precursores do nacionalismo. Reconhecem, entretanto, que a divisão não explica a totalidade da obra dos autores nativistas ou precursores do nacionalismo.

Arte brasileira no final do século XIX

Se os compositores foram divididos entre europeizados, ou pré-nacionalistas, Jorge Coli observa que na arte brasileira do mesmo período pintores, como Pedro Américo e Vítor Meirelles, foram chamados de “acadêmicos”, que para Coli tem um sentido pejorativo. Jorge Coli afirma que “vivemos o triunfo da modernidade”:

A modernidade venceu os chamados acadêmicos, tão intransigentes em seus critérios, para impor algo semelhante: um autoritarismo eliminando tudo aquilo que parecia diverso dela própria. A história das artes, tal como foi então concebida, promovia a exclusão da alteridade (COLI, 2005, p.9).

Para Coli, a classificação de *acadêmicos*, dada a Pedro Américo e Vítor Meireles pela crítica modernista, não é cabível. Jorge Coli analisa duas telas destes autores, *A Batalha do Avaí*, de Pedro Américo, e *A Batalha dos Guararapes*, de Vítor Meireles. Estas “enormes batalhas”, hoje expostas no Museu Nacional de Belas Artes, são “comparáveis pela dimensão e pelo tema”. O gênero de pintura histórica era considerado como sendo o mais importante de todos para os pintores franceses e, por consequência, pelos brasileiros do século XIX. Estas *duas batalhas*, telas de enormes proporções,

Provocaram, em 1879, no momento em que foram expostas, pela primeira vez, um profundo debate: o público e os críticos as sentiam como nitidamente distintas, ou melhor, como excludentes. Porém, imensas e opostas, elas eram colocadas sob a mesma rubrica pelo historiador moderno: ‘acadêmicas’ (COLI, 2005, p.13).

Estas telas, tão diferentes entre si, foram classificadas de forma linear: *acadêmicas*, não sendo levado em conta o debate da época em que foram expostas ou o contexto histórico em que estavam imersas. Há na classificação um insulto implícito:

Basta, portanto, refletirmos: que valor possui um conceito classificatório ou analítico que põe, sob o mesmo rótulo, duas obras tão absoluta e completamente distintas? (COLI, 2005, p.13).

E aqui o ponto mais próximo entre a crítica das artes plásticas e a historiografia musical modernista de Renato Almeida e os que a ele se seguiram:

Os modernistas simplesmente não as viam [as telas]. Eles não pousavam seus olhos sobre a superfície pintada. Eles criavam uma fronteira, muralha. Daqui para cá, moderno. Daqui para lá, ‘acadêmico’. E, basta, para uma atitude que fazia uma ótima economia do olhar, da análise autêntica e da reflexão fecunda (COLI, 2005, p.13).

Jorge Coli ainda adverte para um termo muito caro aos modernistas e que foi usualmente aplicado aos músicos do fim do século XIX: “Atentar, porém, para outro tipo de recuperação insidiosa que esta pintura pode sofrer é muito necessário: o de ser considerada ‘precursora’”:

Buscamos, então, em Pedro Américo ou Vítor Meireles, para recuperá-los, os sinais do futuro, as soluções anunciadoras de uma pintura que virá. As obras encontram-se, desse modo, valorizadas a partir de critérios que lhes são exteriores, aplicados de frente para trás (COLI, 2005, p.18).

Pelo menos uma obra de Francisco Valle mereceu este tipo de “recuperação” por parte de Renato Almeida. Para ele, o *Bailado na Roça*, é uma das melhores obras de Francisco Valle, porque utiliza ritmos da música popular, chamada por Renato Almeida de *Rapsódia Brasileira*. Infelizmente, diz Almeida, somente muito tarde Francisco Valle encontrou o seu *filão*, mas faleceu antes de poder escrever uma obra de maior “*largueza*” (ALMEIDA, 1942, p.435). Coli afirma que esta forma de recuperação é traiçoeira:

Esta é uma forma ainda mais traiçoeira, pois nos faz crer que estamos nos aproximando destes artistas, quando, em verdade, estamos percebendo e nos referindo a elementos projetados neles, isto é, não aos critérios que presidiram à criação de suas obras, mas a um construto, um fantasma, que os substitui. O antefixo ‘pré’, por exemplo, encerra armadilhas por vezes definitivas. Porque raramente designa apenas uma anterioridade: ele faz com que um conjunto de obras e acontecimentos deixe de adquirir sentido em si próprios para definir-se através do futuro, ele faz esquecer que os critérios culturais presentes à criação existiam numa coerência específica, numa complexidade onde o pensamento e o sensível se misturam de maneira singular. [...]

[...] É legítimo buscar nas obras e nos momentos artísticos o seu passado: os criadores dos quais eles derivaram lhes servem de raiz. É, ao contrário, enganoso construir para eles um futuro. (COLI, 2005, p.18).

É exatamente sob esta ótica que se dá o comentário de Renato Almeida sobre Francisco Valle. Ele seria um compositor melhor se tivesse se dedicado a escrever obras no *filão* nacionalista.

Guilherme de Mello e a paridade com a Europa

Para a sociedade do final do século XIX importava que o Brasil se ligasse diretamente à Europa. Havia a percepção de que a cultura e a civilização vinham do Velho Mundo. No dizer de Joaquim Nabuco “no século em que vivemos, o espírito humano, que é um só e terrivelmente centralista, está do outro lado do Atlântico” (NABUCO, apud SEVCENKO, 1989, p.80). Não havia espaço neste momento para uma música que não fosse criada aos moldes europeus. Assim, mais que uma identificação com o

nacionalismo de caráter folclórico os compositores desejavam ser reconhecidos como autores de uma obra digna de figurar no cânone da música européia.

Para Guilherme de Mello, considerado como autor de um dos primeiros livros de história da música brasileira, publicado em 1908, não havia a divisão entre compositores europeizados e precursores do nacionalismo, como ocorreu ao longo do século XX. Ao contrário, Guilherme de Mello afirma que, com a Proclamação da República, a música entrava numa fase de “*gloria*” depois de um período de degradação, por conta da influência da ópera italiana.

Este novo período da música brasileira é denominado por Guilherme de Mello de nativista (1947, p.281). Os compositores que posteriormente foram divididos em europeizados e precursores eram vistos como protagonistas deste novo momento da história brasileira:

Com que entusiasmo e patriotismo não se ouvem também hoje, executados nos teatros, nos concertos ou nos salões, as óperas duplamente nacionais de Leopoldo Miguéz, Alberto Nepomuceno, Delgado de Carvalho, Euclides Fonseca, Francisco Braga, Assis Pacheco, e outros, sem falarmos em Carlos Gomes, que já eram conhecidas na monarquia (MELLO, 1947, p.282).

Para Avelino Pereira, esta aproximação entre compositores europeizados e precursores foge ao “projeto estético da musicologia nacionalista”, o estrangeirismo de Miguéz, e por conseqüência, de todos os compositores europeizados é condenado pelos historiadores nacionalistas:

Escrevendo dos anos 1920 aos 1940, no calor da afirmação das correntes modernistas, esses autores procuram desqualificar não somente as produções ‘estrangeiradas’, mas também aquelas vinculadas ao classicismo e romantismo europeus, como é o caso novamente de Miguéz e de Nepomuceno (PEREIRA, 2007, p.240).

Por esta razão os compositores foram cuidadosamente separados pelos historiadores do século XX. Paulo Castagna observa que, no final do século XIX no Brasil, “a questão estética [...] ainda não despertava qualquer associação com o nacionalismo” na sua vertente modernista pós-1922, “as obras eram reconhecidas como brasileiras pela nacionalidade do autor e pela temática empregada”. Isto explica porque em 1908, ano da publicação do livro de Guilherme de Mello, o poema sinfônico *Ave Libertas*, escrito pelo compositor, europeizado para os nacionalistas, Leopoldo Miguéz, e outras obras igualmente europeizadas são consideradas “duplamente nacionais”:

[...] sim, porque a sinfonia *Ave Libertas*, os monodramas líricos *Moema*, *Leonora* e *Jaci*, a ópera *Jupyra*, o poema sinfônico *Marabá* e a marcha triunfal *Pro Pátria* são nacionais tanto no assunto musical como no literário (MELLO, 1947, p.282).

No que tange aos poemas sinfônicos de *Ave Libertas*, de Leopoldo Miguéz, e *Marabá*, de Francisco Braga, Guilherme de Mello os considera nacionais, porque o assunto musical, o programa do poema sinfônico, tem assunto nacional.

Para Guilherme de Mello e para a crítica musical da época era mais importante que os compositores brasileiros tivessem o mesmo nível dos compositores europeus (MELLO, 1947, p.260). Portanto, a preocupação dominante na época não era a

utilização de temas folclóricos ou música popular de caráter brasileiro. Importava mais que houvesse paridade entre as escolas de música do Brasil e da Europa.

Esta preocupação não era exclusiva da geração do fim do século XIX como se percebe nesta frase de Francisco Manuel da Silva, proferida, segundo Renato Almeida, no lançamento da pedra fundamental do Conservatório de Música:

No Brasil, entretanto a música tem sido como que uma planta exótica, e sua vegetação unicamente devida à natureza dos brasileiros. Temos tido como por encanto um grande número de artistas notáveis em todos os ramos da Arte, e que, se procurarmos indagar por quem foram iniciados nos preceitos e sublimes segredos dela, só teremos em resposta o impulso vivificador do gênio. // Se essa natural tendência houvesse sido cultivada, se recebesse uma educação uniforme e profissional qual a dos Conservatórios, a que ponto se teria ela remontado? Onde se remontou o Padre José Maurício Nunes Garcia, de quem aqui vedes o busto, esse homem excepcional que pela força do seu gênio chegou ombrear com as maiores notabilidades musicais da Europa? (AZEVEDO, 1942, p.338).

No ato próprio da fundação da principal instituição de ensino da música no Brasil, a questão da paridade com a Europa fica evidenciada. Para os compositores da segunda metade do século XIX, a maneira mais comum de se adquirir esta paridade, era viajando à Europa.

A viagem a Europa como forma de alcançar a paridade com a Europa: cosmopolitas periféricos

Em artigo publicado na Revista Brasileira de Música, Maria Alice Volpe reúne bibliografia sobre a viagem de compositores brasileiros que estudaram na Europa no

decorrer do século XIX. Itália, Alemanha e França foram os principais destinos dos compositores brasileiros. Volpe afirma que 41 compositores brasileiros que estudaram na Europa ao longo do século XIX, Itália e, sobretudo, Paris, foram os destinos dos músicos e também de artistas plásticos do mesmo período. Muitos músicos viveram na Europa subsidiados pelo prêmio de viagem, ou pelo *bolsinho* do Imperador. (VOLPE, 1994/95, p. 51-76).

Em artigo intitulado *A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX*, Ana Paula Cavalcanti Simioni observa que, para os artistas (alcançados por ela de “periféricos acadêmicos”), era de fundamental importância o “estágio no exterior[...] pela importância simbólica que a passagem pela capital artística de então [Paris] aportava à carreira, trazendo prestígio e outras marcas de distinção” (SIMIONI, 2005, p.343).

Daí a preocupação de Francisco Valle com o curto período de estudos com César Franck e seu desejo de retornar à Europa. Por outro lado, a historiografia não deixou de salientar o fato de que ele fora aluno de César Franck, como que para conferir certo valor ao artista. Os jornalistas da época, como Oscar Guanabara, sempre lamentaram o fato de que seus estudos tivessem sido interrompidos.

Esperava-se muito desta geração de artistas. Eles deveriam viajar a Europa, absorver os ensinamentos das academias parisienses, e ainda mostrar que estavam em sintonia com as inovações estéticas da capital francesa,

A essa síntese formal se somava ainda uma terceira e difícil exigência: como artistas cosmopolitas, oriundos de nações periféricas, se viam na tortuosa tarefa de realizar uma arte que causasse impacto na terra natal, ou seja, uma arte que

fosse de algum modo, nacional, mas segundo parâmetros de julgamentos apreendidos no exterior, ou seja, internacionais (SIMIONI, 2005, p. 360).

No mesmo artigo, a autora aponta para o fato de “a viagem desses artistas de orientação acadêmica foi descrita como insensível às novidades da cena artística parisiense ou incapaz de incorporá-las[...]. Tal perspectiva historiográfica assenta-se em determinadas balizas, de orientação modernista, que foram responsáveis por introduzir fissuras no campo artístico [...] Os não modernos [...] teriam permanecido acantonados nos espaços oficiais que agonizavam sem que eles se dessem conta” (SIMIONI, 2005, p.360). Tal como ocorre com os compositores do final do século XIX, os artistas foram julgados segundo critérios estabelecidos a posteriori, sem se considerar as condições sociais e históricas em que viveram.

Esta tensão, de fazer a síntese formal entre o aprendido na Europa, que foi vivida pelos compositores e artistas brasileiros, pode ser percebida no artigo escrito em 31 de agosto de 1891, no *Jornal do Brasil*, logo após o concerto que Francisco Valle realizou no Rio de Janeiro, quando de seu regresso ao Brasil. Neste artigo, primeiramente o jornalista acusa o compositor porque “embarafustou-se pelas teorias afora, mas parecia haver ficado alheio ao movimento artístico que o cercava”. No entanto, adiante o cronista afirma que:

A forma da Reverie, a base rítmica em que se assenta todo o desenvolvimento do poema Telêmaco, a simplicidade dos motivos da suposta a pastoral [Pastoral], enriquecida tão opulentamente pelo complicado arabesco musical, o vigor e nervo da peça final, em que se vê, por entre o castigado das formas clássicas, lampejos adiantadíssimos da nova escola, tudo indica um músico

superior, mas nada mais do que músico! (Coluna Theatros e Concertos, *Jornal do Brasil*, 31 de agosto de 1891) [grifo meu].

O objetivo da viagem a Paris, travar contato com arte européia e absorver as modernas tendências da música de então, foi parcialmente alcançado por Francisco Valle, segundo o crítico anônimo. Afinal, era possível ver lampejos da *nova escola* nas obras apresentadas no concerto apresentado logo após o regresso do compositor. Para ele, Valle havia aprendido o ofício de músico. Nos parágrafos seguintes, entretanto, observa que falta a Francisco Valle maior cultura geral. Para aumentar esta cultura deveria voltar a Europa e estudar não apenas a música, mais as artes e a cultura, em outras palavras, civilizar-se.

Outra indicação de que Francisco Valle realizara a síntese formal sugerida por Simioni é o simples fato de que os críticos discutiram sua obra com base em critérios técnicos e formais da música européia, sem a preocupação de que faltava à música do compositor um elemento *nacional*, algo que historiografia do século XX exigiu com frequência desta geração. Para os críticos, a obra de Francisco Valle possuía as qualidades esperadas de alguém que realizara uma viagem de estudos a Europa.

Uma obra de arte, musical ou plástica, deveria ser julgada não apenas pelo fato de trazer algo do sabor local, considerado apenas exótico. Antes, deveria estar sintonizada com o bem fazer arte, ou seja, a arte européia, o único modelo aceitável. Conforme observou Gerard Behague (1983, p.323), no texto citado acima, os compositores latino-americanos do *fin de siècle*, desejavam ser respeitados pelas qualidades intrínsecas de suas composições, moldadas na arte de “bem-fazer” do que ser simplesmente ouvidos pelo exotismo que o nacionalismo poderia sugerir.

Retomando Simioni:

Nesse sentido, a busca por uma arte brasileira passava, necessariamente, por uma sintonia com os modelos europeus que deveriam ser plenamente conhecidos, habilmente absorvidos e originalmente recriados. A passagem por Paris era, pois, uma etapa absolutamente indispensável para o conhecimento dos modelos de ‘bem fazer’ arte, e fornecia o momento privilegiado de contato com aquele ‘moderno’ que, posteriormente, seria interpretado segundo condicionantes locais (SIMIONI, 2005, p.360).

Simioni salienta o fato de que, da mesma forma que músicos latino-americanos e estadunidenses fizeram a peregrinação a Europa, artistas de norte a sul do continente americano foram atraídos à França na mesma época.

Paridade e Nacionalismo nos Estados Unidos

Assim como os compositores brasileiros, os compositores da *Second New England School* também estudaram na Europa, principalmente na Alemanha. Um fato pode ilustrar o quanto, para eles, era de importância ser julgados segundo os parâmetros da arte européia.

Para divulgar a música norte-americana, foram promovidos concertos com obras exclusivamente de compositores americanos. Edward MacDowell proibia sistematicamente a apresentação de suas obras em tais concertos. Segundo ele, não haveria como as obras apresentadas serem corretamente julgadas, uma vez que todas as peças foram escritas em um mesmo período de tempo. São dele as seguintes palavras:

A música americana deve e irá ocupar sua posição no mundo da arte através da comparação com o único padrão que conhecemos – o do trabalho dos grandes mestres mundiais – e não por aquela com obras igualmente novas para o mundo. Em outras palavras, nós ansiamos pela comparação com o que é melhor na arte – não apenas com o que é o melhor da América. (MacDowell, apud, YANG, p. 368).

Em outras palavras, interessa aos compositores, fossem eles nascidos no Brasil ou em outra parte do Novo Mundo, serem respeitados pelas qualidades de suas obras, comparadas àquelas dos grandes mestres.

Sendo a Europa o grande centro de onde emanavam os novos estilos, e tendo por parâmetro as obras primas dos grandes mestres, os compositores deveriam ser julgados a partir destes critérios e não por sua maior ou menor proximidade com o que depois, e somente depois deles, se tornou conhecido como nacionalismo musical, baseado na música popular e folclórica.

Antonin Dvorak se viu no centro de uma polêmica ao propor que os compositores americanos deviam utilizar a música dos índios, e mais ainda a dos negros, como forma de criar uma escola tipicamente americana. O modelo proposto por Dvorak como a maneira de se criar uma escola americana de composição foi rejeitado com veemência pelos compositores americanos. Para MacDowell qualquer compositor poderia escrever obras baseadas no folclore de qualquer nação, e o fato de que o próprio Dvorak, um compositor centro-europeu, escrevesse obras *americanas*, era prova deste argumento de MacDowell (YANG, 1998).

Mais uma vez se observa que os compositores americanos de então rejeitam a idéia de serem vistos meramente como compositores de obras exóticas. Buscavam a paridade com a cultura e a música européias.

O pianista e compositor português Vianna da Mota, citado por Guilherme de Mello, depois de uma visita ao Brasil, escreveu um longo artigo em que descreve a situação da música no Brasil do *fin de siècle*. Neste artigo Vianna da Mota fala de como a arte no Brasil “tem efetivamente um templo onde não só recebe o clero estrangeiro com todas as honras, de um povo civilizado, mas onde o clero natal cultivava a Arte com fervor” (MELLO, 1947, p.283).

Após o texto de Vianna da Mota, Guilherme de Mello, conclui de maneira ufanista:

Depois de um juízo criterioso, honesto e abalizado como este de José Vianna da Mota, cujo profundo conhecimento de pedagogia e do estado geral da música em todos os países da Europa e da América é incontestável, vê-se que a música no Brasil, tem atingido de certo tempo para cá um grau de perfectibilidade comparável com a de qualquer capital européia, senão no número dos sacerdotes, pelo menos na celebração do seu culto (MELLO, 1947, p.295).

Para Mello, o que importa verdadeiramente é que os compositores e as instituições, ou melhor, o Instituto Nacional de Música, criação do governo republicano, podia ser comparado aos melhores modelos europeus.

Fica claro que a preocupação dos compositores e críticos brasileiros do período não era o de criar uma música nacional derivada do folclore e da música popular,

projeto defendido, por exemplo, por Dvorak como forma de criar uma escola tipicamente americana. Porém, dominando a arte e o *saber fazer* europeus, pretendiam criar obras que fossem dignas de figurar entre as grandes obras do cânone ocidental.

Isso também foi observado por Behague com relação aos compositores latino-americanos. Agindo desta maneira, tornando-se compositores que se mediam com os compositores europeus, os brasileiros estariam projetando o nome do Brasil entre as grandes nações civilizadas e, assim, contribuía para o orgulho nacional.

CAPÍTULO III

TELEMACHUS – O Telêmaco

“Vale mais, portanto, colocar de lado as noções e interrogar as obras.”⁷

Introdução

Ao longo deste capítulo se analisará o poema sinfônico *Telêmaco* de Francisco Valle. Procurar-se-á compreender o contexto em que a obra foi escrita e apresentada e também qual a importância do romance que serviu de base para o poema sinfônico.

A questão da recepção da obra pela imprensa é um ponto interessante a ser discutido. Como se observou no capítulo anterior, havia na capital da Primeira República um público que conhecia a música instrumental que fora promovida pelos *clubs* e sociedades de concerto, durante os últimos anos do segundo reinado, como fica claro no estudo de Magaldi. Também havia crítica favorável à música instrumental, depois de décadas de domínio da música escrita para os palcos. Dois artigos escritos na imprensa carioca serão de particular interesse para se observar a recepção da obra pelos contemporâneos de Francisco Valle.

A questão da forma do poema sinfônico suscitou debates entre os estudiosos, sendo acusado a princípio como uma forma sem forma, ou como um gênero menor, posto que submetia a música a um programa ou idéia extramusical, tornando-a assim subserviente ao texto. Apesar dos debates e críticas ao gênero, o poema sinfônico era

⁷ COLI, 2005,p.11.

uma forma já consagrada no final do século XIX. Um dos professores de Francisco Valle, César Franck, contribuiu para o gênero com quatro obras.

Ao iniciar a discussão do poema sinfônico de Francisco Valle vale a pena discorrer brevemente sobre o gênero.

A questão da forma no poema sinfônico

Poema sinfônico é um gênero eminentemente instrumental, porém, ligado a algum texto ou idéia. Definido por Longyear: “o poema sinfônico é um gênero musical desenvolvido por Liszt a partir da abertura de concerto de Beethoven e Mendelsshon e das sinfonias descritivas de Spohr e Berlioz, em alcance e extensão ocupa uma posição entre a abertura e a sinfonia”(LONGYEAR, 1988, p.155). Para MacDowell o poema sinfônico é “uma forma instrumental na qual um poema ou programa fornece uma narrativa ou uma base ilustrativa”. O próprio Liszt definiu o programa como um “prefácio adicionado a uma peça de música instrumental, pelo qual o compositor pretende prevenir o ouvinte contra interpretações poéticas equivocadas e dirigir sua atenção para a idéia poética do todo ou de uma parte da obra” (Liszt apud Scruton, in Sadie, 2000).

Uma obra instrumental ligada a um texto é algo aparentemente contraditório, mas os exemplos são vários ao longo da história, desde as cenas de batalha de Janequin, aos concertos de Vivaldi que descrevem as estações, às sinfonias do final do século XVIII que carregam subtítulos, sem esquecer a Sinfonia Pastoral, e as mencionadas aberturas de Mendelsshon, além das sinfonias de Spohr e Berlioz. A ligação entre música instrumental e um texto ou título sugestivo não era nova. Novidade talvez seja a intenção de tornar o poema sinfônico uma alternativa à sinfonia beethoveeniana.

Liszt escreveu 13 poemas sinfônicos entre 1848 e 1882. Apenas o terceiro, *Les Preludes*, alcançou um lugar seguro nas salas de concerto. Segue abaixo uma lista dos poemas sinfônicos de Liszt juntamente, quando for o caso, a fonte literária:

Lista dos poemas sinfônicos de Liszt

obra	autor
<i>Ce que l'on entend sur la Montagne</i>	Victor Hugo.
<i>Torquato Tasso</i>	Byron
<i>Les Preludes</i>	Lamartine
<i>Orfeo</i>	Mito grego
<i>Prometeu</i>	Herder
<i>Mazeppa</i>	Victor Hugo
<i>Festklänge (Festal Sounds)</i>	
<i>Heroide Funebre</i>	
<i>Hungaria</i>	
<i>Hamlet</i>	Shakespeare
<i>Batalha dos Hunos</i>	Após uma pintura de Kaulbach
<i>Die Ideale</i>	Schiller

Dahlhaus considera que o poema sinfônico surge como a solução de três problemas inter-relacionados com os quais Liszt estava lidando naquela altura de sua carreira, quando abandonara a vida de concertista e se fixara em Weimar:

Primeiro Liszt tentou adotar o ideal da sinfonia clássica, sem ceder a sua dependência da forma tradicional. Em segundo lugar, ele desejava elevar a música de programa, que considerava, numa frase de Franz Brendel, como a “vanguarda da evolução histórica”, de um gênero “pitoresco” ao sublime poético e filosófico. E finalmente, ele estava obcecado pela idéia de que deveria ser possível unir os

gestos expressivos de suas primeiras peças para piano, inspiradas pelo romantismo francês, com a tradição de manipulação temática e motívica. (DALHAUS, 1989, p.238).

Também para Dahlhaus a origem do poema sinfônico está ligada a abertura de concerto. Porém, enquanto as aberturas eram escritas em forma sonata, o novo gênero é “uma reinterpretação do aspecto programático com uma mudança do pensamento formal”:

O princípio da forma sonata, apesar de não abandonado, foi modificado a tal ponto que se torna irreconhecível à primeira vista. Liszt alterou a arquitetura da forma musical e sua lógica temática e motívica ao introduzir duas idéias estruturais: uma relativa à aplicação das dimensões e categorias formais e a técnica de transformação temática. (DALHAUS, 1989, p. 239).

A relativização da forma de sonata nos poemas sinfônicos ocorre de tal maneira que em alguns momentos não é possível dizer com certeza se uma passagem é o segundo tema de uma forma de sonata, ou o movimento lento de uma sinfonia. “Os diferentes tipos de movimentos [do ciclo de sonata] – *allegro*, *adagio*, *scherzo* e *finale* – são incorporados como contrastes de tempo e caráter, em uma estrutura formal de um movimento único, remotamente relacionado, entretanto, com a estrutura formal de exposição, desenvolvimento e recapitulação”. Ainda mais importante: “ao integrar o princípio do multimovimento à abertura de concerto, agora transformada em poema sinfônico, Liszt poderia dar uma justificação formal a sua reivindicação estética de colocar o poema sinfônico no mesmo nível da sinfonia como um gênero da música instrumental em larga escala” (DALHAUS, 1989, p. 239).

A platéia, ainda segundo Dahlhaus, já acostumada à estética e à forma da sinfonia, seria capaz de associar “modos expressivos tais como o heróico, o elegíaco e o marcial, com seções, tais como primeiro tema, segundo tema, tema conclusivo ou mesmo com movimentos inteiros, tais como *allegro, adagio e finale*”. (DALHAUS, 1989, p.240).

Além da relativização da forma sonata, a técnica denominada de “transformação temática”, na qual temas e motivos são extraídos de um mesmo grupo de alturas e ritmos, é de fundamental importância no poema sinfônico. A origem desta técnica pode ser encontrada na *Sinfonia Fantástica* de Berlioz.

Enquanto para alguns Liszt revolucionou as formas tradicionais da música, Richard Kaplan, um especialista na obra do compositor, tem opinião divergente. Após analisar cinco poemas sinfônicos do compositor, conclui que a forma de sonata ainda é claramente percebida em cada um deles. Para Kaplan isto leva à conclusão de que os programas não são determinantes para a forma dos poemas sinfônicos. Kaplan chega a outra conclusão: existe uma correspondência entre a forma das obras de Liszt e composições e descrições teóricas anteriores da forma de sonata.

Ou seja, existem modelos nos quais Liszt se baseou, além disso, o poema sinfônico tem uma *forma* que sempre foi usada por Liszt, apesar dos diferentes programas utilizados:

A forma sonata de Liszt faz constante referência aquelas de compositores anteriores, especialmente Beethoven e Berlioz; suas inovações formais e expansões são, por outro lado, uma fonte para o desenvolvimento para

compositores posteriores, como Tchaikovsky, Bruckner e Mahler (KAPLAN, 1984, p.152).

Isto não diminui a obra de Liszt. “A qualidade radical do pensamento musical de Liszt reside em suas harmonias e melodias, em seus gestos extravagantes e contrastes: numa palavra, em sua retórica mais que em sua técnica”(KAPLAN, 1984, p.152).

A questão formal em Liszt: a ampliação e relativização da forma sonata, para Dahlhaus, e a continuidade, a referência a outros compositores, para Kaplan, mostram que para Liszt a forma era de suma importância. Ele não se deixava levar pelo texto a ponto de não cuidar de uma rigorosa organização formal. Liszt se via tanto como um revolucionário quanto como um continuador da tradição iniciada por Beethoven. O fato de que diferentes poemas sinfônicos, com diferentes programas, apresentem estrutura formal semelhante ilustra esta preocupação.

Apesar de criticado por uma corrente estética, defensora da assim chamada música pura, ao final do século XIX o poema sinfônico era um gênero consagrado e explorado por compositores tão diferentes quanto Dvorak, Tchaikovsky, César Franck, Rimsky-Korsakov ou Richard Strauss. No novo mundo, como se observou anteriormente, o poema sinfônico também foi praticado. Os compositores americanos da *New England School* escreveram uma significativa quantidade de obras como atesta o estudo de Yang⁸.

No Brasil também são vários os exemplos de obras consagradas ao gênero.

⁸ A escolha do poema sinfônico como forma de expressão, no caso dos compositores da Nova Inglaterra, obedece também a uma questão pragmática. As orquestras americanas eram regidas por maestros alemães que davam pouco espaço aos compositores americanos. Desta forma, a parte principal do programa da orquestra era destinada ao uma sinfonia do repertório germânico, enquanto que o poema sinfônico poderia ocupar a primeira parte do programa.

Poema sinfônico no Brasil

O gênero poema sinfônico foi uma das formas da música orquestral mais cultivadas pelos compositores brasileiros da *Bela Época*. Desafortunadamente, os estudos sobre as obras são escassos, o caráter de simples catalogação será inevitável nos parágrafos seguintes. Todavia, se procurará examinar a escolha do programa, feita pelos compositores brasileiros, com o objetivo de demonstrar a afinidade entre alguns destes programas entre si e os programas de compositores europeus.

Os exemplos mais lembrados dentre os poemas sinfônicos brasileiros e que vez por outra ainda são apresentados pelas orquestras do país são os três compostos por Leopoldo Miguéz: *Parisina*, de 1888, *Ave Libertas*, de 1890, e *Prometheus*, de 1895. *Ave Libertas*, este, dentre os três, goza de certo privilégio, sendo uma das obras mais executadas de Miguéz. Miguéz é um dos poucos compositores do período que recebeu a atenção de trabalho monográfico (VALOZ, USP, sd).⁹

Quanto ao primeiro dos três poemas sinfônicos de Miguéz, *Parisina*, o programa é baseado em poema do poeta Lord Byron, que narra o amor trágico de Parisina que casada com Azo, está apaixonada por Hugo. Por fim, o esposo Azo mata o amante e Parisina desaparece misteriosamente. O *Prometheus* se inspira no mesmo mito utilizado por Liszt em um de seus poemas sinfônicos. *Ave Libertas* foi escrito em comemoração ao primeiro aniversário da República. Segue o texto do programa:

⁹ Felipe Valoz é autor de dissertação sobre os poemas sinfônicos do compositor. Neste estudo Valoz discute a origem do gênero poema sinfônico e a relação da música com outras artes no século XIX. No que tange às obras de Miguéz, o autor considera que o compositor seguiu o modelo de Liszt. Valoz apresenta o texto dos programas, que localizou em livro de Luiz Heitor Correa de Azevedo, sem realizar análise formal ou harmônica das obras.

E conturbara-se-nos ao ver desvanecidas as esperanças de liberdade. Tristes presságios agouravam o aniquilamento das nossas aspirações, fazendo em muitos explodir o sentimento da revolta. As imprecações dos impacientes, as queixas dos esmorecidos, e o murmurar da turba vacilante e incoerente consorciavam-se em tal momento. No tumulto que a confusão de sentimentos tão opostos produzia, que nota é essa, que todos surpreende? Será o canto festivo da aurora da liberdade ou o prenúncio do despotismo jubiloso? Indizível momento de angústia que a ação entorpece e a alma subjuga. Mas eis que se distingue o rumor longínquo das fanfarras. Ao som estrídulo do clarim renasce o entusiasmo e, quando mais de perto soa o hino da liberdade, expande-nos a alma entoando hosanas à vitória. Ave, Libertas! (VALOZ, p.173).

Leopoldo Miguéz dedicou o *Ave Libertas* ao Marechal Deodoro da Fonseca, proclamador da República e criador do novo Instituto Nacional de Música, do qual ele mesmo era o diretor. O programa do *Ave Libertas* celebra uma batalha pela liberdade. Seria a luta pela Proclamação da República? Uma batalha militar que os historiadores insistem em dizer que não houve?

Francisco Braga é autor de vários poemas sinfônicos, sendo alguns editados recentemente pela Editora Criadores do Brasil, ligada a OSESP. No catálogo de obras do compositor, escrito por Sérgio Nepomuceno, foram classificados como poemas sinfônicos: *Cauchemar*, de 1895; *Marabá*, de 1897, com programa de Escragnole Doria; *Episódio Sinfônico*, de 1898; *Insônia*, de 1908, também com programa de Escragnole Doria.

A brevidade de algumas obras de Francisco Braga, tais como o *Episódio Sinfônico* e *Cauchemar*, faz pensar se a classificação estaria correta. Talvez se tratem

efetivamente de aberturas. O mesmo se poderia pensar do *Werther*, de Levy. Apesar de interessante, a discussão sobre a classificação dessas obras – se aberturas ou poemas sinfônicos – excede os limites deste trabalho¹⁰.

Alexandre Levy dedicou algumas obras ao gênero. O já citado *Werther*, de 1888, *Comala*, de 1890, e um *Poema Sinfônico*, sem data, são citados no catálogo elaborado por Segala (UNESP, 2003).

Elpídio Pereira, compositor maranhense cuja obra desapareceu completamente da música brasileira, passou a maior parte de sua vida na França, servindo como funcionário da embaixada brasileira em Paris. Em sua autobiografia *A Música, o consulado e eu*, informa que compôs *Tiradentes*, a que chamou Overture de concerto. No seu catálogo relacionou como poemas sinfônicos *A Missão de Jesus*, de 1903, baseado em texto de Domiciano Cardoso, *Após a Vitória*¹¹, também de 1903, baseado em Manoel Lobato, *Caxias*, sobre poesia de Gonçalves Dias, e *Sol Poente*, sobre texto de Arthur Lemos. Desafortunadamente, não foram localizadas nenhuma dessas obras, apesar de diversas tentativas de se entrar em contato com o Museu dos Teatros, no Rio de Janeiro, local onde, segundo o autor, estão depositados seus manuscritos¹².

Manuel Joaquim de Macedo, autor da ópera *Tiradentes*, escreveu ao menos um poema sinfônico. A versão para dois pianos, única a que tive acesso, traz apenas o título

¹⁰ Para uma discussão sobre estas diferenças vide YANG, 1998.

¹¹ O *Após a Vitória*, foi composto em 1903, último ano da Revolução do Acre, talvez o compositor, que estava no Amazonas na época, tenha se inspirado neste evento como enredo para seu poema sinfônico.

¹² Em sua autobiografia Elpídio Pereira afirma que seu acervo foi doado ao Museu dos Teatros. O Museu dos Teatros ficava localizado no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro. No entanto, segundo a direção, o acervo do Museu retornará ao Teatro Municipal após a reforma do mesmo. Comunicação verbal, 2009.

Poema Sinfônico, e a dedicatória ao Marechal Floriano Peixoto¹³. Na Enciclopédia Brasileira de Música consta o título *A Floriano Peixoto a Pátria*. Flausino Vale afirma que o programa desse poema sinfônico se baseou na Revolta da Armada (VALE, 1948).

Francisco Valle escreveu, além do *Telêmaco*, o *Depois da Guerra*, para orquestra, e as variações para dois pianos de *O Batel da Dor*. Ainda que esta última esteja escrita dentro de uma forma típica da música absoluta, o tema e variações, o título remete a um acontecimento trágico: o naufrágio do navio Aquidabã. Em determinado ponto da partitura o compositor escreve a indicação “*invocando*”, que sugere que ele tinha um programa em mente.

Assim como na Europa alguns compositores evitaram a música de programa, Brahms é o exemplo clássico, havia entre os brasileiros aqueles que se dedicaram preponderantemente à chamada música pura. A música sinfônica de Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald se enquadram confortavelmente nos limites das formas clássicas e da música pura.

Se a música instrumental estava em voga no Brasil nos últimos anos do século XIX, a ópera italiana, preponderante nas décadas anteriores, não foi completamente abandonada. Gama Malcher se dedicou a composição de óperas em estilo italiano, como antes o fizera Carlos Gomes (SALLES, 2005). De fato, os mesmos compositores, que se dedicaram a escrever poemas sinfônicos, brasileiros ou não, escreveram também obras de *música da pura* ou óperas. A música de programa era apenas uma das muitas possibilidades oferecidas aos compositores do período.

¹³ Agradeço a Harry Crowl por me ceder fotocópia da obra.

Duas obras programáticas de Francisco Valle

Francisco Valle escreveu duas obras que podem ser classificadas como poemas sinfônicos, *Telêmaco* e *Depois da Guerra*. Uma terceira obra, *O Batel da Dor*, apresenta ao menos uma indicação extramusical. O *Depois da Guerra* foi escrito para uma grande orquestra sinfônica¹⁴. De acordo com Américo Pereira, a obra faz alusão aos acontecimentos da Revolta da Armada, conflito sangrento que abalou o governo de Floriano Peixoto (MARTINS, 1996). A partir da edição feita das partes individuais, é possível fazer alguns comentários sobre a obra¹⁵.

Francisco Valle, com *Depois da Guerra*, outra vez escreve uma obra ambiciosa, as proporções da peça demonstram o interesse do compositor por formas sinfônicas de larga escala. Infelizmente não há nenhuma menção ao programa nas partes individuais. O que não permite maiores ilações sobre o assunto. Os títulos das seções, seguindo Américo Pereira são: *Trecho fúnebre*, *Cena Coreográfica* e *Motivo Heróico ou Militar*. O poema foi estreado em 25 de julho de 1897, sob a direção de Alberto Nepomuceno. A obra está organizada em cinco grandes seções.

1ª seção – Lá menor, c.1-192. Movimento de marcha. Segundo Américo Pereira, “o desenvolvimento [desta seção], seguindo um processo habitual do autor, é feito por

¹⁴ 3,2,22 – 4,2,3,1 – Timp., Perc. – Harpa – Cordas

¹⁵ Durante o projeto PAMM obteve-se fotos digitais das partes individuais da obra. Apesar da baixa qualidade das mesmas, há trechos praticamente ilegíveis, foi possível editar uma partitura da obra. As partes foram copiadas na Bélgica, o que reforça a informação de Chiafitelli de em artigo de 1922, citado na Introdução, de que a obra de fato foi tocada na Europa sob regência de Alberto Nepomuceno. Recentemente foi localizada na Biblioteca Alberto Nepomuceno a partitura da obra, no entanto, ainda não tive acesso a esta partitura. Os exemplos apresentados neste trabalho foram retirados da partitura que editei a partir das partes individuais e não pode ser considerada uma edição definitiva da obra. Servirá ao propósito de ilustração, no entanto.

um sistema de repetição sem grandes artifícios”. De fato há repetições nesta parte da obra porém elas progridem num crescendo orquestral, cujo ápice é em um tutti orquestral, alcançado com grande efeito. Há frequentes mudanças entre o modo maior e menor nesta seção da obra, com a harmonia flutuando entre Lá menor e Lá maior. O compositor tira partido das escalas menores harmônica, melódica e bachiana. Esta seção tem três temas. Uma rerepresentação do primeiro deles conclui esta parte da obra. O primeiro tema, que foi apresentado inicialmente em compasso quaternário, na conclusão da seção aparece em compasso binário. Toda esta parte da obra pode ser considerada como a exposição de uma forma sonata.

The image shows a musical score for the first theme of the Clarinet in D. It consists of four staves: Clarinet, Flute, Violin, and Viola. The Clarinet staff is in the treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Flute staff is in the bass clef. The Violin and Viola staves are in the treble clef. The score begins with a piano (p) dynamic marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano) throughout the passage.

Ex.1 1^o tema (clarinetas em dó)

2^a seção – Lá menor, c.198-380. As partes individuais não trazem nenhuma menção ao subtítulo *Cena coreográfica*, como citado por Américo Pereira, apenas a indicação de *Mouvement de Valse*, em compasso ternário, como de regra. Outro crescendo orquestral conduz a um *Trio*. E aqui, num gesto original, após o fim do *Trio*, em vez do retorno esperado da primeira parte do *Mouvement de Valse*, o compositor apresenta o tema da valsa em andamento muito mais lento e em nova tonalidade.

Na primeira apresentação o tema está em Lá maior, executado por fagotes, violas e violoncelos. (Ex.2)

The image shows a musical score for the first presentation of the theme in D major. The score is arranged in a system with seven staves, labeled from top to bottom: Fl (Flute), Ob (Oboe), Cl (Clarinet), Fg (Bassoon), Hp (Horn), Vla (Viola), and Vlc (Violoncello). The Flute, Oboe, and Clarinet parts are marked with 'pp' (pianissimo). The Bassoon part is marked with 'p' (piano). The Viola and Violoncello parts are marked with 'mf' (mezzo-forte). The score is in 3/4 time and consists of two measures. The Flute, Oboe, and Clarinet parts play a series of chords, while the Bassoon, Viola, and Violoncello parts play a melodic line.

Ex.2 Tema do *Mouvement de Valse*

No exemplo seguinte, um detalhe muito interessante. Se apenas a melodia, executada pelo oboé, for levada em conta, o tema aparece em modo lócrio, mas a harmonização do trecho está em Fá maior com o acorde de nona. (Ex.3)

Meno

The image shows a musical score for the 'Meno' section. It consists of eight staves: Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), Flute I and II (Fl. I, II), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vcl.), and Cello/Double Bass (Vcl. Cb.). The score is marked 'Meno' at the top. The Oboe part starts with a 'rit.' marking and a 'pp' dynamic. The Clarinet and Bassoon parts also start with 'pp'. The Flute I and II parts have a 'pp' dynamic. The Violin I and II parts have a 'pp' dynamic. The Viola and Cello/Double Bass parts have a 'pp' dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'sf' (sforzando) and 'f' (forte).

Ex.3 Re-exposição do tema re-harmonizado

Este trecho conduz à 3ª seção, em Fá maior. Neste momento, flauta e violino-solo executam uma melodia simples. Este pequeno trecho, c. 380-403, funciona como uma transição para a outra parte da obra.

A 4ª seção, intitulada *Trecho heróico*, está outra vez em Lá menor. Nesta seção dois temas são trabalhados, entretanto, o segundo deles, em Si bemol menor, é uma transformação do primeiro tema da obra. Observe-se o acompanhamento das cordas, que lembram o motivo rítmico do acompanhamento da marcha fúnebre da sinfonia número 3 de Beethoven. (Ex.4)

The image displays a musical score for an orchestral piece, labeled 'Ex.4 Transformação temática de tema 1'. The score is arranged in a system with seven staves, each representing a different instrument: Oboe (Ob), Horn (Hp), Violin I (Vla I), Violin II (Vla II), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabasso (Cb). The Oboe part begins with a 'Maximo' dynamic marking. The string parts (Vla I, Vla II, Vla, Vlc, and Cb) are marked with 'ppp' (pianissimo). The music is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The score shows a complex arrangement of notes, rests, and dynamic markings across several measures.

Ex.4 Transformação temática de tema 1

A 5ª e última seção é um retorno do *Mouvement de Valse*, em Lá menor. Citando Américo Pereira, “a última parte do poema, vem muito desenvolvida e, atingindo a dominante, faz ali uma fermata e um Vuoto, [e modulando para Lá maior] passando a ser tratada como peroração a toda a orquestra. Assim termina a partitura” (PEREIRA, 1962, p.54-55).

A crítica na imprensa foi favorável. Américo Pereira cita artigos de Rodrigues Barbosa, publicado no *Jornal do Comércio*, em 27 julho de 1897, e de Oscar Guanabaryno, de 26 de julho de 1897, publicado no jornal *O Paiz*. Para Rodrigues Barbosa “o poema sinfônico de Francisco Valle deixa alguma coisa a desejar no que concerne ao desenvolvimento lógico [...] apesar disso, este poema tem certo encanto pela frescura das melodias populares, entretecidas com fina habilidade [...]”.

A segunda obra discutida, *O Batel da Dor*, existe em versão para dois pianos. Ao que tudo indica foi a última obra completa do compositor. É razoável supor que a obra seria posteriormente orquestrada. Era prática comum no século XIX os compositores escreverem versões para dois pianos ou para piano a quatro mãos de obras orquestrais.

A forma do *O Batel da Dor* é o tradicional tema e variações. Pode-se argumentar se a obra é de fato um poema sinfônico tendo em vista que está moldada em uma forma tradicional, uma vez que o objetivo do gênero desenvolvido por Liszt era justamente transcender as formas clássicas. Sem fazer comparações de qualquer ordem, Richard Strauss se valeu da forma de variações para escrever o *Don Quixote*, uma indicação de que os seguidores de Liszt ampliaram o conceito de poema sinfônico. De toda sorte, é inegável que há um elemento extramusical na obra.

O Batel da Dor foi escrito em Juiz de Fora, como indicado no manuscrito. Traz a data de 23 de maio de 1906, poucos meses após o naufrágio do Aquidabã, o batel a que se refere o título. O Aquidabã, que protagonizou cenas importantes durante a Revolta da Armada, era o mais poderoso navio da esquadra brasileira de então. Naufragou em 21 de janeiro de 1906, causando a morte de 212 pessoas que estavam a bordo. Uma única indicação extramusical além do título aparece no compasso 324, onde se lê: *Invocando*. O que invoca o compositor? A morte do grande número de oficiais da marinha? Não se pode esquecer que o compositor era adepto do espiritismo e talvez esteja invocando os espíritos daqueles que pereceram na tragédia.

O Batel da Dor é, tal como o *Depois da Guerra* e o *Telêmaco*, uma obra de grandes proporções. Sob o ponto de vista formal, a obra se estrutura em tema e seis variações e *finale*, na tonalidade de Mi bemol menor. A exceção da 3ª variação, em Mi

bemol maior, toda a obra está escrita na tonalidade inicial. O tema formado uma melodia diatônica em graus conjuntos, é variado através de mudanças rítmicas e de andamento, como se vê nos exemplos seguintes.

O Batel da Dor
(Variações à 2 Pianos)
Thema Funebre

Francisco Valle
(Juiz de Fora, 23 de Maio de 1906)

Lento

4

O Butel da Dor

Var. I Largo funebre *mf*

43 1 *f*

44 2 *f*

45 1 *f*

46 2 *f*

47 1 *p*

48 2 *p*

49 1 *p*

50 2 *p*

51 1 *ff*

52 2 *ff*

53 1 *ff*

54 2 *ff*

Ex.6 Variação 1

Var. VI - Capricho
Allegro non troppo $\text{♩} = 120$

The image displays a musical score for Variation VI, titled 'Capricho'. The tempo is 'Allegro non troppo' with a metronome marking of 120. The score is presented in two systems, each with a piano (p) and violin (v) part. The first system covers measures 261 to 268, and the second system covers measures 269 to 276. The piano part is written in the bass clef, and the violin part is in the treble clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines.

Lento
ad libitum (Invocando)

35

Pno. 1

Pno. 2

Pno. 1

Pno. 2

Pno. 1

Pno. 2

325

335

351

351

351

355

355

ad libitum

pp

ppp

i. g. 1

Ex.8. "Invocando"

Américo Pereira em seus comentários sobre a obra fala em nove variações: “*Essas magníficas variações, impregnadas de funda emoção musical, apresentam contrastes vivos e curiosos, por exemplo, o que se depara na passagem da variação 8, Allegretto (à guisa de scherzo), para a de nº 9, Lento (Alla fúnebre)*”. No entanto, o manuscrito a que tive acesso não traz estas indicações. Após a sexta variação, intitulada *Capricho*, segue-se uma seção de 20 compassos com a indicação *Ad libitum (invocando)*. Após este trecho ocorrem várias mudanças de andamento. Considero que depois da sexta variação, o compositor escreveu uma série de variações livres, à maneira de *finale*, como, aliás, é comum no gênero. Não se deve excluir, no entanto, a possibilidade de um segundo manuscrito, que contenha estas informações que cita Pereira. Porém, em seu livro, há uma reprodução da primeira página do original, exatamente igual a que se teve acesso. Quanto às indicações a que se refere Pereira, *Allegretto* e *Alla fúnebre*, não foi possível encontrá-las (PEREIRA, 1962, p.58-60, p.96).

Uma carta de Eugênio Fontainha endereçada a Francisco Braga, sugere que Braga iria orquestrar *O Batel da Dor*. Eugênio Fontainha enviara a Francisco Braga três obras de Francisco Valle: *O Batel da Dor*, o *Bailado na Roça*, e o *Depois da Guerra*. Neste trecho Eugênio Fontainha se dirige a Francisco Braga: “*Agradeço-lhe, de todo o coração, a boa vontade que manifestou ao meu intermediário, Sr. Mendes, propondo-se a executar aquelas músicas e orquestrar O Batel da Dor. O Sr. Mendes lhe explicará o que inspirou Valle, ao escrever o Batel da Dor*”. Até o momento não foram encontradas evidências de que Francisco Braga de fato orquestrou a obra. Um detalhe interessante é a explicação que o Sr. Mendes daria sobre o que inspirara Valle a compor a obra. É Américo Pereira quem afirma que o naufrágio do Aquidabã serviu de inspiração para a

criação da obra. Uma provável tradição oral sobre a inspiração da obra deve ter chegado a Américo Pereira.

Os programas dos poemas sinfônicos brasileiros

A escolha dos programas por parte dos compositores brasileiros é também algo muito interessante. Tal como seus colegas europeus, buscaram em poetas românticos, em Shakespeare ou mitos gregos e eventos históricos fontes para os programas dos poemas sinfônicos de compositores brasileiros.

O primeiro poema sinfônico de Miguéz, *Parisina*, está baseado em poema de um dos ícones do romantismo, o poeta Lord Byron. Para o segundo poema sinfônico, serviu-se do mito de *Prometheus*, que também inspirou a Liszt um poema sinfônico. Quanto ao terceiro poema, *Ave Libertas*, o texto é do próprio compositor e retrata a luta pela liberdade, outro tema recorrente do romantismo.

Francisco Braga cita no seu *Cauchemar* (pesadelo) trecho de um poema de Shakespeare, autor que foi mais que consagrado pelos compositores do século XIX. Alexandre Levy escolheu o *Werther* de Goethe, um dos fundadores do romantismo alemão.

Shakespeare, Goethe, Victor Hugo, Lord Byron e a mitologia grega foram fontes literárias para um grande número de obras do romantismo europeu. Estes mesmos temas podem ser detectados nos poemas sinfônicos americanos do período. Ao escolher os mesmos autores e personagens, os compositores brasileiros demonstram estar em contato próximo com seus colegas dos Estados Unidos e da Europa na escolha de

programas para suas obras sinfônicas. Entretanto, há um grupo de poemas sinfônicos brasileiros cuja classificação é menos óbvia.

Na obra de Elpídio Pereira, *Tiradentes*, o título deixa entrever uma associação com o herói mineiro, no momento em que a figura do mito era construída (CARVALHO, 1990, p.55). Do mesmo compositor, *Após a Vitória*, parece aludir à Revolução do Acre. *O Batel da Dor e Depois da Guerra* de Francisco Valle se baseiam em fatos dramáticos ocorridos nos primeiros anos da República, o naufrágio do navio Aquidabã e a Revolta da Armada. Além destes, o *Ave Libertas* de Miguéz, e o *Poema Sinfônico* de Macedo, que foi dedicado ao marechal Floriano, logo após a Revolta da Armada, sugerem que há uma categoria especial de poemas sinfônicos que ocuparam as mentes dos compositores brasileiros: obras que se baseiam em fatos políticos que agitaram os primeiros anos da República, no lugar de eventos históricos mais distantes.

Por outro lado, os compositores demonstram grande preocupação com os rumos da política da República recém-proclamada. Se não utilizavam temas do folclore, como exigiam os historiadores nacionalistas, estavam atentos ao universo social brasileiro da época.

Telêmaco: o poema sinfônico de Francisco Valle

Francisco Valle escolheu como programa para sua obra um romance muito popular no século XVIII e que ainda era publicado em fins do século XIX: *As Aventuras de Telêmaco Filho de Ulisses*. O romance narra as viagens de Telêmaco, que parte à procura de seu pai após a Guerra de Tróia. Em sua trajetória Telêmaco é auxiliado por

Mentor, que na realidade é Minerva ‘travestida’ de velho sábio. Ao longo de sua jornada, Telêmaco é vendido como escravo no Egito, para em seguida ser levado à ilha Calipso, onde outrora seu pai também estivera. Lá, narra as muitas peripécias vividas, para em seguida seguir viagem, vivendo novas aventuras. Em cada uma delas Mentor-Minerva aproveita a ocasião para ensinar a Telêmaco a arte de bem-governar. Finalmente, Mentor se revela a Telêmaco como a deusa Minerva e ascende aos céus diante de um Telêmaco extasiado.

O romance foi escrito por François de Salignac de la Mothe-Fénelon (1651-1715) e foi um dos livros mais lidos durante o século XVIII. Publicado anonimamente na França em 1699, logo seu autor identificado. Em suas aventuras o jovem Telêmaco enfrenta diversos desafios morais e políticos os quais supera com a orientação providencial de Mentor. Vale lembrar que Fénelon era tutor do neto de Luis XIV e fica evidente a intenção do autor do romance em fazer com que o provável futuro rei da França fosse diferente de seu avô. As críticas ao Rei fizeram com que o livro fosse proibido e Fénelon perdesse seu cargo. No entanto, o romance circulou pela França em edições clandestinas e foi lido em toda a Europa e nas Américas (MARTINS, 2005). A edição utilizada no presente trabalho é de 2006, o que comprova a longevidade do texto.

Há uma clara mensagem política no texto que não passou despercebida aos censores e leitores em geral. O romance mostra através das aventuras de Telêmaco a formação de um bom governante. Seria este o motivo por trás da escolha do texto por Francisco Valle? O momento era propício, pois, afinal a nascente República (1889) respirava os ideais positivistas de progresso e ordem, e o compositor mineiro poderia desejar contribuir com a formação dos políticos brasileiros ou indicar um modelo a ser

seguido pelos dirigentes do novo regime. A crítica da obra não faz menção a esta hipótese. Ao contrário, um dos jornalistas que assistiu à estréia da obra em 1891 classificou o assunto do poema como sem interesse, como se verá adiante. De fato, não há na historiografia nem na crítica jornalística nenhuma alusão a um caráter político do *Telêmaco*.

Outro aspecto importante do romance é a descida do protagonista ao mundo dos mortos. “A *katabasis*, do grego ‘*ida para baixo*’, é o movimento dentro das narrativas mitológicas de descida às zonas íferas, seu mais famoso exemplo é a descida de Orfeu em busca de sua amada Eurídice” (SILVA, 2007). Fénelon segue um modelo clássico ao incluir no romance este episódio, quando o herói após superar seus desafios na terra dos vivos enfrenta o maior de todos os obstáculos, a própria morte. Francisco Valle estava atento a estes episódios, tendo escolhido dois deles para o programa do seu *Telêmaco*.

O romance de Fénelon mereceu atenção de outros artistas ao longo dos séculos XVIII e XIX. Óperas de Fernando Sor (1778-1839) e Alessandro Scarlatti (1660-1725) foram escritas sobre o tema (SADIE, 2000). E, no século XIX, Jaques-Louis David (1748-1825), o grande pintor francês, em sua última fase também abortou o mito no quadro *O Adeus de Telemachus e Eucharis* (DOROTHY, 1997).

O *Telêmaco* de Francisco Valle foi escrito para uma grande orquestra¹⁶, de fato, a maior que o compositor utilizou em toda a sua carreira. Valle dividiu seu poema sinfônico em três grandes seções. Dentro destas três grandes partes estão representadas seis cenas retiradas do livro de Fénelon. No autógrafo que serviu de base à edição da

¹⁶ 3, 2, 3, 2 – 4, 2, 3, 1 – Tímp. Perc. – Harpa – Cordas.

obra, o compositor escreveu na contracapa da partitura os textos das cenas que são, por assim dizer, representadas na obra. Além disso, anotou na partitura o texto que naquele momento está sendo representado pela música. Essas indicações coincidem com momentos estruturais importantes da obra. À guisa de exemplo, o texto “Dói-lhe a consciência [no] entanto” coincide com o segundo tema da exposição.

Na contracapa do manuscrito do poema sinfônico *Telêmaco*, Francisco Valle escreveu o roteiro da obra. Parte do texto em português. Outra parte, praticamente ilegível e rasurada, em francês. Nesta, deixa entrever de que trecho do romance ele retirou o texto. No manuscrito é possível ler alguns fragmentos iniciados com as seguintes palavras: *em ... moment ... la montagne...*

Nesse momento notei que a montanha inteira tremia: os carvalhos e os pinheiros pareciam descer de seu cume, os ventos retinham seu sopro. Uma voz impressionante saiu da caverna e me fez ouvir essas palavras: ‘Filho sábio de Ulisses, é preciso que, como ele, você se torne grande pela paciência. Os príncipes que sempre foram felizes não são mais dignos de sê-lo, pois a indolência os corrompe, a arrogância os embriaga. Você poderá ser feliz se superar as penas e se jamais as esquecer! Você reverá Ítaca e sua glória alcançará até os astros. Quando você for o senhor de outros homens, lembre-se de que foi fraco, pobre e sofredor como eles; seja alegre aliviando-os, ame seu povo, deteste a bajulação, e saiba que você será grande na medida em que for moderado e tiver coragem para vencer as paixões’. (Fénelon, 2006, p.23-24).

No romance, este é momento em que *Telêmaco* está escravizado no Egito. Ele creditou esta visão a Minerva, deusa da sabedoria. As duas primeiras cenas do poema se encaixam bem nos eventos que ocorrem no Livro II do romance. *Telêmaco* vive como

“ignaro pastor”. As montanhas tremem e Telêmaco recebe a visão que o “dirige no caminho do bem” O *ignaro pastor* toca uma flauta, instrumento que lhe foi dado por Termosiris, um sacerdote de Apolo.

No entanto, esta não é a única porção do texto utilizada pelo compositor. Ele retirou de outras partes do romance as cenas que são ilustradas musicalmente no seu poema. Há uma cena de bacanal que provavelmente foi retirada do Livro IV, no qual Telêmaco se encontra na ilha de Chipre. Ali deve resistir a todo custo às tentações carnis. Na terceira parte da obra, cenas *E* e *F* do poema sinfônico, Telêmaco tem uma *visão estranha*, na qual encontra seu bisavô no Tártaro.

Nos Livros XVIII e XIX o jovem herói suspeita que seu pai esteja morto. Decide procurá-lo no Hades. Consegue então autorização dos deuses para procurar por Ulisses nos mundo dos mortos. Lá tem outra visão: “a visão estranha”. No mundo dos mortos, outra vez a terra treme, como ocorrera na primeira cena. Telêmaco é autorizado a procurar por seu pai primeiramente no Tártaro onde ficam os *homens maus*, depois nos Campos Elíseos, onde vivem aqueles que foram *bons*. Telêmaco observa que muitos reis malvados vivem no Tártaro, onde são punidos severamente. Observou também que poucos reis habitam os Campos Elíseos, “ele compreendeu que há poucos reis suficientemente firmes e corajosos para resistir a seu próprio poderio e [serem] capazes de repelir a bajulação de tanta gente que só estimula suas paixões” (Fénelon, p. 223-224).

Nos Campos Elíseos, Telêmaco encontra Arcésius, seu bisavô, que lhe apresenta os reis que com ele vivem ali, e profetiza que ele, Telêmaco, será por seu turno um grande rei. Mostra-lhe uma “felicidade futura”, de acordo com o texto de Francisco

Valle anotado na partitura. Nota-se aqui de que modo um sério problema da forma do poema sinfônico foi habilmente resolvido: a segunda *cena de visão* corresponde a uma recapitulação do primeiro tema da obra. Como solucionar a questão da necessidade de repetição de um tema musical, exigido pela estrutura do modelo da forma de sonata e combinar essa necessidade com a narrativa eminentemente linear do romance? Francisco Valle soluciona o problema usando a música que no início da obra representava uma visão na qual a terra tremia, na outra visão, agora nos Campos Elíseos. Dessa maneira, ele solucionou a exigência formal da repetição combinando-a de modo coerente com a linearidade do texto literário.

A última cena, isto é, a ascensão de Minerva, é também o último capítulo do romance. Outra vez uma visão: a transformação de Mentor em Minerva e sua ascensão ao céu. A música, que termina em pianíssimo, procura representar a subida da deusa aos céus.

Francisco Valle anotou na partitura o texto das cenas, em uma tentativa de dar maior realismo à descrição musical do texto. Na tabela abaixo seguem os textos das cenas e a tonalidade de cada uma delas, bem como, quando foi possível, a indicação da parte do romance que está sendo ilustrada.

Primeira Parte

Cena e texto de Francisco Valle anotado na partitura.	Capítulo do romance e tonalidade principal da seção.
Cena A	Livro II – Telêmaco e Mentor são escravizados. (Mentor é enviado a Etiópia). Telêmaco encontra Termosiris, sacerdote de Apolo, que o consola e o ensina a tocar flauta.
[c.1-55] <i>Telêmaco, na suave calma dos campos, é pego, de súbito, pela voz cavernosa de uma visão</i>	Mi maior. No auge de seu desespero, Telêmaco ouve uma voz de dentro de uma caverna que

<i>terrível. Sente-se arrastado pela vereda lúgubre de suas próprias culpas... A visão aponta-lhe o caminho do bem.</i>	profetiza que ele retornará a sua casa.
[c.56-86] <i>Ao tumulto que o sacode nas garras do remorso sucede-se uma doce tranqüilidade acariciadora...</i>	Si maior e Sol suspenido menor. Modulação para Si bemol maior no compasso 72. Provavelmente o compositor se refere ao encontro de Telêmaco com um sacerdote que lhe ensina a tocar flauta.
[c.87-122] <i>Dói-lhe a consciência [no] entanto.</i>	Lá maior e lá menor. Neste trecho é apresentado pelo corninglês um tema que pode ser considerado como um segundo tema de uma exposição de forma sonata. Nos compassos 116-119, há a apresentação de tema no trombone solo que será retomado no desenvolvimento, Cena C, e na transição para a Terceira Parte, compasso 560.
[c.123-157] <i>Expatriado, sem amigos, morto para os seus, gastando a vida árduo mister de ignaro pastor, pesa-lhe n'alma a noite dolorosa de uma profunda tristeza...</i>	Mi maior. Transição para a segunda parte, baseada numa variação do motivo de Telêmaco.

Segunda Parte

Cena B	Livro II
[c.158-172] <i>Manhã bucólica. O sol quebra um escrínio de pedrarias sobre a púrpura do Oriente. A passarada sonoriza o éter.</i>	Mi maior, Dó maior, Lá bemol maior. Esta segunda parte pode ser entendida como um segundo movimento do ciclo de sonata, ou como segundo grupo de temas de uma forma de sonata. A harpa é utilizada exclusivamente nesta seção. Sob o ponto de vista harmônico, é certo que o compositor se vale do ciclo das terças, se a tonalidade de Lá bemol maior for considerada como enarmônica de Sol suspenido maior.
[c.173-179] <i>Brisas fazem estremecer num frêmito de beijos a folhagem alegre dos salsedos em flor...</i>	Lá bemol maior. Observe-se a superposição de quiálteras de 3 e 5 a representar as brisas.
[c.180-250] <i>A flauta primitiva de Telêmaco melancoliza, numa dolência vaga, as pompas da luz!</i>	Um novo tema é apresentado pelo oboé e corninglês. No compasso 187 o corninglês apresenta um tema que tem afinidade com aquele apresentado pelo mesmo instrumento no compasso 87. Este tema será explorado durante o desenvolvimento. No compasso 224 o tema de Telêmaco é re-exposto pela trompa, desta vez em Mi bemol maior.
Cena C	Livro IV? Neste momento do romance Telêmaco é levado a ilha de Chipre no mês da primavera, que é consagrado a Vênus. Telêmaco se vê tentado pelo erotismo reinante na ilha.
[c.251-532] <i>Sátiros na bacanal infrene de uma sedução irresistível, rodeiam Telêmaco. Desfolham a avidez de seu olhar solitário, a rosa quente do amor pecaminoso... Trava-se a luta entre o pecado e o dever. Telêmaco vence por fim</i>	Fá menor. Harmonia modulante. A partir do compasso 511 há uma série de cadências que relembram os temas apresentadas na primeira e segunda partes. Primeiramente o tema de Telêmaco, agora na corneta. No compasso 533, o

Tema 1b c.25-28	
Tema 1c c.33-46	
Tema 1d c.123-126	

O tema de Telêmaco, inicialmente apresentado pela trompa, está claramente elaborado em duas partes: primeiramente o arpejo de Mi maior, nos compassos 1 e 2, seguidos pela terça que desce para a tônica, executada duas vezes, compassos 3 e 4. Observe-se que o tema de Telêmaco lembra a escrita da trompa natural, baseada em arpejos.

Nos exemplos seguintes, *b* e *c*, o tema é gradativamente ampliado até que finalmente é apresentado na sua versão mais longa, motivo *d*. O exemplo 1d é uma versão abreviada da segunda metade do Tema 1c.

O trecho inicial da obra, de c.1 a c.158, pode ser considerado uma exposição de forma sonata. O primeiro tema, ouvido na trompa, sempre aparece junto à personagem de Telêmaco, por isso chamado de tema de Telêmaco. (Ex. 8) Este tema é acompanhado por um motivo rítmico que por sua vez sugere a presença de Mentor, como fica evidente na coda. Por isso, tema de Mentor.

The image shows a musical score for five instruments: Clarinet in B-flat, Bassoon, Trumpet in F, Timpani, and Contrabass. The music is in 3/4 time and G major. The Clarinet and Bassoon parts feature complex rhythmic patterns with dynamic markings of *pp* and *p*. The Trumpet part includes a trill (*tr*) and a dynamic marking of *p*. The Timpani part has a trill (*tr*) and a dynamic marking of *pp*. The Contrabass part has a dynamic marking of *pp*. The score includes performance instructions such as "1. bouchés" for the Trumpet.

Ex. 9. *Tema 1 – Tema de Telêmaco*, trompa, *Tema de Mentor*, clarinetas e fagotes

No primeiro quadro, o motivo rítmico de Mentor e suas posteriores variações.

Transformações rítmicas do tema de Mentor:

Motivo original: c.2	
Transformação 1: c.9	
Transformação 2: c.308-309	

O primeiro grupo de temas segue do primeiro até o compasso 86. Do compasso 87 até o compasso 157, o segundo grupo de temas, que inclui um *recitativo* executado pelo trombone, nos compassos 116 a 119. Este recitativo será posteriormente



desenvolvido. O recitativo do trombone é ouvido no compasso 116, ao final da primeira seção da obra, entre o primeiro e segundo grupo de temas.

Ex. 9. *Recitativo*, trombone solo

Posteriormente, já no desenvolvimento, no compasso 247, os fagotes executam uma variação do recitativo. Este motivo rítmico servirá de base para todo o longo desenvolvimento da obra. Seguem exemplos do motivo rítmico como apresentado no compasso 247 e posteriores variações:

Variações rítmicas do *Recitativo*:

Varição 1	
Varição 2	
Varição 3	
Varição 4	
Varição 5	

Varição 6	
Varição 7	

O segundo grupo de temas inicia com o tema da *consciência* que é apresentado pelo corniglês, logo abaixo do texto “*dói-lhe a consciência, no entanto*”, compasso 88.

(Ex.10)



Ex. 10 *Tema da consciência*

A segunda parte da obra, compassos 158 a 246, pode ser considerada como sendo um segundo movimento de caráter pastoral ou ainda como sendo o segundo grupo de temas de uma forma de sonata. A harpa será ouvida apenas neste trecho da obra. Francisco Valle também cria um contraste de timbres entre a primeira e segunda parte da composição.

O aspecto harmônico nesta seção é interessante, pois o compositor faz uso do círculo de terças, Mi maior, Dó maior, Lá bemol maior (Sol suspenido maior, enarmonicamente falando). Essas tonalidades sucedem-se rapidamente sem que haja uma modulação clássica de uma para outra: são justapostas, por assim dizer. Esta é uma característica da música de Francisco Valle: ele justapõe dois acordes, ou duas tonalidades que tenham uma terça em comum, ao invés de realizar uma modulação de uma tonalidade para outra.

Harpa, oboé e flautim executam o tema principal desta seção. O texto do programa neste trecho: “Manhã bucólica. O sol quebra o escrínio sobre a púrpura do Oriente. A passarda sonoriza o éter”, fazendo referência aos pássaros. Esta é a deixa para que Francisco Valle utilize preponderantemente os instrumentos de madeira. (Ex. 11 e Ex.12)

SO LA SIVA PARTE
 Allegretto scherzando Manhã bucólica. O sol quebra num escrito sobre a
 púrpura do Oriente. I passarada samarita e ceter.

Viol. I
 Viol. II
 Vla.
 Vcl. I
 Vcl. II
 Cb.
 Fl. I
 Fl. II
 Ob.
 Cl. I
 Cl. II
 Fg.
 Trp. I
 Trp. II
 Trb.
 Tuba
 Tim.
 C.

SEGUNDA PARTE
 Allegretto scherzando

Viol. I
 Viol. II
 Vla.
 Vcl. I
 Vcl. II
 Cb.
 Fl. I
 Fl. II
 Ob.
 Cl. I
 Cl. II
 Fg.
 Trp. I
 Trp. II
 Trb.
 Tuba
 Tim.
 C.

Ex. 11 Manhã Bucólica. Observe-se as mudanças de tonalidades, Mi Maior-Dó

Maior

The image displays a musical score for a symphony orchestra, specifically focusing on measures 205 and 206. The score is organized into two systems. The first system includes staves for Flute I (Flautim), Oboe (oboé), Clarinet (clarineta), Bassoon (Fagote), Horns (Corno), Violins (Violino), and Cellos/Double Basses (Violoncello/Bassi). The second system continues with the same instruments. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and complex chordal structures, particularly in the strings and woodwinds. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The key signature and time signature are not explicitly shown but are implied by the context of the score.

Ex. 12. *Passarada*: flautim, oboé; *brisas*: cordas; *Tema de Telêmaco transformado* (c. 205 e 206, clarineta). Observe-se a superposição de quíalteras nas cordas e flautim

São apresentados três temas nesta seção. O primeiro, como foi dito, apresentado pela harpa, oboé e flautim. O segundo tema é apresentado pelo oboé e o corninglês. O terceiro tema guarda alguma semelhança com o *Tema da consciência*, e é apresentado pelo corninglês.

1º tema	
2º tema (Oboé e corninglês)	
3º tema	

No compasso 224 o tema de Telêmaco é novamente ouvido na trompa, dessa feita, uma oitava abaixo. O objetivo desta aparição do tema certamente é garantir maior unidade estrutural à obra.

A riqueza rítmica desta parte da obra, e do poema sinfônico em sua totalidade, é particularmente relevante. Francisco Valle, além de elaborar variações rítmicas dos temas, também superpõe vários motivos com ritmos diferentes, como no exemplo 12.

O longo desenvolvimento, compassos 247 até 498, elabora todos os temas apresentados, muitas vezes superpondo-os e transformando ritmicamente os motivos

anteriormente expostos. O quadro com as variações rítmicas do *Recitativo* é um exemplo.

A questão da orquestração foi objeto de discussão para os que trabalharam no Projeto Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro. O compositor anotou na partitura os diferentes níveis de dinâmica no mesmo compasso. Pode-se concluir que o propósito de Francisco Valle era o de dar maior equilíbrio à orquestração ou buscar efeitos de timbre.

Uma forma interessante de superposição de diferentes níveis de dinâmica ocorre no compasso 271, quando as madeiras executam em *fff* o tema de Telêmaco sobre um acompanhamento em *pp* do restante da orquestra. No mesmo trecho, flautas e clarinetas executam uma variação do 1º tema da segunda parte. (Ex.13)

The image displays a page of a musical score for 'Trecho da Bacanal'. The score is arranged in a system with multiple staves. The woodwind section includes Flute I and II, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, and Contrabassoon. The string section includes Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The percussion section includes Timpani, Snare Drum, and Cymbals. The woodwinds and strings are playing a complex, rhythmic pattern. The woodwinds are marked with dynamics such as *f*, *ff*, and *pp*. The strings are marked with *pp*, *pp cres.*, and *ff*. The percussion is marked with *tr* and *pp*. The score is in 3/4 time and features a variety of note values and rests.

Ex. 13. *Trecho da Bacanal*: observe-se a diferença de dinâmica entre madeiras e o resto da orquestra. As madeiras executam o motivo de Telêmaco

Também de grande interesse é a insistência de Francisco Valle numa melodia baseada no acorde de Si bemol com sétima menor, de inequívoco sabor modal. O exemplo a seguir foi retirado da seção de desenvolvimento, compasso 418 e seguintes. Observe-se que a melodia é harmonizada com os acordes de Si bemol e Fá maior, apenas. (Ex.14)

The image displays a page of a musical score, specifically a symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top left, there is a box containing the number '418'. The staves are labeled as follows from top to bottom: Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet I (Tpt. I), Trumpet II (Tpt. II), Trombone I (Tbn. I), Trombone II (Tbn. II), Trombone III (Tbn. III), Saxophone (Sax.), Percussion (Perc.), Harp (Harp.), Violin I (Vcl. I), Violin II (Vcl. II), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The Violin I and II parts are the primary focus, showing a melodic line with a modal character. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *pp*, *mf*), and articulation marks. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the overall structure is organized into systems.

Ex. 14. Melodia de caráter modal, executada pelos violinos

Do compasso 499 até o compasso 589 há uma série de cadências nos instrumentos de sopros, nas quais são elaborados os temas da segunda parte e também o tema de Telêmaco. Esta seção pode ser considerada tanto como sendo uma longa transição para a recapitulação da exposição da forma sonata ou como sendo um novo episódio de desenvolvimento, ou ainda, como um terceiro movimento.

A *coda*, compassos 681 em diante, apresenta um *rallentando* constante, que fica evidenciado também na escrita, 12/8 depois 4/4. Os temas de Telêmaco e Mentor, que agora tem sua verdadeira identidade revelada como Minerva, são combinados com habilidade. O ritmo harmônico desta última seção é lento. O compositor explora a região harmônica da subdominante, Lá maior, e sua relativa, Fá sustenido menor. A cadência plagal final, Fá sustenido menor – Mi maior, reforça o caráter espiritual místico da experiência vivida por Telêmaco.

Supondo que este seja o terceiro movimento de fato, o autor combina, funde, uma forma sonata, com um segundo movimento *Allegretto scherzando*, e posteriormente um *Adágio*, e finalmente a recapitulação e *coda*, que conclui a obra.

Com o fim de garantir uma unidade estrutural à sua música, Francisco Valle lança mão da técnica de transformação temática e motívica ao longo de toda a peça. Uma análise mais profunda da obra sugere que o protagonista do romance, Telêmaco, é retratado por um motivo simples: um arpejo de Mi maior. (vide exemplo abaixo). Este motivo tem um caráter melódico, mas também rítmico escrito em modo Iâmbico: curta – longa – curta – longa. Além disso, outro motivo de caráter rítmico é sempre executado próximo ao motivo de Telêmaco. Este segundo motivo está escrito em modo Troqueu:

longo – curto – longo – curto – longo. De forma sutil, Francisco Valle revela a diferença de caráter entre o jovem Telêmaco e Mentor-Minerva.

A análise da obra evidencia como Francisco Valle compreendeu a questão formal do poema sinfônico em profundidade. Ele relativiza e amplia o conceito da forma sonata, seguindo o modelo de Liszt. As diferenças de andamento e de tonalidade são coerentes com o gênero poema sinfônico. O desenvolvimento baseado em motivos, as variantes rítmicas que não passaram despercebidas para a crítica que assistiu à estréia da obra no Rio de Janeiro, em 1891, conferem unidade estrutural à obra. Tal como proposto por Liszt, Telêmaco tem o gesto sinfônico da sinfonia beethoveniana, sem, no entanto, se ater à forma clássica em multimovimentos.

Música e texto

De certa forma, Francisco Valle lê todo o romance de Fénelon, desde o segundo Livro até o último. Logo no início da obra a terra treme, como descrito no segundo Livro. Na segunda parte, uma cena pastoral, permite ao compositor mineiro, como permitiu a Beethoven, retratar pássaros e brisas. Na exposição do poema sinfônico, Telêmaco se acha diante de uma visão que lhe dá esperança num momento de desespero, pois havia sido vendido como escravo no Egito. O desenvolvimento encontra correspondência com a experiência vivida por Telêmaco na ilha de Chipre, na qual havia um templo dedicado a Vênus, deusa do amor, e onde deve resistir às muitas tentações a que está exposto naquele ambiente. A visita ao Tártaro, local em que Telêmaco tem outra visão, próximo ao fim do romance, serve como pano de fundo para a recapitulação da exposição da obra. E, por fim, a ascensão de Minerva no último capítulo do livro conclui a obra, à maneira de coda.

Apesar dos esforços de Francisco Valle em realizar conexões entre a música e o texto, um jornalista anônimo do Jornal do Brasil, num artigo que será discutido brevemente, afirmou sobre a música “*o poema sinfônico Telêmaco teve[,] por esteio[,] um episódio[,] tão falto de interesse que poderia se aplicada[,] ao Simão de Nântua[,] como ao Telêmaco*”. Este jornalista tocou num ponto nevrálgico do gênero. Ele aceita que a música possa ter um programa, porém não viu relação entre a música e o texto. Ele toca numa questão problemática do poema sinfônico. Pode a música, de fato, representar ‘realisticamente’ um texto?

Andrew Bonner comprovou que o poema sinfônico *Os Prelúdios*, de Liszt, foi concebido originalmente como a abertura da obra *Les quatre éléments* (Os quatro elementos) e somente depois foi ligado ao programa que hoje conhecemos (TARUSKIN, 2005, vol. 3, p. 425). Para Liszt a música programática poderia indicar um novo caminho para a música orquestral. No entanto, as associações que ele mesmo fazia entre música e textos de seus poemas sinfônicos são tênues. No caso de *Os Prelúdios*, tanto o programa que foi publicado na partitura da obra quanto aquele a que originalmente esteve ligado podem justificar a obra. Ou seja, o programa não é condição indispensável para a compreensão do texto musical.

A recepção à obra: dois artigos na imprensa carioca

A imprensa carioca esteve presente na estréia do *Telêmaco*. A obra foi apresentada no dia 30 de agosto de 1891, logo após a volta do compositor da Europa. Foram publicados dois interessantes artigos nos dias que se seguiram ao concerto. O primeiro publicado no Jornal do Brasil, em 31 de agosto de 1891, por autor anônimo, na coluna “Theatros e Concertos”. O segundo saiu no Jornal do Comércio, dia 1.º de setembro de 1891, na

coluna “Novidades Theatraes” e foi escrito por Oscar Guanabario. Segundo este jornalista o programa do concerto foi o seguinte:

1ª Parte:

- *Reverie, poema para orquestra, de Francisco Valle.*
- *Segunda Gavota para quarteto e Minueto, de Henrique Braga.*
- *Primeiro e quinto tempo da sonata em Sol menor de Schumann, Francisco Valle, piano.*
- *Telêmaco, poema para orquestra, de Francisco Valle.*

2ª Parte:

- *Gavota, para orquestra, [Ernesto] Ronchini.*
- *Andante para violino, de Lalo.*
- *Finale della Zingaresca, de Sarazate, executado por Enrico La Rosa.*
- *Terceira valsa em Dó sustenido menor para piano, de Chopin, Francisco Valle, piano.*
- *Presto, de Mendelsshon, Francisco Valle, piano.*
- *Pastoral, para orquestra, de Francisco Valle.*
- *Valse-Scherzo, para orquestra, de Francisco Valle.*

(*Jornal do Comércio*, 1.º de setembro de 1891, Novidades Theatraes).

Ainda segundo Guanabario, a orquestra foi regida por Ernesto Ronchini e Francisco Valle. Ambos os jornalistas teceram elogios ao compositor, ressaltaram a originalidade das obras. Entretanto, não deixaram de ressaltar algo que consideraram

uma falha grave, a saber: para Oscar Guanabara, Francisco Valle “*tem originalidade nas suas composições; a música que fez, ainda que imperfeita pelo lado sinfônico e [pela] classificação, é sua [grifo do autor], não recebeu inspiração de outrem*”. Estes erros pelo lado sinfônico, certamente, são uma crítica à orquestração da obra. Já o erro da classificação é mais sutil e será discutido com mais detalhe pelo cronista anônimo do Jornal do Brasil. A riqueza deste artigo anônimo merece uma atenção especial.

O jornalista inicia seu texto fazendo observações sobre os estudos de Francisco Valle em Paris. E comenta que o compositor saiu dos sertões de Minas diretamente para o grande centro de atividade artística que é Paris, mas com “minguado cultivo intelectual” e que por isso “embarafustou-se pelas teorias afora, mas parece haver ficado alheio[,] ao movimento artístico[,] que o cercava”. Ao que tudo indica o crítico fez aqui um comentário sobre as escolas musicais em voga na França, bem como a todo o mundo artístico.

Afirma que o compositor “como músico, vem perfeitamente apto[,] para desenvolver, na mais complicada meada de contraponto”. O problema reside no fato de que “como artista-músico, falta-lhe a alta compreensão da música sinfônica; desconhece-lhe os meios e os fins e mesmo pela classificação das peças e acomodação da música ao argumento dos poemas”. Assim, se pode se embrenhar no contraponto, mas falta-lhe compreensão da música sinfônica, a formação de Francisco Valle, segundo ele, não foi completa. O compositor mineiro teria apreendido os elementos básicos da composição musical: a arte do contraponto, submetendo-se à da harmonia e orquestração.

Mas o fato mais grave segundo o cronista: o compositor não acertou a classificação de sua própria obra. Na crítica do jornalista anônimo, como na de Oscar Guanabara, há ressalvas sobre a *classificação* das obras. Primeiramente, Francisco Valle teria “*chamado pastoral [Pastoral], aquilo que não o é e batizando[,] de valse scherzo [Valse-scherzo], uma peça característica[,] que só[,] por scherzo[,] poderia passar e, ainda assim, com dificuldade*”.

Portanto, diz o anônimo: “*vê-se que não houve mão amiga e inteligente[,] que o dirigisse*”. Esta é uma observação intrigante. Toda a historiografia do século XX enfatizou o fato de Valle haver estudado, para seu benefício, com César Franck, um dos mais importantes professores do fim do século na França. Mas esta informação não era do conhecimento dos críticos cariocas de então. Somente no artigo publicado no *Jornal do Comércio* em 26 de setembro de 1892, assinado por Oscar Guanabara, e intitulado *Francisco Valle, Ao Estado de Minas Geraes* [sic] surge claramente a informação de que Francisco Valle fora aluno de César Franck.

Para o cronista que não assinou seu artigo há também reparos sobre a relação entre texto e música:

A Reverie baseada num episódio da Uranie, de Flamarion, não tem a menor relação com o assunto; o poema sinfônico Telêmaco teve, por esteio, um episódio, tão falto de interesse que poderia se aplicada, ao Simão de Nântua, como ao Telêmaco, a música primorosamente escrita e desenvolvida, que o jovem maestro compôs.” (Jornal do Brasil, 31 de agosto de 1891).

Como foi dito, este – a relação entre texto e música – é um ponto nevrálgico do gênero poema sinfônico.

A *Reverie* é uma das obras de Francisco Valle que ainda não foram localizadas. Mas a referência ao texto em que se baseou a obra pode ser muito esclarecedora. Supõe-se que o Flamarion do texto seja Camille Flamarion (1842-1925), astrônomo francês. Ele escreveu também romances, como *Uranie*. Flamarion foi autor de obras espíritas e *Uranie*, ou *Urânia*, é a musa da astronomia. Se confirmada a informação, a *Reverie* seria mais uma obra do compositor com conteúdo programático e mais uma cujo conteúdo pode ser ligado tanto aos mitos gregos quanto ao espiritismo.

Retornando ao artigo, o cronista observa qualidades nas obras com programa, mas faz reparos ao texto escolhido. Não enxerga relação entre texto e música. Talvez seja possível ver aí uma crítica não apenas a este ou aquele texto escolhido pelo compositor, mas a toda a música programática, entretanto. Seria o jornalista um defensor da música pura? Ou, ao contrário, apenas não gostou do texto utilizado e não percebeu relação entre texto e música? Deve-se supor que conhecia ambos os romances: *Uranie e Telêmaco*?

No entanto, foi capaz de perceber a urdidura rítmica que dá unidade ao *Telêmaco*, quando observou que “a base rítmica [em] que se assenta todo o desenvolvimento do poema *Telêmaco*”. Viu ainda nas obras apresentadas no concerto “*lampejos adiantadíssimos da nova escola*”. Por certo fala da Nova Escola Alemã cujo líder era Franz Liszt que, já se sabe, foi o criador do poema sinfônico. O autor intui que Francisco Valle travou contato com esta nova estética – que já não era tão nova a essa altura – o que, a seus olhos, seria um elogio ao jovem compositor.

O *Telêmaco*, portanto, tem grandes qualidades. A unidade alcançada através de uma rica trama rítmica, trabalhada dentro de uma estética moderna. O problema era a relação entre texto e música. O texto era “*falto de interesse*” e poderia a mesma música “*ser aplicada ao Simão de Nântua*”. Isto apesar dos esforços de o compositor dar algum realismo à música escrevendo detalhadamente na partitura o texto do programa escolhido. Mas o crítico não teve acesso à partitura, ouviu o concerto apenas, e não foi capaz de relacionar o que ouvira com o texto do romance de Fénelon que, provavelmente, conhecia.

Retornando ao texto do *Jornal do Brasil*, há outra observação interessante:

Abstraindo destes erros, provenientes da ausência de uma tal ou qual ilustração, hoje, mais do que nunca indispensável ao artista, as composições de Francisco Valle[,] denotam grande talento, muita originalidade e sobretudo, um natural pendor para o desenvolvimento das frases musicais, em que ele já é realmente grande! (Grifo meu)
(*Jornal do Brasil*, 31 de agosto de 1891).

Ao compositor romântico não basta o conhecimento técnico: é necessário que haja uma ilustração intelectual. Esta ilustração incluía viagem a Europa. O expressivo número de músicos e artistas que foi enviado à Europa ou realizou a viagem com recursos próprios, como Francisco Valle ou os paraenses Meneleu Campos e Gama Malcher, atesta essa necessidade. O objetivo não era apenas adquirir técnica e habilidades musicais, mas ilustrar-se, ‘banhar-se’ na civilização.

Para o cronista, a viagem de Francisco Valle serviu para o contraponto. Havia agora a necessidade de ilustrar-se. A crítica mais contundente está dirigida ao texto, “*falto de interesse*”, como insinuando que o jovem compositor deveria escolher um texto melhor. Ilustrar-se primordialmente na literatura, já que havia uma íntima relação entre esta e a música no século dezenove. O jovem Francisco Valle “*atirado dos sertões de Minas*” para Paris aprendeu o seu ofício de músico, mas não se ilustrou o suficiente. Fica evidente a necessidade de o compositor retornar à Europa para completar sua formação. Mesmo assim, Francisco Valle demonstra talento e originalidade em sua obra.

É preciso mais, no entanto:

Dêem-lhe como o fio de Ariadne, meios de sair daquele labirinto em que está metido; cultivem este prodigioso talento; lapidem esse diamante, que ainda não pode ostentar o fogo das suas facetas e teremos, mais do que um músico, um compositor orientado nos múltiplos meandros da sua difícil carreira. Levantem-lhe agora a cultura intelectual; que na técnica da música, já é ele mestre e mestre consumado. (Jornal do Brasil, 31 de agosto de 1891).

Esta última parte do artigo é uma contradição à primeira que afirma que ao compositor faltava “*a alta compreensão da música sinfônica*” e que o compositor desconhecia os seus “*meios e os fins*”. Uma combinação dos textos sugere que a questão de fundo, a desaprovação do cronista, foi mesmo a escolha do texto, que não tinha interesse, mas que a música era bem escrita. Um texto mais interessante teria produzido melhor efeito, ainda que a música fosse a mesma.

Ambos os textos dos poemas sinfônicos apresentados tratam de mitos gregos, Urania é uma das musas, Telêmaco é o filho de Ulisses. O jornalista se aproveita desta deixa para também usar elementos helenísticos: o labirinto e o fio de Ariadne.

É mister dizer que Francisco Valle tinha 22 anos em 1891. As obras apresentadas, a *Pastoral*, *Reverie*, *Valse-Scherzo* e o *Telêmaco* mostram um compositor ambicioso que, apesar do pouco tempo de estudo, foi capaz de produzir obras de fôlego.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No final do século XIX Francisco Valle era visto como um compositor que se enquadrava confortavelmente entre os músicos da *belle époque* carioca. Se a visão dos historiadores do século XX sobre a obra de Francisco Valle foi desfavorável, julgando-a sob uma ótica diferente da qual foi criada, para os críticos contemporâneos de Valle contavam outros parâmetros. Sua música, moldada nos padrões estéticos europeus, refletia o momento histórico que vivia, no qual a paridade com a Europa era o parâmetro a ser alcançado. Sua obra foi tocada e discutida por seus contemporâneos, o que demonstra que era respeitado por seus colegas e pela crítica.

Quando da estréia do Telêmaco, em 1891, os jornalistas discutiram a escolha do programa, mas não a escolha do gênero. Em nenhum momento se fez alusão ao fato de que a obra não fazia referências diretas à música popular, ou folclórica. Francisco Valle e os jornalistas que assistiram à estréia do Telêmaco tinham algo em comum: compartilhavam os mesmo valores estéticos e culturais.

Francisco Valle procurou realizar uma síntese entre o que se produzia na Europa e aquilo que poderia ser compreendido e talvez fosse desejado pelo público esclarecido do Rio de Janeiro, pela crítica e, por que não, por seus colegas músicos.

A própria escolha do Telêmaco como programa indica uma síntese dos valores da época, mas também pessoais. Primeiramente, o mito do Telêmaco permaneceu no imaginário do século XIX, tendo inspirado artistas do porte de Jaques-Louis David, que em sua fase final pintou um quadro inspirado no mito. A escolha do romance indica que Valle estava atento ao mundo artístico a sua volta. Em segundo lugar, há que se

observar que as cenas escolhidas por Francisco Valle estão relacionadas a visões e ao contato com espíritos do *outro mundo*. Sendo o compositor adepto do espiritismo, talvez fosse este o seu maior interesse. Por outro lado, a questão moral e política do Telêmaco, presentes no romance que deu origem ao programa, não passou despercebida aos leitores do livro logo após sua publicação e pela crítica posterior. Estaria Francisco Valle insinuando que os dirigentes da nação deveriam seguir os conselhos de Mentor? A crítica da época não fez esta leitura, ao contrário, um jornalista não encontrou relação entre o texto e música.

Há aí uma síntese entre as convicções pessoais do autor, de orientação espírita kardecista, e o mundo artístico a sua volta e quiçá do momento político brasileiro do início da República. Não há indicações nas cartas remanescentes ou em outros textos do compositor suporte para esta suposição, mas pode-se constatar na trajetória posterior do autor mineiro que ele se preocupou com a política da República Velha.

Em duas outras obras, *Depois da Guerra* e *O Batel da Dor*, Francisco Valle lê os fatos que ocorrem a sua volta, seja por motivos pela repercussão do trágico naufrágio que dá origem ao *Batel da Dor*, ou políticos, já que a Revolta da Armada, inspirou o *Depois da Guerra*. Caso *sui generis* em que fatos do cotidiano, ainda que dramáticos, são transformados em programa para poemas sinfônicos. Se, no *Telêmaco*, é arriscado especular sobre as convicções políticas do autor ou se havia alguma intenção por trás da escolha do programa, nestas duas obras não há como negar que o compositor estava profundamente integrado ao momento histórico em que vivia, extraindo praticamente de notícias de jornais programas para suas obras. O estilo grandioso do *finale* do *Depois da*

Guerra insinua que ele saúda o vencedor da Revolta da Armada, ou seja, Floriano Peixoto.

A pesquisa, baseada também em artigos de jornais, revela que Oscar Guanabara, algumas vezes tido como reacionário pela historiografia, não faz críticas à obra de Valle, ao contrário, sempre tem uma atitude positiva em relação a sua obra, mesmo o compositor estando a trabalhar com um gênero supostamente moderno, como o poema sinfônico. Tendo escrito um dos primeiros artigos sobre Francisco Valle, escreveu também sobre sua morte, em 1906, e sobre a estréia da versão orquestral do *Bailado na Roça*, em 1914, última vez que a obra de Valle mereceu destaque nos jornais cariocas. Outra vez observa-se que é preciso se dirigir aos documentos para que se aprofunde a discussão sobre a época.

Francisco Valle, como seus colegas de geração, escreveu dentro de um estilo francamente tonal, ligado às formas tradicionais do ciclo de sonata, do tema e variações e do poema sinfônico. O epíteto de compositor acadêmico poderia vir à mente, porém é mais importante compreender a obra de Francisco Valle dentro de seu contexto histórico do que buscar classificações rápidas, como foi feito ao longo do século XX. Parafraseando Jorge Coli, é preciso deixar a obra falar por si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACQUARONE, Francisco. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1948.
- ALMEIDA, Patrícia Lage. *Elos de permanência: o lazer como preservação da memória dos libertos e de seus descendentes em Juiz de Fora no início do Século XX*. dissertação de mestrado. Juiz de Fora: UFJF, 2006.
- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
- ANDRADE, Mário. *Aspectos da música brasileira*. In: *Obras completas*, vol. 11. Rio de Janeiro: Villa Rica editoras, 1991.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correa. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- BARBOSA, [José] Rodrigues. Um século de música brasileira; reedição do texto publicado em *O Estado de S. Paulo*, 9-19 set. 1922; pesquisa, estabelecimento do texto, introdução e notas de Paulo Castagna. São Paulo: Relatório de Pesquisa Trienal para o IA/Unesp, 1997. 116p. Texto disponível em: http://www.ia.unesp.br/pos/stricto/musica/outros%20textos/um_seculo_de_musica_brasileira.pdf
- BEHAGUE, Gerard. *La música en América Latina*. Caracas (Venezuela): Monte Ávila Editores, 1983.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História* ou o ofício do historiador. Tradução André Telles. Edição anotada por Étienne Bloch. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BOMBERGER, E. Douglas. *Chadwick's "Melpomene" and the anxiety of influence*. *American Music*, vol. 21, n.3, p.319-348. Nineteenth-Century special issue, Autumn, 2003. Champaign, IL: Ed. University of Illinois Press.

- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 44.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRASIL, Hebe Machado. *FRÓES*, um notável música baiano. Salvador: Governo da Bahia, 1976.
- BURKHOLDER, J. Peter. *Museum pieces: the historicist mainstream in music in the last hundred years*. The Journal of Musicology, vol. 2, n.º2, p.115-134. Spring, 1983.
- CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da belle-époque paulistana*. São Paulo: Editora Senac, 2001.
- CÂNDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.
- CARRARA, Angelo Alves. *Juiz de Fora de Francisco Valle*, In: CASTAGNA, Paulo (coord.). *Francisco Valle*; pesquisa musicológica, edição e comentários Lúcius Mota, Paulo Castagna; editoração musical Leonardo Martinelli; revisão técnica Marcelo Campos Hazan; english version Marcelo Campos Hazan, Tom Moore; textos introdutórios Angelo Alves Carrara, Cyro Eyer do Valle, Lúcius Mota, Paulo Castagna; prefácio Aurelio Tello. Belo Horizonte: Governo de Minas Gerais / Secretaria de Estado de Cultura, 2008. PAMM 16, p.35-37. (Patrimônio Arquivístico-Músical Mineiro, v.3).
- CARVALHO, Danielle Crepaldi. *“Arte” em tempos de “chirinola”: a proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898)*. Dissertação de mestrado, Campinas: UNICAMP, 2009.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1990.
- _____. *D. Pedro II*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

- CARVALHO, José Murilo de; PEREIRA, Lúcia Maria Bastos (org.). *Repensando o Brasil do Oitocentos: cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- CASTAGNA, Paulo. *Avanços e perspectivas na musicologia brasileira*, Revista do Conservatório de Música UFPel, Pelotas, 2008, vol. 01, p.32-57. <http://www.ufpel.edu.br/conservatorio/revista/revista1.html>
- CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile, dai tempo coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milão: Fratelli Riccioni, 1926.
- CHIANG, Chen-Ju. *An examination of the German influence on thematic development, chromaticism and instrumentation in Ernest Chausson's Concert for piano, violin and string quartet, op.21*. Tese, Tucson: The University of Arizona, 2006.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *A "Europa dos pobres". A belle-époque mineira*. Juiz de Fora (MG): Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 1994.
- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- COOPER, Martin. *French Music, from the death of Berlioz to the death of Fauré*. Oxford: Oxford University Press, 1951, reimpressão 1974.
- CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Francisco Braga: Catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2005.
- _____. *Leopoldo Miguéz: Catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2005.
- COSTA, Ângela Marques; SCHWACZ, Lilia Moritz. *Virando séculos (1890-1914): no tempo das certezas*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. 2.ed. Petrópolis. Vozes, 1980.

- CRAWFORD, Richard. *Edward MacDowell: musical nationalism and an American tone poet*. Journal of the American musicological society, vol.49, n.º3, p. 528-560, Autumn, 1996.
- DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-Century music*. Tradução de J. Bradford Robinson. Los Angeles: University of California Press, 1989.
- DAOU, Ana Maria. *A belle-époque amazônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- DAVIES, Laurence. *César Franck and his circle*. London: Ed.Barrie&Jenkins, 1970.
- DEMUTH, Norman. *César Franck*. Londres: Ed. Dennis Dobson LTD., 1949.
- D'INDY, Vincent. *César Franck, a study by Vincent D'Indy with an introduction by Rosa Newmarch*. Londres: John Lane the Bodley Head Ltd.,1909, reimpressão 1922.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorze Zahar Editor, 1994.
- FAZOLATTO, Douglas. *Juiz de Fora: imagens do passado*. Juiz de Fora: Panorama Editora, 2007.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- FÉNELON, Francois de La Mothe. *As Aventuras de Têlemaco filho de Ulisses*. Tradução de Maria Helena C. V. Trylinski, São Paulo: Madras Editora, 2006.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. Tese. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.
- FILHO, Duílio Battistoni. *Pequena história das Artes no Brasil*. 2.ed. Campinas: Editora Átomo, 2008.

- FRANCISCO, Luis Roberto. *Elias Álvares Lobo: um momento na música brasileira*. Itu: Ottoni Editora, 2001.
- FONSECA, Aleilson. *Enredo romântico: música ao fundo, manifestações lúdico-musicais no romance urbano do romantismo*. Rio de Janeiro: Editora Sete Letras, 1996.
- HART, Brian J. *The symphony in theory and practice in France, 1900-1914*. Tese. Indiana: Indiana University, School of Music, 1994.
- GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte (1826-1861)*. São Paulo: EDUSP, 2004.
- GOMES, Estephania Gomes de. *João Gomes de Araújo, sua vida e suas obras*. São Paulo: Edição do autor?, 1946.
- GONZAGA-DUQUE. *A arte brasileira*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. São Paulo: Editora Mercado das Letras, 1995.
- GRIER, James. *The critical editing of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- JOHNSON, Dorothy. *The farewell of Telemachus and Eurcharis*. Los Angeles: Getty Museum Studies on Art, 1997.
- JOHNSON, James H. *Beethoven and the birth of romantic musical experience in France*. 19th Century Music, vol.15, n.º1, p.23-35. Summer, 1991.
- KAPLAN, Richard. *Sonata form in the Orchestral Works of Liszt: The Revolutionary Reconsidered*. 19th-Century Music, vol. 8, n.º2, p.142-152. Los Angeles: University of California Press, Autumn, 1984.
- KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. 3.ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.

- KIEFER, Bruno. *O romantismo na música*. In: GUINSBURG, J. (org.). *O romantismo*. p.209-237. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LIMA, Sousa. *Moto-perpétuo: a visão poética da vida através da música*. Autobiografia do maestro Sousa Lima. São Paulo: Instituto Brasileiro de Difusão Cultural, 1981.
- LONGYEAR, Rey M. *Nineteenth-century romanticism in music*. Englewoods: Prentice-Hall Inc. 1988.
- MAGALDI, Cristina. *Music in the imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu*. Oxford, (Reino Unido): Scarecrow Press Inc., 2004.
- MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1977.
- MARTINS, João Paulo. *História e romance: a idéia de história em 'As Aventuras de Telêmaco' e as relações entre texto histórico e prosa ficcional na passagem do séculos XVII-XVIII*. Caminhos do Romance: Campinas: UNICAMP, 2005. Disponível em: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/>. Acesso em 10 de janeiro de 2010.
- MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald: músico de uma saga romântica*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- MARTINS, Hélio Leôncio. *A revolta da Armada*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1997.
- MELLO, Guilherme. *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2.ed. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1947.
- MOTA, Lúcius. *O olhar da musicologia brasileira sobre Francisco Valle*. In: 8º Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora (MG), Anais... Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010. p.229-241.

- NASCIMENTO, José Leonardo. *O Primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX, estética e história*. São Paulo: Editora da UNESP, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. 2.ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2005.
- NEEDEL, Jeffrey D. *Belle-époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Tradução de Celso Nogueira. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *The civilizing Mission: the cultural role of the State in Brazil, 1808-1930*. Luso-Brazilian review, vol. 36, n.º1, p.1-18. Summer, 1999.
- NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Música em Campinas nos últimos anos do império*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.
- NOGUEIRA, Marcos Pupo. *Muito além do melodrama, Os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- OLIVEIRA, Joaquim Alves de, ZULA, José de Oliveira. *Pena sob luz de lamparina*. São Paulo: Lábaron gráfica e editora, 2003.
- PESCE, Dolores. *New light on the programmatic aesthetic of MacDowell's symphonic poems*. American music, vol.4, n.4, p.369-389. Winter, 1996.
- PEREIRA, Américo. *O maestro Francisco Valle: ensaio crítico-biográfico*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1962.
- _____. *O maestro Assuero Garritano: ensaio crítico-biográfico*. Niterói: Ed. Escola Industrial Dom Bosco, 1967.
- PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política. Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007.
- PEREIRA, Elpídio de Brito. *A música, o consulado e eu: memórias de Elpídio Pereira, 1872-1957*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1957.

- PINSKY, Carla Bassanezi. (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- PLANTINGA, Leon. *Romantic Music, A history of Musical Style in Nineteenth Century Europe*. New York: W.W. Norton & Company, Inc. 1984.
- ROCHA, Anderson. *Os quartetos de cordas de Alberto Nepomuceno*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2000.
- SALLES, Vicente. *Maestro Gama Malcher: a figura humana e artística do compositor paraense*. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará/SECULT, 2005.
- SAMARA, Eni Mesquita de; TUPY, Ismênia S. Silveira. *História & Documento e metodologia de pesquisa*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2007.
- SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Editora da Unicamp: Cia das Letras, 1988.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Sol do Brasil. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Editora Cia das Letras, 2008.
- _____. *As barbas do imperador. D. Pedro II: um monarca nos trópicos*. São Paulo: Editora Cia das Letras, 1998.
- SCOTON, Roberta Müller Scafuto. *Espíritas enlouquecem ou curam? Uma análise das relações, conflitos, debates e diálogos entre médicos e kardecistas na primeira metade do século XX*. Dissertação de mestrado. Juiz de Fora: UFJF, 2007.
- SEGALA, Camila Durigan. *Alexandre Levy (1864-1892): uma revisão*. Dissertação de mestrado, São Paulo: UNESP, 2003.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SILVA, Diogo Santos. *A questão do sagrado no labirinto de Creta*. Revista Garrafa, Ed.13, vol.1, Abril-Junho, 2007. Disponível em:

<http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/garrafa13/v1/diogosantos.html> (Acesso em 12 de maio de 2010).

SILVA, José Amaro Santos da. *Música e ópera no Santa Isabel: subsídio para a história da música no Recife*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2006.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *A viagem a Paris de artistas brasileiros no século XIX*. Tempo Social. Revista de Sociologia da USP, 2005, vol.17, n.1, p.343-366.
<http://www.scielo.br/pdf/ts/v17n1a14.pdf>

SOARES, Dalton Martins. *O desenvolvimento, na primeira metade do século XX, da historiografia sobre a prática musical em São Paulo, nos séculos XVI e XIX*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Unesp, 2007.

TOUSSAINT-SAMSON, Adèle. *Uma parisiense no Brasil*. tradução de Maria Inex Turazzi. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2003.

TARUSKIN, Richard. *On letting the music speak for itself: some reflections on musicology and performance*. The Journal of musicology, vol. 1 n.3, , p.338-349. Jul.1982.

_____. *The Oxford history of western music*, vol. 3, The nineteenth Century. New York: Oxford University Press, 2005.

TELLO, Aurélio. *Prefácio*, In: CASTAGNA, Paulo (coord.). *Francisco Valle*; pesquisa musicológica, edição e comentários Lúcius Mota, Paulo Castagna; editoração musical Leonardo Martinelli; revisão técnica Marcelo Campos Hazan; english version Marcelo Campos Hazan, Tom Moore; textos introdutórios Angelo Alves Carrara, Cyro Eyer do Valle, Lúcius Mota, Paulo Castagna; prefácio Aurelio Tello. Belo Horizonte: Governo de Minas Gerais / Secretaria de Estado de Cultura, 2008. PAMM 16, p.17-18. (Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro, v.3).

VALE, Flausino R. *Músicos Mineiros. Edição comemorativa do Cinquentenário de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1948.

VALLE, Francisco. edição de Lúcius Mota. In: CASTAGNA, Paulo (coord.). *Francisco Valle*; pesquisa musicológica, edição e comentários Lúcius Mota, Paulo Castagna; editoração musical Leonardo Martinelli; revisão técnica Marcelo Campos Hazan; english version Marcelo Campos Hazan, Tom Moore; textos introdutórios Angelo Alves Carrara, Cyro Eyer do Valle, Lúcius Mota, Paulo Castagna; prefácio Aurelio Tello. Belo Horizonte: Governo de Minas Gerais / Secretaria de Estado de Cultura, 2008. PAMM 16, p.215-354. (Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro, v.3).

VALLE, Francisco. Fonte utilizada: A - AFV, sem código C-Un: “{gr.3:} *Scenas symphonicas / {gr.2:} sobre o Telemaco*”. Autógrafo, sem local [Paris?], sem data [1891?]. Partitura com 20 pentagramas: Ftm, Fl I-II, Ob I-II, Ci, Cl I-II, Fg I-II, Cfg I-II, Tpa I-II, Tpa III-IV, Cornt I-II, Trbn I-II, Trbn III, Sxhn, Timp, Perc, Hp, Vln I, Vln II, Vla, Vlc, Cb. 34,9 x 27,0 cm (capa de 36,0 x 33,2 cm), 140p. (p.105-118 perdidas). Sem microfilme.

VALOZ, Felipe Ferreira, Jr. *A contribuição de Leopoldo Miguez para o gênero musical poema sinfônico*. Dissertação de mestrado, São Paulo. USP, 200?.

VOLPE, Maria Alice. *Indianismo and landscape in the Brazilian age of progress: art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. Tese. Austin: The University of Texas, 2001.

_____. *Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa*. Rio de Janeiro, Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro, v. 21, 1994/95. p.51-76.

YANG, Hon-Lun Helun. *A Study of the Overtures and Symphonic Poems by American Composers of the Second New England School*. Tese. Saint Louis: Washington University, 1998.

_____. *Nationality versus universality: the identity of George W. Chadwick's symphonic poems*. American music, vol.21 n.1. p.1-44, Spring, 2003.

ANEXO

TELÊMACO

Cenas Sinfônicas

A partitura de Francisco VALLE (2008, vol.3, p.215-354)¹⁷ que se segue foi originalmente editada como parte do projeto Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro e está disponível, juntamente com o seu aparato crítico, no site do projeto: www.cultura.mg.gov.br/pamm/site.html.

Em uma nova revisão percebeu-se a presença de alguns erros na edição acima citada e que foram corrigidos na partitura apresentada a seguir.

As alterações em relação a partitura do PAMM são as seguintes:

Localização	Parte	Situação na edição PAMM	Alteração
c.226	Tpa II	si natural	si bemol
c.560, n.1	Fg I	mi bemol	mi natural
c.690, n.2	Fl II	sol susenido	sol natural
c.274, n.3	Cornt I, II	lá bemol	lá natural
c.283	Tpa III, IV	mi natural	ré natural
c.688, n.2, n.4, n.6, n.8, n.10, n.12, n.14, n.16, n.18, n.20, n.22, n.24	Vln I	sol susenido	sol natural
c.690, n.7, n.8, n.9, n.11	Fl I, Ob I	dó susenido	dó natural
c.690, n.2, n.4, n.6, n.8, n.10, n.12, n.14, n.16, n.18, n.20, n.22, n.24	Vln I	sol susenido	sol natural

¹⁷ A indicação PAMM 16 da partitura é um código interno do projeto PAMM.

Francisco Valle (1869-1906)

Telêmaco (Cenas Sinfônicas) C-FV 22

A Eugênio Fontainha

(1891)

(flautim, flautas I e II, oboés I e II, corne inglês,
clarinetas I e II em Lá e Si bemol, fagotes I e II, contrafagote,
trompas I, II, III e IV em Fá, cornetas I e II em Fá,
trombones tenor I e II, trombone baixo, saxhorn baixo em Fá,
tímpanos em Mi, Fá, Si, Dó, percussão, harpa,
violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo)

Duração aproximada: 25 minutos

Edição: Lúcius Mota

Primeira parte (Allegro agitato)

Segunda parte (Allegretto scherzando)

Terceira parte [Allegro agitato]

Telêmaco

Cenas Sinfônicas

A Eugênio Fontainha
1891

Edição: Lúcius Mota
Fonte: AFV

Francisco Valle
(1869-1906)

PRIMEIRA PARTE *Telêmaco na suave calma dos campos é pegado, de súbito, pela voz cavernosa de uma visão terrível.*
Allegro agitato *Sente-se arrastado pela vereda lúgubre de suas culpas... A visão aponta-lhe o caminho do Bem.*

Flautim

Flautas I e II

Oboés I e II

Corne Inglêss

Clarinetas I e II
clarinetas em Lá
pp

Fagotes I e II
p

Contrafagote

Trompas I e II em Fá
1. bouchés
p

Trompas III e IV em Fá

Cornetas I e II em Fá

Trombones Tenores I e II

Trombone Baixo III

Saxhorn Baixo Grave em Fá

Tímpanos
tr
pp

Percussão

Harpa

PRIMEIRA PARTE
Allegro agitato

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo
pp

9

Instrument list and dynamics:

- Ftm: -
- Fl: *p*, *f*
- Ob: *p*, *f*
- Cor Ing: -
- Cl: *p*, *f*
- Fg: *p*, *f*
- Cfg: *p*, *f*
- Tpa I e II: *f*, *normal*
- Tpa III e IV: *f*, *normal*
- Cornt: *f*
- Trbn I e II: *a 2*
- Trbn III: -
- Sxhn: -
- Tímp: *p*, *f*
- Perc: -
- Hp: -
- Vln I: *p*, *sf*, *f*, *sf*
- Vln II: *p*, *sf*, *f*, *sf*
- Vla: *p*, *sf*, *f*
- Vic: *p*, *sf*, *f*
- Cb: *p*, *sf*, *f*

18

Ftm

Fl

Ob

Cor Ing

Cl

Fg

Cfg

Tpa I e II

Tpa III e IV

Corn

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Timp

Perc

Hp

Vln I

Vln II

Vla

Vic

Cb

23 **A**

Flm
Fl
Ob
Cor Ing
Cl
Fg
Cfgr
Tpa I e II
Tpa III e IV
Cornt
Trbn I e II
Trbn III
Sxhn
Timp
Perc
Hp
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

28

Ftm

Fl

Ob

Cor Ing

Cl

Fg

Cfg

Tpa I e II

Tpa III e IV

Corni

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Timp

Perc

Hp

Vln I

Vln II

Vla

Vic

Cb

p

sf

uniss.

pppp

P col cello

I.

2.

6

3

7

tr

32

Ftm

Fl

Ob

Cor Ing

Cl

Fg

Cfg

Tpa I e II

Tpa III e IV

Cornt

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Timp

Perc

Hp

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

B

Ao tumulto que o sacode nas garras do remorso, enfim
sucede-se uma doce tranqüilidade acariciadora...

Poco più mosso

52

legato

legato

legato

Solo cantabile e dolce

legato

Tpa I e II

Tpa III e IV

Corn

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Timp

Perc

Hp

B

Poco più mosso

8^{va} legato

legato

8^{va} legato

8^{va} legato

8^{va} legato

loco

loco

p

p

uniss.

p

p

cantabile e dolce div.

sf

p

p

p

p

60

Ftm

Fl

Ob

Cor Ing

Cl

Fg

Cfg

Tpa I e II

Tpa III e IV

Cornt

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Timp

Perc

Hp

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

smorzando

p

smorzando

p

smorzando

p

tr.

tr.

accel. poco

ritard.

accel. poco

ritard.

smorzando

accel. poco

ritard.

uniss.

accel. poco

tr.

ritard.

pizz.

70

Poco più lento

Musical score for woodwinds and percussion section. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Cor Anglais (Cor Ing), Clarinet in B-flat (Cl), Bassoon (Fg), and Contrabassoon (Cfg). The woodwinds play a melodic line with triplets, marked *leggiere* and *p*. The Clarinet in B-flat and Bassoon play a supporting line, marked *pp* and *p*. The percussion section includes Trumpets I & II, Trumpets III & IV, Cornet, Trumpets I & II, Trumpet III, Saxophone, and Timpani. The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (D major).

Poco più lento

Musical score for string section. The score includes parts for Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vic), and Contrabasso (Cb). The strings play a melodic line with triplets, marked *smorzando*, *tr*, *ff*, and *f*. The Violoncello and Contrabasso play a supporting line, marked *pp* and *ff*. The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (D major).

90

Flm

Fl

Ob

Cor Ing

Cl

Fg

Cfg

Tpa I e II

Tpa III e IV

Corn

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Timp

Perc

Hp

Vln I

Vln II

Vla

Vic

Cb

2.

psf

sf

passionato

a 2

cresc.

f

pp

p

cresc.

cresc.

f

dim.

p

a 2

cresc.

cresc.

f

dim.

p

p

cresc.

cresc.

f

dim.

p

1.

cresc.

f

dim.

p

p

div.

unís.

p

sf

cresc.

cresc.

f

f

p dim.

pp

p

div.

cresc.

f

f

p dim.

pp

p

cresc.

f

f

p dim.

pp

p

f

p dim.

pp

III

Fm

Fl *f. cresc.* *dim.* *p*

Ob *f. cresc.* *dim.* *p*

Cor Ing *f. cresc.* *dim.* *p*

Cl *f. cresc.* *dim.* *p*

Fg *f. cresc.* *dim.* *p*

Cfg

Tpa I e II *f. cresc.* *dim.* *p*

Tpa III e IV *f. cresc.*

Corn *f. cresc.* *dim.* *p*

Trbn I e II *f. cresc.* *f* *ad libitum* *p*

Trbn III *f. cresc.*

Sxhn *f. cresc.*

Tímp *f. cresc.* *tr* *dim.* *p*

Perc

Hp

Vln I *rinf.* *f. cresc.* *rinf.* *rinf.* *rinf.* *rinf.* *dim.* *p*

Vln II *f. cresc.* *rinf.* *rinf.* *rinf.* *rinf.* *rinf.* *dim.* *p*

Vla *f. cresc.* *rinf.* *rinf.* *rinf.* *rinf.* *rinf.* *dim.* *p*

Vic *f. cresc.* *dim.* *p*

Cb *f. cresc.* *dim.* *p*

D Expatriado, sem amigos, morto para os seus gastando a vida como ignaro pastor, pesa-lhe n'alma a noite dolorosa de uma profunda tristeza...

120

Musical score for woodwinds and brass instruments. The instruments listed are Flute (Fl), Oboe (Ob), Cor Anglais (Cor Ing), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Contrabassoon (Cfb), Trumpets I & II (Tpa I e II), Trumpets III & IV (Tpa III e IV), Cornet (Corn), Trombones I & II (Trbn I e II), Trombone III (Trbn III), Saxophone (Sxhn), and Timpani (Timp). The score includes dynamic markings such as *delicatissimo*, *pp*, *pp³*, *smorzando*, and *p*. The woodwinds and brass parts feature complex rhythmic patterns and melodic lines.

D

smorzando div.

Musical score for string instruments. The instruments listed are Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabasso (Cb). The score includes dynamic markings such as *p*, *smorzando*, *div.*, *uniss.*, *pp³*, and *pizz.*. The string parts feature complex rhythmic patterns and melodic lines, with some instruments playing triplets.

132

Allegro agitato **A tempo**

Ftn

Fl

Ob

Cor Ing

Cl

Fg

Cfg

Tpa I e II

Tpa III e IV

Cornt

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Tímp

Perc

Hp

Vln I

Vln II

Vla

Vic

Cb

sf *cantabile* *sf* *cantabile* *sf* *cantabile*

agitato *sf* *sf* *cantabile* *cantabile*

sf *sf* *sf* *cantabile* *cantabile*

ppp *ppp* *sf* *sf* *sf*

145 E

Ftm

Fl

Ob

Cor Ing

Cl

Fg

Cfg

Tpa I e II

Tpa III e IV

Cornt

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Timp

Perc

Hp

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

cantabile

surdina

div.

p

sfp

pp

ppp

8va

SEGUNDA PARTE *Manhã bucólica. O sol quebra num escrínio sobre a púrpura do Oriente. A passurada sonoriza o éter.*

158

Fm *f*

Fl *f*

Ob *f*

Cor Ing

Cl *f*

Fg *f*

Cfg *f*

Tpa I e II *f*

Tpa III e IV *f*

Cornt

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Tímp

Perc

Hp *f*

Vln I *f* *pizz.* *arco senza surdina* *p*

Vln II *f* *pizz.*

Vla *f* *senza surdina*

Vic *pizz.* *arco senza surdina* *p*

Cb *pizz.*

165

Flm

Fl I

Ob

Cor Ing

Cl

Fg

Cfg

Tpa I e II

Tpa III e IV

Cornt

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Timp

Perc

Hp

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

sotto voce
I.
mp

sotto voce
mp

leggieriss.
mp

leggieriss.
mp

div. senza sordina
p

cresc.
mp

cresc. enérgico
mp

enérgico
cresc.
mp

enérgico
cresc.
mp

enérgico
cresc.
mp

Andante sostenuto *Brisas fazem estremecer num frêmito de beijos a
folhagem alegre dos salsedos em flor...*

171

Instrumentation: Flm, Fl, Ob, Cor Ing, Cl, Fg, Cfg, Tpa I e II, Tpa III e IV, Corn, Trbn I e II, Trbn III, Sxhn, Timp, Perc, Hp, Vln I, Vln II, Vla, Vic, Cb.

Tempo: Andante sostenuto

Lyrics: Brisas fazem estremecer num frêmito de beijos a folhagem alegre dos salsedos em flor...

Key Signatures: D major (first system), B-flat major (second system)

Dynamic Markings: *f*, *p*, *sf*, *legato*, *sotto voce*, *div.*

Articulation: *legato*, *sotto voce*

Performance Notes: The score includes various performance instructions such as *legato* and *sotto voce* for different instruments and the vocal line. The tempo is marked as *Andante sostenuto*. The key signature changes from D major to B-flat major in the second system.

176

Ftm

Fl

Ob

Cor Ing

Cl

Fg *legato*
p 3 3 3 3

Cfg

Tpa I e II 2.
p

Tpa III e IV

Cornt

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Timp

Perc

Hp

Vln I *div.*

Vln II 3 3 3 3 *cresc.* *div. 3* 3 3 3 3 5 5 5 5 *cresc.*

Vla 5 5 5 5 *cresc.*

Vlc *cresc.* *unís.* 3 3 3 3

Cb 3 3 3 3 *cresc.*

180 **F** *A flauta primitiva de Telêmaco melancoliza, numa dolência vaga, as pompas da Luz!*

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinet, Bassoon, Contrabassoon) and brass (Trumpets I & II, Trumpets III & IV, Cornets, Trombones I & II, Trombone III, Saxophone). The middle section includes percussion (Timpani, Percussion) and harp. The bottom section includes strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass). The score is in 3/4 time and three flats. The Flute part has a melodic line with slurs and accents. The Oboe part has a melodic line with slurs and accents. The Cor Anglais part has a melodic line with slurs and accents. The Bassoon part has a melodic line with slurs and accents. The Contrabassoon part has a melodic line with slurs and accents. The Trumpets I & II part has a melodic line with slurs and accents. The Trumpets III & IV part has a melodic line with slurs and accents. The Cornets part has a melodic line with slurs and accents. The Trombones I & II part has a melodic line with slurs and accents. The Trombone III part has a melodic line with slurs and accents. The Saxophone part has a melodic line with slurs and accents. The Timpani part has a melodic line with slurs and accents. The Percussion part has a melodic line with slurs and accents. The Harp part has a melodic line with slurs and accents. The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Violin II part has a melodic line with slurs and accents. The Viola part has a melodic line with slurs and accents. The Violoncello part has a melodic line with slurs and accents. The Contrabass part has a melodic line with slurs and accents.

184

Flute I: *f*, 5ths, slurs, dynamic *f*.

Clarinet: *f*, 3rds, slurs, dynamic *f*.

Bassoon: *f*, 3rds, slurs, dynamic *f*.

Flute II: *ad libitum*, *p*, slurs, dynamic *p*.

Clarinet II: *f*, 3rds, slurs, dynamic *f*.

Bassoon II: *f*, 3rds, slurs, dynamic *f*.

Trumpet I & II: Rest.

Trumpet III & IV: Rest.

Horn: *mf*, 3rds, slurs, dynamic *mf*.

Trombone I & II: Rest.

Trombone III: Rest.

Saxophone: Rest.

Timpani: Rest.

Percussion: Rest.

Harp: *p*, slurs, dynamic *p*.

Violin I: Rest.

Violin II: *uniss.*, *f*, 3rds, slurs, dynamic *f*.

Viola: *f*, 3rds, slurs, dynamic *f*.

Violoncello: *f*, slurs, dynamic *f*.

Contra Bass: Rest.

189 **A tempo**

Woodwinds:
Fl: *p*, *1. 1.*, *3.*
Ob: *p*
Cl: *1.*, *p*
Fg: *1.*
Cfg: *1.*

Brass:
Tpa I e II
Tpa III e IV
Cornet
Trbn I e II
Trbn III
Sxhn

Percussion:
Tímp
Perc

Other:
Hp

Strings:
Vln I: *pizz.*, *p*, *arco*, *5*
Vln II: *div.*, *3*
Via: *arco*, *div.*, *5*
Vlc
Cb

201

Ftm

Fl

Ob

Cor Ing

Cl

Fg

Cfg

Tpa I e II

Tpa III e IV

Cornt

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Timp

Perc

Hp

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

pp

div.

uniss.

3

5

213

leggeriss.

G

Ftm

Fl

Ob

Cor Ing

Cl

Fg

Cfg

Tpa I e II

Tpa III e IV

Cornt

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Tímp

Perc

Hp

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

217 Più lento

Instrumentation: Flm, Fl, Ob, Cor Ing, Cl, Fg, Cfg, Tpa I e II, Tpa III e IV, Cornt, Trbn I e II, Trbn III, Sxhn, Tîmp, Perc, Hp, Vln I, Vln II, Vla, Vlc, Cb.

Tempo: Più lento

Dynamics: pp, mp, p

Performance Notes: *div.* (divisi) markings are present in the string parts.

224 Poco meno

Flute I: *ppp*, first ending bracket.

Violin I: *ppp*, *uniss.*

Viola: *ppp*, triplet markings.

Violoncello: *ppp*

232

Ftm

Fl *dolce*
pp

Ob

Cor Ing

Cl *cantabile e appassionato*

Fg

Cfg

Tpa I e II

Tpa III e IV

Cornt

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Timp

Perc

Hp

Vln I *div.*
sf
pp

Vln II *div.*
sf
pp

Vla *uniss.*
sf
pp

Vlc

Cb

235

Fm

Fl

Ob

Cor Ing

Cl

Fg

Cfg

Tpa I e II

Tpa III e IV

Corn

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Tímp

Perc

Hp

Vln I

Vln II

Vla

Vic

Cb

uniss. *ten.* *ten.* *ten.* *sf* *sf* *sf* *div.* *sf* *pp*

pizz. *uniss.* *pizz.*

240 **Largo un poco ad libitum**

This page contains the musical score for measures 240 through 245. The score is written for a large orchestra and includes the following parts:

- Ftm:** Flute, playing a rapid sixteenth-note pattern starting at measure 240, marked *pp*.
- Fl:** Flute II, playing a simple rhythmic pattern marked *p*.
- Ob:** Oboe, playing a rapid sixteenth-note pattern marked *pp*.
- Cor Ing:** Cor Anglais, rests.
- Cl:** Clarinet, rests.
- Fg:** Bassoon, rests.
- Cfg:** Contrabassoon, rests.
- Tpa I e II:** Trumpets I and II, rests.
- Tpa III e IV:** Trumpets III and IV, rests.
- Cornt:** Horns, rests.
- Trbn I e II:** Trombones I and II, rests.
- Trbn III:** Trombone III, rests.
- Sxhn:** Saxophone, rests.
- Timp:** Timpani, rests.
- Perc:** Percussion, playing a low, sustained note marked *mp* and *sino ao longe*.
- Hp:** Harp, playing a simple rhythmic pattern marked *p*.
- Vln I:** Violin I, playing a sustained note marked *arco* and *pp*.
- Vln II:** Violin II, rests.
- Vla:** Viola, rests.
- Vlc:** Violoncello, playing a sustained note marked *arco* and *pp*.
- Cb:** Contrabasso, rests.

The score is in 6/8 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo marking is **Largo un poco ad libitum**.

Sátiros na bacanal infrene de uma sedução irresistível, rodeiam Telêmaco. Desfolham a avidez de seu olhar de solitário, a rosa quente do amor pecaminoso... Trava-se a luta entre o Pecado e o Dever. Telêmaco vence por fim a horda sedutora. Mas longe, muito longe, os ecos da bacanal ainda ecoam n' alma do pastor, como restos esparsos de uma longa súplica...

247 Allegro ma non troppo H

Ftn
Fl
Ob
Cor Ing
Cl
Fg
Cf
Tpa I e II
Tpa III e IV
Corn
Trbn I e II
Trbn III
Sxhn
Tímp
Perc
Hp
Vln I
Vln II
Vla
Vic
Cb

f *p* *a2 legato* *cresc.* *legato* *cresc.* *p* *p*

Allegro ma non troppo H

p

257

Flute (Fl)

Oboe (Ob)

Clarinet (Cl)

Bassoon (Fg)

Cello/Double Bass (Cf)

Trumpets I & II (Tpa I e II)

Trumpets III & IV (Tpa III e IV)

Horn (Cornt)

Trombone I & II (Trbn I e II)

Trombone III (Trbn III)

Saxophone (Sxhn)

Timpani (Timp)

Percussion (Perc)

Harp (Hp)

Violin I (Vln I)

Violin II (Vln II)

Viola (Vla)

Violoncello (Vlc)

Contrabass (Cb)

cresc.

p

1.

ff

agitato

f

p

294

Score for PAMM 16 - Telêmaco, page 202. The score includes staves for woodwinds (Fm, Fl, Ob, Cor Ing, Cl, Fg, Cfg), brass (Tpa I e II, Tpa III e IV, Cornt, Trbn I e II, Trbn III, Sxhn), percussion (Tímp, Perc), keyboard (Hp), and strings (Vln I, Vln II, Vla, Vic, Cb). The woodwinds and strings are mostly silent, while the strings have some activity in the lower register.

300

This page of the musical score, page 203, begins at measure 300. The instrumentation includes Flute (Fl), Oboe (Ob), Bassoon (Fg), Clarinet (Cl), Trumpets I & II (Tpa I e II), Trumpets III & IV (Tpa III e IV), Cor Anglais (Cor Ing), Trombone I & II (Trbn I e II), Trombone III (Trbn III), Saxophone (Sxhn), Timpani (Timp), Percussion (Perc), Harp (Hp), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabass (Cb). The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The Flute and Oboe parts feature trills starting in measure 300. The Bassoon part has a section marked 'a 2' starting in measure 300. The Trumpets III & IV part has a rhythmic pattern starting in measure 300. The Viola part has a section marked 'scherzando' starting in measure 300. The Violoncello part has a section marked 'pizz.' starting in measure 300. The score includes various dynamics such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo), and articulation marks like accents and slurs.

308 *scherzando*

Woodwinds: Flute (Fl), Oboe (Ob), Cor Anglais (Cor Ing), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Bassoon in C (Cfg). *scherzando*, *f*.

Brass: Trumpets I & II (Tpa I e II), Trumpets III & IV (Tpa III e IV), Cornet (Corn), Trombones I & II (Trbn I e II), Trombone III (Trbn III), Saxophone (Sxhn). *p*, *p cresc.*, *sf*.

Percussion: Timpani (Timp), Percussion (Perc). *p*.

Strings: Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vic), Contrabass (Cb). *p*, *p cresc.*, *sf*.

Harp: Harp (Hp).

326

Flm

Fl

Ob

Cor Ing

Cl

Fg

Cfb

Tpa I e II

Tpa III e IV

Cornt

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Timp

Perc

Hp

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

331 **Meno**

Musical score for woodwinds and brass instruments. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Cor Anglais (Cor Ing), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Bassoon in C (Cfg), Trumpets I & II (Tpa I e II), Trumpets III & IV (Tpa III e IV), Cornet (Corn), Trombones I & II (Trbn I e II), Trombone III (Trbn III), Saxophone (Sxhn), Timpani (Timp), and Percussion (Perc). The Flute part starts with a *mp* dynamic and changes to *p* later. The Oboe part starts with a *mp* dynamic and changes to *p*. The Cor Anglais part is marked *cantabile e appassionato* and starts with a *mp* dynamic, changing to *sfz*. The Clarinet part starts with a *mp* dynamic and changes to *p*. The Bassoon and Bassoon in C parts start with a *mp* dynamic and change to *p*. The Trumpets I & II part is marked *cantabile e appassionato* and starts with a *mp* dynamic, changing to *p*. The Trumpets III & IV part starts with a *mp* dynamic and changes to *p*. The Trombone I & II part starts with a *p* dynamic. The Trombone III part starts with a *p* dynamic. The Saxophone part starts with a *p* dynamic.

Musical score for string instruments. The score includes parts for Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vic), and Contrabasso (Cb). The Violin I and Violin II parts are marked *Meno* and start with a *mp* dynamic, changing to *sfz*. The Viola part is marked *cantabile e appassionato* and starts with a *mp* dynamic, changing to *sfz*. The Violoncello part starts with a *mp* dynamic and changes to *p*. The Contrabasso part starts with a *mp* dynamic and changes to *p*.

A tempo
con fuoco

336

Musical score for woodwinds and brass instruments. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Cor Anglais (Cor Ing), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Contrabassoon (Cbg), Trumpets I & II (Tpa I e II), Trumpets III & IV (Tpa III e IV), Cor Anglais (Cornt), Trombones I & II (Trbn I e II), Trombone III (Trbn III), Saxophone (Sxhn), and Timpani (Timp). The percussion part includes a snare drum (prato e bombo) and a cymbal (tr). The woodwinds and brass instruments play various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The score is marked with dynamics such as *sf*, *f*, *ff*, and *ff cresc.*. The tempo is *A tempo con fuoco*.

A tempo
con fuoco

Musical score for string instruments. The score includes parts for Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabasso (Cb). The strings play various rhythmic patterns, including sixteenth notes and eighth notes. The score is marked with dynamics such as *sf*, *f*, and *ff*. The tempo is *A tempo con fuoco*.

352 L

Woodwinds:
Ftm: *f*
Fl: *f*
Ob: *p cresc. poco a poco* *f*
Cor Ing: *p cresc. poco a poco* *f*
Cl: *cresc. poco a poco*
Fg: *f*
Cfg: *f*

Brass:
Tpa I e II: *p* *cresc. poco a poco*
Tpa III e IV: *p* *cresc. poco a poco*
Cornet: *f*
Trbn I e II: *f*
Trbn III: *f*
Sxhn: *f*

Percussion:
Tímp: *f*
Perc: *f*

Strings:
Vln I: *p* *cresc. poco a poco* *f*
Vln II: *p* *cresc. poco a poco* *f*
Vla: *p* *cresc. poco a poco* *f*
Vic: *p* *cresc. poco a poco* *f*
Cb: *p* *cresc. poco a poco* *f*

Harp (Hp): *f*

369 *scherzando*

Flm *f* *sf* *f* *sf*

Fl *sf* *f*

Ob *sf* *f*

Cor Ing *sf* *f*

Cl *sf* *f*

Fg *sf* *f*

Cfg *f*

Tpa I e II *fff* *fff* *fff* *fff* *fff* *fff*

Tpa III e IV

Cornt *sf* *fff* *fff* *fff*

Trbn I e II *sf* *sf* *sf*

Trbn III

Sxhn

Timp *tr* *f*

Perc

Hp

Vln I *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Vln II *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Vla

Vlc

Cb

375 **Meno**

Fl
1. dolce
p *pp* *sf* *pp* *sf*
diminuendo poco a poco

Ob
pp *p* *pp* *sf*

Cor Ing
pp *sf*
diminuendo poco a poco

Cl
pp *sf* *dim.* *pp*

Fg
ff *ff* *ff* *dim. poco a poco* *p* *pp*

Cfb
ff *ff* *ff* *dim. poco a poco* *p* *pp*

Vln I
Meno
dolce
p *pp*
diminuendo poco a poco

Vln II
dolce
p *pp*
diminuendo poco a poco

Vla
p sf *pp*
diminuendo poco a poco *sf* *pp*

Vic
dolce
p *pp*
diminuendo poco a poco

Cb

381

M
Meno

pp

pp

pp

cantabile e appassionato

spp

più f

dim. poco a poco

mf

pp

Tpa I e II

Tpa III e IV

Cornt

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Timp

Perc

Hp

M
Meno
appassionato

pp

p

pp

appassionato

p

pp

p

pizz.

395

Flm

Fl

Ob

Cor Ing

Cl

Fg

Cfg

Tpa I e II

Tpa III e IV

Cornt

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Timp

Perc

Hp

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

401 A tempo

Musical score for measures 401-404, measures 1-4 of the second system. Instruments include Ftn, Fl, Ob, Cor Ing, Cl, Fg, Cfg, Tpa I e II, Tpa III e IV, Cornet, Trbn I e II, Trbn III, Sxhn, Timp, Perc, and Hp. Dynamics range from ppp to sf. Performance markings include accents, slurs, and crescendos.

A tempo

Musical score for measures 401-404, measures 5-8 of the second system. Instruments include Vln I, Vln II, Vla, Vic, and Cb. Dynamics range from ppp to sf. Performance markings include accents, slurs, and crescendos.

413

Woodwinds:
Fm: *fff*
Fl: *p* *a 2* *fff*
Ob: *p* *fff*
Cor Ing: *fff*
Cl: *p* *fff*
Fg: *p* *a 2* *fff*
Cfg: *fff*

Brass:
Tpa I e II: *p* *fff*
Tpa III e IV: *p* *fff*
Cornet: *p* *fff*
Trbn I e II: *p* *fff* *a 2*
Trbn III: *fff*
Sxhn: *fff*

Percussion:
Timp: *fff*
Perc: *grato suspenso* *fff*
bombo: *fff*

Strings:
Vln I: *p* *fff*
Vln II: *p* *fff*
Vla: *p* *fff*
Vic: *p* *fff*
Cb: *fff*

Harp (Hp):

419

Flm

Fl

Ob

Cor Ing

Cl

Fg

Cfg

Tpa I e II

Tpa III e IV

Cornt

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Timp

Perc

Hp

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

sf

f

a 2

sfz

pp

bombo

432 **Meno**

Woodwind Section:
Flm: *dolce*, *pp*, *pp*, *dolce*
Fl: *pp*, *dolce*, *pp*, *dolce*
Ob: *pp*, *dolce*
Cor Ing: *dolce*, *sfpp*, *dolce*, *sf*
Cl: *dolce*, *pp*, *p*
Fg: *dolce*, *sfpp*, *p*

String Section:
Tpa I e II: *dolce*, *p*
Tpa III e IV: *p*
Cornt: *p*
Trbn I e II: *p*
Trbn III: *p*
Sxhn: *p*
Timp: *p*
Perc: *p*
Hp: *p*

String Section (Violins, Viola, Cello, Double Bass):
Vln I: *Meno*, *dolce*, *pp*, *sf*, *sf*, *pp*, *sf*
Vln II: *dolce*, *pp*, *sf*, *sf*, *pp*, *sf*
Vla: *dolce*, *pp*, *sf*, *sf*, *pp*, *sf*
Vlc: *dolce*, *pp*, *sf*, *sf*, *pp*, *sf*
Cb: *pp*, *sf*

438

O A tempo

Instrumentation: Flm, Fl, Ob, Cor Ing, Cl, Fg, Cfg, Tpa I e II, Tpa III e IV, Cornet, Trbn I e II, Trbn III, Sxhn, Tímp, Perc, Hp, Vln I, Vln II, Vla, Vic, Cb.

Tempo: A tempo

Dynamic markings: *pp*, *p*, *sf*, *f*, *ppp*, *dim.*

Performance instructions: **O** A tempo

462

P

recitando
p

Tpa I e II

Tpa III e IV

Cornt

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Timp

Perc

Hp

Vln I
div. a 4
dolce
p

Vln II
div. a 4
dolce
p

Vla
cantabile dolce
p sf

Vlc

Cb

476 Largo

Instrument list:
Fm
Fl
Ob
Cor Ing
Cl
Fg
Cfg
Tpa I e II
Tpa III e IV
Corn
Trbn I e II
Trbn III
Sxhn
Tímp
Perc
Hp
Vln I
Vln II
Vla
Vic
Cb

Tempo: **Largo**

String dynamics and markings:
Vln I: *pp*, *pp*, *ppp*, *ppp*
Vln II: *pp*, *pp*, *ppp*, *ppp*
Vla: *f*, *f*
Vic: *rinf.*, *f*
Cb: *rinf.*, *f*

Other markings: *uniss.*, *sf*

487 A tempo

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The upper section includes woodwinds (Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinet, Bassoon, Contrabassoon) and brass (Trumpets I & II, Trumpets III & IV, Cor Anglais, Trombones I & II, Trombone III, Saxophone, Timpani, and Percussion). The lower section includes the Harp and the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass). The string parts are heavily annotated with performance instructions: Violin I and II start with *ppp* and *surdina*; Violin II has a *uniss.* marking; Viola has *ppp* and *surdina*; Violoncello has *ppp*, *div.*, and *scherzando*; and Contrabass has *ppp*. The tempo is marked *A tempo* at the beginning of the section.

507

507

Ftm

Fl

Ob

Cor Ing

Cl

Fg

Cfg

Tpa I e II

Tpa III e IV

Cornt

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Timp

Perc

Hp

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

ad libitum

pp

ff

ad libitum

pp

ad libitum

pp

ad libitum

pp

ad libitum

pp

ad libitum

pp

ad libitum

pp

div.

pp

sf

f

pp

Mas longe, muito longe, os ecos da bacanal ainda ecoam n' alma do pastor, como restos esparsos de uma longa súplica...

533

Ftm
 Fl
 Ob
 Cor Ing *ad libitum*
 Cl
 Fg
 Cfg
 Tpa I e II
 Tpa III e IV
 Cornt
 Trbn I e II
 Trbn III
 Sxhn
 Timp
 Perc
 Hp
 Vln I *dolcissimo sordina*
 Vln II
 Vla
 Vlc
 Cb

Dynamics: *f*, *p*, *ppp*, *f*, *p*, *div.*, *f*, *p*

541

Score for PAMM 16 - Telêmaco, page 236. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Trumpets I & II, Trumpets III & IV, Horns, Trombones I & II, Trombone III, Saxophone, Timpani, Percussion, Harp, Violins I & II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The music is in 3/4 time and features various dynamics and articulations such as 'ad libitum', 'p', 'f', and 'ff'.

544 Sostenuito

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass). The middle section includes brass (Trumpets I & II, Trombones I, II, III, Saxophone) and percussion (Timpani, Percussion). The bottom section includes Harp and strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass). The score is in 3/4 time and features various dynamics and articulations such as 'f', 'cresc.', 'ten.', and 'ad libitum'. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is marked 'Sostenuito' and includes a rehearsal mark '544'.

550 S

Ftm

Fl

Ob

Cor Ing

Cl

Fg

Cfg

Tpa I e II

Tpa III e IV

Corn

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Tímp

Perc

Hp

Vln I

Vln II

Vla

Vic

Cb

mp

p

pp

mp

558

Moderato sostenuto maestoso

Musical score for woodwinds and brass instruments. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Cor Anglais (Cor Ing), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Contrabassoon (Cfb), Trumpets I & II (Tpa I e II), Trumpets III & IV (Tpa III e IV), Cornet (Cornt), Trombones I & II (Trbn I e II), Trombone III (Trbn III), Saxophone (Sxhn), and Timpani (Timp). The music is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The woodwinds and brass parts are marked with dynamics such as *pp*, *p*, and *a 2*. The score shows a transition from a 3/4 time signature to a 3/4 time signature.

Moderato sostenuto maestoso

Musical score for string instruments. The score includes parts for Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabasso (Cb). The music is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The string parts are marked with dynamics such as *f* and *sem sordina*. The score shows a transition from a 3/4 time signature to a 3/4 time signature.

576

T

Ftm

Fl

Ob

Cor Ing

Cl

Fg

Cfg

Tpa I e II

Tpa III e IV

Cornt

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Timp

Perc

Hp

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

f

f

clarinetas em Lá

più f

più f

più f

più f

p espressivo

p

p

div.

p

p

p

T

T

583

Ftm

Fl

Ob

Cor Ing

Cl

Fg

Cfg

Tpa I e II

Tpa III e IV

Corn

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Tímp

Perc

Hp

Vln I

Vln II

Vla

Vic

Cb

f

p

ten.

accel.

div.

590

Flute I: *pp*

Oboe: *p*, *mf*

Clarinet: *p*, *pp*, *f*

Bassoon: *pp*, *p*, *f*

Trumpet I & II: *pp*, *f*

Trumpet III & IV: *p*, *mf*

Cor Anglais: *p*, *mf*

Trumpet I & II: *p*, *mf*

Trumpet III: *p*

Saxophone: *p*

Timpani: *tr*, *pp*

Harp: *p*, *mf*

Violin I: *p*, *mf*

Violin II: *p*, *mf*

Viola: *p*

Violoncello: *p*

Contrabass: *p*

597

Fm

Fl

Ob

Cor Ing

Cl

Fg

Cfg

Tpa I e II

Tpa III e IV

Corn

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Timp

Perc

Hp

Vln I

Vln II

Vla

Vic

Cb

tr

tr

expressivo

p

pp

f

div.

p

pp

f

f

f

pp

f

624

Ftm

Fl

Ob

Cor Ing

Cl

Fg

Cfg

Tpa I e II

Tpa III e IV

Corn

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Tímp

Perc

Hp

Vln I

Vln II

Vla

Vic

Cb

p

f

f normal

sf

f

629 **V**

Woodwind section:
Flm: *ff* (measures 629-630), *f* (measure 631)
Fl: *ff* (measures 629-630), *f* (measure 631)
Ob: *ff* (measures 629-630), *f* (measure 631)
Cl: *ff* (measures 629-630), *f* (measure 631)
Fg: *ff* (measures 629-630), *f* (measure 631)
Cf: *ff* (measures 629-630), *f* (measure 631)

Brass section:
Tpa I e II: *f* (measures 629-630), *f* *risoluto* (measure 631)
Tpa III e IV: *f* (measures 629-630), *f* *risoluto* (measure 631)
Cornt: *f* (measures 629-630), *f* *a 2* (measure 631)
Trbn I e II: *f* (measures 629-630), *f* *a 2 risoluto* (measure 631)
Trbn III: *f* (measures 629-630), *f* (measure 631)

Percussion:
Timp: *tr* (measures 629-630), *f* (measure 631)

Strings:
Vln I: *ff* (measures 629-630), *f* *rinf.* (measure 631)
Vln II: *ff* (measures 629-630), *f* *rinf.* (measure 631)
Vla: *ff* (measures 629-630), *f* (measure 631)
Vlc: *ff* (measures 629-630), *f* (measure 631)
Cb: *ff* (measures 629-630), *f* (measure 631)

TERCEIRA PARTE *A visão estranha que o subjugara a energia dos seus conselhos,
dá-lhe a esperança de uma ampla felicidade futura.*

632

Flm
Fl
Ob
Cor Ing
Cl
Fg
Cfg
Tpa I e II
Tpa III e IV
Cornet
Trbn I e II
Trbn III
Sxhn
Tímp
Perc
Hp

TERCEIRA PARTE

Vln I
Vln II
Vla
Vic
Cb

642

Ftm

Fl

Ob

Cor Ing

Cl

Fg

Cfg

Tpa I e II

Tpa III e IV

Corn

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Timp

Perc

Hp

Vln I

Vln II

Vla

Vic

Cb

sf *f*

a2

p *f*

a2

sf *f*

a2

sf *f*

p *f*

p *f*

a2

p *sf* *sf*

p *f*

tr

p

p *f*

p *f*

div.

p

sf *sf*

p

662

X

Musical score for woodwinds and brass instruments. The instruments listed are Flute (Fl), Oboe (Ob), Cor Anglais (Cor Ing), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Contrabassoon (Cfb), Trumpet I & II (Tpa I e II), Trumpet III & IV (Tpa III e IV), Cornet (Corn), Trumpet I & II (Trbn I e II), Trumpet III (Trbn III), Saxophone (Sxhn), and Timpani (Timp). The score includes dynamic markings such as *sf* and *accel.*, and features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes.

X

Musical score for string instruments. The instruments listed are Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vic), and Contrabasso (Cb). The score includes dynamic markings such as *sf* and *accel.*, and features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes.

669

Flute (Fl)

Oboe (Ob)

Clarinet (Cl)

Bassoon (Fg)

Trumpet I & II (Tpa I e II)

Trumpet III & IV (Tpa III e IV)

Horn (Cornt)

Trombone I & II (Trbn I e II)

Trombone III (Trbn III)

Saxophone (Sxhn)

Timpani (Timp)

Percussion (Perc)

Harp (Hp)

Violin I (Vln I)

Violin II (Vln II)

Viola (Vla)

Violoncello (Vlc)

Contrabass (Cb)

681 Y **Meno** *Telêmaco fascinado à voz da sua própria consciência, de joelhos na compostura submissa de um regenerado, contempla a ascensão de Minerva aos Céus, deixando um rastro luminoso no espaço, pelo qual desce-lhe ao fundo d'alma, a sombra tranqüila de uma saudade...*

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Fl, Ob, Cor Ing, Cl, Fg, Cfb) and brass (Tpa I e II, Tpa III e IV, Cornt, Trbn I e II, Trbn III, Sxhn, Timp, Perc). The bottom section includes strings (Vln I, Vln II, Vla, Vlc, Cb) and Harp (Hp). The score is in 3/8 time and features various dynamics such as *sf*, *più f*, *mf*, *p*, and *uniss.* It includes performance instructions like "I.", "2:3", and "div.".

688

Flute I: *p*, *passionato*, *p*, *3*

Oboe: *p*, *3*

Clarinet in C: *passionato*, *p*, *3*

Bassoon: *p*

Trumpets I & II: *p*, *4*

Trombones I & II: *p*

Saxophone: *p*

Violin I: *p*

Violin II: *p*

Viola: *p*, *3*

Violoncello: *p*, *3*

Contrabass: *p*

691

Fl

Ob

Cor Ing

Cl

Fg

Cfg

Tpa I e II

Tpa III e IV

Corn

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Timp

Perc

Hp

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

p

dim.

pp

sotto voce

p

p

pp

p

pp

700

Flm

Fl

Ob

Cor Ing

Cl

Fg

Cfb

Tpa I e II

Tpa III e IV

Cornt

Trbn I e II

Trbn III

Sxhn

Timp

Perc

Hp

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

sf

perdendo-se

pp

ppp

dim.

sotto voce

pp

sf

smorzando

pp

sf

pp

sf

pp

sf

pp

sf

