

Análise de *Ethos*, Cenografia e Paratopia nos Espaços Associados de “Calidoscópico”, de Flausino Valle

*Letícia Porto Ribeiro*¹

*Leonardo Vieira Feichas*²

Resumo

O violinista, escritor, compositor e poeta mineiro Flausino Valle deixou, para seus Prelúdios para violino solo, diversas instruções de execução, concretizadas nas bulas explicativas. Em seu livro de poemas, “Calidoscópico” (1923), deixou, além de um prefácio, também uma instrução de como deveriam ser recitados seus “Sonetos Harmônicos”, e que trazia reflexões sobre as artes e a música. O objetivo, neste artigo, é analisar o *ethos* presente nos Espaços Associados e em um poema do livro “Calidoscópico”, bem como a cenografia elaborada por Valle, com o auxílio da Análise do Discurso, particularmente pelas ferramentas fornecidas por Dominique Maingueneau. O trabalho se justifica não somente por testar a aplicação dos conceitos trazidos por Maingueneau à Análise do Discurso nos diferentes espaços associados desse compositor, como também para melhor compreender as obras de Flausino Valle, que tanto dialogam entre si e entre seus espaços associados. Conclui-se que em seus poemas e nos espaços associados de sua autoria, a pessoa, o inscritor e o escritor deslizam de forma corrente, sendo, em alguns aspectos, confundidos os espaços delocutivos e elocutivos em sua obra.

Palavras-chave: Flausino Valle. Análise do discurso. Poesia. Maingueneau. Espaços associados

Data de submissão: março. 2024 – Data de aceite: julho. 2024

<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v22i1.15660>

¹ Graduação em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2010), graduação em História pela Universidade de Brasília (2005) e mestrado em Letras: Linguagem e Identidade pela Universidade Federal do Acre (2019). Defendeu seu doutorado em 2024 pela mesma instituição. Trabalhou como servidora técnica administrativa em música da Universidade Federal do Acre. <https://orcid.org/0000-0003-1573-5918> E-mail: letcello@yahoo.com.br

² Doutor em Artes Musicais pela Universidade Nova de Lisboa (UNL-Portugal) e Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Teve sua tese de doutorado indicada para o prêmio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Em 2009, graduou-se no bacharelado em violino na Unicamp e em 2013 concluiu o mestrado em Práticas Interpretativas na mesma Universidade. Participou de diversas orquestras no estado de São Paulo e de festivais no Brasil e no exterior. Atua como docente em música na graduação e na pós-graduação em Música da Universidade de Brasília (UnB). <https://orcid.org/0000-0002-5288-6873> E-mail: leonardofeichas@hotmail.com

Introdução

Este artigo tem como objetivo analisar o *ethos* presente nos espaços associados e em um poema do livro “Calidoscópico” (1923), bem como a cenografia elaborada pelo autor Flausino Valle (1894-1954), com o auxílio da Análise do Discurso, particularmente das ferramentas fornecidas por Dominique Maingueneau. Busca-se testar a aplicação dos conceitos trazidos por Maingueneau à Análise do Discurso nos espaços associados analisados e melhor compreender as obras de Flausino Valle, que tanto dialogam entre si e entre seus espaços associados.

Flausino Rodrigues Valle (1894–1954) nasceu em Barbacena, no estado de Minas Gerais. Atuou, em Belo Horizonte, como violinista de orquestra no Cine Odeon, acompanhando filmes mudos. Além de violinista, Valle foi compositor, arranjador, poeta, escritor, advogado e folclorista, tendo coletado documentação sobre o folclore nacional. É autor de dois livros — um sobre o folclore brasileiro (“Elementos do folclore musical brasileiro”) e outro que reúne uma seleção de seus poemas, “Calidoscópico”, publicado em 1923. No entanto, sua obra mais célebre é a coletânea de peças para violino solo intitulada “26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só”. Esses prelúdios exploram diferentes técnicas do instrumento e incluem paisagens sonoras do ambiente rural, que fez parte da infância de Valle, imitações de viola caipira e evocações de tradições brasileiras.

Figura 1: Orquestra do Cine Odeon em 1923. Da esquerda para a direita, em pé: João Zacarias (clarinete), Henrique (flauta), José Machado (contrabaixo); sentados: Targino da Matta (violoncelo), Vespasiano dos Santos (maestro/piano) e Flausino Valle (violino).



Fonte: acervo do autor.

Celso Brant, crítico musical, escreveu no artigo *Flausino Valle: o Novo Paganini*, no jornal “**Diário da Tarde**” (Belo Horizonte), em 1947, que Villa-Lobos, ao ouvir Flausino Valle tocar em uma reunião em seu apartamento no Rio de Janeiro, teria ficado impressionado com a técnica pessoal e vibrante do compositor.

Figura 2: Da esquerda para a direita: Flausino Valle, Villa-Lobos e o crítico musical Celso Brant, em 1947.



Fonte: Acervo do autor.

Alguns dos poemas de Valle tratam de temas que se repetem em seus Prelúdios para violino: natureza, momentos de reflexão, costumes, infância, saudades e morte, sendo alguns dedicados a familiares. Há, mesmo, alguns poemas jocosos, como um que é dedicado à sua irmã.

Ao se pesquisar a respeito de Flausino Valle, percebe-se que, devido aos seus muitos diários e notas esparsas, parecia esperar ou desejar que sua vida e sua obra viessem a ser estudadas posteriormente, apesar de demonstrar sentir-se também rejeitado tanto como instrumentista como compositor:

[...] executava de preferência suas composições, seus arranjos e suas transcrições. Mas não era compreendido. Seus familiares lhe diziam que tocasse menos suas composições, que não valiam nada. Não era atingido por esta opinião desanimadora, pois tinha consciência do que fazia. Dizia apenas: 'Depois que eu morrer vocês poderão julgar melhor se têm ou não valor'. A sorte, entretanto, proporcionou-lhe, ainda em vida, a recompensa incomparável de ver reconhecidos seus méritos. (Braga, 1957)

Segundo Feichas (2013, p.15): “O curioso nestas constatações, já que se considera Valle mais um violinista do que um compositor, é que ele obteve fama internacional

justamente pelas suas composições, e não como violinista ou folclorista”, e adicionamos, agora, tampouco como poeta, pois seu livro nunca foi editado e a cópia utilizada para este artigo é ela uma fotocópia do original conseguida junto à família do compositor, que vive em Belo Horizonte. Deve-se notar que Valle foi professor de História da Música e folclore no Conservatório mineiro de música, que atualmente é o Conservatório da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

A obra musical de Valle obteve fama internacional quando o seu Prelúdio XV- Ao Pé da Fogueira foi interpretado por um famoso violinista lituano. A peça

chegou às mãos de um grande violinista do século XX, Jascha Heifetz. Este fez um acompanhamento para piano do citado Prelúdio o qual se tornou mundialmente conhecido na literatura violinística. A partir desse instrumentista, outros renomados violinistas executaram este Prelúdio, como Zino Francescatti e Itzhak Perlman. (Feichas, 2013, p.15).

Seus poemas, por outro lado, permanecem em larga medida desconhecidos, e não há notícias de reedição após aquela de 1923. Revelam leituras da paisagem rural e urbana de Minas Gerais, bem como descrições minuciosas da natureza, como aquelas presentes em “Pássaro Selvagem³”. Ao mesmo tempo, Valle se comunicava diretamente com seu leitor em alguns pontos de “Calidoscópio”.

1 Aspectos teórico-metodológicos

Entre os conceitos utilizados para a escrita deste artigo está a noção de “espaço associado” de Maingueneau, que se refere, na literatura, ao conjunto de textos que são produzidos pelo próprio autor, como explica em “Discurso Literário” (2018). Utilizamos, ainda, os conceitos de regimes elocutivo e delocutivo, de *ethos* e de cenografia, como definidos pelo mesmo autor.

1.1 Paratopia, *ethos* e cenografia segundo Maingueneau

Dominique Maingueneau, em “Discurso Literário” (2018), aborda a definição de paratopia partindo das reflexões de Pierre Bourdieu sobre o espaço literário, espaço que seria constituído por três planos: a existência de uma rede de aparelhos (formada por escritores e público e nos quais são estabilizados os contratos literários, nos quais trabalham editores, livrarias, críticos, manuais, antologias, etc.); a constituição de um campo (que o autor define como campo discursivo) no qual ocorre o confronto de

³ Esse poema é analisado no artigo: “Flausino Valle: questões da natureza e infância em seus poemas”, disponível em: https://www.academia.edu/37328060/Anais_da_XIII_Jornadas_Andinas_de_Literatura_Latinoamericana, páginas 727-736. Acesso em 11 mar. 2024

posicionamentos estéticos; e por fim, a constituição de um arquivo, no qual “se combinam intertexto e lendas: só existe atividade criadora inserida numa memória, que, em contrapartida, é ela mesma aprendida pelos conflitos do campo, que não cessam de retrabalhá-la” (Maingueneau, 2018, p. 91).

Maingueneau explica que “a existência social da literatura supõe ao mesmo tempo a impossibilidade de ela se fechar em si mesma e de se confundir com a sociedade ‘comum’, a necessidade de jogar com esse meio-termo e em seu âmbito” (Maingueneau, 2018, p. 92). A literatura, como discurso constituinte, dessa forma, não pertence plenamente ao espaço social (e não poderia), estabelecendo-se em uma negociação entre o “lugar e o não-lugar”. Maingueneau exemplifica que as comunidades artísticas mais ou menos marginais seriam, nesse sentido, as paratópicas por excelência, nas quais a autolegitimação do autor pode se dar tanto pelo afastamento social quanto por empreendimentos coletivos.

Ao refletir sobre a posição do escritor no “período das Luzes”, Maingueneau explica a imagem de afastamento do artista, que não se encaixaria na sociedade, ao mesmo tempo que buscava fazê-lo:

a criação se alimenta de tudo: de uma paratopia de andarilho que recusa o lugar que lhe pretende impor um mundo dominado pela nobreza e, ao mesmo tempo, de uma paratopia nobre que não encontra lugar num mundo de burgueses. Ela se alimenta de um afastamento metódico e ritualizado do mundo, bem como do esforço permanente de nele se inserir, do trabalho da imobilidade e do trabalho do movimento. (Maingueneau, 2018, p. 94).

Estando localizados na paratopia, os escritores se identificariam com aqueles que estariam nas margens da sociedade, especialmente os boêmios. Sobre a relação da paratopia com a criação, que Maingueneau considera necessária, o autor explica que ela “envolve o processo criador, que também a envolve: fazer uma obra é, num só movimento, produzi-la e construir por esse mesmo ato as condições que permitem produzir essa obra” (Maingueneau, 2018, p. 109). Esse “não pertencimento” seria, portanto, algo essencial para o processo criativo, ao mesmo tempo em que cria o seu próprio espaço de existência. Assim, a paratopia designa essa relação simultânea de inclusão/exclusão “em um espaço social que implica o estatuto de locutor de um texto que decorre dos discursos constituintes”, resultado do fato que esses discursos “só podem autorizar-se por si mesmos” (Charaudeau e Maingueneau, 2008, p. 368).

De acordo com o “Dicionário de Análise do Discurso” (2008), a paratopia que tem interesse ao discurso é aquela que é enunciada pelo locutor: “é necessário que [a paratopia] seja estruturante e estruturada pela produção dos textos: enunciando, o locutor se esforça para superar seu impossível pertencimento, mas este impossível pertencimento, necessário para poder enunciar desse modo, é confortado por essa própria enunciação” (Charaudeau e Maingueneau, 2008, p. 369). Percebemos essa exteriorização da paratopia

por parte de Flausino Valle ao longo do seu livro de poemas, que demonstra esse sentimento tanto como escritor quanto como compositor.

Também é pertinente aqui explorar um pouco a distinção entre o sujeito enunciador e o sujeito exterior à enunciação, que Maingueneau considera uma concepção pobre da enunciação, por não integrar “nem a dimensão genérica nem os gestos de posicionamento: continua-se a considerar a instituição um conjunto de aparelhos exterior à atividade criadora” (Maingueneau, 2018, p. 119). O autor considera necessário dar conta dos:

entrelaçamentos de níveis, das retroações, dos ajustes instáveis, das identidades que não se podem fechar. A obra não é uma representação, uma organização de “conteúdos” que permita “expressar” de maneira mais ou menos oblíqua, dores e júbilos, ideologias ou mentalidades, em suma, qualquer instância já existente, da mesma maneira como não é um universo paralelo ou autônomo. A paratopia do escritor, na qualidade de condição da sua enunciação, também é seu produto: é por meio da paratopia que a obra pode vir à existência, mas é também essa paratopia que a obra deve construir em seu próprio desenvolvimento. (Maingueneau, 2018, p. 119)

A instituição discursiva e instituição literária não seriam, portanto, exteriores aos escritores e suas obras: o que haveria seria uma co-constituição desses campos, uma relação mais complexa entre a interioridade do autor e a rede de aparelhos. Como vamos mostrar, esses entrelaçamentos são marcantes na obra de Valle tanto no campo poético quanto no campo musical, quando consideramos que Valle constrói seus espaços associados a partir mesmo da paratopia em que vivia como compositor, buscando criar uma imagem de si como autor e utilizando as técnicas violinísticas de uma maneira própria, para representar o mundo que conhecia.

1.2 O regime elocutivo e o regime delocutivo

Maingueneau distingue três instâncias no que concerne às formas de subjetivação do discurso literário: a pessoa (o indivíduo, dotado de vida privada); o escritor (o ator da trajetória na instituição literária); e o “inscritor” (que se refere às formas de subjetividade enunciativa da cena da fala do texto - a cenografia - e a cena imposta pelo gênero do discurso - romancista, contista, etc.). O inscritor “é, com efeito, tanto enunciador de um texto como, queira ou não, o ministro da instituição literária, que confere sentido aos contratos implicados pelas cenas genéricas e que delas se faz o garante” (Maingueneau, 2018, p. 136). Essas três instâncias se entrelaçam, ao mesmo tempo em que uma não pode ser reduzida à outra.

Em seguida, Maingueneau trata de algo que também é especialmente interessante para a análise que faremos dos textos de Flausino Valle: a diferença entre os regimes elocutivo e delocutivo, que são mesclados na literatura. O regime delocutivo é aquele no

qual “o autor se oculta diante dos mundos que instaura”, ou seja, a obra literária como a pensamos tradicionalmente, e o regime elocutivo é aquele no qual o inscritor, o escritor e a pessoa, “conjuntamente mobilizados, deslizam uns nos outros” (Maingueneau, 2018, p. 139). Esses dois regimes são dependentes um do outro, variando de acordo com a conjuntura histórica e o posicionamento do autor. Isso é especialmente interessante não só nos espaços associados, como também na própria obra poética e nos Prelúdios de Flausino Valle, nos quais a pessoa privada parece constantemente estar presente, de forma autobiográfica, nas obras (vide, por exemplo, os Prelúdios que foram idealizados, de acordo com o próprio Valle, ao “carregar o caixão” de sua mãe, as diversas dedicatórias, e os poemas que tratam de sua infância com seu avô).

Maingueneau ainda afirma: “alguns criadores assumem a hierarquia entre os dois regimes: ao lado de textos delocutivos, criam eventualmente produções elocutivas: diários, relatos de viagem, lembranças da juventude... [...] Outros operam sistematicamente com a fronteira entre os dois regimes, tornam imprecisa a hierarquia.” (Maingueneau, 2018, p. 14). No caso de Flausino Valle, os textos elocutivos produzidos por ele podem ser exemplificados com seus diários e seu “Caderno de notas curiosas”. O teórico também faz uma reflexão acerca dos textos que acompanham as obras, como as dedicatórias e os prefácios. Ele distingue a dimensão *figuração*, que é a encenação do criador (do regime elocutivo) e a dimensão de *regulação*, na qual o autor negocia a inserção de seu texto “num certo estado do campo e no circuito da comunicação” (Maingueneau, 2018, p. 143), e dentro da qual estaria, em geral, o prefácio, que teria o objetivo de colocar as obras em conformidade com as normas.

A dimensão de *regulação* também estaria ligada ao Opus, “a trajetória de conjunto em que cada obra singular assume um lugar. Com efeito, ser escritor é também gerar a memória interna de seus próprios textos e atividades passadas e reorientá-la em função de um futuro” (Maingueneau, 2018, p. 143). Com isso ele define o “espaço associado” como o que se alimenta e é alimentado pelo espaço canônico⁴, sendo de natureza diversa, e que incluiria outros materiais deixados pelo autor, que Maingueneau chama de “marcas”. E mais: se o espaço canônico separa o “inscritor” da “pessoa” e do “escritor”, essa separação não existiria no espaço associado.

1.3 O *ethos* e a cenografia

Maingueneau refletiu sobre a noção de *ethos*, primeiramente, no livro *Novas*

⁴ Mussalim afirma que o espaço canônico “recobre quase todas as produções do regime delocutivo, isto é, as produções em que o autor se esconde por trás dos mundos ficcionais que cria. Esse espaço repousa sobre a ritualização, uma vez que a incisão que o funda é um ritual: a poesia lírica, por exemplo, liga-se a uma convenção poética forte que define as formas do dizer e uma densa intertextualidade” (MUSSALIM, 2018, p. 585).

Tendências da Análise do Discurso, no qual liga a noção a uma determinada voz, ligada à forma de expressão. O autor parte da noção de retórica e das reflexões de Aristóteles: “Aristóteles distinguia desta forma *phronesis* (ter o aspecto de pessoa ponderada) *arete* (assumir a atitude de um homem de fala franca, que diz a verdade crua), *eunoia* (oferecer uma imagem agradável de si mesmo), etc.”. (Maingueneau, 1997, p. 45). O autor afirma, adicionalmente, que o *ethos* visado (que inclui o *ethos* mostrado e o *ethos* dito) nem sempre coincide com o *ethos* efetivo (aquele percebido pelo público), e o enunciador busca manter o controle desse processo, nem sempre com sucesso.

É interessante, neste ponto, fazer uma referência com o pensamento de Eggs (2016) que relaciona o *ethos* aristotélico às três qualidades que se refeririam à confiança: *phronesis* (ter ar ponderado), *areté* (se apresentar como simples e sincero) e *eúnoia* (dar uma imagem agradável de si). Eggs propõe uma “tradução explicativa mais moderna: Os oradores inspiram confiança, (a) se seus argumentos e conselhos são sábios e *razoáveis*, (b) se argumentam *honestamente* e sinceramente, e (c) se são *solidários* e *amáveis* com seus ouvintes” (Eggs, 2016, p.32). Portanto, em uma leitura mais atual, a honestidade, razoabilidade e a amabilidade também fariam parte de uma formação do *ethos*, de acordo com esse autor. Para Maingueneau, o que é dito seria ligado pela forma com que é dito, pelo tom, que contribui para que as pessoas se reconheçam naquilo que é dito. Ao tom, adiciona-se o caráter, ligado ao modo de dizer e que gera a figura do enunciador, e a corporalidade, ligada à representação do corpo do enunciador de forma induzida pela leitura.

Maingueneau divide a noção de *ethos* entre o dito, o mostrado e o efetivo. O *ethos* dito é formado pelas referências que o enunciador faz, é o que ele evoca diretamente, o *ethos* mostrado é aquele que é implícito e o *ethos* efetivo é o que os coenunciadores construirão em sua diversidade. A ideia de *ethos* é ligada à tentativa de controle de interpretação que o locutor tenta realizar no intérprete (Maingueneau, 2018, p. 271), o leitor adere a determinadas ideias por meio de uma maneira de ser e de dizer, fazendo com que se identifique com um corpo que é “investido de valores historicamente especificados” (Maingueneau, 2008, p. 71). Contribuem para a construção do *ethos* o vocabulário utilizado, a modulação, o tom de voz, os argumentos.

O *ethos*, por sua vez, é parte das cenas de enunciação. A cena de enunciação é formada da interação da cena englobante, da cena genérica e da cenografia. A cena englobante é ligada ao de tipo de discurso - político, literário, filosófico, etc. Dentro dessas cenas “espera-se” que os participantes apresentem propriedades específicas. A cena genérica é a que se refere ao gênero do discurso, a uma “instituição discursiva”, tendo como exemplos o editorial, o sermão, a visita médica, etc. Elas também possuem certas normas e provocam certas expectativas que são associadas a cada gênero. A cenografia,

por sua vez, é onde se dá a encenação singular da enunciação, que é construída pelo texto. Um romance, por exemplo, pode ter a cenografia de um diário, de uma conversa, de um relato de viagem.

A cenografia “se apoia na ideia de que o enunciador, por meio da enunciação, organiza a situação a partir da qual pretende enunciar” (Maingueneau, 2015, p. 123). Ela legitima o discurso e busca a adesão dos destinatários, devendo ser legitimada pela enunciação – ela “deve estabelecer que essa cenografia da qual a fala vem é precisamente a cenografia requerida para enunciar como convém num ou noutro gênero de discurso” (Maingueneau, 2015, p. 123). Maingueneau (2008) dá o exemplo de um sermão, que pode ser enunciado por uma cenografia professoral, profética ou amigável. Assim, pode-se perceber que o *ethos* e a cenografia estão intimamente imbricados.

O autor afirma que é a partir da cenografia que o leitor entra em contato com um texto:

é nessa cenografia, que é tanto condição como produto da obra, que ao mesmo tempo está ‘na obra’ e a constitui que são validados os estatutos do enunciador e do coenunciador, mas também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais a enunciação se desenvolve. (Maingueneau, 2018, p. 252)

As cenografias se apoiam, muitas vezes, em cenas de fala que o autor denomina como validadas, já instaladas na memória coletiva: um gênero literário, ou uma conversa em família, por exemplo. O repertório varia “em função do grupo visado pelo discurso, mas, de modo geral, a qualquer público, por vasto e heterogêneo que seja, pode-se associar um estoque de cenas que podemos considerar como compartilhadas.” (Maingueneau, 2008, p. 127).

Tanto para o sentido musical quanto para o sentido das poesias de Valle, é interessante apontar o que Maingueneau escreve sobre o *ethos*: “Quando estudamos o *ethos*, precisamos identificar estereótipos linguísticos, maneiras de falar tipificadas que, se espera, destinatários pertencentes a determinada comunidade vão reconhecer e avaliar” (Maingueneau, 2021, p. 26). Quando lemos, portanto, os textos de Valle, temos de estar atentos: ele não somente era advogado e às vezes pode se ter utilizado de jargões dessa profissão, como também escrevia no começo do século XX.

Ainda ligado à noção de *ethos*, é pertinente trazer a noção de comunicação de Charaudeau (2008): “‘comunicar’ é proceder a uma encenação. Assim como, na encenação teatral, o diretor de teatro utiliza o espaço cênico, os cenários, a luz, a sonorização, os comediantes, o texto, para produzir efeitos de sentido visando um público imaginado por ele, o locutor – seja ao falar ou ao escrever – utiliza componentes do dispositivo da comunicação em função dos efeitos que pretende produzir em seu interlocutor” (Charaudeau, 2008, p. 68). Tal ideia e a ideia de *ethos*, portanto, tem estreita relação, pois

se envolvem a produção de determinados efeitos e de convencimento, de objetivar a transmissão de determinada imagem para uma audiência.

Os poemas e escritos de Valle analisados a seguir foram todos oriundos do seu poemário “Calidoscópico” (1923).

2 Antelóquio

No Antelóquio de “Calidoscópico”, que constitui uma espécie de prefácio. Valle inicia o texto exaltando as qualidades dos versos, que têm o objetivo de “gravar no papel um estado d’alma”, recebendo a musa “com a honra de que dispomos”, exaltando também o artista, atribuindo-lhe qualidades, de certa forma, sobrenaturais: “como que um mágico instrumento”, no qual os sentimentos partem da alma do artista, sentimentos que, quando muito fortes, podem conduzir à morte. Coloca, portanto, o artista em um espaço paratópico por excelência. Ao mesmo tempo, o *ethos* produzido reforça o estereótipo muitas vezes ligado ao ofício: aquele que sente “demais” e cuja morte espreita por causa disso, e que, pelo mesmo motivo, é capaz de melhor expressar o sentimento humano.

O próprio título do prefácio, chamado de Antelóquio, e a linguagem rebuscada e refletida utilizada por Valle também contribuem para a construção do *ethos* de um “homem das letras”, erudito, e que domina a arte da escrita artística, reforçando isso por meio da construção de uma cenografia professoral que se utiliza das palavras e da construção sintática. A cenografia, é, portanto, a de um escritor culto que dirige suas reflexões e crenças diretamente a seu público.

No entanto, ao mesmo tempo, Valle coloca a música como “acima de todas as artes”. Essa ideia já é estabelecida, de certa forma, quando Valle fala da “sabedoria do povo” de que “as grandes dores não se pronunciam”, que é confirmada ao citar um autor português: “Pois bem; diz a sabedoria do povo: as grandes dores são mudas; e Anthero de Figueiredo sentenciou: ‘Os sentimentos não se pronunciam’. [...] assim como não se pode compreender o infinito pelo finito, da mesma forma não se pode exprimir o imaterial por meio destas singelas convenções humanas, que são as palavras”. As lágrimas e os versos seriam uma forma de concretizar a exposição dessa dor, versos que, no entanto, não passariam de um simulacro. As palavras humanas são “singelas”, e, por isso, incapazes de expressar a profundidade dos sentimentos, mesmo por um “homem das letras” como Valle. A própria abertura do Antelóquio, que afirma que “O verso mira gravar no papel um estado d’alma” já expõe essa incapacidade das palavras de fazê-lo – o verso “mira”, ou seja, ele tem esse objetivo, que não necessariamente será atingido.

Ao afirmar sobre a superioridade da música, o autor acaba por subestimar a própria arte dos versos e a atividade à qual se dedicava naquele momento:

Não cabe aqui mostrar o quanto a música paira acima de todas as artes, portanto, da poesia e da linguagem; se não, eu tentaria provar que só ela é capaz de expressar o verdadeiro sentimento; bem como de provocar estados d'alma nunca sentidos, e que, sem ela, não seriam ao menos jamais sonhados. Porém, visto demandar a poesia muito menos aptidão e estudo que a música, e como circunstâncias espaciais inibiram-me de estudar a parte científica desta arte, imprescindível para ser-se um bom compositor, escrevo versos já que me falece competência para produzir músicas.

A música não só seria capaz de expressar os sentimentos humanos, como também provocar outros estados da alma que não são conhecidos, ou seja, superaria a próprio conhecimento humano acerca de si mesmo. Os versos, ao contrário da música, não precisariam de tanta aptidão e treinamento, e somente por isso Valle se dedicaria aos versos – esse é o momento em que ele deixa de usar a primeira pessoa do plural ou a terceira pessoa do singular e adota a primeira pessoa do singular, e faz o mesmo a seguir, quando aborda os “Sonetos Harmônicos”. Trata-se de uma *regulação*, de uma inserção no Opus do autor, que não deixa de ser curiosa e que se mistura, de certa forma, a uma *figuração*.

É interessante pensar que é um ano antes da publicação de “Calidoscópio” que Valle escreve seu primeiro prelúdio, “Batuque” – talvez já o estivesse compondo ao escrever o “Antelóquio”. Ele concretiza, portanto, os pensamentos que coloca nas últimas frases desse texto: “não deixo de aninhar no íntimo uma tênue esperança de, talvez no ocaso da vida, poder modular os sons agora mal articulados por mim, que retenho na métrica, às vezes claudicante, e enfeixa nas rimas, às vezes absonas, destes meus desataviados versos”. Talvez o lançamento do livro de poemas tenha sido um combustível para Valle finalmente se dedicar à arte que tanto estimava acima das outras. A seguir, transcrevemos todo o texto do Antelóquio, ressaltando que, neste artigo, mantemos a grafia de Valle:

Antelóquio

O verso mira gravar no papel um estado d'alma; uma vez que seja produto de poeta ingenito. Não devemos, porém, nunca invocar a musa; e sim, recebe-la com a honra de que dispomos. O artista é como que um mágico instrumento, gozando da propriedade de vibrar impulsionado pelo sentimento. O sentimento resulta de uma ampliação do *eu* infiltrando-se no mundo exterior; isto é, a alma do artista, dotada de uma peculiar flexibilidade, distende-se nos momentos de inspiração, e penetra neste mundo tão misterioso para nós, embora se conserve ligada ao corpo físico. Porém, quando o sentimento é profundo e intenso, atingindo as raias do paroxismo, não é raro desprender-se ela do invólucro corpóreo definitivamente, deixando-o prostrado, sem vida; é quase certo: o verdadeiro artista morre sempre num arroubo de inspiração. É nestes erguidos voos do espírito, nestes salutares banhos físicos, que a alma se purifica. Pois bem; diz a sabedoria do povo: as grandes dores são mudas; e Anthero de Figueiredo sentenciou: “Os sentimentos não se pronunciam”. E isso por quê? Porque assim como não se pode compreender o infinito pelo finito, da mesma forma não se pode exprimir o imaterial por meio destas singelas convenções humanas, que são as palavras; estas só têm valor quando concretas; quanto às abstratas, basta ponderar que qualquer delas possui

tantos significados quantas são as pessoas que as conhecem: cada qual interpreta, idealiza de conformidade com sua envergadura intelectual e nobreza d'alma.

Muita vez as dores se manifestam pelas lágrimas; e assim como chorar mitiga o sofrimento, o mesmo se dá ao escrever-se um verso, que é uma espécie de lágrima ressequida, cabida no papel; ou seja: a escultura de uma dor; muito embora, por mais laborado que seja, não passe de um mero simulacro do que realmente tenta exprimir. Daí, às vezes, uma simples quadra dizer muito. Certa ocasião me expandi com o seguinte:

O' Deus meu, quanto amo, quanto!
Que fraqueza! O' triste sorte!

.....

Ou quem sabe si amar tanto,
Em vez de fraco é ser forte?!

De outra feita, desabafei-me com esta:

Flausino, escreve um versinho,
Inda que seja mal feito;
Pois quando a gente padece,
É que o verso frue effeito

Não cabe aqui mostrar o quanto a música paira acima de todas as artes, portanto, da poesia e da linguagem; se não, eu tentaria provar que só ela é capaz de expressar o verdadeiro sentimento; bem como de provocar estados d'alma nunca sentidos, e que, sem ela, não seriam ao menos jamais sonhados. Porém, visto demandar a poesia muito menos aptidão e estudo que a música, e como circunstâncias espaciais inibiram-me de estudar a parte científica desta arte, imprescindível para ser-se um bom compositor, escrevo versos já que me falece competência para produzir músicas. Entretanto, não deixo de aninhar no íntimo uma tênue esperança de, talvez no ocaso da vida, poder modular os sons agora mal articulados por mim, que retenho na métrica, às vezes claudicante, e enfeixa nas rimas, às vezes absonas, destes meus desataviados versos. (Valle, 1923, p. 3-4)

Percebemos, portanto, nesse espaço associado, um espaço no qual Valle expõe a sua frustração por não se considerar tanto um bom poeta (“escreve um versinho, inda que seja mal feito”), como um bom compositor. Apesar disso, o estilo utilizado pelo autor mostra erudição e domínio da linguagem – o *ethos* dito difere, portanto, do *ethos* efetivo.

Aqui, o regime elocutivo se destaca (como não poderia deixar de ser, tratando-se de um espaço de regulação por excelência), com um texto que se inicia com um discorrer sobre o ofício do artista e que, a partir de certo ponto, passa para da primeira pessoa do plural para a primeira pessoa do singular, ocorrendo uma personalização mais presente. Valle expõe um *ethos* tanto erudito, conhecedor da língua portuguesa e de seus autores (ao citar Antero de Figueiredo), quanto humilde como artista, negociando, assim, a imagem que procurar construir perante o seu público.

3 “Soneto harmônico”

Valle escreve sobre o “Soneto Harmônico” antes da exposição de dois poemas em seu livro. Aqui, mais uma vez, aborda a superioridade da música sobre as outras artes – a única que teria continuado sua “evolução” a partir dos tempos antigos. Há uma cenografia – o mundo das artes como um todo –, no qual o *ethos* de conhecedor busca ser transmitido pela correlação de nomes expostos por Valle: Palestrina, Schultz, Bach, Haendel, Gluck e Rameau. Mais uma vez, também, discorre sobre o seu pouco treinamento na arte de compor, e altera um pouco o *ethos* transmitido, adotando uma linguagem que poderia ser descrita como um pouco mais oral – embora ainda formal: “eis que eu, um modesto rabequista cá destas paragens, quando sinto o desejo de produzir uma música, como as vicissitudes da sorte não me permitiram estudasse a parte científica desta arte, vejo-me obrigado a abordar audaciosamente a poesia”. Essa oralidade pode ser uma forma também de Valle alterar seu *ethos*, colocando-se, assim, mais próximo de seu leitor e se afastando um pouco o tom professoral anteriormente adotado, talvez exatamente pelo conteúdo que busca trazer a humildade em relação ao campo musical.

Continuando a discorrer em um espaço de regulação, Valle descreve como escreveu seus poemas, a estrutura que adotou e também o uso da onomatopeia e da descrição, sendo o uso da onomatopeia em “A tropa” e em “A cigarra” que ressaltariam a harmonia presente nos poemas. Em “A Cigarra” há, inclusive, instruções adicionais de recitação: “Deve ser recitado, carregando-se exageradamente em todos os rr, para realçar a onomatopeia” (Valle, 2023, p. 33). Segue a explicação sobre o Soneto Harmônico escrita por Valle:

Soneto-Harmônico

A arquitetura, a escultura, a pintura e a poesia dos antigos, impressionam-nos profundamente até nos tempos hodiernos, por isso que ainda não nos foi possível ultrapassá-los nas artes. Somente a música se desenvolveu e evoluiu assombrosamente em nossos tempos, maximé, a partir do séc. XVI com Palestrina, italiano, e Schultz, alemão. Daí data o início de toda a música religiosa e dramática, e podemos dizer, é quando nasce a harmonia, com a constituição da música instrumental alemã, fazendo-se sentir a influência de toda uma plêiade de mestres: J. S. Bach, Haendel, Helmholz, Gluck, Rameau (criador da teoria dos acordes) eclodindo então a música profana, que se tornou emancipada, resultando distanciar-se enormemente nosso sistema musical do dos egípcios, gregos, indus e romanos. Torna-se, no entanto, ocioso citar o acervo de obras de poesia, das quais nem ao menos nos aproximamos daqueles povos. Poucas são as formas poéticas modernas, e essas mesmo já enfadonhas, por estarem *antigas*, inclusive o soado soneto. Mas eis que eu, um modesto rabequista cá destas paragens, quando sinto o desejo de produzir uma música, como as vicissitudes da sorte não me permitiram estudasse a parte científica desta arte, vejo-me obrigado a abordar audaciosamente a poesia. Não contente, porém, de fabricar versos

capengas e desentoados, tive a ideia de modificar um pouco a forma do soneto, duplicando as rimas, de maneira a dar a sensação do acorde musical, deste modo animando levemente a poética, do torpor em que jaz adormecida.

Sendo uma inovação minha, julgo-me com o direito de batizar o soneto do novo formado, denominando-o: *soneto harmônico*. Compõe-se de um soneto alexandrino, mas com vinte e oito palavras rimadas que são: as quatorze finais dos versos e outras tantas nos hemistíquios, obedecendo as rimas à ordem que se vê nos quatro que vão aí como amostra.

As rimas encadeadas, não raro, são usadas em quadras. Todavia, mesmo nestas há seis e não oito como nas minhas; e em sonetos quase não existe esta sorte; entretanto cumpre-me dizer que já se me depararam alguns poucos, porém, após a publicação dos meus, e nenhum com as vinte e oito palavras sujeitas à rima. Sobreleva notar que o soneto-harmônico almoda-se melhor ao gênero descritivo e à onomatopeia, como fiz uso n' "A tropa" e n' "A cigarra". (Valle, 1923, p. 28-29)

Portanto, na cenografia desta apresentação, percebemos que Valle se coloca de maneira um pouco mais informal do que no Antelóquio, utilizando a primeira pessoa do plural logo na primeira frase, cenografia que se confirma quando o autor passa a utilizar a primeira pessoa do singular (é curioso que tenha ocorrido a mudança de pessoa tanto no Antelóquio quanto nesse texto). Deve-se apontar que no momento que toma a primeira pessoa, o autor adota, também, um tom mais amável. Novamente, como no Antelóquio, ele expõe um *ethos* dito de humildade, chamando seus versos de capengas e desentoados, o que novamente contrasta com o *ethos* efetivo, que mostra conhecimento da música e das técnicas de escrita de poemas. Por meio da regulação, Valle busca, ainda, registrar o que considera ser sua inovação, o soneto harmônico, que uniria ao poema sensações da harmonia musical, mas que, de certa forma, mais uma vez externa a sua amargura em não seguir a carreira de compositor, amargura que seria superada ao decidir por seguir esse caminho, o que informa ao leitor no poema "Lyra Descrente", analisado a seguir.

4 "Lyra descrente"

O último poema em "Calidoscópico", *Lyra Descrente*, não é datado, como todos os outros, mas, considerando que todos os últimos têm como data o ano de 1923, pode-se inferir que talvez seja do mesmo ano. Valle expõe sua frustração ao escrever versos; trata-se, de certa forma, de seu não lugar, da paratopia em que se encontra ao escrever versos que não são reconhecidos:

[...] Às vezes, alta noite, eu escrevia/ uma poesia, / que alguém de meus affectos dedicava;/ e mais tarde este alguém após lê-la a rasgava /[...] Eis porque minha lyra, entristecida,/ calará sua voz incompreendida./ Vou sepulta-la em meu violino, / que ora é minha garganta e ora é sino,/ conforme quero cantar,/ conforme quero chorar./ E ella então por esses dois SS,/ enigmas de tão mágico instrumento, / ouvirá, compungida, o sofrimento/ de todo aquele que no pentagrama,/ suas lágrimas derrama,/

sob a forma de mínimas,/ semínimas,/ colcheias, semicolcheias. [...].

Dos versos de Valle, muitos dos quais fazem referência à música e ao violino, talvez esses sejam alguns dos mais significantes, já que aparentemente decide trocar os versos pelo instrumento, pois é lá que vai sepultar sua voz. O *ethos* transmitido é o do poeta subestimado, e talvez até mesmo fracassado, já que seus poemas são rasgados e mesmo objeto de risos de seus amigos – o que não sabemos se é verdade ou somente uma especulação de Valle. A cenografia é próxima à de um diário, dado o desabafo do enunciador. Há também a transmissão de um *ethos* de conhecedor de elementos musicais, pois Valle utiliza jargões próprios como “semínimas, colcheias, semicolcheias”.

Aqui, o regime elocutivo, no qual pessoa e inscritor se misturam, é, de certa forma, mais intenso do que na maioria dos poemas do autor:

Lyra descrente
Triste, por ser a vida uma mentira,
Vai repousar minha Lira.
Em poucos anos de existência,
Adquiriu já bastante experiência
Viu que célere voa a alegria,
E viu que em tudo impera a hipocrisia.
.....
Muita vez quando eu penava,
Meu sofrer aos amigos contava,
Em versos repassados de tristeza;
E ao lê-los, tenho certeza,
De mim todos se riam
E meus queixumes não ouviam.
E assim, meus lamentos
E padecimentos,
Não encontrando um coração amigo,
Coexistem as dores comigo
E o vento e as queixas leva pelo espaço.
Nem um consolo, nem um abraço!
Às vezes, alta noite, eu escrevia
Uma poesia,
Que a alguém de meus afetos dedicava;
E mais tarde este alguém após lê-la a rasgava
Era mais uma nova ocasião
D’eu conhecer a ingratidão.
Em face do que narro, hoje, descrente,
Quando padeço é silenciosamente.
Muito ignora
Quem suas mágoas alto chora;
Não sabe que nossos ais
São gozos para os demais.
Eis porque minha lira, entristecida,

Calará sua voz incompreendida.
Vou sepulta-la em meu violino,
Que ora é minha garganta e ora é sino,
Conforme quero cantar
Conforme quero chorar.
E ela então por esses
Dois SS⁵,
Enigmas de tão mágico instrumento
Ouvirá, compungida, o sofrimento
De todo aquele que no pentagrama,
Suas lágrimas derrama,
Sob a forma de mínimas,
Semínimas,
Colcheias,
Semicolcheias.
Do fundo deste cofre,
Ela há de ver que muita gente sofre
É a música um místico elo,
Tão nobre quanto belo,
Prendendo-nos às dores
De outros entes sofredores,
Que, mediante simples regras,
Carpiram no papel lagrimas negras.
Dorme em paz, minha lira, dorme em paz.
Estuda, observa e sente, e muito lucrarás.
Caso despertes, oh!, não seja para prantos;
E sim decifra alegres cantos.
Embora repudiada, altiva espera;
Lobriço no porvir mais feliz era.
Por uma estranha força que me invade,
Sou impelido, no auge da ansiedade,
Em busca de um olhar, meu refrigério,
Todo feito de mistério,
Tal qual
Um que há muito já adoro em meu ideal.
Olhares há tão cintilantes,
Que são fagulhas inflamantes.
E espero certo o imaginário olhar,
Para dele fazer meu altar.
Aguarda, pois, ó lira, o dia em que tais olhos,
Dos íntimos refolhos,
Hão de arrancar numa explosão
E espalhar pelo mundo em profusão
Um caos de rimas que em meu ser pressinto
Um turbilhão de sons que n'alma sinto.
(Valle, 1923, p. 113-115)

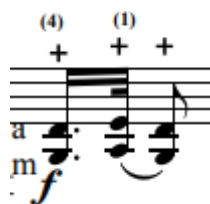
⁵ Aqui Valle se refere ao que hoje se chama “efe” do violino como “s”.

“Lyra Descrente” é, portanto um poema que no qual inscritor, escritor e pessoa deslizam entre si intensamente, sendo um espaço de regulação no qual o poeta explicita suas frustrações e o abandono da arte que se dedicara até então, ao longo de toda a sua coletânea de poemas. Registra também, finalmente, que passará a se dedicar à composição. A seguir, discorreremos mais um pouco sobre esse poema, fazendo uma conexão com a obra musical de Valle.

5 Alguns entrelaçamentos com a obra musical

É interessante perceber, em “Lyra Descrente”, a referência de que o violino é comparado à garganta ou ao sino, conforme o enunciador queira cantar ou chorar, pois em um de seus prelúdios, dedicado à morte de sua mãe, o violino imita sinos por meio de *pizzicati* que se repetiam ao longo da música e o qual já mencionamos anteriormente neste artigo. Trata-se do prelúdio número 16, *Resquiecat in Pace*, dedicado “À memória de minha saudosa Mãe, da. Augusta de Campos Valle” (Valle, 2023, p. 42)

Figura 3: *Pizzicati* de mão esquerda evocam sinos no Prelúdio Requiescat in Pace



Fonte: “26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só, Doce Momento e Serenim”, edição de Leonardo Feichas (2023), p. 42.

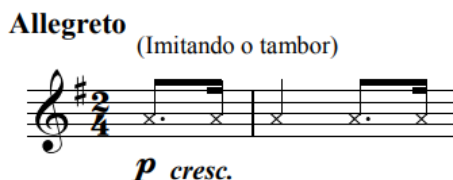
Em 1922, ano da Semana de Arte Moderna, Valle escreveu seu primeiro Prelúdio, “Batuque”, no qual faz referência a essa dança, inclusive com os momentos indicados por Mário de Andrade (Feichas, 2016). Em 1923, escreveu o segundo Prelúdio, “Suspiro d’Alma”, e, no ano seguinte, “Devaneio”, “Brado Íntimo” e “Repente”. Vários prelúdios não têm a data de escritura, mas percebe-se que, desde então, Valle dedicou-se a escrever sua coletânea de 26 Prelúdios, bem como outras peças.

Em “Lyra Descrente”, o ato de compor já não parecia algo que requeria tanta especialidade ou treinamento quanto ele menciona em “Antelóquio” e, na bula de “Soneto Harmônico”, as regras são descritas como “simples” (É a música um místico elo,/ Tão nobre quanto belo,/ Prendendo-nos às dores/ De outros entes sofredores,/ Que, mediante simples regras,/ Carpiram no papel lagrimas negras).

É interessante pensar que, talvez por Valle se colocar em um local de não-pertencimento na música, ele tenha explorado a linguagem violinística de uma maneira

um tanto quanto diferenciada, tanto do ponto de vista da temática quanto da técnica. Podemos citar como exemplos o prelúdio “Batuque”, já mencionado neste artigo, o prelúdio “Pai João”, no qual o violinista imita tambores ao batucar com o polegar e o indicador no tampo do instrumento e o prelúdio “A Porteira da fazenda”, no qual Valle imita o som da porteira (por meio de *glissandi* ruidosos – técnica chamada *scratch* - e de batidas no tampo do violino) e a viola caipira (Feichas, 2013; 2021).

Figura 4: imitação do tambor no prelúdio "Pai João"



Fonte: “26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só, Doce Momento e Serenim”, edição de Leonardo Feichas (2023), p. 48.

Figura 5: imitação da abertura da porteira no prelúdio “Porteira da Fazenda”. A batida ao final simboliza o fechar dos moirões.



Fonte: “26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só, Doce Momento e Serenim”, edição de Leonardo Feichas (2023), p. 37.

Figura 6: Descrição/bula interpretativa de Valle sobre a imitação da Porteira da Fazenda

Calca-se o arco de uma maneira toda especial, afim de imitar o ranger da porteira, o que se obtém imprimindo-lhe uma certa aspereza. As notas imitam o bater da porteira nos moirões, para o que se bate com os polegares das mãos direita e esquerda, na tampa, em cima, perto do braço, e em baixo, do outro lado, igualmente perto do braço do violino.

Fonte: “Catálogo de imitação de Vozes da Natureza”, s/d. Acervo do autor.

A escrita musical desses efeitos, muitos deles não comuns ao violino, e as instruções de como desejava que fossem executados em uma bula, mostram que Valle buscava a inovação – e que ela fosse propriamente executada - também no campo musical, assim como o fez em seus sonetos harmônicos, mas desta feita com mais obras compostas, pois os efeitos e imitações estão presentes em diversos de seus prelúdios. As evocações da viola caipira, como na técnica *alla guitarra* utilizada em diversos prelúdios, nos intervalos das harmonias ou nas tradições trazidas para a pauta do violino (como nos Prelúdios *Canto da Inhúma* e *Repente*) são comuns. Ao mesmo tempo, suas instruções são também um sinal de sua paratopia, pois o compositor sempre externou sua falta de treinamento técnico para compor: nesses Prelúdios Valle explora as técnicas do violino à sua própria maneira e utilizando temáticas que faziam parte de seu cotidiano no interior de Minas Gerais e de seus

conhecimentos como folclorista.

Figura 7: Imitação de uma viola caipira no prelúdio "A porteira da Fazenda".



Fonte: "26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só, Doce Momento e Serenim", edição de Leonardo Feichas (2023), p. 37.

O fato de Valle ter escrito bulas para a execução de alguns de seus efeitos, bem como ter escrito um "Catálogo de imitação de vozes da natureza" (algumas das quais estão incluídas em seus Prelúdios), mostra que buscou um espaço de regulação também no campo musical. Todos os seus prelúdios possuem dedicatórias, que são consideradas espaços associados e de regulação, sendo quase todos dedicados a personalidades da composição ou músicos de sua época.

Considerações finais

Percebemos que, se nas poesias de Valle há certa dúvida na distinção entre o "inscritor" e a "pessoa", essa dúvida não está presente nos espaços associados da coletânea "Calidoscópico", que gozam das características elocutivas descritas por Maingueneau. Percebemos, igualmente, que, nesses textos, Valle busca legitimar não só sua obra como poeta, mas também inicia seu processo de tornar-se compositor. Em "Lyra Descrente", há uma espécie de despedida ao mundo literário por parte do enunciador.

Ao trabalhar cuidadosamente com a linguagem escrita, Valle cria o *ethos* de um escritor competente, que domina essa arte e seus atores, ao mesmo tempo em que a coloca abaixo da música, arte à qual realmente deseja se dedicar. Percebemos, também, que o *ethos* dito pode se descolar do *ethos* efetivo, como ocorre em Antelóquio e no texto no qual explica sobre o Soneto Harmônico.

Em "Antelóquio", o *ethos* produzido confirma os estereótipos ligados ao artista, em geral, e ao escritor erudito, em particular, a partir de uma cenografia professoral, também adotada em "Soneto Harmônico". Em "Soneto Harmônico", Valle produz o *ethos* de um grande conhecedor do mundo musical, por exemplo, listando vários compositores, apesar de externar humildade como músico. Já em "Lyra Descrente", a cenografia reforça o *ethos* de um escritor frustrado, que, no entanto, já não externa tanta humildade como músico e

compositor. Em todos eles, também podemos afirmar que há um forte componente de encenação, sob a perspectiva de Charaudeau.

Em ambos os excertos dos espaços associados analisados, a personalidade é adotada a partir de certo ponto, quando Valle adota a primeira pessoa do singular para expressar seu desejo de ser compositor. Elementos da *figuração* e da *regulação* se entrelaçam, conforme Valle fala ora sobre as artes, a poesia e a música, ora de si mesmo e suas frustrações. Em “Lyra Descrente”, finalmente, Valle se coloca na paratopia do escritor não reconhecido pela sociedade, e revela decidir se dedicar à composição musical.

A paratopia de Valle como compositor se encontra exatamente no fato de não se considerar treinado o bastante para exercer esse ofício, mas que, afinal, opta por fazê-lo. Em “Lyra Descrente”, na qual inscritor, escritor e pessoa deslizam uns nos outros intensamente, ele declara o seu espaço paratópico no próprio ofício de escritor, pelo qual não é reconhecido.

É característico da paratopia de Valle no campo musical o fato de ter decidido compor tendo como uma de suas inspirações principais os elementos que o rodeavam e sobre os quais pesquisava como folclorista, e que, por diversas vezes, imitasse a viola caipira ao violino. Dessa forma, ele buscou utilizar certas técnicas e temáticas próprias na sua composição para esse instrumento. Podemos considerar, igualmente, o uso de técnicas de violino de maneira pouco usual (como o *scratch* para imitar o som da porteira e as diversas ocasiões que pede para o instrumentista bater no tampo do instrumento) como outro aspecto dessa paratopia. Ao mesmo tempo, Valle criou um espaço de regulação próprio na música, por meio das instruções que escrevia na partitura, as bulas interpretativas, e das dedicatórias presentes em cada um dos prelúdios.

Enfim, concluímos que as noções trazidas à Análise do Discurso por Dominique Mainguenu exploradas neste artigo em muito contribuem para analisar literatura, bem como outras artes, sendo bem aplicada na análise da obra poética e musical, de Flausino Valle e, acreditamos, de outros autores e compositores.

Analysis of *Ethos*, Scenography and Paratopia in the Associated Spaces of “Calidoscópico”, by Flausino Valle

Abstract

The violinist, writer, composer and poet from Minas Gerais Flausino Valle left, for his Preludes for solo violin, several instructions for performance, which are concretized in explanatory notes. In his book of poems, “Calidoscópico” (1923), he left, in addition to a preface, also an instruction on how his “Harmonic Sonnets” (“Sonetos Harmônicos”) should be recited, and which brought reflections on the arts and music. Our objective, in this article, is to analyze the ethos present in the associated spaces and in a poem from the book “Calidoscópico”, as well as the scenography developed by Valle, analyzing them with the resources from the

Discourse Analysis, particularly the tools provided by Dominique Maingueneau. The work is justified not only to test the applications of the concepts brought by Maingueneau to Discourse Analysis in the different associated spaces of this composer, but also to better understand the works of Flausino Valle, which dialogue so much with each other and between their associated spaces. We conclude that in his poems and in the associated spaces of his authorship, the person, the inscriber and the writer slide in a current way, being, in some aspects, confused the delocutive and elocutive spaces in his work.

Keywords: Flausino Valle. Discourse analysis. Poetry. Maingueneau. Associated spaces

Anexos

Figura 8: Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza

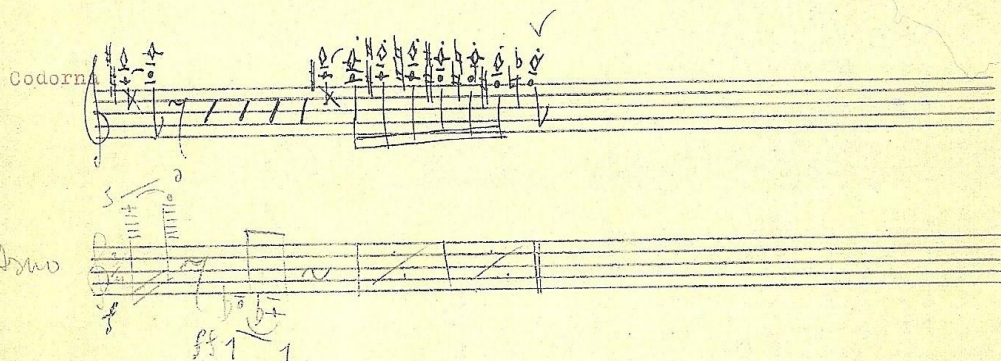
Fonte: acervo do autor.

Figura 9: Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza

(1) Calca-se o arco de uma maneira toda especial, afim de imitar o ranger da porteira, o que se obtém imprimindo-lhe uma certa aspereza. As notas imitam o bater da porteira nos moirões, para o que se bate com os polegares das mãos direita e esquerda, na tampa, em cima, perto do braço, e em baixo, do outro lado, igualmente perto do braço do violino.

(2) ~~Tira-se o arco da velocidade, imprimindo ao arco uma certa aspereza para imitar o ranger do carro.~~

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



The image shows handwritten musical notation on a yellowed page. The top part contains three numbered instructions in Portuguese describing violin techniques for imitating natural sounds. Below the text are two staves of musical notation. The first staff is labeled 'Codorna' and the second 'Bravo'. Both staves contain complex rhythmic patterns and notes, with some markings like 'f' and 'ff' indicating dynamics. There are also some handwritten annotations and symbols like asterisks and daggers.

Fonte: Acervo do autor.

Referências

ALVARENGA, H. C.; RIBEIRO, P. L. "Prelúdios ou estudos: dualidade nos prelúdios para violino solo de Flausino Vale". *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 70-82, 2016. DOI: 10.5216/mh.v16i2.45272. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/45272>. Acesso em 3 fev. 2024.

BRAGA, Mercia Arenari. "Flausino Vale: O Paganini Nacional". *Todarte – Publicação da Universidade Mineira de Arte*, Belo Horizonte, Ano I, Jun., 1957.

BRANT, Celso. "Flausino Vale, o novo Paganini". *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 08 de Outubro de 1947.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. (coord. tradução: Angela M.S. Corrêa & Ida Lúcia Machado). São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.

EGGS, Ekkehard. "Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna". In: AMOSSY, Ruth (org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. 2ª. ed., São Paulo: Contexto, 2016, p. 29-56.

FEICHAS, Leonardo. *Os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só de Flausino Valle: Observações teórico-práticas para sua interpretação*. 2013. 232 f. Dissertação (Mestrado em Práticas Interpretativas) – Programa de pós-graduação em música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

FEICHAS, Leonardo; RIBEIRO, Letícia. “Flausino Valle: questões da natureza e infância em seus poemas”. In: *XIII Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericanas*, 2018, Rio Branco. Anais. Rio Branco: Nepan, 2018, p. 727-736. Disponível em: https://www.academia.edu/37328060/Anais_da_XIII_Jornadas_Andinas_de_Literatura_Latinoamericana, acesso em 11/03/2024.

FEICHAS, Leonardo. *Da porteira da fazenda ao batuque mineiro: o violino brasileiro de Flausino Valle*. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

FEICHAS, Leonardo. *Prática Instrumental como Investigação Artística Aplicada às Obras de Flausino Valle (1894-1954): o Processo e uma Interpretação*. 2021. 313f. Tese (Doutorado em Artes Musicais e em Práticas Interpretativas). Programa de Pós Graduação em Música, Instituto de Artes, Unicamp: Campinas, 2021.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em Análise do Discurso*. 3ª. Ed. Campinas, SP, Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2018.

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso e Análise do Discurso*. 1ª. Ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MUSSALIM, Fernanda. “Análise do discurso literário: o funcionamento da autoria na produção epistolar de Mário de Andrade”. *Domínios de Linguagem*. Uberlândia, vol. 12, n. 1, p. 581-603, jan. – mar. 2018. ISSN 1980-5799, 2018. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/download/38663/21991/174594> Acesso em 11 mar. 2024.

VALLE, Flausino Rodrigues. *Elementos de Folclore Musical Brasileiro*. 1a. Edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

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

VALLE, Flausino Rodrigues. *26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só, Doce Momento e Serenim*. FEICHAS, Leonardo (Apresentação e Organização). Campinas: Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural: Coordenadoria de Documentação de Música Contemporânea, (Coleção CIDDIC, CDMC), 2023.