UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Vívian Oliveira Vignoli

Ecos de um Brasil Esquecido: O resgate de *Bailado na Roça* no âmbito do Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora

Juiz de Fora
2026

Vívian Oliveira Vignoli

Ecos de um Brasil Esquecido: O resgate de *Bailado na Roça* no âmbito do Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares. Orientadora: Profª Drª Marta Cardoso Castello Branco Garzon.

Orientadora: Profª Drª Marta Cardoso Castello Branco Garzon

Juiz de Fora
2026

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Vignoli, Vívian Oliveira.
Ecos de um Brasil Esquecido : O resgate de Bailado na Roça no âmbito do Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora / Vívian Oliveira Vignoli. -- 2026.
150 p. : il.

Orientadora: Marta Cardoso Castello Branco
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2026.

1. Francisco Magalhães do Valle. 2. Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora. 3. Patrimônio Musical. 4. Musicologia. 5. Nacionalismo Musical. I. Branco, Marta Cardoso Castello, orient. II. Título.

Vívian Oliveira Vignoli

Ecos de um Brasil Esquecido: O resgate de *Bailado na Roça* no âmbito do Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens: Teorias e Processos Poéticos Interpretativos.

Aprovada em 19 de agosto de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Marta Cardoso Castello Branco Garzon - Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. André Luis Dias Pires
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profaª Drª Maristela Rocha de Almeida Magalhães
UNIASSELVI

Dedico este trabalho à minha família, por todo o amor e base, ao meu marido por toda compreensão nos momentos de ausência e aos meus amigos, pelas palavras de incentivo nos momentos mais difíceis.

AGRADECIMENTOS

A conclusão desta pesquisa representa a realização de um importante ciclo de aprendizado, dedicação e crescimento, que só foi possível graças ao apoio e à contribuição de pessoas muito especiais.

Aos meus pais e irmão, dedico meu primeiro e mais profundo agradecimento. Obrigada por todo o amor, pelos ensinamentos que moldaram quem sou, pelo exemplo de perseverança e por nunca deixarem de acreditar em mim, mesmo quando eu mesma duvidei. Tudo o que conquisto carrega um pouco da dedicação e do carinho de vocês. Esta vitória também lhes pertence.

Ao meu marido Hiago, meu porto seguro, agradeço por estar ao meu lado em cada etapa desta jornada. Obrigada pela paciência diante das ausências, pelo incentivo nos momentos de desânimo, pela compreensão nos dias difíceis e por celebrar comigo cada pequena conquista. Seu amor e companheirismo foram fundamentais para que eu chegasse até aqui.

À minha orientadora, Profª Drª Marta Cardoso Castello Branco, minha sincera gratidão pela generosidade, disponibilidade e acolhimento. Em especial, agradeço pela dedicação e pela gentileza com que me conduziu na etapa final deste trabalho, oferecendo apoio quando eu mais precisava. Sua orientação foi essencial para que esta pesquisa se concretizasse.

Ao meu querido professor e amigo Dr.h.c. Rodolfo Vieira Valverde, por toda generosidade e disponibilidade em me auxiliar nos momentos de maior dificuldade, sua ajuda foi essencial para o sucesso desta pesquisa.

Aos meus amigos, que compartilharam comigo os desafios e as alegrias desta jornada, agradeço pelo carinho, incentivo e apoio. Em especial, aos queridos Ana Maria e Marcos Roberto, pelo apoio essencial e contribuição imensurável para esta pesquisa, permitindo o desenvolvimento e o aprofundamento das análises aqui apresentadas.

Por fim, agradeço a todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a realização desta dissertação. A cada gesto de apoio e confiança, o meu mais sincero obrigada.

"Aos outros dou o direito de ser como são. A mim, dou o dever de ser cada dia melhor."
Chico Xavier

RESUMO

O presente trabalho investiga o processo de resgate e valorização da obra Bailado na Roça, do compositor juiz-forano Francisco Magalhães do Valle (1869–1906), a partir de sua reapresentação no Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora. A pesquisa tem como objetivo analisar de que forma o evento se consolidou como um importante espaço de preservação, difusão e valorização do patrimônio musical brasileiro, contribuindo para a redescoberta da produção de Francisco Valle e para sua reinserção no repertório da música de concerto nacional. A metodologia fundamenta-se em pesquisa bibliográfica, documental, hemerográfica e iconográfica, com levantamento e análise de fontes primárias preservadas nos arquivos do Centro Cultural Pró-Música, além da revisão da literatura musicológica sobre o compositor e a construção da identidade musical brasileira. O trabalho apresenta um panorama histórico da criação e da atuação do Centro Cultural Pró-Música e do Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga, destacando seu papel na recuperação e divulgação de obras inéditas do patrimônio musical brasileiro. Defendemos sua relevância para a música na cidade de Juiz de Fora e para divulgação do repertório de Minas Gerais em seu amplo espectro, incluindo composição, performance e a organização de concertos que tragam este repertório à apreciação do público. Neste sentido, o presente trabalho contextualiza a trajetória de Francisco Valle no cenário da música de concerto do final do século XIX e início do século XX, discutindo sua inserção na historiografia musical brasileira. Por fim, realiza a análise de fragmentos da obra Bailado na Roça, evidenciando elementos rítmicos, melódicos e estilísticos associados à construção de uma linguagem musical brasileira, em diálogo com ideais nacionais presentes em seu contexto histórico. Os resultados demonstram que o resgate da obra transcende a recuperação de uma partitura, constituindo uma ação de salvaguarda do patrimônio cultural, de fortalecimento da memória musical brasileira e de valorização da produção artística mineira, reafirmando a importância do Festival como espaço de pesquisa, performance e difusão da música brasileira de concerto.

Palavras-chave: Francisco Magalhães do Valle; Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora; Patrimônio Musical; Musicologia; Nacionalismo Musical.

ABSTRACT

This study investigates the process of recovery and appreciation of the work *Bailado na Roça*, by the Juiz de Fora-born composer Francisco Magalhães do Valle (1869–1906), based on its revival at the International Festival of Brazilian Colonial Music and Early Music of Juiz de Fora. The research aims to analyze how the event has established itself as an important space for the preservation, dissemination, and appreciation of Brazilian musical heritage, contributing to the rediscovery of Francisco Valle's musical production and to its reintegration into the repertoire of Brazilian concert music.The methodology is based on bibliographic, documentary, newspaper, and iconographic research, including the collection and analysis of primary sources preserved in the archives of the Pró-Música Cultural Center, as well as a review of musicological literature concerning the composer and the construction of Brazilian musical identity. The study presents a historical overview of the creation and activities of the Pró-Música Cultural Center and the International Festival of Brazilian Colonial Music and Early Music, highlighting their role in the recovery and dissemination of previously unpublished works belonging to Brazilian musical heritage.We argue for the relevance of these initiatives to the musical life of the city of Juiz de Fora and to the dissemination of the musical repertoire of Minas Gerais in its broadest scope, encompassing composition, performance, and the organization of concerts that bring this repertoire to public appreciation. In this regard, the present study contextualizes Francisco Valle's career within the Brazilian concert music scene of the late nineteenth and early twentieth centuries, discussing his place in Brazilian music historiography.Finally, the study analyzes fragments of the work *Bailado na Roça*, highlighting rhythmic, melodic, and stylistic elements associated with the construction of a Brazilian musical language, in dialogue with the nationalist ideals present in its historical context. The results demonstrate that the recovery of the work goes beyond the restoration of a musical score, constituting an action aimed at safeguarding cultural heritage, strengthening Brazilian musical memory, and valuing artistic production from Minas Gerais. It thus reaffirms the importance of the Festival as a space for research, performance, and dissemination of Brazilian concert music.

Keywords: Francisco Magalhães do Valle; International Festival of Brazilian Colonial Music and Early Music of Juiz de Fora**;** Musical Heritage**;** Musicology**;** Musical Nationalism**.**

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Foto de Curt Lange no Jornal Tribuna de Minas em 15 de fevereiro de 1993
Figura 2 - Foto capa do Programa da estreia do Piano da Instituição. (1972)
Figura 3 - Foto do Programa da estreia do Piano da Instituição. (1972)
Figura 4 - Foto da Sede Própria do Centro Cultural Pró-Música. (1974)
Figura 5 - Foto do projeto da sede própria do Jornal Diário Mercantil. (1974)
Figura 6 - Concerto de lançamento do grupo Pró-Música Antiqua
Figura 7 - Foto da primeira formação do grupo Solistas de Câmara Pró-Música Com os violinistas Luís Otávio, Pedro Curi, violoncelista Luís Guilherme e cravista Katia Sanábio
Figura 8 - Pôster do I Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora (BARA; PACE; SANTOS, 2014 p. 202)
Figura 9 - Ex Reitor Henrique Duque (2006-2014) e Maria Izabel Diretora do Centro Cultural Pró-Música.
Figura 10 - Francisco Valle em 1905 aos 36 anos. Fonte: Patrimônio Arquivístico Musical Mineiro (2008)
Figura 11 - Partitura Bailado na Roça, primeiro movimento, *Os Garotos Fardados*, compassos 1 ao 8. (SANTOS, 2007)
Figura 12 - Partitura Bailado na Roça, segundo movimento *Os Camponeses,* compassos 53 ao 69. (SANTOS, 2007)
Figura 13 - Partitura Bailado na Roça, terceiro movimento. *Os Caipiras ou Violeiros*, compassos 43 ao 54. (SANTOS, 2007)
Figura 14 - Partitura Bailado na Roça, terceiro movimento. *Os Caipiras ou Violeiros*, compassos 1 ao 7. (SANTOS, 2007)
Figura 15 - Figura 15 – Partitura de *Bailado na Roça,* terceiro movimento, *Os Camponeses* compassos 14 ao 17. (SANTOS, 2007)
Figura 16 - Partitura de *Bailado na Roça,* primeiro movimento, *Os Garotos Fardados* compassos *20 ao 23.* (SANTO,S 2007)
Figura 17 - Partitura de *Bailado na Roça,* terceiro movimento, *Samba* compassos 1 ao 6. (SANTOS, 2007)
Figura 18 - Partitura de *Bailado na Roça,* terceiro movimento, *Samba,* compassos 21 ao 29. (SANTOS, 2007)
Figura 19 - Partitura de *Bailado na Roça,* terceiro movimento, *Samba.* compassos 82 ao 87. (SANTOS, 2007)
Figura 20 - Partitura de *Bailado na Roça,* terceiro movimento, *Os Garotos Fardados* compassos 1 ao 4. (SANTOS, 2007)
Figura 21 - Partitura de *Bailado na Roça,* terceiro movimento, *Os Garotos Fardados* compassos 5 ao 8. (SANTOS, 2007)
Figura 22 - Partitura de *Bailado na Roça,* terceiro movimento, *Os Garotos Fardados,* compassos 13 ao 16. (SANTOS, 2007)

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 12

2 CAPÍTULO 1 20

O FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA COLONIAL BRASILEIRA E MÚSICA ANTIGA DE JUIZ DE FORA E O RESGATE DE OBRAS BRASILEIRAS INÉDITAS 20

2.1 O início: uma perspectiva histórica do Centro Cultural Pró-Música e seu papel no resgate de obras brasileiras 20

2.2 Panoramas do Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora, palco da música brasileira de concerto 31

3 CAPÍTULO 2 42

FRANCISCO VALLE E A MÚSICA BRASILEIRA DE CONCERTO NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX 42

3.1 – Contexto histórico do Brasil na virada do século 42

3.2 – Francisco Valle e sua inserção no cenário musical da época 45

4 CAPÍTULO 3 55

ANÁLISE DE FRAGMENTOS DE *BAILADO NA ROÇA*: ELEMENTOS DA MUSICALIDADE BRASILEIRA 55

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 71

REFERÊNCIAS 74

ANEXO A 78

ANEXO B 79

ANEXO C 80

ANEXO D 81

ANEXO E 82

ANEXO F 83

ANEXO G 86

ANEXO H 135

1. INTRODUÇÃO

Desde o início dos meus estudos em música, no Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora em 1996, fui envolvida pelo encanto e pela riqueza da música de concerto.[1] A oportunidade de participar do Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora, em sua Sétima Edição, que foi realizada no ano supracitado, marcou o início de uma jornada significativa em minha vida. Integrando a classe de violino do Festival, tive o privilégio de ter contato e aprender com renomados professores como Edson Queiroz[2] e Mariana Salles.[3] Além disso, participei de aulas e *masterclasses* com o Prof. Dr. Paulo Bosísio.[4] Essas experiências não apenas enriqueceram minha formação musical, mas também despertaram meu interesse em explorar mais profundamente o Festival de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora e sua importância para o cenário da música de concerto brasileira e para o cenário musical de Juiz de Fora.

Por meio de uma investigação que envolveu o levantamento de dados bibliográficos, hemerográficos e iconográficos junto aos arquivos e documentos preservados nas dependências do Teatro do Centro Cultural Pró-Música produzidos ao longo dos anos de funcionamento da instituição e do Festival, tornou-se possível o estudo de fontes primárias relativas aos mesmos. Essa abordagem permitiu analisar a importância do Festival para o campo da pesquisa e divulgação da música antiga e da música de concerto no cenário brasileiro.

A metodologia aqui empregada parte deste levantamento de fontes primárias, para em seguida se ater a um estudo de caso que tem como foco a obra do compositor juizforano, Francisco Magalhães do Valle (1869-1906), intitulada *Bailado na Roça*, que foi apresentada em 2007 pela orquestra do Festival. Nossa hipótese é de que a performance desta obra representa tanto a salvaguarda, quanto a divulgação da música de Minas Gerais no contexto do Festival. Ademais, observamos que ela também se articula com iniciativas

---

[1]"Tomaremos, por sua vez, como música de concerto, aquela baseada diretamente na prática de música instrumental e vocal de concerto advindas das tradições europeias acústicas que remontam desde a música eclesiástica da Idade Média até o modernismo ocidental, passando pelos períodos barroco, clássico e romântico. Isto quer dizer que quaisquer peças instrumentais não fonográficas de concerto europeias ou de influência europeia dentro dos períodos listados, e que se conformem dentro do ritual de apresentação particular das salas de concerto, serão então consideradas como música de concerto" (CASSANO, 2022, p. 359).

[2] Edson Queiroz de Andrade: Professor da Universidade Federal de Minas Gerais. http://lattes.cnpq.br/0324787216120971.

[3] Mariana Salles: Professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. http://lattes.cnpq.br/9880148197703319.

[4] Paulo Gustavo Bosísio: Professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. http://lattes.cnpq.br/8926794723338032.

históricas de promoção da música mineira, em um sentido de propiciar certa continuidade temporal às mesmas, a exemplo do trabalho anteriormente realizado por Curt Lange, como ainda veremos.

Essa dimensão investigativa e documental que fundamenta a presente pesquisa, se insere em um processo mais amplo de consolidação da musicologia no Brasil, que antes de representar especificamente a música de Minas Gerais, se refere a um repertório nacional. A valorização do patrimônio musical brasileiro, especialmente da música antiga e de concerto, passou a ganhar contornos mais sistemáticos a partir do século XX, quando estudiosos começaram a direcionar seus esforços para a organização, catalogação e análise crítica das fontes históricas. Nesse contexto, destaca-se a atuação de importantes intelectuais que contribuíram decisivamente para a estruturação do pensamento musicológico brasileiro. O musicólogo e professor Paulo Castagna afirma que:

> Os estudos histórico-musicais foram realizados no Brasil desde o século XIX a partir de abordagens predominantemente biográficas, tiveram uma fase de maior interesse musicológico com Mário de Andrade e Luís Heitor Correia de Azevedo e outros até a década de 1950, mas tornaram-se propriamente científicos com os trabalhos de Francisco Curt Lange, a partir da década de 1940 (CASTAGNA, 2008, p. 17).

Tendo se dedicado de maneira detida ao estudo do populário brasileiro, as investigações de Mário de Andrade incluíram a música de forma significativa. Dentre seus trabalhos se inclui não apenas a busca e o colecionamento de peças folclóricas, mas obras que contemplam a música de concerto e buscam uma sistematizações histórico-musicais.

> Os estudos de Mário de Andrade (1893- 1945), dentre os quais, Ensaio sobre a Música Brasileira (1928) e Compêndio de História da Música Brasileira (1929) relacionam-se mais com a história propriamente dita. O Compêndio foi reeditado como a Pequena História da Música, em 1942. Contudo, este último refere-se à história universal, dedicando o autor à história brasileira apenas dois capítulos. Ainda no ano de 1942 foi reeditada a história da música de Renato Almeida (BLOMBERG, 2011, p. 418).

Segundo o musicólogo, André Acastro Egg, a *Revista Musical e de Belas Artes*, editada no Rio de Janeiro entre 1879 e 1880, está entre as primeiras destinadas a publicar exclusivamente artigos sobre música (2022, p. 5). O primeiro editorial enfatiza a relevância da criação de um periódico especializado, compreendido como um instrumento necessário para suprir uma lacuna evidente no mercado editorial da época. A revista reivindica para si a

função de preencher esse vazio institucional, assumindo o papel de mediadora entre a produção artística e o público, bem como promotora de reflexões e críticas sobre o fazer musical no país.

> O primeiro periódico latino-americano diretamente relacionado à musicologia foi o Boletín latino-americano de música (Montevidéu, 1935-1946), publicado pelo Instituto Inter-americano de Musicologia, cujo sexto volume foi inteiramente dedicado ao Brasil, e que representou, para nós, a primeira publicação coletiva de caráter científico sobre o assunto. [...] O primeiro periódico misto, entretanto, parece ter sido *Ramalhete das Damas* (Rio de Janeiro, 1842-1850), que inicialmente imprimia apenas partituras, mas que a partir de 1848 incluiu as "Folhas de Leitura", textos editados por Rafael Coelho Machado (CASTAGNA, 2008, p. 4).

Tendo publicado os diferentes volumes do Boletín Latino-americano de Música, o musicólogo Francisco Curt Lange, pesquisador teuto-uruguaio nascido em Eilenburg, Alemanha, é considerado um dos primeiros a tornar os estudos histórico-musicais propriamente científicos no Brasil. Ele introduziu métodos de pesquisa, utilizando fontes primárias e pesquisas de arquivo, revelando especialmente o repertório musical de Minas Gerais.

> Francisco Curt Lange (1903–1997) dedicou grande parte de sua vida à pesquisa que revelou a rica atividade que ele próprio denominou Escola de Compositores Mineiros de Música Religiosa do Século XVIII. Sua pesquisa se desenvolveu a partir de 1944 e sua primeira comunicação é de 1946, no Boletim Interamericano de Música, nº VI, de Montevidéu, Uruguai, órgão do Instituto Interamericano de Musicologia, por ele concebido e fundado e que dirigiu por quase meio século; nesse periódico foram publicados inúmeros trabalhos especializados sobre a música no continente americano inclusive a música contemporânea do período. O número IV do referido Boletim foi dedicado inteiramente a Villa Lobos e sua obra. Suas pesquisas em Minas Gerais tiveram o apoio do Ministério da Educação, do Brasil (DUPRAT, 2010, p. 261).

O trabalho de Lange inspirou uma nova geração de musicólogos brasileiros a explorar a música colonial em outras regiões do país, o que se observa de maneira muito especial em relação a Minas Gerais. Isso expandiu o conhecimento sobre a música erudita no Brasil colonial e promoveu uma maior compreensão da diversidade cultural musical brasileira.

Figura 1 - Curt Lange em homenagem do Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora

2 ■ DOIS TRIBUNA DE MINAS Juiz de Fora, domingo, 14, e segunda-feira, 15 de fevereiro de 1993

CD ABRE ALAS PARA A MÚSICA COLONIAL BRASILEIRA

Festival Internacional homenageia Curt Lange

JORGE SANGLARD
REPORTER

A edição do CD "III Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga", com obras de José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita (1746/1805), e lançada fora do circuito comercial pela Pró-Música está esgotada. Contando com o patrocínio da Equitel, da Coca-Cola e da Comissão do Bicentenário de Tiradentes (1792/1992), o pimeiro CD produzido na cidade serviu como abre-alas para que o Centro Cultural Pró-Música ampliasse sua atuação e, desde já, assegurasse o suporte econômico para a realização do IV Festival Internacional, em Juiz de Fora, este ano.

Assim, como o financiamento garantido por patrocinadores, a entidade cultural resolveu editar novamente em CD, agora com obras ainda inéditas do compositor mineiro João de Deus de Castro Lobo, que em 1994 será reconhecidamente homenageado pelo decorrer de dois séculos de seu nascimento. O regente Sérgio Dias, que trabalha na restauração musical das obras e que conduziu a Missa em Mi Bemol Maior, de Lobo de Mesquita na ocasião da gravação do CD, no III Festival, será um dos coordenadores da festa da música colonial e antiga, na cidade, em meados do ano.

O pesquisador inglês Ivan Mood, que reside em Portugal, já se ofereceu para participar da realização do festival e o grande descobridor e mestre nas pesquisas da música setecentista em Minas, Francisco Curt Lange receberá uma homenagem especialíssima. Afinal, graças a seu trabalho incansável o Brasil pode resgatar preciosidades até então inimagináveis da música criada no século XVIII em Minas Gerais.

Pioneiro e persistente, Curt Lange tirou do esquecimento e literalmente salvou uma obra musical de valor inestimável. Sua contribuição como pesquisador e musicólogo é única e digna do reconhecimento não só em Minas, mas em todo o País. O passado da música colonial brasileira pode ser hoje dimensionado porque Curt Lange descobriu um verdadeiro 'tesouro musical' e usou todo seu prestígio e apoio para divulgar e lutar pela preservação de seus achados.

A música barroca mineira teve em Curt Lange um desbravador e, aos poucos, toda sua riqueza e criatividade está sendo estudada por pesquisadores e estudiosos. Com isso, partituras estão sendo recuperadas e servem como mais um testemunho de que também a música, e não só a literatura e as artes plásticas, se inseria no universo do barroco no Brasil. As pesquisas de Curt Lange têm o mérito de conferir à música o status que há muito era reconhecido à literatura e às artes plásticas do período barroco no País.

O CD com obras de José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita traz o barroco mineiro para a era do laser e serve como ponta-de-lança para que outros autores importantes do século XVIII sejam resgatados do esquecimento. João de Deus de Castro Lobo terá duas de suas obras gravadas pelo processo digital e, a partir daqui, as perspectivas para que este trabalho renda outros frutos são boas, segundo Maria Isabel de Souza Santos, diretora do Pró-Música.

O fato do atual ministro da Educação Murilho Higel, ter sido o secretário executivo da Comissão do Bicentenário de Tiradentes e o encarregado por definir grande parte da política de distribuição do compact disc gravado durante o III Festival de Música Colonial, segundo Maria Isabel, fos decisivo para que a penetração do CD tivesse um cunho eminentemente cultural. Com isso, a musica antiga mineira pode ser mostrada em sua plenitude tanto no Brasil como no exterior, o que proporcionará a viabilização da quarta edição do festival em Juiz de Fora.

■ *Francisco Curt Lange é um dos maiores responsáveis pelos esforços de resgate da música mineira do século XVIII, recebendo do Centro Cultural Pró-Música uma homenagem no IV Encontro Internacional de Música Colonial Brasileira que acontece este ano em Juiz de Fora*

FONTE: Jornal Tribuna de Minas em 15 de fevereiro de 1993.

O Jornal Tribuna de Minas do dia 14 de fevereiro de 1993 noticiou que no IV Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora, o musicólogo e pesquisador viria para receber uma homenagem pelo seu trabalho com a pesquisa e resgate de obras do período barroco brasileiro. É destacado seu esforço pelo resgate e divulgação do repertório musical de Minas Gerais, especialmente do período setecentista.

> Pioneiro e persistente, Curt Lange tirou do esquecimento e literalmente salvou uma obra musical de valor inestimável. Sua contribuição como pesquisador e musicólogo é única e digna do reconhecimento não só em Minas, mas de todo o País. O passado da música colonial brasileira pode ser hoje dimensionado porque Curt Lange descobriu um verdadeiro "tesouro musical" e usou todo seu prestígio e apoio para divulgar e lutar pela preservação de seus achados. A música barroca mineira teve em Curt Lange um desbravador e, aos poucos toda sua riqueza e criatividade está sendo estudada por pesquisadores e estudiosos. Com isso partituras estão sendo recuperadas e servem como mais um testemunho de que também a música, e não só a literatura e as artes plásticas, se inseriram no universo do Barroco no Brasil (SANGLARD, 1993, caderno 2).

O Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora se consolidou como um espaço fundamental para a valorização e a difusão da pesquisa musicológica no Brasil, reunindo especialistas e promovendo debates essenciais para o avanço do conhecimento sobre a música colonial. A homenagem prestada a Francisco Curt Lange no IV Festival, em 1993, evidencia o reconhecimento de sua dedicação ao resgate da música barroca mineira e sua influência na formação de novas gerações de pesquisadores. A partir desse evento, a criação dos Encontros de Musicologia Histórica reafirmou a importância da troca de saberes entre musicólogos, contribuindo para a integração e o fortalecimento da pesquisa musicológica no país. Assim, o Festival não apenas celebra a riqueza do patrimônio musical brasileiro, mas também se estabelece como um marco para a consolidação da musicologia histórica no Brasil.

> Os Encontros de Musicologia Histórica, promovidos pelo Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora, surgiram a partir de uma necessidade de integração dos trabalhos musicológicos produzidos no Brasil, em uma época na qual ainda eram raros no país os eventos dessa natureza. A reunião de especialistas para cursos e conferências, nos primeiros Festivais Internacionais de Música Colonial Brasileira e Música Antiga, realizados pelo Pró-Música, resultou na organização de uma mesa redonda sobre musicologia histórica no IV Festival (1993), que contou com a participação de Anna Maria Kieffer, Cleofe Person de Mattos, Francisco Curt Lange, Harry Lamott Crowl Jr., Ivan Moody, Odette Ernst Dias, Paulo Castagna e Sérgio Dias. A partir dessa experiência, o Pró-Música instituiu, no V Festival (1994), o I Encontro de Musicologia Histórica, sob a coordenação de Harry Lamott Crowl Jr. e Sérgio Dias. (CASTAGNA, 2004, p. 6.)

Dessa forma, os Encontros de Musicologia Histórica consolidaram-se como um importante fórum acadêmico, contribuindo significativamente para o avanço dos estudos musicológicos no Brasil. Segundo o compositor e pesquisador Harry Crowl, a iniciativa é de fundamental importância, uma vez que promove a interação acadêmico-científica do trabalho desenvolvido, conferindo aos interessados maior acesso à historiografia brasileira (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 33).

Paulo Castagna esclarece que o nome de Francisco Valle não integrava o circuito de concertos em nenhuma parte do Brasil, porque há mais de cinquenta anos nenhuma de suas obras havia sido impressa ou gravada, com exceção das duas pequenas peças para piano C-FV10 e 14[5] (CASTAGNA, 2008, p. 32).[6]

---

[5] C-FV10 e C-FV14 referem-se às catalogações das partituras do compositor, atualmente preservadas no Arquivo Público Mineiro.

[6] A gravação de "Bitu" está disponível no canal do Youtube do Museu de Artes Murilo Mendes. Disponível em: https://www2.ufjf.br/procult/2020/12/16/andre-pires-interpreta-francisco-valle-na-ultima-edicao-do-musicamamm-em-2020/. Acesso em 17 junho 2025.

No entanto, iniciativas relacionadas à performance de suas obras tem se somado e, passo-a-passo, transformado este cenário. No ano de 2007, a orquestra do Festival de Juiz de Fora, sob regência do maestro Vinícius Mariano de Carvalho,[7] apresentou no Cine-Theatro Central, no concerto de encerramento do evento, a peça de Francisco Valle, *Bailado na Roça*. O concerto foi realizado no dia 28 de julho de 2007, em comemoração ao centenário de morte do compositor. Em consonância com a afirmativa de Castagna sobre a ausência de impressões das obras de Valle, o maestro utilizou uma edição não publicada da obra para o concerto, segundo ele, "na que parece ter sido a primeira execução desta obra desde sua estreia em 1914" (CARVALHO, 2010, p.16).

No ano de 2009, a Orquestra de Câmara do Centro Cultural Pró-Música foi convidada a participar do vigésimo Festival Eurochestries em Charente Maritime, na França, onde a peça *Bailado na Roça* foi novamente performada, agora junto às orquestras participantes do evento, no concerto de encerramento do Festival, como ainda apresentaremos em detalhes.

No ano de 2020, na 15º edição do Musicamamm em Juiz de Fora, o professor e pianista André Pires apresentou a obra "Bitu" do compositor Francisco Valle. A composição tem como tema a melodia folclórica "Vem cá, Bitu", que no século XX teve outra letra anexada a ela: "Cai, cai, balão". Em janeiro de 2021, André Pires realizou gravações de outras obras do compositor, como a Sonata em Dó Menor, a Mazurca Sentimental (op. 10) e o Prelúdio (op. 3 n. 2), contribuindo decisivamente para a recepção da obra de Valle e para a transformação do cenário anteriormente descrito (CASTAGNA, 2008, p. 32).

Essas experiências não apenas criam interesse pela trajetória de um compositor juiz-forano, mas também revelam como a música pode ressignificar memórias coletivas e individuais. A ausência de suas obras em circuitos tradicionais, exceto por iniciativas locais, reforça a importância de projetos que resgatam vozes silenciadas e fortalecem identidades culturais.

No primeiro capítulo desse trabalho, será apresentado um breve histórico do Centro Cultural Pró-Música, associação sem fins lucrativos que foi criado pela pianista e professora Maria Isabel de Sousa Santos e seu esposo Hermínio de Sousa Santos, com objetivo de formar público para apreciação da música de concerto na cidade de Juiz de Fora. O Centro Cultural

---

A Sonata em Dó Menor está disponível em: https://youtu.be/NfjiDdHWE9I?si=602AclN1uUlcreZX
A Mazurca Sentimental op.10 está disponível em: https://youtu.be/UULQh1U7WOo?si=vpb6-FtbqluqlT2e
O Prelúdio (op. 3 n. 2) está disponível em: https://youtu.be/8SEQWk4sn8E?si=5yJ1Wwx0nUFp4K6w
Acesso em 3 de abril de 2026.

[7] Vinícius Mariano de Carvalho; Maestro que atualmente dirige o Kings Brazil Ensemble no King's College London. http://lattes.cnpq.br/9342788410662440.

Pró-Música rapidamente se consolidou na cidade e expandiu seus horizontes, criando grupos de música antiga, corais e orquestras de jovens músicos. Como decorrência natural do trabalho realizado, veio a criação do Festival de Música Colonial Brasileira e Música Antiga.

Abordaremos ainda a concepção do Festival, destacando sua relevância no cenário musical brasileiro e internacional. Sob a direção artística de professores como o maestro e musicólogo Sérgio Dias e o violinista Luís Otávio de Sousa Santos, o Festival consolidou-se como um espaço de grande importância para a divulgação da música colonial brasileira, música de concerto e também de obras inéditas, fruto de descobertas e restaurações realizadas por musicólogos e pesquisadores comprometidos com a preservação do patrimônio musical brasileiro.

Maurício Monteiro, musicólogo que teve uma participação assídua nos cursos de História da Música e também nos Encontros Musicológicos promovidos pelo Festival, considera o evento um verdadeiro incentivo à prática da música antiga e afirma:

> Os Festivais de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora surgiram como desafios empresariais e como dispositivos estimulantes, que não somente percebiam a importância das práticas musicais no Brasil anteriores a Carlos Gomes, como também, incentivaram a pesquisa e a execução delas (MONTEIRO, *Centro Cultural Pró-Música - Uma contribuição de 25 anos a história da música antiga no Brasil* 2000, p. 87).

Neste sentido, o Festival de Música Colonial Brasileira e Música Antiga é apresentado como um evento multifacetado que combina formação de público, prática pedagógica e pesquisa científica para assim promover a música histórica brasileira e incentivar novos talentos musicais.

Figuras como o maestro e musicólogo Sérgio Dias e o professor Vinícius Mariano de Carvalho trabalharam com obras de compositores do período colonial (1500-1822) e imperial brasileiro (1822-1889). O resgate das obras e suas transcrições eram cuidadosamente trabalhadas para serem apresentadas no palco do Cine-Theatro Central pelas orquestras formadas por músicos profissionais e estudantes participantes do Festival.

> O Pró-Música encampou o projeto do Festival não apenas como uma chance de divulgação da música antiga, mas ainda como um trabalho sistemático em favor da música colonial brasileira, com a proposta de recuperação, preservação e divulgação deste patrimônio nacional (PRÓ-MÚSICA, 2000, p. 72).

O Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora surge não apenas como um evento musical de destaque no Brasil e no exterior – como será tratado no referido capítulo, mas também como um ponto de encontro entre passado e

presente, preservação e inovação. Sua importância para o cenário cultural da cidade é amplamente reconhecida, e seu legado perdura como uma celebração da rica herança musical brasileira e de seus compositores. Pretendemos demonstrar sua relevância na promoção e consequente reconhecimento da música de Minas Gerais, o que faremos especificamente a partir de um estudo de caso tratado nos capítulos seguintes, onde se encontram a cidade de Juiz de Fora e a performance orquestral promovida pelo festival.

No segundo capítulo, será apresentado o compositor juizforano, Francisco Magalhães do Valle, cuja importância para a música brasileira de concerto merece destaque. A análise se apoiará em fontes fundamentais, como os estudos do musicólogo Lúcius Mota, as pesquisas de Paulo Castagna, as reflexões do maestro Vinícius Mariano de Carvalho, o livro de Américo Pereira, intitulado "O Maestro Francisco Valle" (1962) e a tese de Doutorado do professor André Pires (2011), buscando resgatar a relevância de Valle no panorama musical nacional e evidenciar seu papel na construção de uma identidade musical brasileira e mineira, superando preconceitos historiográficos que o marginalizaram por sua formação e influência europeia.

À luz dessa relevância histórica e musicológica, o presente trabalho se dedicará em seu terceiro capítulo à análise da edição realizada pelo maestro Vinícius Mariano de Carvalho da partitura de *Bailado na Roça*, obra orquestral de Francisco Valle. A partir dessa edição, fundamental para a retomada contemporânea da obra de Valle, será investigado de que maneira *Bailado na Roça* se insere no contexto da música brasileira de concerto do final do século XIX e início do século XX.

A análise buscará evidenciar os elementos estilísticos que dialogam com práticas e imaginários associados à construção de uma identidade musical brasileira, especialmente no que diz respeito à incorporação de referências rítmicas, melódicas e formais vinculadas ao universo rural e ao ideário nacionalista emergente. Nesse sentido, a obra será examinada não como um produto estético isolado, mas como parte de um projeto simbólico mais amplo, que reflete tensões entre tradição europeia e afirmação de uma linguagem musical local.

Ao mesmo tempo, a edição do maestro Carvalho será compreendida como um gesto musicológico de salvaguarda e resgate, que possibilita novas leituras interpretativas e contribui para a reavaliação do legado de Francisco Valle na historiografia da música brasileira. Dessa forma, o capítulo pretende demonstrar como a obra ocupa um lugar significativo na produção musical do compositor.

2 - CAPÍTULO 1

O FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA COLONIAL BRASILEIRA E MÚSICA ANTIGA DE JUIZ DE FORA E O RESGATE DE OBRAS BRASILEIRAS INÉDITAS

2.1 O início: uma perspectiva histórica do Centro Cultural Pró-Música e seu papel no resgate de obras brasileiras

O concerto de inauguração do Centro Cultural Pró-Música foi realizado no dia 5 de dezembro de 1971 e contou com a participação do pianista Arnaldo Estrella[8] (1908-1980),

> A história do Centro Cultural Pró-Música, entretanto, não começou com o concerto inaugural. Na verdade, foi bem antes, numa noite fria de julho, quando o jovem casal Hermínio e Maria Isabel de Sousa Santos assistia a uma apresentação do Quarteto Guanabara – o qual Arnaldo Estrella integrava -, dentro da programação do I Encontro Brasileiro da Faculdade de Direito, na Reitoria da UFJF (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 23).

A diretora Maria Izabel relata em uma entrevista realizada no Centro Cultural Pró-Música em 2011 que,

> Certa vez o pianista veio a Juiz de Fora a convite meu e do Hermínio para realizar um Concerto com o Quarteto da Guanabara do qual fazia parte, mas infelizmente não teve público, este fato o deixou chocado, pois Juiz de Fora na época já tinha uma vida musical bastante relevante, mas o público ainda não tinha uma tradição musical de ir assistir a Concertos (FAJOSES, 2011)[9]

Após esse concerto, o pianista Arnaldo Estrella então propôs a Maria Izabel que criasse uma instituição para promover Concertos de Música Erudita na cidade para que as pessoas criassem o hábito de ir até um teatro para assistir música clássica.

---

[8] Arnaldo Estrella foi um renomado pianista brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, que se destacou tanto no repertório nacional quanto internacional. Começou a estudar música ainda criança e foi aluno de importantes professores como Enrico Borgongino, Barrozo Netto, Alfred Cortot, Yves Nat e Tomás Terán. Formado no Instituto Nacional de Música, trabalhou ao longo de sua carreira com grandes nomes da música, entre eles Villa-Lobos, com quem desenvolveu uma relação próxima. Estrella se destacou como solista e camerista, realizando turnês pela América do Sul, América do Norte, Europa, China e África, e tocando com importantes orquestras internacionais.

De acordo com o Instituto do Piano Brasileiro, Arnaldo Estrella foi professor e formou uma geração de pianistas brasileiros de destaque, além de atuar como crítico musical e regente. Em sua trajetória, ele colaborou com compositores como Francisco Mignone e Villa-Lobos, interpretando várias de suas obras. Ao lado de sua esposa, a violinista Mariuccia Iacovino e também o Quarteto Guanabara, divulgou a música de câmara brasileira. Estrella também fez gravações importantes e recebeu diversas honrarias, sendo uma figura central na música erudita brasileira do século XX.

Disponível em: https://www.institutopianobrasileiro.com.br/enciclopledia/Arnaldo-Estrella (Acesso em 17 de junho de 2025).

[9] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PgmxkyjW-sM (Acesso em 15 de abril de 2025).

Após tal acontecimento, conforme registrado na obra *Centro Cultural Pró-Música 40 anos: milhares no palco, milhões na plateia* (2000, p. 27), Maria Isabel, juntamente com seu esposo, o bancário Hermínio de Sousa Santos, associou-se ao Dr. Paulo Tôrres, ao Dr. Arthur Arcuri e o Dr. Silvio Netto Júnior, constituindo um grupo com a finalidade de realizar visitas a personalidades influentes da cidade de Juiz de Fora, com vistas a angariar apoio e recursos destinados à viabilização do referido projeto.

O casal buscou apoio de pessoas importantes, conhecidos na cidade de Juiz de Fora e também da Universidade Federal de Juiz de Fora, que contribuiu para que o projeto pudesse ser realizado, cedendo assim dois ônibus para buscar os músicos da banda Sinfônica do Corpo de Bombeiros Guanabara, que seria uma das atrações do concerto, além da participação do próprio pianista Arnaldo Estrella. O concerto de estreia estava programado para a segunda quinzena de novembro de 1971, mas de acordo com informações de jornais da época, foi realizado no dia 5 de dezembro de 1971.

Maria Isabel, diretora do Centro Cultural Pró-Música por 42 anos, deu aulas no Conservatório Estadual de Música Haidée França Americano,

> A experiência em sala de aula a fez perceber a importância da iniciação musical. 'Muitas vezes as crianças acabavam desmotivadas pelo fato de o ensino ser muito técnico, repetitivo e não tinham motivação'. O aluno que era bom ficava só naquilo, ele não tinha nenhum incentivo de progredir nem uma oportunidade de passar para outras etapas. Essa lacuna foi o que a motivou a investir no trabalho de ensino por meio do Pró-Música. Fundado em 1971, o projeto ganhou uma proporção maior do que a própria família Sousa Santos imaginava e colocou Juiz de Fora no cenário da música erudita nacional e internacional (ZANETTI, 2023).[10]

A imprensa contribuiu com a divulgação da iniciativa do casal, noticiando as realizações do Pró-Música. Segundo o jornal Diário Mercantil em matéria publicada no dia 12 de outubro de 1971 (vide anexo A).

> O notável professor e pianista Arnaldo Estrêlla, musicista de prestígio internacional que está ajudando Juiz de Fora a ganhar a Pró-Música, conseguiu por empréstimo, na Mesbla, o que nos faltava para o concêrto inaugural do dia 5, no Central: um piano de cauda de qualidade e excelência (DIÁRIO MERCANTIL, 1971)

Para a continuidade do projeto, tornou-se fundamental a compra de um piano próprio para o Centro Cultural Pró-Música. O diretor artístico da instituição, Arnaldo Estrella entrou

[10] Disponível em: https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/24-09-2023/maria-isabel-de-sousa-juiz-de-fora-no-mapa-da-musica-erudita.html.

em contato com a embaixada da Alemanha Ocidental[11] no Brasil para conseguir o apoio para a importação do piano de cauda, diretamente de Hamburgo, a preço de custo e com isenção alfandegária. O representante do governo alemão Hermann Goergen abraçou a causa e ajudou a solucionar a questão – mais tarde, em 1975, Goergen recebeu o título de Presidente de Honra do Pró-Música (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 32).

No ano de 1972, foi adquirido um piano de fabricação alemã, aquisição que representou um marco significativo para o desenvolvimento do projeto. Tal investimento possibilitou a ampliação do número de apresentações realizadas, conferindo maior visibilidade à iniciativa, que à época já contava com o patrocínio de algumas empresas locais, bem como com o apoio do público, o qual, mediante contribuição financeira mensal, assegurava o direito a dois ingressos para os concertos promovidos. O piano Steinway[12] viajou da Alemanha para o Brasil a bordo do navio a vapor Flamengo, chegando ao Rio de Janeiro no dia 19 de setembro de 1972 e em Juiz de Fora em 30 de setembro do mesmo ano (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 33).

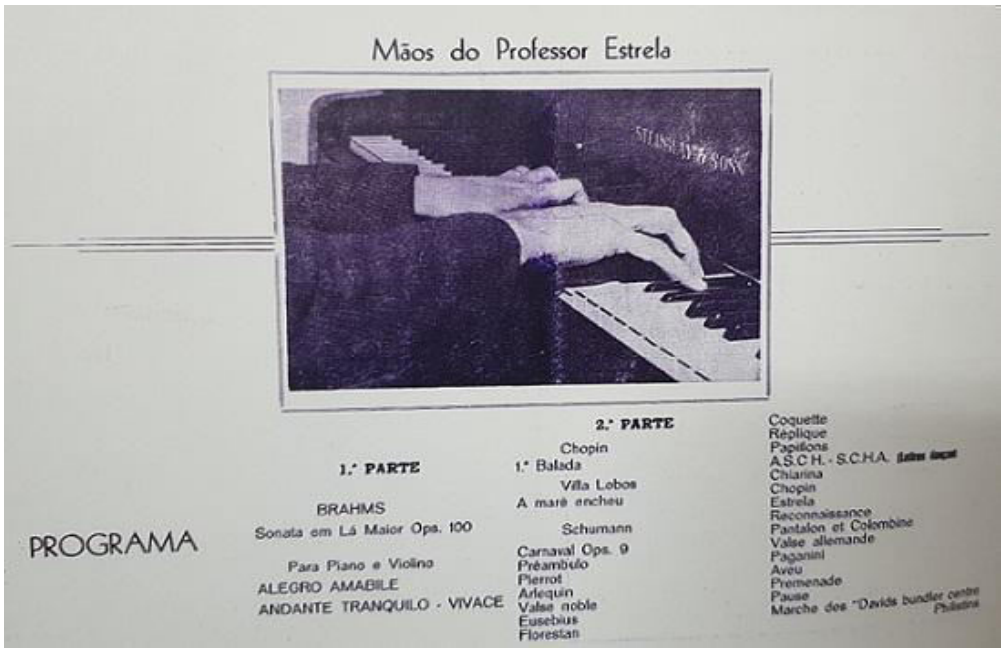
O concerto inaugural do piano ocorreu não muito tempo após sua chegada ao Brasil, no dia 14 de outubro de 1972, nas dependências do Palace Hotel, situado no cruzamento da Rua Halfeld com a Avenida Getúlio Vargas em Juiz de Fora. A cerimônia de estreia foi marcada pela bênção proferida por Dom Geraldo Maria de Morais Penido, arcebispo de Juiz de Fora. Imediatamente após, o piano foi solenemente inaugurado pelo diretor artístico e pianista Arnaldo Estrella, acompanhado pela também pela violinista Mariuccia Iacovino. Ambos assumiram o papel de padrinhos da instituição, conferindo à ocasião um caráter de notável prestígio e solenidade.

---

[11] Alemanha Ocidental; nessa época Alemanha estava dividida em dois países, a República Federal da Alemanha (RFA), conhecida como Alemanha Ocidental, aliado aos Estados Unidos e à Europa Ocidental e a República Democrática Alemã (RDA), conhecida como Alemanha Oriental, socialista, alinhado ao bloco soviético. A divisão ocorreu após a Segunda Guerra Mundial e perdurou de 1949 até 1990, quando a reunificação alemã aconteceu.

[12] O piano alemão ainda se encontra nas dependências do Teatro Pró-Música, que hoje pertence à Universidade Federal de Juiz de Fora (vide anexo C).

Figura 2 - Foto capa do programa da estreia do piano da instituição (1972)



FONTE: (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 26).

Figura 3 - Foto do Programa da estreia do Piano da Instituição (1972)

FONTE: (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 26).

A trajetória do Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora ganhou importante reconhecimento logo no início do projeto, como destacado:

> Em 27 de abril de 1972 foi promulgada a Lei Municipal n°4.000, considerando o Centro Cultural Pró-Música como de utilidade pública[13]. Já em 30 de outubro de 1972, o então governador de Minas Gerais, Rondon Pacheco, sancionou a Lei Estadual n°6.017, declarando o Centro Cultural Pró-Música como de utilidade pública estadual, de acordo com o projeto do deputado Fernando Junqueira, que havia sido aprovado em outubro na Assembleia Legislativa (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 34).

Esse reconhecimento oficial foi importante para o fortalecimento de suas atividades e a consolidação de outros projetos, permitindo que a instituição expandisse sua atuação, como a criação de grupos musicais e disponibilizando aulas de instrumentos como flauta doce e piano.

De acordo com Lauro Cataldi, em texto publicado na Gazeta Comercial de 24 de junho de 1973,

> Temos a obrigação de realçar aqui o maior movimento em favor da música em Juiz de Fora realizado até hoje: a fundação do Centro Cultural Pró-Música. [...] O Pró-Música vem mantendo um padrão musical do mais destacado gabarito, ficando isso demonstrado após as realizações elegantes de suas apresentações ao público (CATALDI Apud BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 37).

Desde a sua fundação até novembro de 1974, o Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora funcionava nas dependências do apartamento do casal Sousa Santos. Com o crescimento das atividades e realizações do Pró-Música, tornou-se evidente a necessidade de uma sede própria que pudesse atender às novas demandas da instituição.

Nesse contexto, os diretores encontraram uma área considerada ideal para a nova sede: um terreno de 800 metros quadrados, situado em uma localização central, mas protegida dos ruídos urbanos, a Avenida Rio Branco, nº 2.329, no térreo do Edifício São Lucas, entre as ruas Santa Rita e São João.

---

[13] A Utilidade Pública Estadual é um reconhecimento oficial concedido pelo governo estadual a entidades que prestam serviços significativos à sociedade. Este título é outorgado pela Assembleia Legislativa do Estado e traz uma série de benefícios e vantagens para as organizações que o recebem. Além disso, essas leis além de ampliaram a visibilidade do Centro Cultural Pró-Música, também abriram portas para o acesso a novos recursos e parcerias. Permitindo acesso a subvenções e auxílios financeiros do Estado, com isso, podem ser isentas de alguns impostos e taxas estaduais, o que ajuda a reduzir suas despesas operacionais e a direcionar mais recursos para suas atividades principais. O que contribuiu para o desenvolvimento e manutenção de seus projetos e atividades.

Figura 4 - Foto da Sede Própria do Centro Cultural Pró-Música (1974)

FONTE: Acervo Pró-Música (2025).

> A construção orçada em Cr$1milhão (um milhão de cruzeiros), o casal Sousa Santos partiu para a concretização do projeto e teve aprovada uma operação de crédito no Banco de Crédito Real, por meio de seu diretor José Tostes de Alvarenga Filho, além da cooperação do governo da Alemanha, por meio de préstimos de Hermann Goergen, que já havia sido agraciado como Cidadão Honorário de Juiz de Fora (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 83).[14]

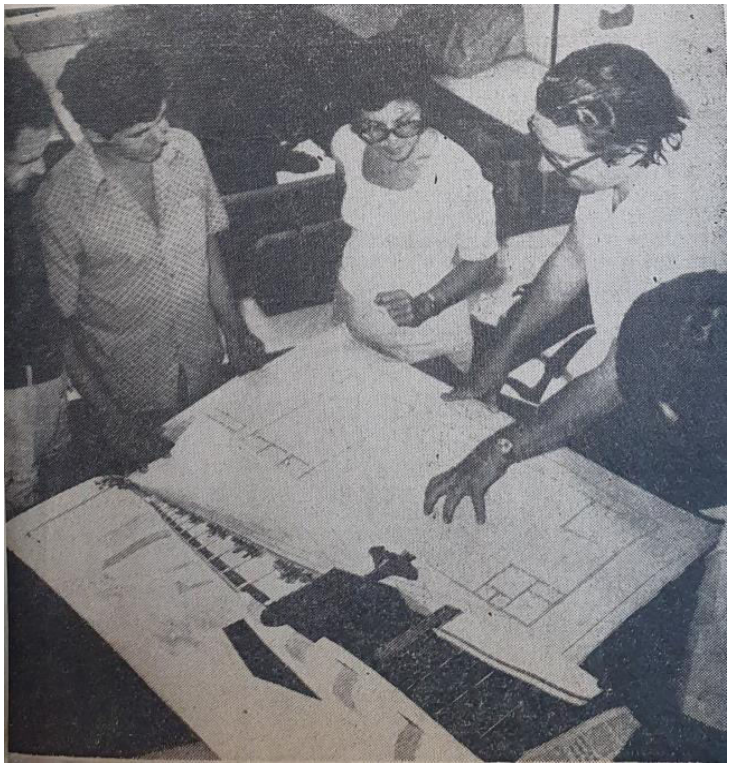
A comunidade, que desde o início apoiou o projeto do Centro Cultural Pró-Música agora estava diante de uma nova oportunidade de contribuição, "cupons eram impressos no Diário Mercantil, caderno Júnior- suplemento publicado às quartas-feiras, com edição de José Carlos Lery Guimarães, voltada para a aquisição e construção de sua sede própria" (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 27).

[14] Cr$1milhão de cruzeiros que na correção atual, utilizando o índice IGP-M (FGV) à partir de 2/1944, com a data inicial de maio de 1974 e data final maio de 2025, corresponde ao valor em Reais de R$5.005.512,55. **Banco Central do Brasil**. Disponível em: https://www3.bcb.gov.br/CALCIDADAO/publico/corrigirPorIndice.do?method=corrigirPorIndice Acesso em: 19 de junho de 2025.

O Centro Cultural Pró-Música, com menos de três anos de existência, conseguiu realizar a aquisição de sua sede própria - a primeira entidade cultural de Juiz de Fora a atingir tal conquista em tão curto espaço de tempo.

> O projeto da sede contemplou uma sala de concertos com capacidade para 500 pessoas, palco de 80 metros quadrados, camarins e sala de recepção/entrada. A sala de concertos seria construída em declive para facilitar a assistência e teria tapete verde musgo, cortina de palco na cor ouro envelhecido, bege nas paredes e castanho para as modernas e confortáveis poltronas. O projeto previu ainda, na sede, uma galeria de artes com 120 metros quadrados de área, duas salas de aula, secretária, casa de máquinas, dois banheiros sociais e copa, além de uma galeria de entrada com 750 metros quadrados, com passarela coberta da Avenida Barão do Rio Branco até a entrada da sala de concertos (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 83).

Figura 5 - Foto do projeto da sede própria do Jornal Diário Mercantil (1974)



FONTE: (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 83).

Com o projeto já elaborado e pronto para ser realizado, a instituição contou, mais uma vez, com o suporte de seus associados, reforçando a importância do envolvimento coletivo na realização de seus objetivos. Esse novo chamado à ação evidencia não apenas a continuidade do apoio, mas também a confiança da comunidade no potencial do centro cultural.

> A entidade colocou à venda títulos de participação no valor de Cr$1 mil (mil cruzeiros), com pagamento em até 5 vezes. Os contribuintes teriam vantagens como dedução no Imposto de Renda. Até 13 de maio de 1974 o número de apoiadores do projeto era de 148 pessoas (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 83).[15]

Desde sua fundação, a instituição contou com o entusiasmo e a confiança dos associados, que não apenas apoiaram financeiramente, mas também contribuíram para a construção de sua sede própria. A iniciativa de venda de títulos para a compra da sede, como mencionado, exemplifica a estratégia inovadora para a época, adotada para envolver a comunidade no desenvolvimento da instituição e afirmar o incentivo à cultura e a música.

> O Centro Cultural Pró-Música também recebeu apoio de outras entidades para a construção da sede, entre elas, a UFJ, cujo reitor, João Martins Ribeiro, liberou Cr$7.500(sete mil e quinhentos cruzeiros), e o conselho Estadual de Cultura, que destinou Cr$9 mil (nove mil cruzeiros). O apoio veio ainda da Aguiar, Ganimi e Vilela, construtora que permitiu a inauguração da sede própria do Pró-Música antes mesmo de receber o pagamento pelas obras. Também o grupo Stella de Teatro, dirigido por Sérgio Lessa, participou da campanha, doando ao Pró-Música a renda da apresentação da peça *Falávamos de Rosas* (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 83).[16][17]

A sede foi inaugurada no dia 8 de novembro de 1974, às 20h, com um concerto do pianista Arnaldo Estrella e da violinista Mariuccia Iacovino. A sua galeria recebeu exposição de pintores da Escola Antônio Parreiras (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 86).

A criação da sede própria do Centro Cultural Pró-Música, viabilizou a criação de grupos musicais próprios, como o Coral Pró-Música, criado em 1973 sob regência dos professores José Mendes Cyrilo e Maria Aparecida Correa Costa. Uma realização do Coral

---

[15] Cr$1 mil cruzeiros que na correção atual, utilizando o índice IGP-M (FGV) à partir de 2/1944, com a data inicial de maio de 1974 e data final maio de 2025, corresponde ao valor em Reais de R$5.005,51. **Banco Central do Brasil**. Disponível em: https://www3.bcb.gov.br/CALCIDADAO/publico/corrigirPorIndice.do?method=corrigirPorIndice Acesso em: 19 de junho de 2025.

[16] Cr$7.500 cruzeiros que na correção atual, utilizando o índice IGP-M (FGV) à partir de 2/1944, com a data inicial de maio de 1974 e data final maio de 2025, corresponde ao valor de R$37.541,34 reais. **Banco Central do Brasil**. Disponível em: https://www3.bcb.gov.br/CALCIDADAO/publico/corrigirPorIndice.do?method=corrigirPorIndice Acesso em: 19 de junho de 2025.

[17] Cr$9 mil cruzeiros que na correção atual, utilizando o índice IGP-M (FGV) à partir de 2/1944, com a data inicial de maio de 1974 e data final maio de 2025, corresponde ao valor de R$ 45.049,61 reais. **Banco Central do Brasil**. Disponível em: https://www3.bcb.gov.br/CALCIDADAO/publico/corrigirPorIndice.do?method=corrigirPorIndice Acesso em: 19 de junho de 2025

foi o prêmio de quarto lugar no II Concurso Nacional de Corais pela TV, realizado em Belo Horizonte, em dezembro de 1977.

Logo em 1974, na Igreja Metodista Central, foram iniciadas também as atividades do Coro Infantil, sob orientação da professora Stella Bracher, "com a meta de incentivar a formação de elementos para assegurar a continuidade, no futuro, do trabalho realizado no campo musical da cidade" (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 61). Um fato que evidencia a vontade do Centro Cultural Pró-Música em trabalhar com a música antiga e colonial/Imperial foi a criação do grupo musical Pró-Música Antiqua, em 1978. Esse grupo foi fundamental para a consolidação da vocação do Pró-Música nesse gênero musical, que culminou na realização do Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga, iniciado em 1990.

Com a aquisição do primeiro cravo da instituição, construído pelo luthier Roberto de Regina, houve a possibilidade de ampliar o repertório de música barroca junto ao grupo recém-criado. "A História de amor entre o Pró-Música e a música antiga começou, praticamente, com a própria fundação do Centro Cultural. E teve, como seu fruto primordial, a criação do conjunto Pro-Musica Antiqua, em 1978" (PRÓ-MÚSICA, 2000, p. 38).

Figura 6 - Concerto de lançamento do grupo Pró-Música Antiqua.

FONTE: (PRÓ-MÚSICA, 2000, p. 60).

Em 1988, foi criado o grupo Solistas de Câmara, voltado para a interpretação da música barroca, utilizando instrumentos similares da época, "conjunto inspirado no modelo dos antigos *Colegia Musica,* especializados em Música de Câmara Barroca" (PRÓ-MÚSICA, 2000, p. 41). A preocupação principal do grupo era interpretar as peças barrocas, com intensa pesquisa histórica.

> Mais uma vez sentindo a necessidade de oferecer ao público um colorido musical diferente, cogitou-se inserir ao Pró-Musica Antiqua um violino, uma vez que juiz de Fora já possuía bons violinistas. Mas o cuidado em manter a fidelidade à música antiga em termos sonoros fez com que os membros do conjunto hesitassem em aceitar um violino tradicional. A direção do Pró-Música foi ao Rio de Janeiro, procurou os luthiers Joaquim Pinheiro e Jorge Jofer, especializados em música antiga e responsáveis pela construção da viola da gamba do grupo, e pediu que eles construíssem um violino barroco, até então inexistente no Brasil (PRÓ-MÚSICA, 2000, p. 41).

Figura 7 - Foto da primeira formação do grupo Solistas de Câmara Pró-Música com os violinistas Luís Otávio, Pedro Curi, violoncelista Luís Guilherme e cravista Katia Sanábio

FONTE: (PRÓ-MÚSICA, 2000, p. 60).

Os luthiers Joaquim Pinheiro e Jorge Jofer, especializados em música antiga, requisitaram uma planta do instrumento na Europa e foram os responsáveis pelo primeiro protótipo de violino barroco brasileiro. O instrumento foi aprovado e o Pró-Música encomendou o segundo instrumento. Mas, mesmo com os violinos barrocos, o grupo sentia ainda a necessidade de completar a formação com um violoncelo barroco transformado pelos luthiers. Com essa formação inédita, o Pró-Música Antiqua chegou ao seu ápice. Um dos concertos de maior destaque foi na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, em 1987, como mencionado no livro "Centro Cultural Pró-Música: Uma contribuição de 25 anos à história da música antiga no Brasil". Além disso, o grupo chegou a participar de uma gravação do programa "Os Clássicos" da TVE, onde pela primeira vez foi aberto espaço para apresentação de um grupo nacional de música antiga (PRÓ-MÚSICA, 2000, p. 41).

> Em agosto de 1989, os solistas do Pró-Música fizeram um concerto de abertura do Studio de Música Antiga de Santa Úrsula, no Rio de Janeiro, e foi no evento, quando participavam, pela segunda vez, dos cursos de música barroca, que surgiu o convite que mudaria para sempre a vida desses músicos (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 188).

Os músicos despertaram o interesse da professora de violino barroco Florence Malgloire, spalla[18] da orquestra *La Grand Ecurie et la Chambre du Roy*, da França. Para os músicos foi uma oportunidade para aprimorarem o conhecimento nos seus respectivos instrumentos.

Já em São Paulo, quando os músicos Luiz Otávio de Sousa Santos, Pedro Couri Neto e João Guilherme Figueiredo Miranda se apresentaram,

> [...] dividiram o palco com ninguém menos do que o cravista holandês Jacques Ogg, professor do Conservatório Real de Haia. Antes da apresentação, os jovens foram surpreendidos, ainda no camarim, por um convite formal para seleção do conservatório (PRÓ-MÚSICA, 2000, p. 64).

[18] Spalla: O nome spalla é de origem italiana e vem de um termo usado na região, attore di spalla. O significado para essa expressão, em uma tradução literal, é algo como "apoia o ator principal". Dessa forma, através do significado da expressão dá para entender a atuação do spalla na orquestra. Isso porque pela expressão entende-se que o spalla serve como um apoio para o maestro, como se ele fosse o braço direito ao longo de toda a apresentação juntamente com a figura imponente do maestro que vai reger todos os outros músicos.
PONTES, Márcio M. **O que é o spalla de uma orquestra?** Disponível em: https://www.sabra.org.br/site/spalla-orquestra/ Acesso em: 23 de março de 2024.

Com esse convite para o Conservatório real de Haia, acabaram por tentar a seleção para estudar na Holanda, considerada capital da Música antiga na Europa (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 189).

O convite para a seleção no Conservatório de Haia foi um momento decisivo, abrindo caminho para que esses músicos se destacassem na música antiga europeia. Aprender com mestres como Jacques Ogg e Florence Malgloire não só ampliou seus conhecimentos, mas também reforçou a importância do esforço e do estudo contínuo. Optar por Haia não foi apenas uma busca pelo reconhecimento internacional, mas também um impulso para o crescimento e aprimoramento da música antiga no Brasil.

O grupo "O Solistas de Câmara" se transformou, posteriormente, no Músicos de Capela, que se apresenta anualmente no Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga" (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 189).

Desse modo, a transformação do conjunto e sua atuação sistemática no Festival evidenciam como a experiência formativa internacional foi internalizada e ressignificada, convertendo-se em contribuição efetiva para o cenário nacional. É justamente nesse ambiente, marcado pela articulação entre pesquisa, performance e formação, que o Festival se afirmou como um eixo estruturante para a música antiga no país, tema que será aprofundado a seguir

2.2 - Panoramas do Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora, palco da música brasileira de concerto

Com o êxito do projeto do Centro Cultural Pró-Música, que se dedica à democratização e promoção da música de concerto na cidade de Juiz de Fora, surgiu, como uma consequência natural desse trabalho, a concepção do primeiro Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga. Essa iniciativa representa não apenas uma continuação dos esforços realizados ao longo dos anos, mas também uma ampliação significativa do acesso e da apreciação de um patrimônio musical rico e diversificado, que merece ser celebrado e difundido. A realização deste festival não apenas enriquece o cenário cultural da região, mas também posiciona Juiz de Fora como um importante polo de encontros e trocas artísticas, reunindo músicos, estudiosos e amantes da música colonial brasileira e música de concerto.

> Júlio César e Cristina Santos estavam no último ano da primeira turma de graduação do Curso de Flauta Doce no Conservatório Brasileiro de Música (Rio de Janeiro).

> Percebendo a afinidade musical com o professor da disciplina Harmonia IV, Sérgio Dias, já então pesquisador da música colonial brasileira e trabalhando na restauração de partituras, Júlio César presenteou o mestre com uma fita gravada pelo Pro Musica Antiqua durante concerto na capela da Santa Casa de Misericórdia de Juiz de Fora" (PRÓ-MÚSICA, 2000, p. 72).

O processo de criação e organização do Festival foi realizado de forma meticulosa, os diretores do Pró-Música, sempre atentos aos pilares fundamentais do evento — que incluem tanto o ensino quanto a programação cultural — se esforçaram para assegurar que esses elementos contribuíssem efetivamente para os objetivos estabelecidos. Além disso, houve uma preocupação legítima em evitar os erros frequentemente observados em outros festivais. Assim, uma convicção central permaneceu: limitar o crescimento do Festival em termos de número de participantes, com o intuito de garantir a qualidade e a excelência da experiência oferecida.

> O próprio nome do Festival definiu a linha de trabalho. Apesar de a música colonial ser a nossa música antiga, os diretores do Pró-Música fizeram questão de optar por um nome que demonstrasse o particular interesse pela música do Brasil Colônia. Até a década de 90, o ensino da música antiga com instrumentos de época era esporádico, limitado a iniciativas isoladas, enquanto o da colonial brasileira era reduzido ao círculo acadêmico. Daí a importância de contribuir para a conscientização sobre a música colonial brasileira - terminologia tão nova na época - até no próprio nome do Festival (PRÓ-MÚSICA, 2000, p. 73).

Com isso, no dia 8 de julho de 1990, foi realizado do 1º Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga, abraçando não apenas os objetivos iniciais propostos pelo pesquisador Sérgio Dias, mas também a meta de democratizar e elevar a fruição da música colonial/imperial brasileira ao mesmo nível da música barroca europeia.

O Festival buscou superar as tentativas anteriores, que eram limitadas a iniciativas isoladas e se restringiam às salas de concerto. Com isso, a ideia era transformar o Festival em um espaço aberto a todos que tivessem interesse pela música do Brasil Colonial.

Figura 8 - Pôster do I Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora

FONTE: (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 202).

No livro *Centro Cultural Pró-Música. Uma contribuição de 25 anos à história da música antiga no Brasil*, o maestro e pedagogo Nelson Nilo Hack, referindo-se ao papel pioneiro do Festival, destaca com ênfase que essa iniciativa representa um marco significativo no cenário musical. Ele ressalta que, ao proporcionar uma plataforma inovadora para a música colonial brasileira, o Festival não apenas abre novas possibilidades para a valorização desse repertório, mas também promove uma integração mais ampla entre artistas, estudiosos e o público em geral. Essa abordagem inovadora, segundo Hack, é essencial para resgatar e difundir a riqueza cultural da música brasileira, permitindo que essa tradição musical ganhe visibilidade e reconhecimento no contexto mais amplo da música de concerto mundial.

O pioneirismo do Festival se evidencia não apenas na sua proposta artística vanguardista, mas também na sua habilidade distintiva de engajar e educar, fortalecendo uma

conexão multifacetada entre a música, a história e as novas gerações de músicos e ouvintes. Essa abordagem pedagógica e culturalmente enriquecedora não apenas promove a difusão do conhecimento musical, mas também contribui para a formação de uma consciência crítica e estética nas novas gerações, consolidando assim um legado cultural duradouro.

Ao longo dos anos, o Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora experimentou um crescimento significativo em termos de importância e público.

Como mencionado na introdução deste trabalho, desde suas primeiras edições, o Festival tem demonstrado uma preocupação constante com a música antiga, dedicando-se ao resgate e à estreia de obras históricas. Essa missão é realizada através da formação de uma orquestra durante o evento, que se torna o veículo principal para a interpretação dessas composições esquecidas ou raramente executadas.

> Para tanto, contou não só com o trabalho de seu co-fundador, o musicólogo Sérgio Dias, mas com a pesquisa de Harry Crowl, músico e pesquisador da Universidade de Ouro Preto. "O trabalho de pesquisa foi intenso e, apesar de enfrentarmos um atraso na musicologia histórica brasileira, não abrimos mão de nenhum método de investigação, recorrendo, inclusive, às referências iconográficas", explicava à época Dias, acrescentando que a intenção, durante os dias do festival, era passar por todas as fases: do momento da criação à execução final de uma música. Segundo Harry Crowl, Minas Gerais era, naquele momento, o grande foco das pesquisas para o evento, uma vez que grande parte da música produzida neste período foi feita no estado, muito embora existissem notícias isoladas da produção em alguns outros centros do Brasil Colônia (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 230).

A partir de sua terceira edição, realizada em 1992, o Festival passou a incluir uma série de gravações de CDs, registrando as obras inéditas executadas durante o evento, preservando sua produção artística. Os registros inauguram uma nova via de divulgação da música da colônia, proporcionando aos estudantes a oportunidade de complementar sua formação orquestral e, ao mesmo tempo, participar de uma gravação fonográfica ao lado de seus mestres.

O crítico Antônio Hernandez, para o jornal *O Globo*, no dia 17 de janeiro de 1995, relata em sua coluna:

> No CD do V Festival de Música Colonial Brasileira e Música Antiga, a benemérita orquestra Pró-Música de Juiz de Fora, dirigida por Sérgio Dias e Nelson Nilo Hack, tem méritos para subjugar qualquer audiência, sobretudo pela força das obras inéditas compostas na região do Rio das Mortes (São João del-Rei e Tiradentes), no século XVIII [...] (HERNANDES, 1997).

Dias, com sua pesquisa, permitiu que composições fossem trazidas à vida novamente, proporcionando aos artistas e ao público uma experiência única. Através de seu trabalho, Sérgio Dias contribuiu significativamente para o resgate e a preservação do patrimônio musical brasileiro. A exemplo disso, para a gravação do quarto disco, o musicólogo trabalhou com a restauração da obra do padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830):

> Desde o ano passado, Sérgio vinha trabalhando na restauração de uma obra do padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), compositor inspiradíssimo que foi mestre de capela da corte de dom João VI a partir de 1808. Trata-se de um ofício para a festa da Imaculada Conceição. Ao trazer à luz a belíssima peça, Sérgio ainda teve que reescrever a parte da viola, que se havia perdido, completando o trabalho do mestre (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 260).

Demonstrando a relevância internacional do evento, a exemplo do cravista Jacques Ogg, já mencionado anteriormente, professor do Conservatório Real de Haia e diretor da Lyra Baroque Orchestra, participou do IV Festival em que ministrou *workshop* e deu um recital ao lado do violinista Luiz Otávio Santos.

O jornal Hoje em Dia de Belo Horizonte, noticiou que a abertura da V edição do Festival foi marcada pela apresentação da Orquestra de Câmara Pró-Música, que apresentou o *Te Deum*, de Manoel Dias de Oliveira (1745-1813), "um dos gênios da música mineira do século XVIII, que viveu em Tiradentes" (MAZZINI, 1994, p. 18). No concerto de encerramento, os bolsistas do festival apresentaram a Missa Grande em Sol Maior de Joaquim de Paula Souza (1780-1842), as partituras foram restauradas pelo musicólogo Prof. Dr Sérgio Dias e Harry Crowl.

> Oliveira teve nove filhos, foi maestro em Tiradentes e trabalhou como calígrafo. Escreveu centenas de obras à maneira rococó. Paula Souza, conhecido como 'o Bonsucesso', atuou na passagem do século 18 para o 19 no arraial de Prados, então com 730 habitantes. Até hoje foram descobertas oito obras dele, todas marcadas pela mescla de polifonia e formas clássicas. Seu 'Credo' é de 1799. A 'Missa Grande' foi composta em 1823 (GIRON, 1994, p. 3).

Além disso, a quinta edição do Festival trouxe a parceria com a AFAA – Associação Française d'Action Artistique:

> 1994 seria o ano de um salto no Festival, que assumiu seu formato definitivo. Quinze dias de intensa atividade reunindo professores de vários países e alunos de quase todos os estados do país. Jacques Ogg, um expoente no ensino e na interpretação da música antiga na Europa, fez sua primeira participação no evento. Em entrevista ao jornal Pró-Música, o docente titular de cravo do Conservatório Real de Haia ressaltou a importância do Festival oferecer ao público e aos jovens do país a oportunidade de ouvirem e tocarem música barroca de forma atraente (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 211).

De acordo com o livro *Centro Cultural Pró-Música - 40 anos*, (2014, p. 212) o ano de 1995 foi marcado por um significativo avanço na trajetória do Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga. Sua sexta edição contou com o patrocínio da Petrobras, que investiu na iniciativa, trazendo para o Brasil professores e concertistas da Holanda, Itália, França, Bolívia e Estados Unidos.

Essa internacionalização contribuiu para a formação de uma nova geração de músicos, que puderam se beneficiar do intercâmbio cultural e artístico proporcionado pelo Festival, fortalecendo ainda mais a posição de Juiz de Fora como um importante centro de música antiga e de concerto no país.

Além disso, a área de pesquisa mostrava um avanço com a vinda do monge Piort Nawrot, radicado na Bolívia, estudioso da música colonial latino-americana, e com o lançamento dos anais do primeiro Encontro de Musicologia Histórica, em 1995. O livro reúne nove comunicações de estudiosos apresentadas no primeiro evento, paralelo ao quinto Festival.

Os encontros aconteciam a cada dois anos, paralelamente ao Festival. “Segundo o compositor e pesquisador Harry Crowl, a iniciativa é de fundamental importância, uma vez que promove a interação acadêmico-científica do trabalho desenvolvido, conferindo aos interessados no estilo musical maior acesso à historiografia Brasileira” (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 285).

No oitavo volume dos Anais do Encontro de Musicologia Histórica, o musicólogo Lucius Mota apresenta um texto intitulado "O olhar da musicologia brasileira sobre Francisco Valle", no qual ele analisa como a musicologia brasileira tem abordado a figura e a obra do compositor Francisco Valle. Este estudo é parte de uma revisão mais ampla da historiografia musical brasileira, que busca compreender como o pensamento nacionalista influenciou a interpretação da música do final do século XIX no Brasil. Mota examina como a crítica da época de Valle diferia daquela encontrada nos livros de história da música brasileira escrita ao longo do século XX, destacando a importância de considerar o contexto histórico e social em que as obras foram criadas. Esse e outros textos serão abordados com mais detalhes no terceiro capítulo.

No ano de 1997, sua oitava edição, reuniu grupos musicais e professores da França, Bélgica, Estados Unidos e Bolívia. "Na abertura, a Orquestra de Câmara de Cochabamba apresenta a primeira edição mundial da *Missa Brevis*, de autor boliviano desconhecido. A organista Júlia Brown faz a primeira audição no Brasil da obra *Ave Maris Stella*, composta pelo argentino Enrique Rimoldi" (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 250). Posteriormente,

na décima edição, a convite da Comissão do V Centenário do Ministério das Relações Exteriores, o Festival passou a integrar as comemorações oficiais pelos 500 anos de Descobrimento do Brasil. “Mais do que reconhecimento oficial, o fato mostra a importância do evento em âmbito nacional e internacional” (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 221).

> Para coroar o ano, o Centro Cultural Pró-Música recebeu a Ordem do Mérito Cultural de 2002. A insígnia, concedida pelo Conselho Nacional de Política Cultural e pelo Ministério da Cultura, é o maior prêmio que uma instituição dedicada à cultura no Brasil pode alcançar. De todas as ordens existentes em Portugal e no Brasil, esta é a única destinada especificamente a honrar e estimular a cultura, o que a torna ainda mais representativa (BARA; PACE; SANTOS, 2014, p. 233).

Este fato é bastante significativo, a Ordem do Mérito Cultural concedida ao Centro Cultural Pró-Música é um marco importante na preservação do legado cultural brasileiro. Essa honraria, concedida pelo Conselho Nacional de Política Cultural e pelo Ministério da Cultura, é o maior reconhecimento que uma instituição cultural pode receber no Brasil,[19] por ser a única que se dedica exclusivamente a honrar e estimular a cultura, o que a torna ainda mais representativa e valorosa. A premiação ao Pró-Música reflete o impacto do centro na promoção da música colonial brasileira e na formação de jovens músicos, contribuindo significativamente para a riqueza cultural do país. Portanto, esse reconhecimento reforça a importância da preservação e valorização do patrimônio cultural, incentivando futuras gerações a continuar esse legado.

O XV Festival, realizado em 2004, destacou-se pela encenação da ópera *Zaíra*, considerada a primeira ópera composta no Brasil, datada entre 1808 e 1815 e atribuída a Bernardo José de Queiroz. A produção resultou na gravação de um DVD pela Orquestra Barroca do Festival, que utilizou instrumentos que mais se aproximavam daqueles empregados no período de sua composição.

Paulo Castagna, coordenador dos Encontros de Musicologia Histórica desde 2000, afirmou, em entrevista concedida ao *Jornal Tribuna de Minas*, na seção “Nossa História”, que, pela primeira vez, o evento passou a concentrar suas discussões no tratamento da música como patrimônio imaterial. Segundo o pesquisador, anteriormente esse conceito era aplicado de forma restrita, sendo geralmente associado apenas à música folclórica (CASTAGNA, 2004, p. 8).

[19] Ordem do Mérito Cultural: Disponível em https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/omc/aomc (Acesso em: 23 de fevereiro de 2026).

Castagna observa ainda que, atualmente, o aumento do trabalho em equipe e do número de eventos científicos contribuiu para o crescimento da produção acadêmica, bem como para a edição de partituras e CDs, refletindo um processo de maior profissionalização da área. De acordo com o autor, até a década de 1990, os métodos utilizados na edição musical como documento histórico pouco diferiam daqueles empregados no século anterior, havendo significativa interferência do pesquisador sobre as escolhas estéticas originais do compositor (CASTAGNA, 2004, p. 8).

Avançando para o ano de 2007, o concerto de encerramento do XVIII Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga apresentou um programa dedicado à música brasileira de concerto, reunindo obras de compositores representativos de diferentes momentos da historiografia musical nacional. Foram executados os poemas sinfônicos *Werther* e *Comala*, de Alexandre Levy, a obra *Drummondiana*, de Guerra-Peixe, e em posição de destaque o *Bailado na Roça*, de Francisco Valle, em comemoração ao centenário de morte do compositor.

Sob a regência do maestro Vinícius de Carvalho, a execução de *Bailado na Roça* assumiu caráter histórico singular, configurando-se como a primeira audição moderna da obra desde sua estreia no início do século XX. Para essa apresentação, o maestro utilizou uma edição própria da partitura, elaborada a partir do exame crítico das fontes disponíveis, possibilitando não apenas a retomada performativa da composição, mas também sua reintrodução no circuito da música de concerto brasileira. Nesse contexto, a obra de Francisco Valle foi ressignificada à luz das práticas interpretativas contemporâneas, reafirmando sua relevância estética e histórica, e consolidando *Bailado na Roça* como eixo central do presente estudo. (vide anexo A).

Em 2008, foi iniciado o processo de tombamento do Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga, que resultou em seu reconhecimento como patrimônio cultural imaterial do município de Juiz de Fora. A iniciativa ocorreu durante a gestão do então prefeito José Eduardo Araújo, período em que o processo foi oficialmente instaurado. Posteriormente, a tramitação foi concluída e o reconhecimento formalizado na administração de seu sucessor, o prefeito Custódio Mattos. Este ato simbólico não apenas reconheceu a importância cultural do evento, mas também o elevou à condição de bem intangível.

> Após tramitação coordenada pela Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage (Funalfa), foi oficializado através da publicação do decreto 9.793, assinado pelo prefeito Custódio Mattos em 5 de março de 2009. A diretora-presidente do Pró-Música, Maria Isabel de Sousa Santos, considera a transformação do Festival em bem imaterial de Juiz de Fora o reconhecimento do poder público sobre a

> importância da iniciativa e do comprometimento do Centro cultural em manter o trabalho de resgate da música colonial (BARA; PACE; SANTOS, 2001, p. 251).

No ano de 2009, a Orquestra de Câmara Pró-Música foi convidada a participar da vigésima edição do Festival Eurochestries, que é realizado na cidade de Pons, na região de Charente-Maritime, na França. De acordo com o site do evento, esse Festival de orquestras jovens europeias é realizado desde 1989 e o Brasil foi destaque como o único país da América Latina a ser convidado a participar da referida edição.

Sob regência do maestro Vinícius de Carvalho, apresentamos um repertório que destacou compositores brasileiros como Heitor Villa-Lobos, Guerra Peixe, Carlos Gomes, Francisco Valle, Carlos de Almeida, Edmundo Villani-Côrtes e Francisco Mignone.

A peça *Bailado na Roça* foi executada nos dias 12 e 13 de agosto, durante o encerramento do festival junto às outras orquestras jovens participantes, contando com mais de 100 músicos (vide anexo B).

Em 2011, ano que completa 40 anos de trabalho ininterrupto, o Centro Cultural Pró-Música oficializou a doação de todo seu patrimônio à Universidade Federal de Juiz de Fora, tornando-se assim, Órgão suplementar da Universidade, a exemplo do cine theatro central, do Museu de Arte Murilo Mendes e do Coral Universitário. O prefeito de Ouro Preto, Ângelo Oswaldo de A. Santos, membro da Academia Mineira de Letras ressalta;

> Mais um avanço extraordinário se registra nessa incorporação. Vibram todos os que acreditam, como eu creio plenamente, que só há educação, de fato, em quadro cultural como o que se demarca na Universidade Federal de Juiz de Fora. (SANTOS, 2011, p. 4)

Figura 9 - Ex-Reitor Henrique Duque (2006-2014) e Maria Izabel, Diretora do Centro Cultural Pró-Música.

FONTE: UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA, PRÓ-REITORIA DE CULTURA. Palco, Ano III, Edição Especial, 2011.

Diante do panorama apresentado, torna-se evidente que o Centro Cultural Pró-Música e o Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora desempenharam papel fundamental não apenas na difusão da música histórica brasileira, mas também na criação de condições concretas para o resgate, a edição e a circulação de obras e compositores que permaneceram à margem da historiografia musical dominante. Ao articular pesquisa musicológica, prática pedagógica e performance historicamente informada, o Festival consolidou-se como um espaço privilegiado para a revisão crítica do repertório brasileiro de concerto, possibilitando que obras esquecidas ou raramente executadas fossem novamente ouvidas, estudadas e incorporadas ao debate acadêmico contemporâneo.

É nesse contexto institucional e estético que se insere o resgate da obra *Bailado na Roça*, de Francisco Valle, cuja execução no XVIII Festival, exemplifica de forma concreta os objetivos e a atuação do Pró-Música ao longo de sua trajetória. Assim, o segundo capítulo deste trabalho volta-se à figura de Francisco Valle, situando-o no cenário musical brasileiro do final do século XIX e início do século XX, e buscando compreender tanto o apagamento historiográfico que marcou sua recepção quanto a relevância de sua produção artística. A análise de *Bailado na Roça* emerge, portanto, como um desdobramento direto da história e da

prática musicológica desenvolvidas pelo Pró-Música e pelo Festival, estabelecendo um elo entre a ação institucional e a revalorização do legado do compositor.

3 - CAPÍTULO 2

FRANCISCO VALLE E A MÚSICA BRASILEIRA DE CONCERTO NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

3.1 – Contexto histórico do Brasil na virada do século

Ao longo da segunda metade do século XIX, Juiz de Fora, situada na Zona da Mata mineira, destacou-se como um dos principais núcleos de industrialização em Minas Gerais, inserindo-se de forma significativa no processo de modernização característico da *Belle Époque brasileira*. A cidade passou por um notável surto de desenvolvimento econômico e urbano, impulsionado pela acumulação de capital oriunda da cafeicultura regional, o que permitiu a implantação de um parque industrial expressivo e a modernização de sua infraestrutura urbana.

Tal dinamismo rendeu-lhe o título de "Manchester Mineira", em alusão ao centro industrial inglês, sinalizando sua inserção em um modelo de crescimento baseado na industrialização precoce e no alinhamento aos ideais de progresso técnico e civilizatório vigentes à época. Como observa Gorender (1980, p. 43), Juiz de Fora reproduziu, ainda que em escala reduzida, o processo de acumulação originária de capital observado em São Paulo, consolidando-se como um importante polo industrial e urbano no contexto mineiro oitocentista.

Naturalmente, estas transformações trouxeram grande impacto social à região. Não apenas no que se refere às ocupações e ofícios necessários ao crescimento, mas também em relação à concepção que a própria sociedade fazia de si mesma e de seus modos de organização. Com a virada do século XX, as transformações se acentuam não só em Minas Gerais, mas em diversas regiões brasileiras que já tem estabelecido um cenário urbano em constante aumento populacional, que as difere de um passado relativamente próximo. Especialmente a partir deste momento, a reflexão sobre o que seria este novo modo de vida, o que representaria o Brasil e quais seriam suas características, se expande consideravelmente, tornando-se tema direto das artes e impactando de forma notável as produções, inclusive musicais.

Nesse sentido, a construção da chamada "autonomia da obra musical brasileira", que a diferenciaria de outros países, não foi um processo espontâneo ou exclusivamente artístico, mas resultou de uma articulação entre música e reflexão crítica. Assim se configurou o modernismo musical brasileiro como um projeto cultural amplo, que visava consolidar uma

linguagem própria, com raízes nos elementos populares e folclóricos, mas também atento às técnicas e recursos da música de concerto, constituindo características sonoras tidas como 'música brasileira'. Ao mesmo tempo em que se buscava o 'novo', ou o 'moderno', a percepção de transformações sociais parecia conduzir a expressão musical de volta a um "Brasil perdido", tão frequentemente associado ao campo, à natureza, às atividades e sonoridades campesinas, que se tornavam cada vez mais distantes dos cenários urbanos.

> As transformações históricas da sociedade brasileira aliadas à multiplicidade estilística e de recursos técnicos da linguagem musical provocaram o surgimento de uma série de escritos, ensaios, críticas jornalísticas e histórias da música, por vários autores (Renato Almeida, Oswald de Andrade, Graça Aranha, Mário de Andrade, Villa-Lobos, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez) proclamando a autonomia da obra musical brasileira. Estes textos funcionaram como um programa modernista de construção de uma música brasileira moderna, como um projeto com vistas a criar uma teia de significantes representativos da música brasileira nacionalista, com as especificidades rítmicas, melódicas e tímbricas (CARVALHO, 2013, p. 11).

O uso de elementos folclóricos e populares, associados à escrita típica à música de concerto europeu se constituiu como o nacionalismo musical brasileiro, que não foi apenas uma expressão estética, mas também uma ideologia e um programa de ação, no qual os escritos teóricos tiveram papel decisivo ao moldar a forma como a música brasileira passou a ser compreendida, composta, analisada e valorizada.

> Ainda que tenha sido Villa-Lobos o nome diretamente associado ao surgimento do nacionalismo na música brasileira nos últimos anos do século XIX, compositores que estavam na Europa escreveram músicas com o que podemos chamar de elementos de brasilidade. Ainda não se tratava de algo como um movimento, mas uma cópia de uma diretiva europeia, que neste período começa a valorizar e a formular um certo nacionalismo na produção musical (CARVALHO, 2013, p. 10).

Esse esforço se insere em um contexto mais amplo de redefinição da identidade nacional, influenciado pelas transformações sociais e culturais da Primeira República. A música, nesse cenário, torna-se um campo estratégico para expressar a modernidade nacional, afirmando-se enquanto singularidade cultural.

Antes mesmo do modernismo, compositores que atuavam na Europa já empregavam certos “elementos de brasilidade”, ainda que dentro de uma lógica derivativa. Essa observação revela uma contradição fundamental: a brasilidade musical nasceu, em parte, por imitação das fórmulas que outros países utilizavam para se afirmarem nacionalmente.

Há, portanto, uma oscilação entre o desejo de originalidade e a dependência de modelos estrangeiros, uma tensão constante na história da música brasileira, especialmente entre os séculos XIX e XX.

Mota destaca compositores dessa época, que viveram essa transição: "A geração de compositores na qual se encontra Francisco Valle inclui nomes consagrados da música brasileira: Alberto Nepomuceno (1864-1920), Alexandre Levy (1864-1892),[20] Francisco Braga (1868-1945)[21] e Leopoldo Miguéz (1850-1902)"[22] (MOTA, 2010, p. 15). Apesar da relevância histórica, essa geração permaneceu por muito tempo à margem dos estudos musicológicos. Ainda segundo Mota:

> Emparedada entre dois grandes ícones da cultura brasileira — Antônio Carlos Gomes[23] (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 (MOTA, 2010, p. 15).

Em entrevista para o site do jornal Tribuna de Minas, o Prof. Dr. André Pires comenta sobre o "apagamento" sofrido pelo compositor Francisco Valle ao se falar de música brasileira de concerto:

> O apagamento histórico sofrido pelo nome e pela obra musical de Francisco Valle não se deveu à questão política, ainda que ele tenha se referenciado em fatos contemporâneos, como no poema sinfônico "Depois da guerra" ou na obra para dois pianos "O batel da dor", quando do torpedeamento e consequente naufrágio do navio Aquidabã (que explodiu misteriosamente, matando 212 pessoas, no contexto da Revolta). A verdadeira razão desse boicote foi a acusação de que ele não seria um compositor brasileiro, mas um "compositor europeu" (PIRES, 2025).

No caso específico de Francisco Valle, esse processo foi agravado por um duplo apagamento: além do desinteresse historiográfico que afetou toda sua geração, houve também uma exclusão deliberada motivada pela percepção de que sua música não representava uma

---

[20] Alexandre Levy, compositor paulista e Valle se conheceram na França, na recepção realizada nos salões aristocráticos e famosos da Embaixada brasileira, oferecida pelo ministro Barão de Arinos, em honra ao Imperador D. Pedro II. "Unidos pelas mesmas aspirações e pelos mesmos sonhos de glória, os dois jovens artistas, que eram inseparáveis amigos, passavam os dias discutindo acaloradamente os mais complexos e transcendentes problemas de arte" (PEREIRA, 1962, p. 19).

[21] Francisco Braga que também estava em Paris, frequentemente visitava a pensão onde residia Valle. Se conheceram em 1890 na Legação Brasileira, equivalente hoje ao que chamamos de embaixada.

[22] Em 1891, Valle procurou o Maestro Leopoldo Miguez, diretor do Instituto de Música para que o guiasse na execução de um concerto de seus últimos trabalhos.

[23] Em 25 de setembro de 1892, no Clube União Comercial, Valle se apresentou como pianista e compositor. "Nessa ocasião recebeu o abraço de Carlos Gomes, que deixou escapar a frase: Que prodígio! Como é que se não manda este homem para o estrangeiro? Com um talento destes, ninguém sabe onde êle poderá chegar!" (PEREIRA, 1962 p. 25).

identidade sonora "genuinamente brasileira". Conforme destaca Pires (2025), o suposto “europeísmo” de Valle teria motivado um boicote simbólico à sua obra, eclipsando inclusive seu engajamento com temas nacionais, como demonstram peças inspiradas em eventos históricos brasileiros. Tais fatores contribuem para a compreensão do motivo pelo qual Valle permaneceu por tanto tempo ausente do cânone da música de concerto no Brasil.

> Ainda que não citado por Mário de Andrade como um dos precursores deste estado de consciência nacional na música, pode-se notar na produção musical de Francisco Valle elementos suficientes para colocá-lo entre estes nacionalizadores. Valle guarda em comum com Levy e Nepomuceno o fato de também ter estudado na Europa, mas conservar os olhos voltados para o Brasil e já apresentar em sua obra elementos de brasilidade (CARVALHO, 2013, p. 15).

Essa citação mostra que, embora Francisco Valle não tenha sido diretamente associado ao movimento modernista ou ao nacionalismo musical canônico associado às figuras de Villa-Lobos e Mário de Andrade, sua obra antecipa algumas das preocupações desse movimento. Mesmo formado dentro de uma estética europeia, como muitos de seus contemporâneos, Valle revela na obra *Bailado na Roça* uma clara menção ao que posteriormente seria uma impressão de identidade musical brasileira em sua composição, como veremos no curso deste trabalho.

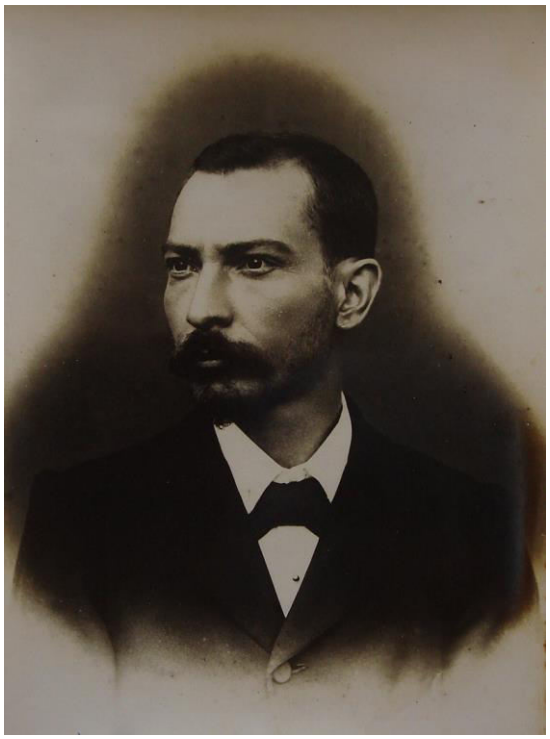
A trajetória do compositor se insere em um momento decisivo da história da música brasileira, marcado por transformações estéticas profundas e pela busca de uma identidade artística em diálogo com as correntes musicais europeias. Para compreender a importância de sua obra, é necessário situar o compositor dentro de um panorama mais amplo, em que compositores brasileiros, atuando entre o final do século XIX e o início do século XX, empenharam-se em renovar a linguagem musical vigente, assimilando novas influências e expandindo os limites do fazer musical no país. Essa renovação não ocorreu de forma isolada, mas como parte de um movimento que, embora frequentemente ofuscado pela narrativa nacionalista posterior, representou um momento de vigorosa atualização e refinamento técnico na produção musical brasileira.

3.2 – Francisco Valle e sua inserção no cenário musical da época

O maestro e compositor Francisco Magalhães do Valle nasceu em 20 de março de 1869 em Porto das Flores, distrito rural de Juiz de Fora, que hoje pertence à cidade de Belmiro Braga. “Esse topônimo designava um simples ancoradouro do Rio Preto, ponto de

passagem e parada que servia à barca que transportava passageiros e cargas a caminho da cidade do Rio de Janeiro" (PIRES, 2011, p. 31).

Figura 10 - Francisco Valle em 1905, aos 36 anos.



FONTE: Patrimônio Arquivístico Musical Mineiro (2008).

Francisco Valle destacou-se como uma figura importante na música brasileira, combinando influências populares e a música de concerto em sua trajetória como compositor e maestro. Seu desenvolvimento musical teve início ainda na infância, sob a orientação de seu pai, o flautista Manuel Marcelino do Valle (1839-1903). Posteriormente, foi aluno de piano de Elisa Schmidt e Wilhelm Bickerle.

> De acordo com o biógrafo Américo Pereira, Francisco Valle começou a compor aos quatorze anos de idade e, a partir de 1885, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde estudou piano com Alfredo Bevilacqua e harmonia com Miguel Cardoso. Seus colegas nesses estudos de harmonia foram Sílvio Deolindo Fróis e Alberto Nepomuceno (MOTA; CASTAGNA; VALLE, 2008, p. 28).

Assim, seguindo os passos de seu pai, decidiu se mudar para o Rio de Janeiro, onde poderia continuar sua formação musical e expandir suas possibilidades artísticas.

> Para o aperfeiçoamento de seus estudos, Francisco Magalhães do Valle foi enviado à Côrte, em 1885. No Rio de Janeiro, passou a estudar piano com Francisco Alfredo Bevilacqua (1846-1927), que havia sido aluno, entre outros, de Theodor Leschetizky (1830-1915), na Áustria, e com Georges Mathias (1826-1910), em Paris. Este seu professor foi um dos grandes propugnadores da renovação do repertório e do ensino de piano no Brasil, promovendo a difusão e o emprêgo, na formação de jovens músicos, de obras de L. van Beethoven, F. Chopin e R. Schumann, compositores que exerceriam uma função diretriz nas concepções estéticas de Francisco Magalhães do Valle (BISPO, 2009).

Valle aprimorou sua formação musical no Rio de Janeiro a partir de 1885, sob a orientação de um professor alinhado às correntes pedagógicas europeias. Esse contato favoreceu sua inserção em um repertório pianístico mais amplo e moderno, especialmente marcado pela influência de compositores centrais do romantismo, que contribuíram para moldar suas concepções estéticas e musicais, fornecendo-lhe não apenas uma base técnica rigorosa, mas também um modelo expressivo refinado e consolidado. A absorção desses referenciais, longe de significar uma alienação em relação à identidade musical brasileira, posiciona Valle entre os compositores que buscaram, por meio de uma formação sólida nos moldes europeus, os recursos necessários para posteriormente dialogar com elementos nacionais.

Em 3 de setembro de 1887, apresentou-se no Rio de Janeiro, acompanhado de seu mentor Miguel Cardoso, no Paço de São Cristóvão, na plateia encontrava-se a Princesa Isabel, regente do império, que o auxiliou em seu caminho rumo à Europa.

> Pelo seu talento musical e pelas suas qualidades de modéstia e seriedade, que vinham de encontro aos valores apreciados e fomentados pela regente, recebeu desta uma carta de recomendação dirigida a Pedro II, então em Paris. O Imperador seria aquele que, na capital francesa, abrir-lhe-ia as portas do Conservatório, através de carta dirigida a seu diretor, Ambroise Thomas (1811-1896) (BISPO, 2009).

Esse momento marca um período decisivo na trajetória de Francisco do Valle, no qual seu talento musical começa a ganhar projeção e reconhecimento em esferas mais amplas. A apresentação no Paço de São Cristóvão, diante de uma plateia influente, resultou em importantes cartas de recomendação que lhe permitiram prosseguir sua formação na Europa, especificamente no Conservatório de Paris, um dos centros mais prestigiados da educação musical da época. Como suporte à estadia, o jovem Valle também contou com apoio de familiares.

> Amparado pelos recursos de seu avô materno – o legendário Alferes Francisco Ribeiro Magalhães, revolucionário de 1842 – Valle começou a frequentar as aulas do Conservatório, estudando piano com Charles Wilfrid Blériot e órgão com Charles Marie Widor (PEREIRA, 1962, p. 17).

Este momento marca a transição do jovem músico para o cenário europeu, onde iniciaria um novo ciclo de formação musical.

> Levando várias cartas de recomendação, e com a solicitação de Pedro II, foi aceito no Conservatório de Paris como ouvinte. Na instituição, passou a estudar piano com Charles-Wilfrid de Bériot (1833-1914) e órgão com Charles-Marie Widor (1844-1937). Estudando com Bériot, filho do renomado violinista belga Charles-Auguste Bériot (1802-1870), Francisco do Valle recuperava a tradição paterna de vínculos franco-belgas remontante a Reichert. Inseriu-se, na sua qualidade de aluno de Bériot, numa série de renomados músicos, entre outros, de Maurice Ravel (1875-1937), Ricardo Viñes (1875-1943) e Enrique Granados (1867-1916). Ao lado de princípios de refinamento da sensibilidade e de distinção, por assim dizer, aristocrática, que caracterizaram os discípulos dessa escola, Francisco do Valle passou a receber, sob a égide de Widor, ideais de recuperação da tradição organística e do cultivo de J. S. Bach (BISPO, 2010).

Uma vez em solo francês, Valle pôde integrar-se a círculos musicais de alta relevância, estudando com dois mestres que representavam correntes distintas, porém complementares, da tradição europeia. Além disso, estudou fuga e composição na Escola Cantorum com César Franck, durante três anos e meio (1887-1890).

Em companhia de Alexandre Levy, Valle frequentava concertos de Lamoreaux e Colonne, assistia às melhores representações da "Grande Ópera" onde ouviu o "D. Juan", de Mozart, regido por Gounod (PEREIRA, 1962, p. 18).

Sua trajetória formativa no Conservatório de Paris insere-se plenamente no contexto do romantismo musical brasileiro descrito por Castagna. Sua formação com Charles-Wilfrid de Bériot e Charles-Marie Widor o conectou às correntes da música europeia do século XIX — notadamente às tradições franco-belga do piano e à escola organística ligada a J. S. Bach. Essa experiência internacional refletia justamente o movimento de atualização estética que, a despeito do desprestígio que sofreu frente à historiografia nacionalista, foi essencial para o seu amadurecimento técnico e artístico.

O domínio da linguagem romântica por parte de Valle, conquistado por meio desse contato direto com mestres europeus e escolas influentes, evidencia como sua obra representa uma síntese significativa desse processo de transição entre o modelo oitocentista e os novos rumos da música nacional no início do século XX.

A atuação de Francisco Valle no cenário musical brasileiro do início do século XX

pode ser observada não apenas por sua formação e circulação entre importantes centros culturais, mas também pela recepção de sua obra na imprensa da época. Jornais do Rio de Janeiro registram sua presença como pianista e compositor, evidenciando o reconhecimento que desfrutava ainda em vida. Em uma dessas publicações, destaca-se que:

> 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 patrício resolveu fazer uma excursão ao Rio de Janeiro, a fim de mostrar aos seus compatriotas o seu adiantamento como executante e como compositor (GUANABARINO, 1891).

Esse comentário feito por Oscar Guanabarino na coluna "Novidade Teatraes" do Jornal do Comércio de 1891, evidencia de maneira bastante clara a lógica de legitimação de músicos brasileiros no período. O talento local ainda que reconhecido, só viria a adquirir pleno valor simbólico ao ser “aperfeiçoado” na Europa.

A experiência europeia que Guanabarino enfatiza como elemento de “adiantamento” o torna digno de ser exibido aos “compatriotas”. Nesse sentido, a excursão ao Rio de Janeiro não é apenas uma apresentação artística, mas um retorno legitimado por um circuito cultural hierarquizado, no qual a formação europeia funciona como selo de excelência.

Esse enquadramento revela, por um lado, o investimento material e simbólico das elites na internacionalização de seus artistas e, por outro, contribui para o apagamento de processos formativos locais, que passam a ser vistos como insuficientes e secundários. Assim, a narrativa não apenas celebra a trajetória individual de Valle, mas também reforça uma estrutura de valorização que privilegia referências externas, consolidando a ideia de que o reconhecimento pleno da arte brasileira dependia, em grande medida, de sua validação fora do país.

> 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 ornam 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 1982).

As composições de Valle revelam qualidades que segundo o colunista "não se adquirem com o estudo", contraditoriamente, o autor da crítica utiliza esse mesmo argumento para aconselhar o músico a buscar meios, com o Estado de Minas Gerais, para continuar os estudos na Europa, trazendo a ideia de que o talento brasileiro precisava de aprimoramento e "polimento" europeu para ser validado.

A formação europeia funcionava como um "selo de excelência", ao citar mestres como César Franck e Widor, a crítica busca elevar o status de Valle perante o público brasileiro. O sucesso não dependia apenas da qualidade da música, mas de "quem" a validava em Paris. Ao dizer que seus conhecimentos musicais eram "superficiais", isso demonstra o preconceito contra o ensino musical brasileiro. Essa ambivalência revela críticas indiretas ao ensino musical brasileiro da época, entendido como estruturalmente insuficiente para o pleno desenvolvimento de talentos locais. Nesse contexto, a ida à Europa, especialmente a centros como Paris, e o contato com mestres reconhecidos, aparece como condição necessária para a legitimação artística, reforçando a ideia de dependência cultural em relação ao modelo europeu. Além disso, o próprio discurso crítico se mostra contraditório ao valorizar o talento natural enquanto, simultaneamente, recomenda a continuidade do estudo, evidenciando a tensão entre dom e formação.

Francisco Valle já demonstrava uma aproximação da música nacional brasileira, mesmo que tenha composto em um período anterior à consolidação do ideário nacionalista formulado pela geração de Mário de Andrade e Villa-Lobos, é possível reconhecer em sua obra, *Bailado na Roça* os primeiros gestos conscientes de integração entre o universo popular brasileiro e a escrita da música de concerto. Trata-se de uma obra que antecipa preocupações que se tornariam centrais ao modernismo musical, como o uso estilizado do folclore e a busca por uma sonoridade brasileira autônoma.

> Em 1900, Valle realizou concerto no Teatro Novelli, atual Teatro Central [sic], quando 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 (BISPO, 2009).[24]

Valle foi um compositor cuja trajetória, embora relativamente breve e ainda pouco explorada pela musicologia brasileira, revela um artista de sólida formação técnica e sensibilidade singular.

Segundo os dados biográficos correntes sobre o compositor, ele teria cometido suicídio na madrugada de 10 de outubro de 1906, ao lançar-se da ponte Carlos Otto, sobre o Rio Paraibuna.[25]

Sua produção, marcada pela influência do romantismo europeu, abrange tanto peças camerísticas quanto sinfônicas e demonstra notável domínio técnico e inventividade. Apesar do claro enraizamento nas tradições musicais europeias, algumas de suas obras revelam um interesse crescente pelos elementos da cultura popular brasileira, o que coloca Francisco Valle como um importante elo entre o romantismo tardio e os primeiros ensaios de nacionalismo musical no Brasil.

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

---

[24] O Barão de Bertioga construiu, com mão-de-obra escrava, o Teatro da Misericórdia, em 1863, considerado um dos primeiros de Minas, mas ainda precário. Pouco mais tarde, no início da década de 1870, foi a vez de o comerciante Carlos Otto erguer o Teatro Perseverança. Finalmente, em 1889, os irmãos Ferreira Lage, filhos do pioneiro Mariano Procópio, inauguraram o Teatro Juiz de Fora, que por pouco tempo foi chamado Teatro Novelli, em homenagem a um ator italiano que por lá se apresentou. De todos era o melhor, com suas cadeiras douradas e foyer com espelhos de cristal, mas ainda pequeno e aquém das ambições culturais da cidade. Somente 40 anos depois, com estes espaços já desaparecidos, Juiz de Fora ganharia seu teatro definitivo, o Cine-Theatro Central. O primeiro passo para a construção foi a fundação, pela sociedade formada por Francisco Campos Valadares, Químico Corrêa, Diogo Rocha e Gomes Nogueira, em junho de 1927, da Companhia Central de Diversões". Disponível em: https://theatrocentral.com.br/ , acesso em: 24 de setembro de 2026.

[25] Com base em uma conversa informal que tive com a neta de Valle, senhora Conceição, em outubro de 2025, observa-se que a versão de suicídio não é aceita no âmbito familiar. Segundo seu relato, a família sustenta que ele tinha o hábito de caminhar pelas ruas de Juiz de Fora e que, em decorrência de problemas de saúde, teria passado mal e caído da ponte.

Pires, em sua tese de doutorado defendida na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, no ano de 2011, versa sobre dois compositores mineiros, Presciliano Silva e Francisco Valle. Em seu trabalho, Pires menciona a importância de certas bibliografias referentes ao compositor, que são de suma importância para o estudo da biografia e da obra de Valle. Em especial, menciona o trabalho de Américo Pereira, que foi o primeiro biógrafo do compositor. O livro intitulado "O Maestro Francisco Valle: uma glória que emerge das sombras",[5]

> cuja primeira edição, mais reduzida, foi ao prelo no Rio de Janeiro pela Gráfica A Noite, em 1923, é uma contribuição inestimável de Américo Pereira e consulta obrigatória para qualquer investigador que se dispunha a estudar/conhecer a vida e obra de Francisco Valle (PIRES, 2010, p. 84).

Américo Pereira[26] inicia seu livro sobre a vida e obra de Valle destacando a importância de artistas brasileiros esquecidos ou pouco reconhecidos, apesar de seu papel fundamental no desenvolvimento da arte nacional.

> Na música brasileira, tão rica de expressões artísticas, existem algumas figuras esquecidas pela ingratidão dos contemporâneos, precursores de uma nova era que, nos domínios da arte criadora, jamais se poderá fixar à custa do exotismo de novas fórmulas de estética. Em verdade, nas gerações passadas encontram-se ainda individualidades, como a de Francisco Valle, mal compreendidas na lídima significação de sua obra (PEREIRA, 1962, p. 9).

Na historiografia da música brasileira, a valorização de compositores que permaneceram à margem do cânone dominante é uma tarefa fundamental para a reconstrução de uma narrativa mais plural e representativa. O caso de Valle ilustra como determinados artistas, embora relevantes em sua época, foram posteriormente negligenciados pelas gerações seguintes. Essa observação de Pereira reforça a necessidade de uma abordagem historiográfica que reconheça e valorize contribuições frequentemente subestimadas no campo da música brasileira. Compreender o papel de figuras como Francisco Valle é essencial para uma leitura mais ampla e aprofundada do desenvolvimento artístico no país, sobretudo quando se busca resgatar trajetórias que, embora pouco celebradas por seus contemporâneos, foram fundamentais para a construção de uma

---

[26] PEREIRA, Américo. *O Maestro Francisco Valle:* uma glória que emerge das sombras. Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert: 1962.

identidade musical própria.

> [...] ainda que não tenha a posição e importância de um Villa-Lobos, representa uma página importantíssima da história da Música Brasileira, pois é o marco da virada modernista. Um compositor que bebe nas fontes europeias, como a maioria dos vanguardistas do movimento modernista brasileiro, e descobre no que é do povo, no folclore, a riqueza da produção musical (CARVALHO, 2013, p. 21).

Importante ressaltar que Villa-Lobos o elegeu como um dos patronos da Academia Brasileira de Música, desde sua fundação, em 1945.

> Entronizando-o solenemente enquanto patrono da cadeira 33. [...] poderíamos dizer que Villa queria recordar Valle (ou pretendia que Valle fosse recordado) porque o considerava um compositor *imortal,* digno de ser lembrado e ouvido pelas gerações futuras (PIRES, 2010, p. 126).

O reconhecimento de que Francisco Valle se apoia nas tradições musicais europeias ao mesmo tempo em que dialoga com expressões populares e folclóricas brasileiras revela uma postura estética que antecipa, de forma notável, os princípios do modernismo musical no Brasil. Essa síntese torna-se particularmente evidente em sua peça *Bailado na Roça*, suíte orquestral que dialoga com a música de tradição popular brasileira do final do século XIX, incorporando ritmos e temas característicos do imaginário rural e folclórico nacional.

Essa abordagem revela não apenas a sensibilidade criativa do compositor, mas também seu alinhamento com uma tendência de síntese cultural característica das vanguardas brasileiras do século XX, ainda que antecipada por sua obra.

Nesse sentido, a observação de Carvalho (2013) reforça a necessidade de reconsiderar a obra de Francisco Valle não como um episódio marginal ou transitório, mas como um marco relevante na trajetória de consolidação de uma identidade musical brasileira. Seu legado — embora silenciado por décadas de esquecimento — constitui um ponto de inflexão no processo histórico que culminaria nas propostas estéticas do modernismo e na valorização da música de concerto com feições genuinamente nacionais.

De acordo com informações colhidas no Arquivo Público Mineiro, bem como nos textos de pesquisadores acerca da vida e obra do compositor, um catálogo com todas as composições de Francisco Valle foi elaborado pelos musicólogos Paulo Castagna, Lúcius Mota e Cyro Eyer do Valle, com edições modernas e críticas. Este trabalho foi realizado graças ao projeto Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro (PAMM).

> 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, intituladas *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 também o poema sinfônico *Telêmaco – Cenas Sinfônicas*, este provavelmente escrito em Paris e estreado no Rio de Janeiro em 1891 (MOTA, 2010, p. 14).

À luz das discussões apresentadas, torna-se evidente que Francisco Valle ocupa um lugar mais significativo na história da música brasileira do que aquele que lhe é tradicionalmente atribuído pela historiografia. Sua trajetória e produção revelam um compositor profundamente marcado pela formação europeia, mas que, longe de permanecer alheio às questões culturais do país, demonstrou sensibilidade crescente em relação aos elementos da música popular e folclórica brasileira. Obras como *Bailado na Roça* evidenciam uma postura estética que antecipa preocupações centrais do modernismo musical, ao integrar, de forma consciente, referências nacionais à linguagem da música de concerto.

O apagamento historiográfico de Valle, compartilhado por muitos compositores de sua geração, reflete menos uma ausência de relevância artística e mais os critérios seletivos impostos posteriormente pelo cânone nacionalista. Assim, ao reconsiderar sua obra e inseri-lo como figura de transição entre o romantismo tardio e os primeiros ensaios de nacionalismo musical, este trabalho visa contribuir para uma leitura mais ampla, crítica e plural da música brasileira, reafirmando a necessidade de revisitar trajetórias silenciadas para compreender de modo mais completo o processo de construção da identidade musical nacional.

4 - CAPÍTULO 3

ANÁLISE DE FRAGMENTOS DE *BAILADO NA ROÇA*: ELEMENTOS DA MUSICALIDADE BRASILEIRA

A obra *Bailado na Roça,* do compositor juiz-forano Francisco Valle, insere-se em um momento anterior à consolidação do chamado nacionalismo musical brasileiro, tradicionalmente associado à primeira metade do século XX. Ainda assim, a escuta atenta e a análise de sua partitura suscitam uma questão relevante: seria possível identificar, em sua escrita, elementos rítmicos ou gestuais que dialogam com práticas musicais brasileiras, mesmo antes da sistematização estética desse repertório?

> Parece-me mais adequado enquadrar tanto o Bailado na Roça quanto as citadas variações para piano sob o tema do Vem cá Bitu, de Francisco Valle em um processo de descoberta e delineamento do que virá a ser conhecido como música nacional brasileira (CARVALHO, 2013, p. 21).

Essa hipótese não implica atribuir ao compositor uma intenção nacionalista consciente, mas abre espaço para pensar a circulação de materiais sonoros, práticas culturais e imaginárias musicais que já permeavam o ambiente sociocultural da época. Especialmente no que se refere à sua estadia na França e ao aprendizado de tendências composicionais próprias a este ambiente musical, que se somam à exposição e à influência estética na audição de concertos e na convivência com outros compositores, observamos que Francisco Valle teve a oportunidade de conhecer e vivenciar de perto o nacionalismo europeu do século XIX. As obras de compositores românticos que viveram a constituição de estados nacionais na Europa e que permeavam suas peças com cantos folclóricos e populares de suas regiões, lhe eram certamente conhecidas. Nesse sentido, não espanta que Valle aplicasse esta mesma compreensão do material popular às suas composições, o que se observa também de outros brasileiros com estadias na Europa, como Alexandre Levy (1864-1892) e Alberto Nepomuceno (1864-1920). Como aponta o pesquisador Vinicius Mariano de Carvalho, certos traços presentes na obra podem sugerir aproximações com ritmos e tópicas associados ao universo rural e popular brasileiro, ainda que filtrados por uma linguagem composicional de matriz europeia.

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).

Dessa forma, este capítulo propõe investigar, a partir da análise da partitura, a possível presença de temas musicais e poéticos, padrões rítmicos, acentuações e articulações que remetam a esses universos sonoros. Mais do que afirmar categoricamente uma identidade nacional, interessa compreender como tais elementos podem emergir de maneira híbrida e, por vezes, ambígua, revelando um campo de tensões entre tradição europeia e experiências musicais locais.

Figura 11: Link para o vídeo da gravação do Bailado na Roça

Fonte: Youtube, Disponível em:
https://youtu.be/UFt81vCApOg?feature=shared

O Bailado na Roça é estruturado em quatro movimentos: *Os garotos fardados; Os Camponeses; Os Caipiras ou Violeiros; Samba*. Sua versão orquestral foi tocada na 22ª audição da "Sociedade de Concertos Sinfônicos", dedicada ao Sr. Presidente Wenceslau Braz, a 19 de novembro de 1914, no Teatro Municipal, sendo a orquestra dirigida pelo venerando maestro Francisco Braga.

> Peça característica para orquestra é obra bem-acabada do ponto de vista formal e com orquestração limpa e bem trabalhada. Obedece, de certa maneira, ao espírito da escola franquista, com a preocupação de conservar um tema circulando e servindo de liame a todos os episódios da peça (PEREIRA, 1962, p. 56).

O trecho mencionado por Américo Pereira corresponde ao tema principal que inaugura a obra, apresentado entre os compassos 1 e 8. Nesse segmento inicial, o material temático é

distribuído entre diferentes naipes instrumentais: clarinete I e II, trompete I, violino I e II, viola e violoncelo, configurando uma escrita orquestral que privilegia tanto a integração tímbrica quanto a exposição clara do motivo condutor da composição. A apresentação desse tema logo no início da obra confere-lhe uma função estruturante, estabelecendo desde os primeiros compassos elementos melódicos e expressivos que servirão como referência ao longo do desenvolvimento musical.

A relevância desse material temático torna-se ainda mais evidente em virtude de suas reaparições nos movimentos subsequentes. No segundo movimento, intitulado *Os Camponeses*, o mesmo tema retorna entre os compassos 43 e 54, enunciado pelo trompete I e pelos clarinetes I e II. Essa retomada não apenas reforça a unidade cíclica da obra, mas também promove uma articulação interna entre os diferentes movimentos, permitindo que o ouvinte reconheça conexões motívicas e expressivas previamente estabelecidas.

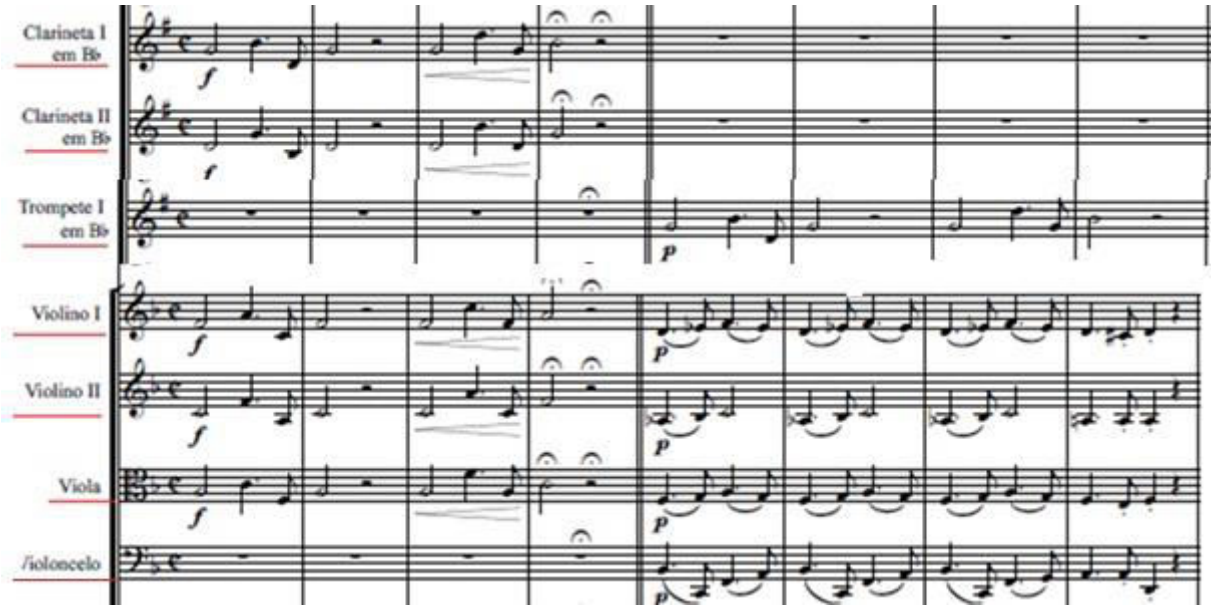
Posteriormente, no terceiro movimento, denominado *Os Caipiras* ou *Violeiros*, o material reaparece entre os compassos 53 ao 69, agora distribuído entre as flautas I e II, clarinetes I e II, tímpano, oboés I e II e trompa I. A ampliação da instrumentação nesse trecho evidencia um tratamento orquestral mais diversificado, no qual a recorrência temática adquire novas colorações tímbricas e funções expressivas. Tal procedimento composicional demonstra que o tema não se limita a uma mera repetição literal, mas atua como elemento de coesão formal e discursiva, sendo constantemente ressignificado conforme o contexto musical de cada movimento.

Desse modo, a recorrência desse material ao longo da obra evidencia sua importância como eixo organizador da narrativa musical. A reiteração temática, associada às diferentes combinações instrumentais empregadas em cada reapresentação, contribui para a construção de uma unidade estética e estrutural, além de reforçar a coesão musical da composição.

Observa-se ainda, desde o princípio da obra, a centralidade da marcação de compasso para a articulação dos temas musicais apresentados. Os primeiros compassos são organizados em 2/2, sendo a figura da mínima responsável por um padrão contínuo, onde o fluxo rítmico é constantemente alternado entre mínimas e as figuras de semínima pontuada e colcheia. Do compasso 13 ao 22, entra o compasso 6/8, com o uso repetido da célula rítmica formada por semínima e colcheia. Este gesto confere movimento constante à obra e se constitui como elemento característico de sua unidade, que posteriormente será contraposto a uma nova seção. No compasso 23 volta o 2/2. A alternância de compassos marca o caráter deste movimento como um todo e confere articulações distintas a cada um dos temas apresentados. Menções a esta alternância retornam em movimentos subsequentes, a exemplo do compasso

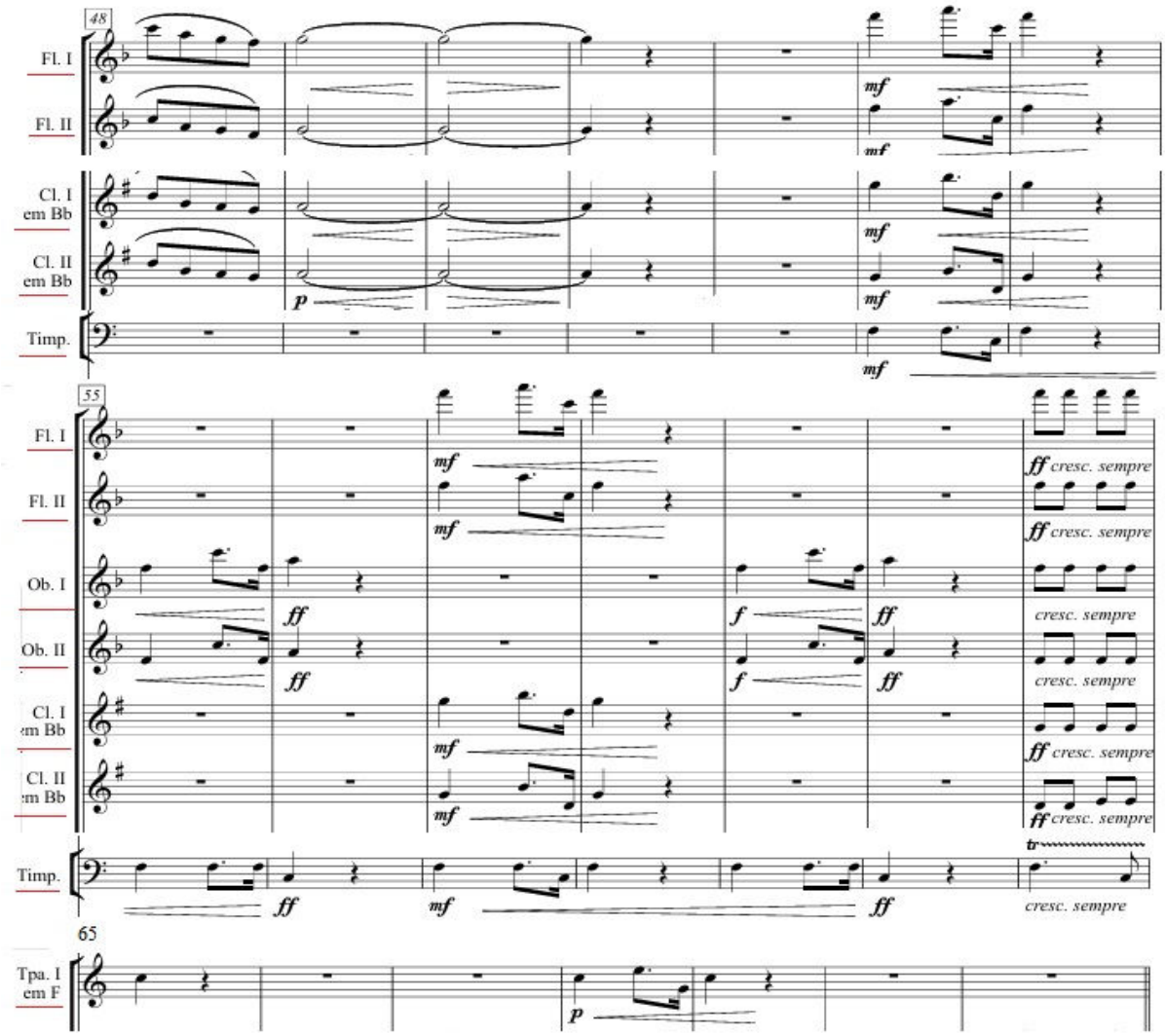
55 do segundo movimento, onde retorna o tema com a célula rítmica do compasso 6/8, e a repetição cíclica de semínima e colcheia, que caracterizou este início da obra. Aqui também o gesto é contraposto por um 2/2 que o antecede e prepara a entrada da marcação rítmica.

Figura 11 – Partitura de *Bailado na Roça,* primeiro movimento, *Os Garotos Fardados*.



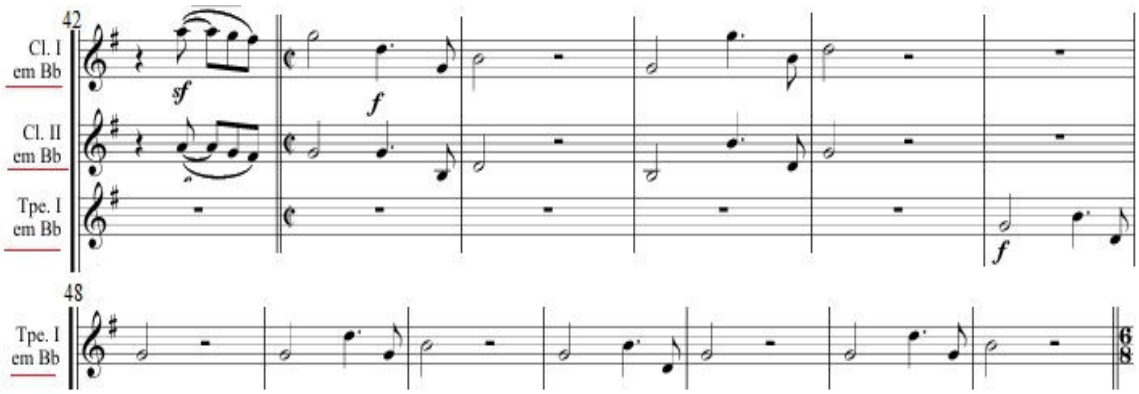
FONTE: Santos, 2007, compassos 1 ao 8.

Figura 12 – Partitura de *Bailado na Roça,* segundo movimento, *Os Camponeses*.



FONTE: Santos, 2007, compassos 48 ao 69.

Figura 13 – Partitura de *Bailado na Roça,* terceiro movimento, *Os Caipiras ou Violeiros.*

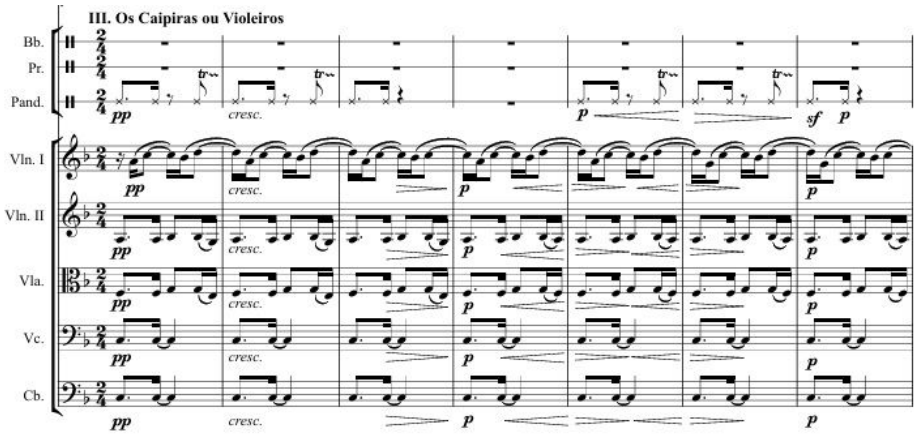


FONTE: Santos, 2007, compassos 42 ao 54.

Com relação ao tema apresentado no terceiro movimento, *Os Caipiras ou Violeiros*, "há completa ausência de rebuscamento, os temas de Valle não são absolutamente exóticos. Em sua expressiva simplicidade, traduz, com vívido colorido, a melopéia do sertanejo improvisador" (PEREIRA, 1962, p. 56). Além de utilizar o pandeiro como percussão, em célula rítmica típica de música popular brasileira.

Evidenciando o caráter nacionalista da composição, Almeida comenta: "Aproveitando não só temas populares, como ainda efeitos e modos de tocar a viola dos nossos sertanejos, realizou Francisco Valle uma excelente rapsódia brasileira" (ALMEIDA, 1942, p. 435).

Figura 14 – Partitura de *Bailado na Roça,* terceiro movimento, *Os Caipiras ou Violeiros.*



FONTE: Santos, 2007, compassos 1 ao 7.

A relevância de *Bailado na Roça* no contexto da música nacionalista brasileira não se limita apenas aos seus elementos estruturais e estilísticos, mas também pode ser percebida na recepção crítica da época, que reconheceu na obra uma contribuição significativa para a consolidação de uma linguagem musical autenticamente brasileira. Ao incorporar temas e sonoridades ligadas ao universo rural e ao imaginário popular, Valle foi identificado por seus contemporâneos como um compositor capaz de transformar o material folclórico em elaboração sinfônica refinada, unindo técnica composicional e sensibilidade nacionalista. Nesse sentido, a apreciação de Pereira evidencia o reconhecimento da dimensão artística e simbólica dessa obra no panorama musical brasileiro:

> O que é mister acentuar é a felicidade com que Valle enfeixou no Bailado, de grande interesse sinfônico, alguns motivos populares que ele tratou com rara perícia, revelando serviços que, como rapsodista, podia prestar à arte nacional, fundindo no crisol da sua imaginação, no minérico colhido nesse rico filão poético do povo. Esse bailado, contribuição preciosa de Valle, trouxe ao folclore musical, já cultivado por Alexandre Levy e por Alberto Nepomuceno, com proficiência indiscutível, é uma composição em que os lavores de um contrapontista borda temas da vida rústica brasileira, entremeando de efeitos orquestrais ponteados de viola sertaneja, arrufados de adufos e toadas melancólicas de tropeiro; nela Francisco Valle, a exemplo de Massenet nas "Cenas Alsacianas", eterniza a recordação ingênua da terra amada, vazando-a em moldes magistrais. (PEREIRA,1962, p. 57).

O trecho evidencia uma leitura profundamente nacionalista da obra de Valle, situando o *Bailado* como uma contribuição significativa para a consolidação de uma linguagem sinfônica brasileira baseada na reelaboração estética do folclore. Américo Pereira ressalta não apenas a habilidade técnica de Valle enquanto compositor e contrapontista, mas sobretudo sua capacidade de transformar elementos da cultura popular em matéria artística de elevado refinamento. Ao "enfeixar" motivos populares em uma estrutura sinfônica complexa, Valle é apresentado como um mediador entre a tradição oral e a escrita erudita, articulando um projeto de nacionalização da música de concerto brasileira.

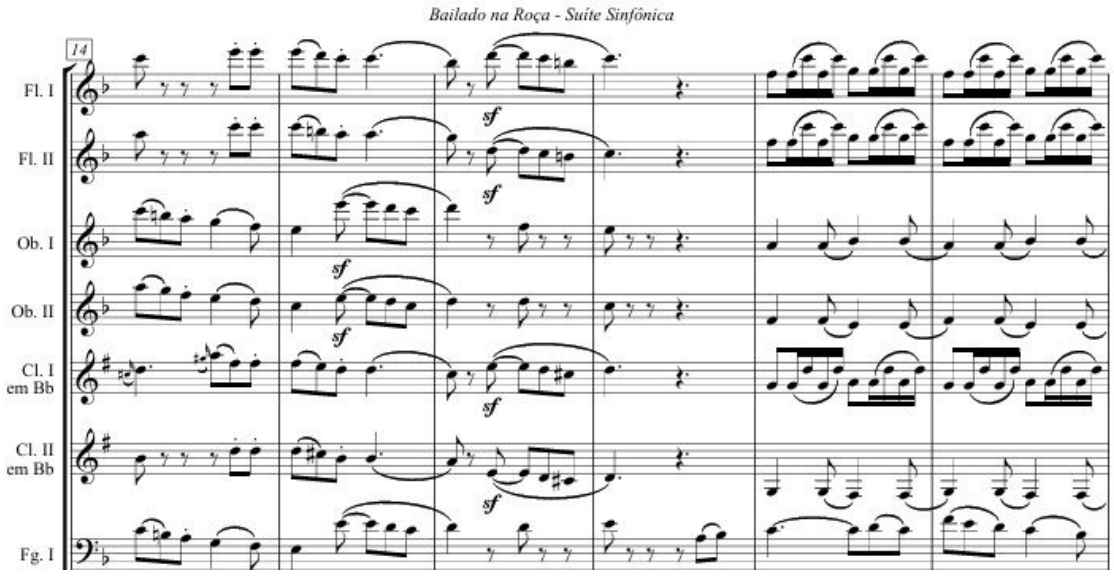
A passagem também aproxima Valle de uma linhagem já estabelecida por Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, reconhecidos como pioneiros do nacionalismo musical no Brasil. Nesse sentido, o texto sugere uma continuidade histórica na incorporação do folclore à música de concerto, mas atribui a Valle uma singularidade expressiva marcada pelo tratamento orquestral sofisticado e pela imaginação rapsódica. A referência a elementos como "viola sertaneja", "toadas melancólicas de tropeiro" e "adufos" reforça a construção de uma paisagem sonora rural idealizada, convertida em símbolo da identidade nacional.

A comparação com Jules Massenet e suas *Cenas Alsacianas* é particularmente significativa, pois insere Valle em uma tradição internacional de nacionalismo musical. Assim

como Massenet evocava poeticamente a Alsácia francesa, Valle é descrito como alguém que "eterniza a recordação ingênua da terra amada", transformando a memória afetiva e os signos regionais em expressão universal. O discurso crítico, portanto, valoriza o *Bailado* não apenas como obra musical, mas como manifestação estética de um ideal de brasilidade, em que o popular é elevado à categoria de arte erudita sem perder sua força evocativa e simbólica.

De acordo com Carvalho, em seu ensaio intitulado "Francisco Valle, um precursor do nacionalismo" (2013), reforça que na peça há ainda o uso de temas folclóricos brasileiros, como no segundo movimento, *Os Camponeses.* "Este mesmo tema melódico foi utilizado por Francisco Alves, em 1952 em uma de suas últimas composições, *Canção da Criança,* com letra de Rene Bittencour" (CARVALHO, 2013, p.18).

Figura 15 – Partitura de *Bailado na Roça,* terceiro movimento, *Os Camponeses*

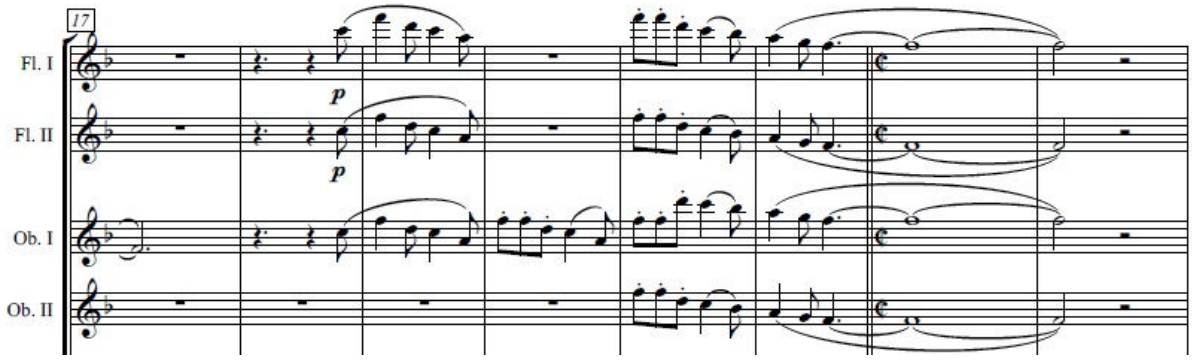


FONTE: Santos, 2007, compassos 14 ao 17.

Ao discutir a influência do folclore na composição, Carvalho aponta que,

> Os temas, não tem qualquer rebuscamento e a presença do folclore é evidente, [...] traduz nos sopros a melopeia da música do sertanejo, quase que improvisativo. Este tecido melódico é quase didático quando retomamos a descrição das melodias folclóricas brasileiras, segundo Mário de Andrade: Movimentos melódicos descendentes com sons rebatidos, organizados normalmente em terças. (CARVALHO, p.17, 2013).

Figura 16 – Partitura de *Bailado na Roça,* primeiro movimento, *Os Garotos Fardados*

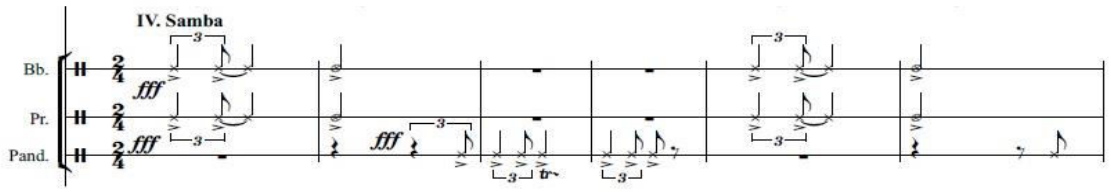


FONTE: Santos, 2007, compassos 17 ao 23.

O quarto movimento, intitulado *Samba*, constitui um dos momentos mais expressivos da aproximação de Francisco Valle com elementos característicos da música brasileira. Ao eleger o samba como tema de um movimento sinfônico, o compositor insere no ambiente orquestral uma manifestação musical associada à cultura popular urbana, antecipando procedimentos que mais tarde seriam amplamente explorados pelos compositores nacionalistas brasileiros.

Desde o início do movimento observa-se a predominância do elemento rítmico como principal fator estruturador do discurso musical. A escrita apresenta acentuações regulares e células repetitivas que evocam o caráter dançante do samba. Além disso, a inclusão do pandeiro na orquestração reforça a referência direta às práticas musicais populares brasileiras, contribuindo para a construção de uma sonoridade característica do gênero. Esse aspecto pode ser observado já nos compassos iniciais do movimento (a partir do compasso 1), onde a percussão estabelece a base rítmica que sustenta todo o desenvolvimento subsequente.

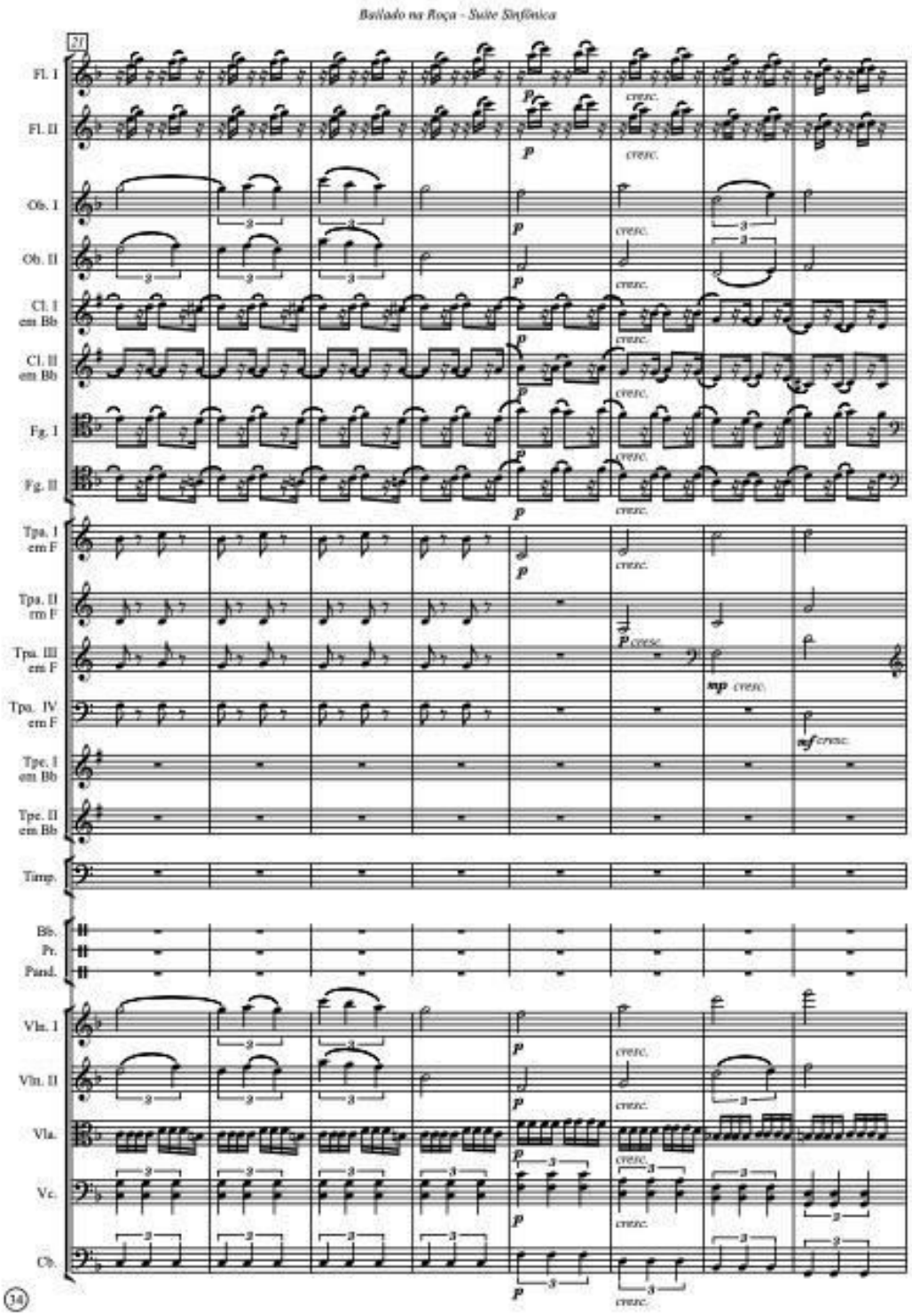
Figura 17 – Partitura de *Bailado na Roça,* terceiro movimento, *Samba*



FONTE: Santos, 2007, compassos 1 ao 6.

A melodia é construída predominantemente a partir de pequenos motivos repetitivos, organizados em frases curtas e facilmente reconhecíveis. Nos compassos 21 a 29, por exemplo, verifica-se a recorrência de células melódicas que são continuamente reapresentadas com pequenas variações, procedimento que confere unidade ao discurso musical e aproxima a escrita de práticas comuns à música popular. A repetição motívica não representa uma limitação do material temático, mas um recurso expressivo que reforça o caráter coletivo e dançante associado ao samba.

Figura 18 – Partitura de *Bailado na Roça,* terceiro movimento, *Samba*

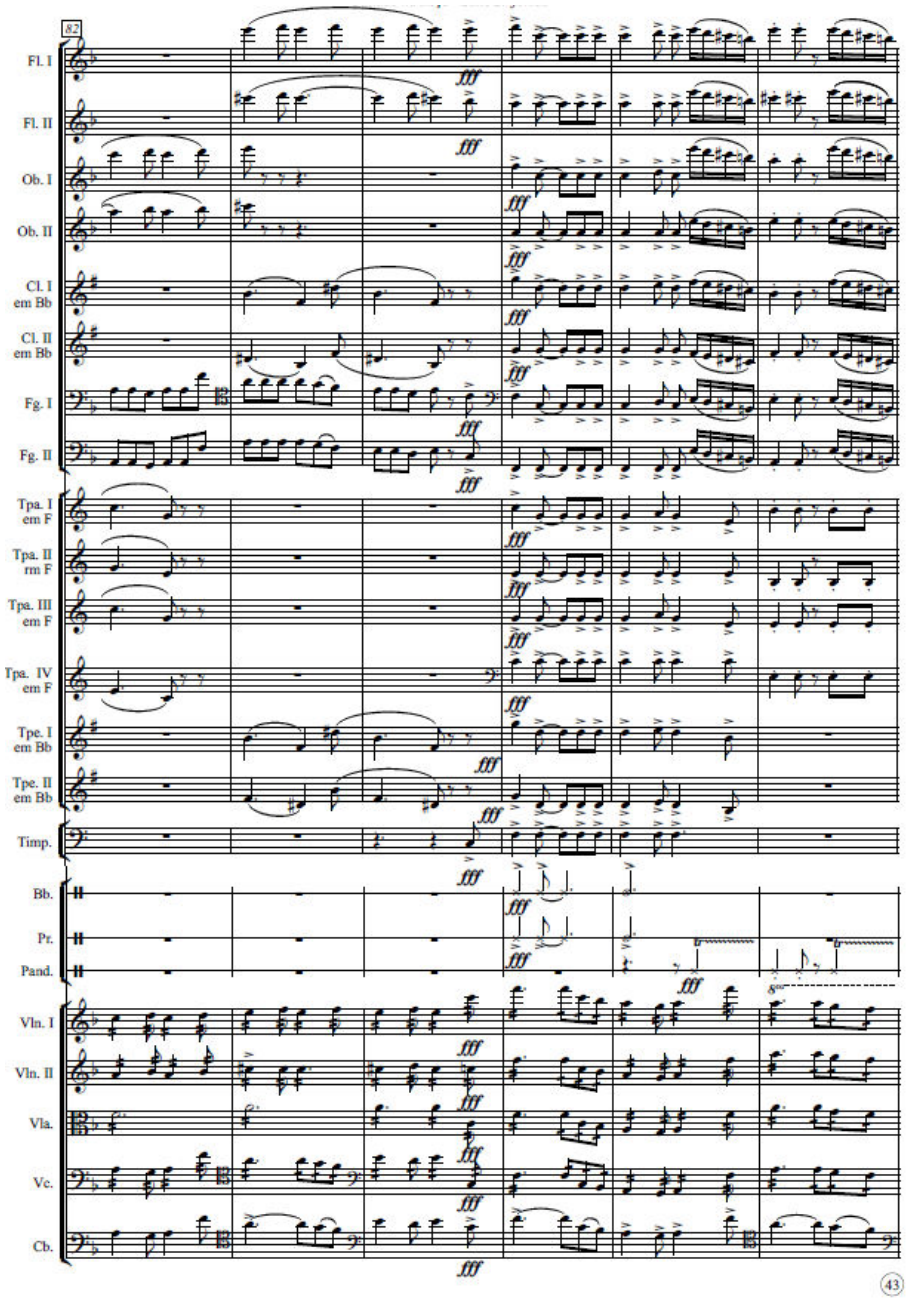


FONTE: Santos, 2007, compassos 21 ao 29.

A instrumentação também desempenha papel fundamental na construção da identidade nacional do movimento. Ao longo dos compassos 44 a 49, observa-se uma

intensificação da massa sonora orquestral, marcada por acentos, *fortissississimo* e pelo diálogo entre diferentes grupos instrumentais. Esse procedimento amplia a energia rítmica do samba e produz um efeito de celebração coletiva, compatível com o caráter festivo associado ao gênero.

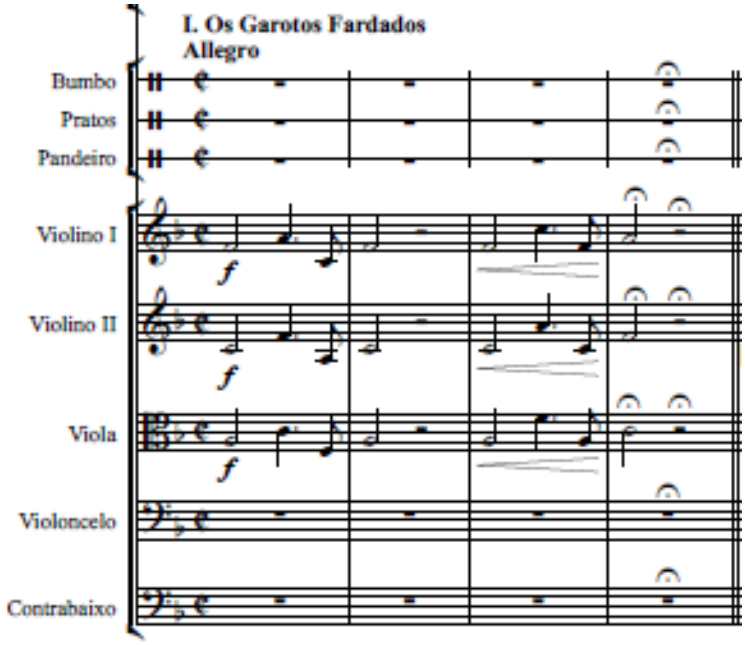
Figura 19 – Partitura de *Bailado na Roça,* terceiro movimento, *Samba*



FONTE: Santos, 2007, compassos 82 ao 87.

Com relação a harmonia utilizada por Valle, No primeiro movimento, *Garotos Fardados*, parece tratar de uma alternância de ideias que se representa claramente na harmonia da peça. Enquanto os primeiros quatro compassos se mantém na região da tônica, fá maior, realizando mudanças no baixo que refletem na condução melódica do tema apresentado.

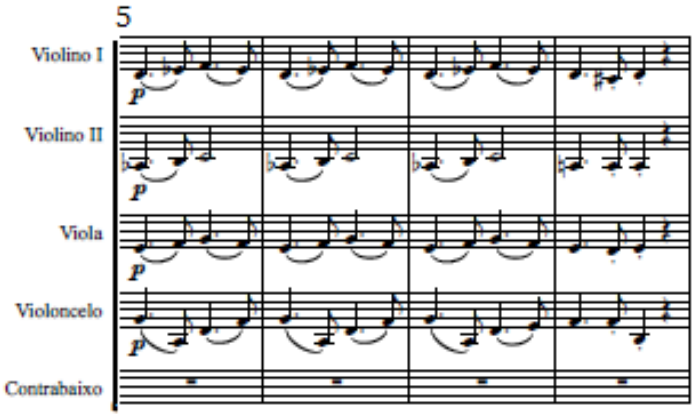
Figura 20 – Partitura de *Bailado na Roça,* terceiro movimento, *Os Garotos Fardados*



FONTE: Santos, 2007, compassos 1 ao 4.

Nos compassos cinco a oito, observam-se variações harmônicas distintas do trecho precedente. Trata-se do uso de acordes de empréstimo, que justamente não pertencem ao campo harmônico da tonalidade em questão, que havia sido tão reforçada no trecho anterior.

Figura 21 – Partitura de *Bailado na Roça,* terceiro movimento, *Os Garotos Fardados.*

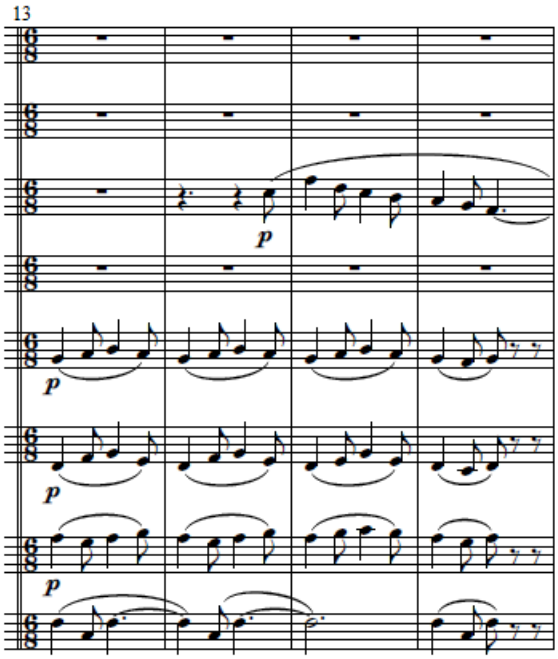


FONTE: Santos, 2007, compassos 5 ao 8.

Curiosamente, a variabilidade harmônica deste segundo trecho é contraposta à repetição de um tema curto, formado pelas notas: Ré, Mib, Fá, Mib, Ré. Sendo este último Ré uma nota de elisão para o recomeço do tema e sua repetição, quase como um *looping.*

No trecho imediatamente posterior, observa-se uma repetição desta segunda ideia, com os acordes de empréstimo (compassos 9 a 12). Em seguida, a partir do compasso 13, volta a primeira ideia musical, que se mantém na tonalidade de Fá maior, sendo ela predominantemente alternada com a região da dominante, com uma pequena variação do segundo grau menor. Observe-se ainda neste trecho, que ainda que a harmonia se remeta ao trecho inicial do movimento, tanto a melodia, quanto a fórmula de compasso são alteradas, gerando novo interesse ao trecho.

Figura 22 – Partitura de *Bailado na Roça,* terceiro movimento, *Os Garotos Fardados*



FONTE: Santos, 2007, compassos 13 ao 16.

A análise dos fragmentos de *Bailado na Roça* evidencia que Francisco Valle constrói sua linguagem musical a partir da articulação entre procedimentos composicionais de tradição europeia e elementos associados ao universo sonoro brasileiro. No plano melódico, destacam-se os temas de caráter simples, baseados em movimentos descendentes, repetições motívicas e contornos que evocam a melopeia sertaneja descrita por Mário de Andrade. No âmbito harmônico, observa-se o equilíbrio entre a estabilidade tonal, frequentemente ancorada nas funções de tônica e dominante, e momentos de expansão proporcionados pelo emprego de acordes de empréstimo, que enriquecem o discurso sem comprometer sua clareza estrutural. Soma-se a isso a recorrência temática entre os movimentos, recurso que confere unidade formal à obra e reforça seu caráter cíclico.

Dessa forma, *Bailado na Roça* revela-se uma composição que antecipa procedimentos posteriormente associados ao nacionalismo musical brasileiro, ao incorporar referências populares e folclóricas em uma escrita orquestral elaborada, demonstrando a singular contribuição de Francisco Valle para o processo de construção de uma identidade musical brasileira.

Sob a perspectiva do nacionalismo musical, o movimento não se limita à citação literal de materiais folclóricos ou populares. Francisco Valle realiza uma elaboração artística de

elementos estilísticos associados ao samba, integrando-os a uma linguagem sinfônica. Tal procedimento aproxima-se das formulações posteriores de Mário de Andrade, para quem a construção de uma música nacional deveria ocorrer por meio da assimilação criativa dos elementos brasileiros e não pela simples reprodução do folclore.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo investigar o papel do Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora no resgate, preservação e difusão do patrimônio musical brasileiro, tomando como estudo de caso a obra *Bailado na Roça*, de Francisco Magalhães do Valle. Ao longo do trabalho, procurou-se demonstrar como iniciativas de pesquisa, edição e performance musical podem contribuir para a revalorização de compositores e repertórios que, por diferentes razões, permaneceram durante décadas à margem da historiografia e da programação regular dos concertos brasileiros.

A análise da trajetória do Centro Cultural Pró-Música e da criação do Festival permitiu compreender a relevância dessas instituições para a consolidação de um espaço dedicado à pesquisa, ao ensino e à divulgação da música histórica brasileira. Desde sua fundação, o Festival assumiu uma posição singular no cenário cultural nacional ao promover não apenas a execução de obras do período colonial e imperial, mas também a recuperação de repertórios inéditos ou esquecidos, colocando em diálogo a pesquisa musicológica e a prática interpretativa. Nesse sentido, verificou-se que o Festival desempenha uma função que ultrapassa a simples realização de concertos, constituindo-se como um importante agente de preservação da memória musical brasileira e de formação de novas gerações de músicos e pesquisadores.

No caso específico de *Bailado na Roça*, ainda notamos que o Festival vai além da promoção da Música Colonial Brasileira e da Música Antiga, que lhe dão nome e determinam seu enfoque principal, para ressaltar a música de Minas Gerais no contexto nacional. A escolha pela montagem de uma obra de Francisco Valle, nascido na região, unifica passado e presente da prática musical na Zona da Mata, garantindo a difusão de sua história.

A escolha da obra de Francisco Valle como objeto de estudo mostrou-se particularmente significativa diante da relativa escassez de pesquisas relacionadas ao compositor. Embora reconhecido por seus contemporâneos e por pesquisadores que posteriormente se dedicaram ao estudo de sua obra, Valle ainda ocupa uma posição periférica na historiografia musical brasileira. A investigação realizada evidenciou que essa condição não decorre da falta de relevância artística de sua produção, mas está relacionada a processos históricos que privilegiaram determinados compositores e correntes estéticas em detrimento de outras. Nesse contexto, o resgate de sua obra representa não apenas a recuperação de um repertório específico, mas também a ampliação das perspectivas sobre a formação da música brasileira de concerto.

A reapresentação de *Bailado na Roça* pelo Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga, em 2007, constituiu um marco importante nesse processo. A edição da partitura realizada pelo maestro Vinícius Mariano de Carvalho possibilitou que uma obra ausente dos palcos por décadas voltasse a ser ouvida, estudada e incorporada ao repertório contemporâneo. Tal iniciativa evidencia o papel fundamental da musicologia aplicada à performance, uma vez que a preservação do patrimônio musical não se limita à guarda de documentos em arquivos, mas depende também de sua circulação, interpretação e ressignificação por músicos e públicos do presente.

A análise dos fragmentos selecionados de *Bailado na Roça* realizada no presente trabalho, permitiu identificar características que aproximam a obra de um universo sonoro associado à construção de uma identidade musical brasileira. Observou-se a presença de elementos melódicos vinculados ao repertório folclórico e popular, procedimentos rítmicos que evocam práticas musicais rurais e urbanas, além de escolhas temáticas que remetem diretamente ao imaginário social brasileiro. A representação dos camponeses, dos violeiros e do samba revela o interesse do compositor por aspectos da cultura popular, transformando-os em matéria para elaboração sinfônica.

Ao mesmo tempo, a análise demonstrou que tais elementos convivem com procedimentos composicionais herdados da tradição europeia, particularmente no tratamento formal, na condução harmônica e na elaboração orquestral. Essa coexistência de referências distintas reforça a compreensão de que a construção de uma linguagem musical brasileira não ocorreu de maneira abrupta ou exclusivamente a partir do movimento modernista das décadas posteriores. Pelo contrário, a obra de Francisco Valle sugere a existência de processos anteriores de assimilação e reelaboração de materiais culturais locais, indicando que a busca por uma expressão musical nacional já se encontrava em curso antes mesmo da formulação teórica e amplamente difundida do nacionalismo musical brasileiro.

Nesse sentido, os resultados desta pesquisa corroboram as interpretações que apontam Francisco Valle como um precursor de determinadas tendências posteriormente associadas ao nacionalismo musical. Evidentemente, não se trata de atribuir ao compositor um projeto nacionalista plenamente consciente nos moldes defendidos por Mário de Andrade ou por compositores das gerações seguintes. Entretanto, a presença de tópicas rurais, referências folclóricas e elementos musicais vinculados ao imaginário brasileiro permite compreender sua produção como parte de um contexto mais amplo de valorização das manifestações culturais nacionais.

Além disso, a pesquisa evidenciou a importância da cidade de Juiz de Fora como espaço de preservação e difusão da memória musical brasileira. A atuação do Centro Cultural Pró-Música, do Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga e dos diversos pesquisadores, professores e intérpretes envolvidos nesses projetos demonstra como iniciativas locais podem alcançar relevância nacional e internacional. Ao promover a recuperação de repertórios esquecidos, essas instituições contribuem para ampliar o conhecimento sobre a diversidade da produção musical brasileira e para questionar narrativas historiográficas excessivamente concentradas em poucos centros culturais ou em um número restrito de compositores.

Por fim, espera-se que este trabalho possa contribuir para estimular novas pesquisas sobre Francisco Valle e sobre outros compositores brasileiros cuja produção permanece pouco conhecida. Ainda há um vasto conjunto de obras, documentos e fontes históricas que aguardam investigação sistemática, edição crítica e divulgação artística. O fortalecimento das pesquisas musicológicas e das iniciativas de performance historicamente orientadas constitui um caminho fundamental para a preservação desse patrimônio e para a construção de uma compreensão mais ampla e plural da história da música brasileira.

Assim, mais do que recuperar uma obra específica, esta dissertação procurou evidenciar como a articulação entre pesquisa histórica, análise musical e prática interpretativa pode transformar documentos preservados em arquivos em experiências musicais vivas e significativas. O caso de *Bailado na Roça* demonstra que o patrimônio musical somente cumpre plenamente sua função cultural quando volta a ser ouvido, estudado e compartilhado. Nesse sentido, o Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora reafirma sua importância não apenas como espaço de formação artística, mas como agente ativo na preservação da memória e da identidade musical brasileira, permitindo que vozes do passado continuem dialogando com o presente e inspirando novas gerações.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Briguiet & Comp Editores, 1942.

ANDRADE, Mário**. Evolução social da música no Brasil.** In: Aspectos da Música Brasileira. Obras de Mário de Andrade Vol. 11. Rio de Janeiro: Vila Rica, 1991.

_____. Ensaio sobre a Música Brasileira. 3.ed. São Paulo: Martins, 1972.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Unicamp, 2011.

AUGUSTO, Paulo. **Francisco Valle**. Álbum, Rio de Janeiro: ano 1, número 46. Maio de 1894.

BARA, Gilze; PACE, Lilian; SANTOS, Júlio, C. S. **Centro Cultural Pró-Música 40 anos**: milhares no palco, milhões na plateia. Juiz de Fora: Ed. UFJF/MAMM, 2014.

BARBOSA, José Rodrigues. **Enciclopédia da Música Brasileira**. Capítulo 14, Art Editora, 1977.

BIANCA, Anita. **Juiz de Fora recebe 35º edição de Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga**. Tribuna de Minas**.** Minas Gerais, 30 out. 2024. Disponível em: https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/30-10-2024/festival-musica-antiga.html#:~:text=Sobre%20o%20Festival,o%20aux%C3%ADlio%20de%20prestigiados%20profissionais. Acesso em: 19 de março de 2025.

BIRMAN, Joel. **Arquivo e Mal arquivo:** Uma leitura de Derrida de Freud. Natureza Humana 10(1): 105-128, jan.-jun., 2008.

BISPO, Antônio Alexandre. **Francisco Magalhães do Valle (1869-1906) e César Franck (1822-1890).** Da província de Minas à procura de projeção e a erudição franco-alemã de mediação belga, 2009.
Disponível em: http://www.revista.brasil-europa.eu/121/Francisco_Valle.html. Acesso em: 14 de fevereiro de 2024.

BLOMBERG, Carla. **História da Música no Brasil e musicologia:** Uma leitura Preliminar. Projeto História nº 43. São Paulo: 2011.

CARVALHO, Vinícius Mariano de. **Francisco Valle, um precursor do Nacionalismo Musical Brasileiro?** Encontros Lusófonos. Instituto Ibero-Americano da Universidade Sophia, 2013.

CASSANO, Lucas. **Diferenças entre as delimitações de música de concerto, música popular, e música pop, à luz da crítica ao conceito de "música séria"**. Anais do VII SIMPOM 2022. Disponível em: https://seer.unirio.br/simpom/article/view/12487/12343. Acesso em: 29 outubro 2024.

CASTAGNA, Paulo. **A musicologia enquanto método científico.** Revista do Conservatório de Música da UFPel. Pelotas, nº1, p. 17, 2008.

_____. **Anais do V Encontro de Musicologia Histórica**, Juiz de Fora, 19 a 21 de julho de 2002. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004.

_____. **PAMM 15 - Bailado na Roça (Peça Característica para Orquestra**). Disponível em: http://www.cultura.mg.gov.br/pamm/vol3/arqs/ Acesso em 11 de junho de 2024.

_____. **Apostilas do curso de História da Música Brasileira IA/UNESP**. São Paulo: UNESP, 2003.

_____. Periódicos musicais brasileiros no contexto das bibliografias e bases de dados na área de música, **Anais do VII ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA**. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música. 21-23 de junho de 2006.

CENTRO CULTURAL PRÓ-MÚSICA. **Uma contribuição de 25 anos à história da música antiga no Brasil**. CENTRO CULTURAL PRÓ-MÚSICA. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2000.

CIPRIANO, Luís Alberto Garcia. **Mário de Andrade e o conceito de nacionalismo na música**. Dissertação de mestrado. 107f. Universidade de São Paulo, 2011.

CONTIER Arnaldo Daraya**. O Nacional na Música erudita brasileira:** Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. ArtCultura, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 105-119, jul.-dez. 2013. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29338/16231. Acesso em 21 de agosto de 2024.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo. Uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIAS, Alexandre; PÉDICO, André. Arnaldo Estrella. **Instituto Brasileiro de Piano**. 06 nov. 2018. Disponível em:
https://www.institutopianobrasileiro.com.br/enciclopledia/Arnaldo-Estrella. Acesso em: 18 nov. 2024.

DICIONÁRIO **Oxford Advanced Learner's Dictionary**. Oxford University Press. Oxford, 1990.

DUPRAT, Régis. **O legado de Francisco Curt Lange (1903-1997)**. Revista Brasileira de Música Escola de Música Universidade Federal do Rio de Janeiro. v. 23, n. 2. Rio de Janeiro, 2010, p. 261 – 265.

EGG, André. O Triunfo da Semana de Arte Moderna de 22 na crítica musical: Mário de Andrade e Luiz Heitor, 1927 a 1945. **Revista Vórtex**. Curitiba, v.10, n.3, p.1-26, Dezembro, 2022.

FAJOSES, Cristina **Entrevista com Maria Izabe**l, 13 de junho de 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PgmxkyjW-sM&t=543s Acesso em: 05 de junho de 2024.

FARGE, Arlette. **O Sabor do Arquivo**. São Paulo: Edusp, 2009.

FERRAZ, Geraldo. **Depois de tudo: memórias. Rio de Janeiro: Paz e Terra**, 1983.

FOUCAULT, M. (2002). **A arqueologia do saber**. trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 6ª ed.

FRÉSCA, Camila. Música e nacionalismo: lutas e disputas na fundação dos conservatórios do Rio de Janeiro e de Bruxelas. **Revista Opus**, v. 26, n. 2 maio/ago., 2020.

GORENDER, Jacob. **A burguesia brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1980.

IPHAN **Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.** Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234. Acesso em 21 de agosto de 2024.

JORNAL PRÓ-MÚSICA. Juiz de Fora, ano XVIII, n. 225, julho 2010.

KNOPP, Renato**. Recital de piano resgata obra de juiz-forano patrono da Academia Brasileira de Música.** Disponível em: https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/04-02-2025/recital-piano.html. Acesso em 19 de junho de 2025.

MARIZ, Vasco**. História da Música no Brasil**. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2005.

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 do 8º Encontro de Musicologia Histórica.** Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010, p. 229-241.

MOTA, Lúcius. Francisco Valle, um 'franckista'?. **Anais do XIX Congresso da ANPPOM**. Curitiba: 2009, p. 241-243.

MOTA, Lúcius, CASTAGNA, Paulo e VALLE, Eyer Cyro do**. Patrimônio Arquivístico Musical Mineiro – Francisco Valle**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, 2008, pp. 27-32. Disponível em: https://archive.org/details/PAMM03. Acesso em: 14 de fevereiro de 2024.

MOTA, Lúcius. In: CASTAGNA, Paulo. **Francisco Valle. Telêmaco, Cenas Sinfônicas, apresentação e edição crítica**. Belo Horizonte: SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA, 2007.

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.

PEREIRA, Américo. **A obra musical de Francisco Valle**. In *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil/MEC: 1938. Volume 5, p. 36-42.

PIRES, André Luis Dias, **Presciliano Silva e Francisco Valle: distintos românticos**. Rio de Janeiro 2011. Disponível em: http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11397, Acesso em: 5 março de 2025.

SANTOS, Maria Izabel de Souza. **Revista Concerto.** Junho, p. 20, 2000.

SANTOS, Maria Izabel de Souza. **Entrevista realizada no Centro Cultural Pró-Música**. Juiz de Fora, 10 de maio de 2011.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **A viagem a Paris de artistas brasileiros no século IX**. Tempo Social. Revista de Sociologia da USP, 2005, vol. 17, n. 1, p. 343-366. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ts/v17n1a14.pdf. Acesso em: 5 março de 2025.

ZANETTI Nayara. **Maria Isabel de Sousa: Juiz de Fora no Mapa da Música erudita**. Disponível em: https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/24-09-2023/maria-isabel-de-sousa-juiz-de-fora-no-mapa-da-musica-erudita.html#goog_rewarded, Acesso em: 18 de Julho de 2025.

ANEXO A

Foto Jornal Diário do Mercantil sobre o Concerto de estreia (1971)

Junior-Diário Mercantil 6/12-10-71

A Associação Cultural Pró-Música, nome provisório da entidade recém-criada e que promoverá pelo menos um recital mensal de música erudita em JF, já está registrada no Cadastro Geral de Contribuintes, dará dedução do Impôsto de Renda no fim do ano e já programou o concêrto inaugural: na segunda quinzena de novembro dêste ano, no Central, o pianista internacional Arnaldo Estrêla e a Banda Sinfônica do Corpo de Bombeiros da Guanabara.

Sòmente depois do concêrto de inauguração começará a ser cobrada a contribuição de dez cruzeiros mensais de cada associado. Com essa pequena participação em dinheiro, o sócio terá direito a dois ingressos para cada espetáculo de música erudita.

Pianista Arnaldo Estrêla

PRÓ MÚSICA: CONCÊRTO DE ESTRÉIA JÁ ESTÁ PREPARADO

ANEXO B

Foto do Concerto de estreia do Piano Alemão do Centro Cultural Pró-Música - Jornal Diário Mercantil (14/12/1971)

10

JÚNIOR

Ano I · N. 49 · Suplemento das quartas-feiras do DIÁRIO MERCANTIL · Editor: J. C. de Lery Guimarães · 8 a 14/12/1971

Pró-Música se credenciou na grande estréia

Com o apoio de tôdas as principais autoridades, o incentivo de intelectuais e artistas — e a presença de grande e atento público, o Centro Cultural Pró-Música marcou o início de uma nova etapa de cultura em Juiz de Fora, com o concêrto inaugural da manhã de domingo último, no Teatro Central.

A brilhantíssima apresentação da Banda Sinfônica do Corpo de Bombeiros da GB (regida pelo maestro Othônio Benvenuto) e o virtuosismo do notável pianista Arnaldo Estrêla deram extraordinária dignidade a um espetáculo que conseguiu tornar irrelevantes alguns senões como o tradicional corte de energia elétrica — inesperado e surpreendente em tal circunstância.

Ao longo da história cultural da cidade, muitas entidades promotoras de arte puderam ter lançamento de tanta envergadura. A estréia da Pró-Música bastou para credenciá-la junto ao público consumidor de arte, servindo êsse admirável impulso inicial como garantia de futuras grandes realizações. (Leia a reportagem na página de som: 4).

ANEXO C

Programa do Concerto de Encerramento do XVIII Festival, ocasião em que *Bailado na Roça* foi executado pela primeira vez desde sua estreia em 1914.

pró-música
Símbolo da Cultura

18º Festival Internacional
de Música Colonial Brasileira
e Música Antiga

Orquestra Colonial do Festival

Dia: 28/07/2007 Hora: 20:30 hs Local: Teatro Central

regência *Sérgio Dias e Vinícius M. de Carvalho*

Programa

- **Alexandre Levy (1864-1892)**

"Comala" Poema Sinfônico para grande orquestra (primeira audição moderna)

- **Francisco Valle (1869-1892)**

Bailado na Roça - Obra transcrita e revisada por Vinícius Mariano de Carvalho
.Os garotos fardados . Os camponeses . Os caipiras ou violeiros . Samba

- **César Guerra-Peixe (1914-1994)**

"Drumondianna - Cantoria para Voz e Orquestra", para solista e Orquestra
. Canção para Álbum de Moça . Perguntas em forma de cavalo marinho. Qualquer tempo . Canto esponjoso . Cidadezinha qualquer . Canção amiga . Festa no brejo
Solistas - Luciana Costa et Silva e Rafael Thomas

Participantes

Violinos I
Marcos Iglesias
Nataly Lopes
Vinícius Fazza
Rodrigo Eloy
Jonatas Augusto
Luiz Alfredo Montenegro
Pedro Miszewski
Polyana Loureiro
Marcélio Querino
Guilherme Lobo
Glaciane D'Paulo
Tamara de Oliveira
Saulo Sales
Vinícius Pacheco
Ana Paula Fialho
Albert de Souza
Jonatas Soares
Bryan Diaz
Luisa de Castro
Max Scheffler
Cátia de Moura
Vivian Fialho
Srael Lima Ribeiro

Violinos II
Fernanda Carvalho
Edvaldo Rangel
Ivam Scheinvar
Guilherme Bragança
Vivian Vignoli
João Paulo Faria
Rafael Macedo
Alan Landau
Luís Felipe Martim
Frederico Alves
Amanda Matias
Paulo André Hübner
Eduardo Linzmayer
Cauê Bittencourt

Violas
Romilson Misael
Mariana Santos
Leandro Santos
Kamilla Resende
Adenilson Machado
Felipe Rocha
Alisson Rodrigues

Cellos
Fábio Silva
Amanda Goneli
Ana Júlia Chinelato
Murilo Alves
Patrícia Resende
Mariana Tiso
Jaqueline Roque
Eugênia Lobato

Contrabaixos
Leandro Nery
Rodrigo Scotini
Marcos dos Santos
Carlos Rogério Barbosa

Flautas
Bruna Jeniffer
Nara Franca
Thiago Rafael Miranda
Adielson de Miranda
César Augusto Diniz

Flautim
Nara Franca

Trompetes
Izaias dos Santos
Adriano Brega

Trombones
André Filipe
Paulo de Oliveira
Paulo Ângelo

Clarinetes
Mauro Vasconcellos
Eduardo Martins
César Bonan

Trompas
Josué Marcos
Ezequiel Santos
Filipe Pereira

Oboés
Edileuza Ribeiro
André Zaparolli

Fagotes
Samuel Rosa
Denisomar Gama

Percussão
Marcos Basílio
Natan
Daniel Herr

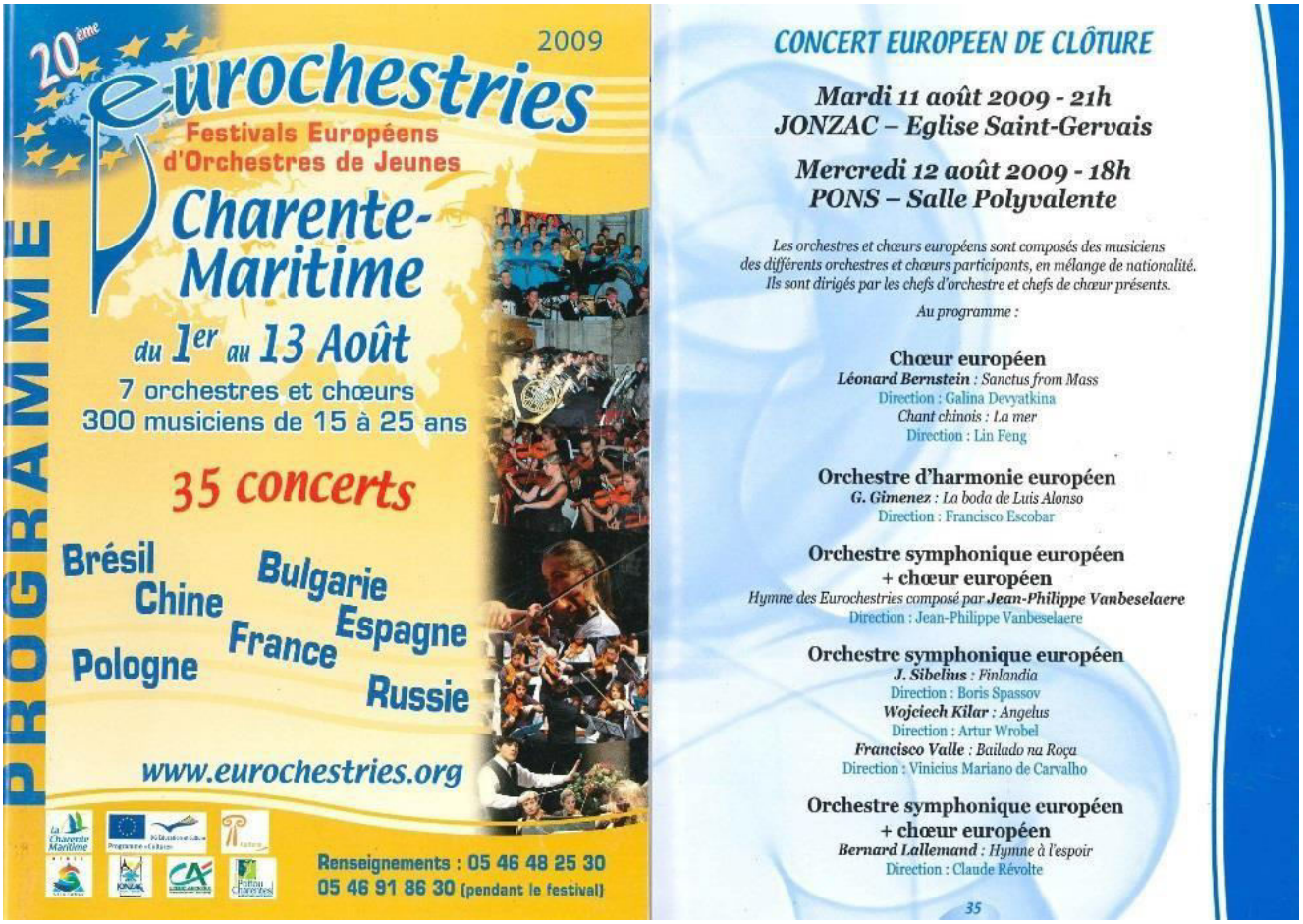
Harpas/teclado

Agradecimento: Rosane Leite

CENTRO CULTURAL PRÓ-MÚSICA - UTILIDADE PÚBLICA FEDERAL
Av. Rio Branco, 2329 - 36010-011 - Juiz de Fora - MG - **Tels.: (0XX32) 3215-3951 / 3215-8045 - Fax: (0XX32) 3216-4787** - CNPJ 17.141.029/0001-96
Home-page: www.promusica.org.br - e-mail: promusica@terra.com.br

ANEXO D

Programa do Concerto de Encerramento do XX Festival Eurochestries, no qual foi executado "*Bailado na Roça" pela* orquestra formada pelos músicos participantes do evento.



ANEXO E

Arquivo pessoal: O piano alemão ainda se encontra nas dependências do Teatro Pró-Música/UFJF (foto tirada em junho de 2025)

ANEXO F

Concerto da Orquestra Sinfônica de Juiz de Fora
Primeiro registro audiovisual da peça *Bailado na Roça*
Apresentação pela autora e programa de concerto

A oportunidade de participar da gravação da obra *Bailado na Roça*, de Francisco Valle, ao lado da Orquestra Sinfônica de Juiz de Fora, em 2025, representou um momento de significativa relevância para esta pesquisa. Mais do que colaborar em uma produção musical, participei da primeira gravação integral da obra, que acredito ser, até o presente momento, seu único registro audiovisual conhecido. Essa experiência proporcionou uma aproximação direta com a dimensão interpretativa da obra, ampliando a compreensão dos aspectos musicais discutidos ao longo desta pesquisa e reforçando a importância das iniciativas de preservação e difusão do patrimônio musical brasileiro.

Esse aspecto confere à gravação um valor que ultrapassa a dimensão artística, assumindo também um importante papel documental. Considerando a inexistência de registros sonoros anteriores de *Bailado na Roça*, a gravação passou a representar uma fonte primária para futuras pesquisas, análises interpretativas e performances da obra.

Durante o processo de preparação e gravação, foi possível perceber a responsabilidade inerente à construção da primeira interpretação registrada da composição. Na ausência de referências fonográficas ou audiovisuais, todas as decisões interpretativas foram fundamentadas na leitura criteriosa da partitura, no estudo de sua escrita orquestral e nas discussões desenvolvidas ao longo dos ensaios. Esse processo exigiu uma aproximação aprofundada com o texto musical e favoreceu uma compreensão mais ampla dos recursos composicionais empregados por Francisco Valle.

Vivenciar a obra na condição simultânea de pesquisadora e intérprete proporcionou uma perspectiva singular para o desenvolvimento desta dissertação. Muitos dos aspectos discutidos ao longo da pesquisa, especialmente aqueles relacionados à construção da linguagem do compositor, ao tratamento dos elementos rítmicos de inspiração popular e à elaboração da escrita orquestral, puderam ser observados e experimentados diretamente durante a execução musical. A experiência prática confirmou, em diversos momentos, interpretações formuladas a partir da análise da partitura, evidenciando a complementaridade entre pesquisa musicológica e prática interpretativa.

A gravação também mostrou a importância da preservação do patrimônio musical brasileiro por meio da documentação audiovisual. Em um contexto no qual inúmeras obras

permanecem inéditas ou restritas ao manuscrito e às partituras, a produção de um registro dessa natureza amplia significativamente as possibilidades de circulação, estudo e difusão do repertório. Nesse sentido, considero que a realização desta gravação contribui não apenas para a valorização da obra *Bailado na Roça*, mas também para o reconhecimento da produção composicional de Francisco do Valle no âmbito da música de concerto brasileira.

Sob uma perspectiva pessoal e acadêmica, participar desse projeto constituiu uma das experiências mais significativas do percurso que culminou nesta dissertação. A possibilidade de contribuir para a preservação da primeira interpretação registrada da obra, ao mesmo tempo em que aprofundava sua investigação analítica, reforçou a compreensão de que a pesquisa em música pode estabelecer um diálogo profícuo entre reflexão teórica, performance e preservação da memória musical.

CORPO DA ORQUESTRA

Regência
Anna Lamha e Victor Cassemiro

Primeiros Violinos
Ladislau Brun
Ana Paula Lacerda
Vivian Vignoli
Thiago Menini
Jeosafá Carvalho

Segundos Violinos
Júlia Nogueira
Silvana Pereira
Suzany Pinheiro
Gustavo Calazans
Frederico Cassimiro

Violas
João Paulo Faria
Felipe Eduardo
Rafaela Mayrink

Violoncelos
Lizandra Romano
Leonardo Lourenço
Raquel Pereira
Ana Maria Vieira

Contrabaixo
Marcos dos Santos

Flautas
Edwirges Margarita
Luisa Freire
Paula Beghelli

Oboé
Pâmela Fernandes

Clarinetes
Natã Fernandes Carvalho
Vitória Pereira

Fagote
Miguel Guida

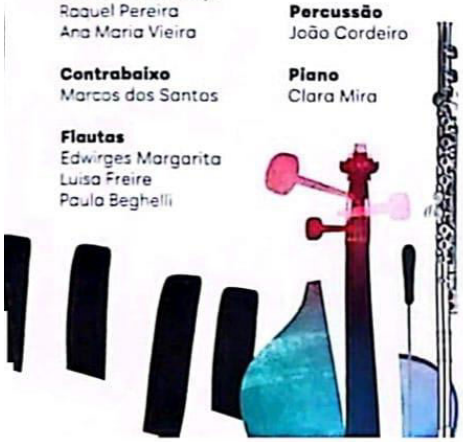
Trompa
Luana Oliveira
Josué Marcos

Trompetes
Vitor Taxa
Djan Menegale

Trombones
Josué Silva Gomes
André Canato

Percussão
João Cordeiro

Piano
Clara Mira



REPERTÓRIO

Bachianas n.4 (Prelúdio) - Villa Lobos (1941)
Regência de Victor Cassemiro
Solo e Spalla de Ladislau Brun

Concertino Op.107 - Cécile Chaminade (1902)
Regência de Anna Lamha
Solo de Edwirges Margarita
Spalla de Ladislau Brun

Sinfonia nº 29 em Lá Maior
Wolfgang Amadeus Mozart (1774)

1. Allegro moderato
2. Andante
3. Menuetto
4. Allegro con spirito

Regência de Victor Cassemiro
Spalla de Ladislau Brun

Pequeno devaneio - Josuan Vicenzi (2025)
Regência de Anna Lamha
Solo e Spalla Ladislau Brun

A Lenda do Caipora
Edmundo Villani-Côrtes (1994)
Regência de Victor Cassemiro
Spalla de Ladislau Brun

Bailado na Roça - Francisco Valle (1900/1906)

1A. Os Garotos Fardados
1B. Os Camponeses
2A. Os Caipiras ou Violeiros
2B. Samba

Regência de Anna Lamha
Spalla Vivian Vignoli

FICHA TÉCNICA

Audiovisual – Impulso Filmes
Daniel Brandi do Couto
Francisco Mattos Barbosa

Captação de áudio – Adega Estúdio
Giovanni Correa Martins

Produção de Acessibilidade – Ad Declamada
Patrícia Almeida, Thiago Wierman,
Helena Brito e Marcela Martins.

Intérprete Libras
Dandara Diniz

Direção de Criação e Marketing
Pablo Abritta
Ruth Flores
Pedro Soares

Coordenação do projeto "Do passado ao presente: a (re)construção da prática da música de concerto em Juiz de Fora"

Thiago Menini
Anna Lamha
Edwirges Margarita
Lizandra Romano
Raquel Souza
Victor Cassemiro
Leonardo Lourenço
Vitor Taxa

Agradecimentos
Edital Murilão, Programa Cultural Murilo
Mendes, Funalfa, Prefeitura de Juiz de Fora
UFJF, Pró-reitoria de Cultura, [illegible] música
Cine-Theatro Central, Praça [illegible] Museu
Ferroviário, ABAN (Associação [illegible]
Escola Estadual Sebastião [illegible]
e Escola Estadual Maria [illegible]

ANEXO G

Partitura Bailado na Roça, edição Maestro Vinícius de Carvalho (2007)

Bailado na Roça

(Suíte Sinfônica)

Francisco Valle

(1869-1906)

Revisão e editoração eletrônica de Marcos dos Santos

Bailado na Roça

(Suíte Sinfônica)

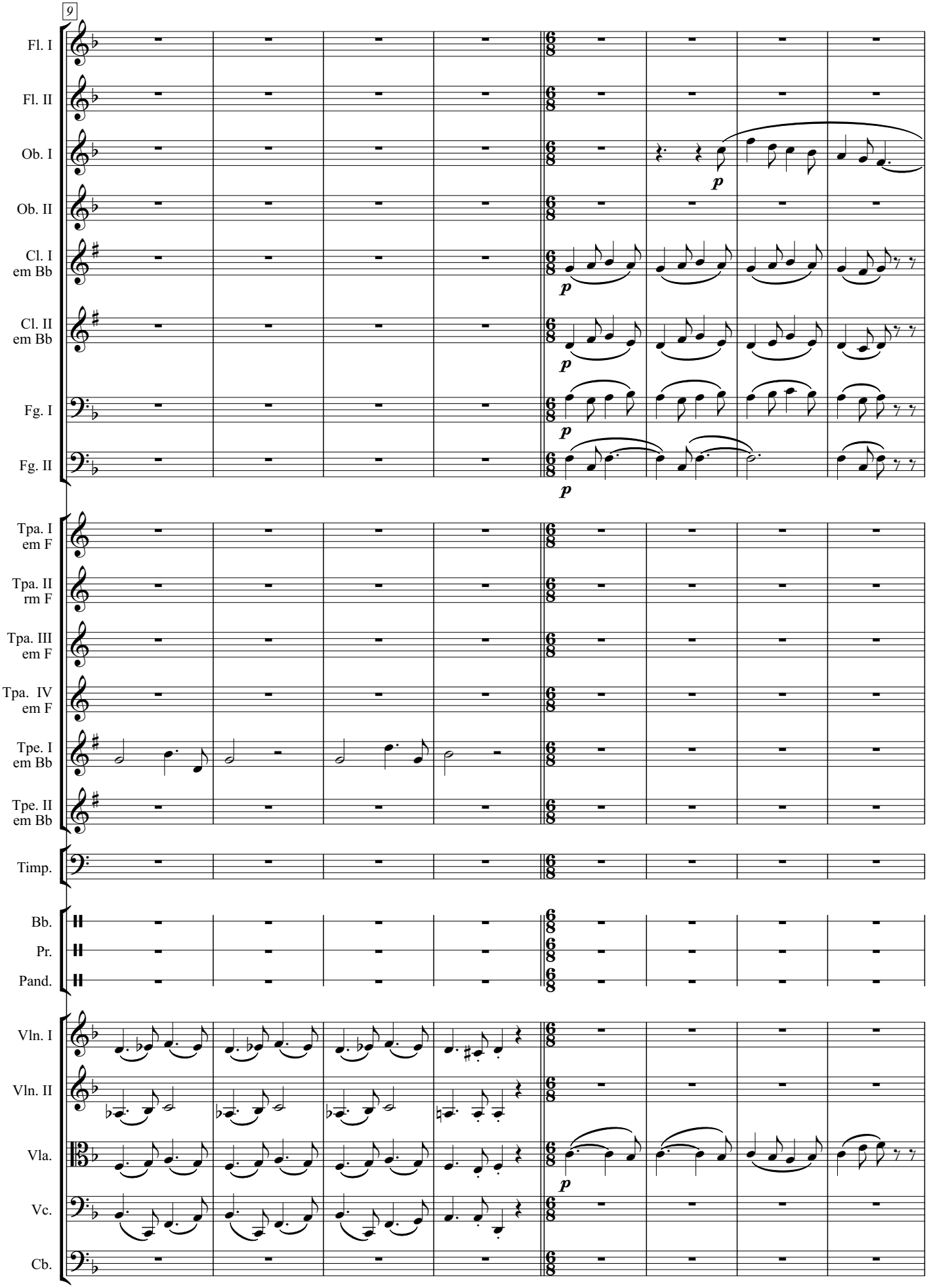
Francisco Valle
(1869 - 1906)

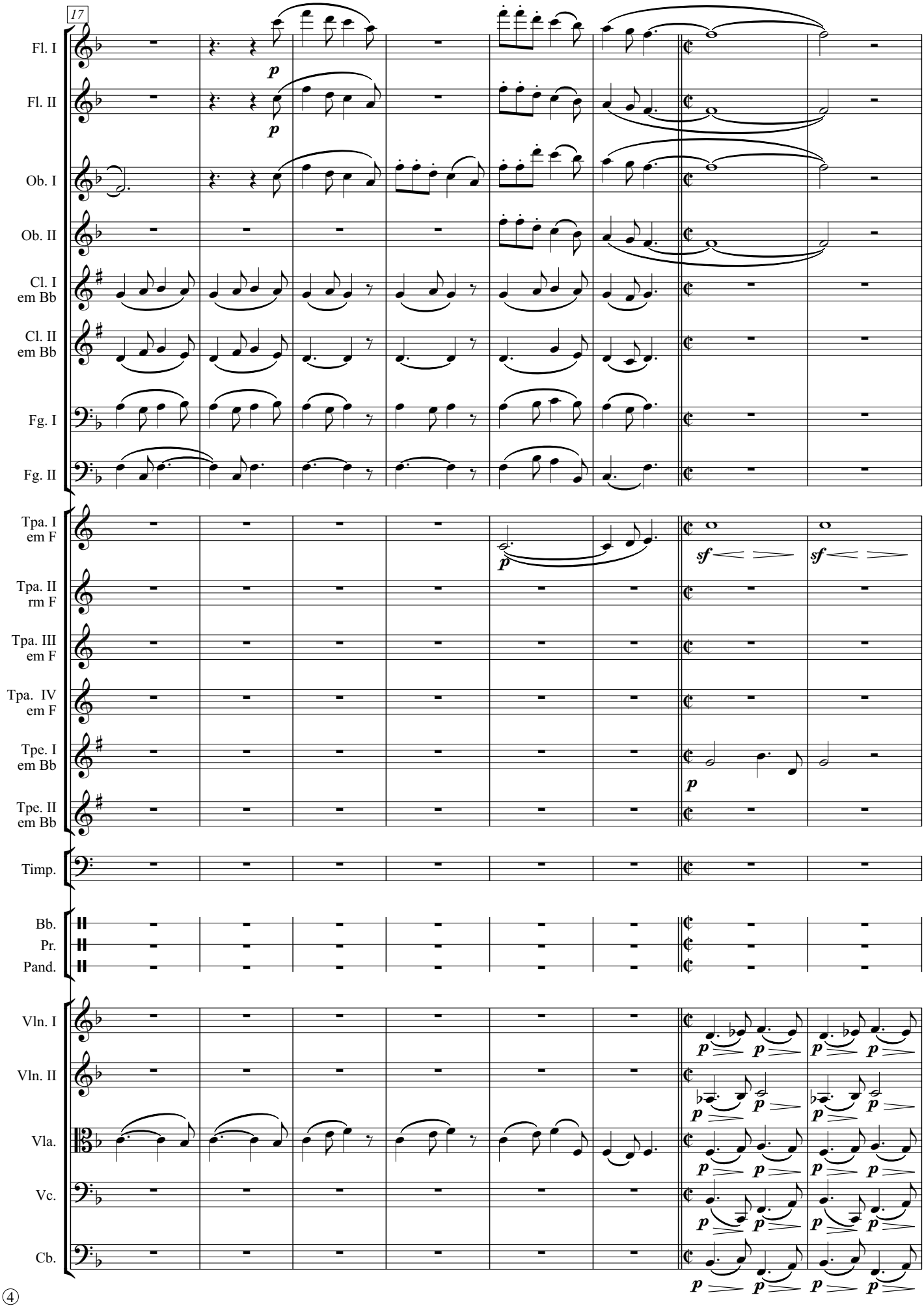
I. Os Garotos Fardados
Allegro

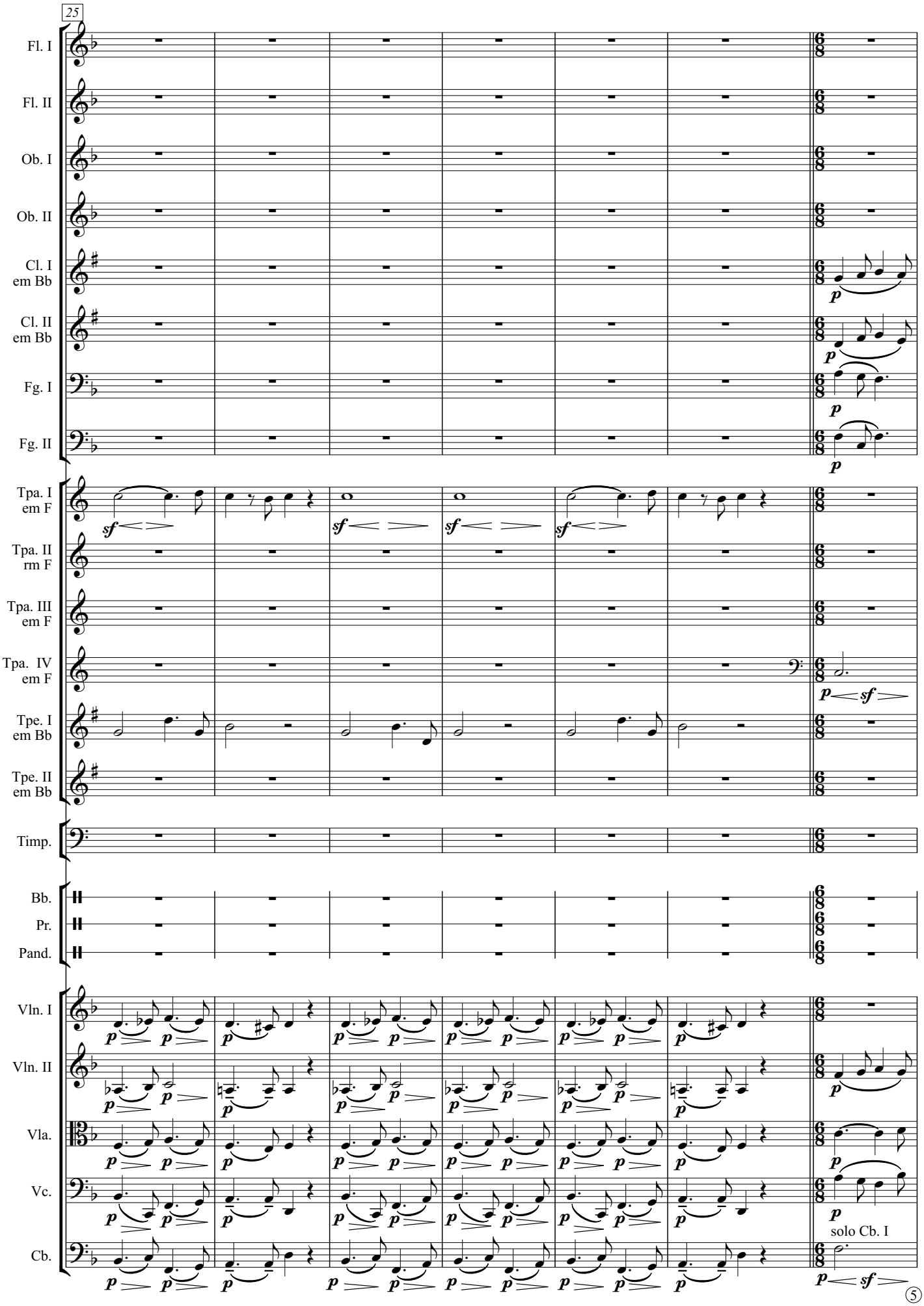
Flauta I
Flauta II
Oboé I
Oboé II
Clarineta I em B♭
Clarineta II em B♭
Fagote I
Fagote II
Trompa I em F
Trompa II em F
Trompa III em F
Trompa IV em F
Trompete I em B♭
Trompete II em B♭
Tímpanos em F e C

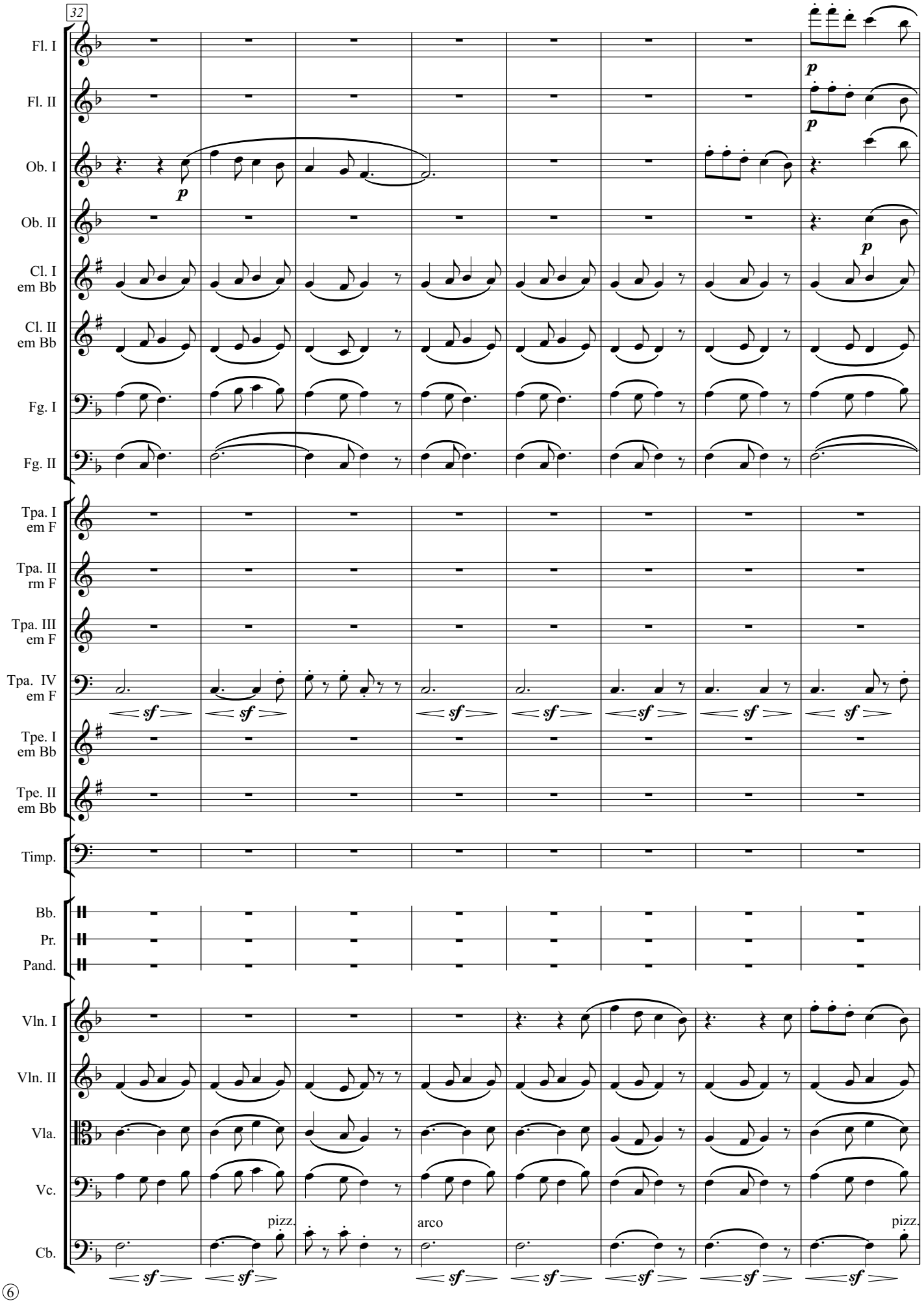
I. Os Garotos Fardados
Allegro

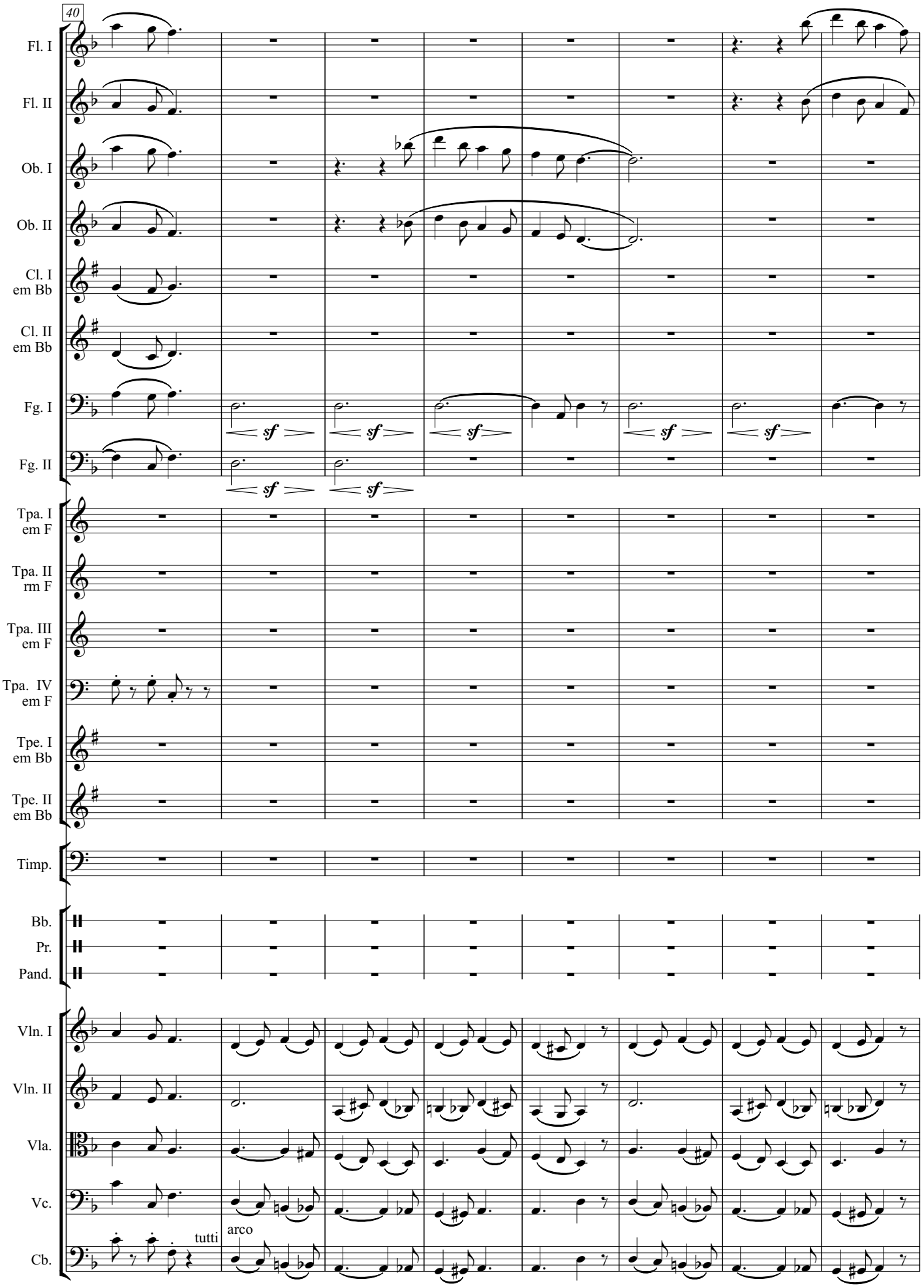
Bumbo
Pratos
Pandeiro
Violino I
Violino II
Viola
Violoncelo
Contrabaixo

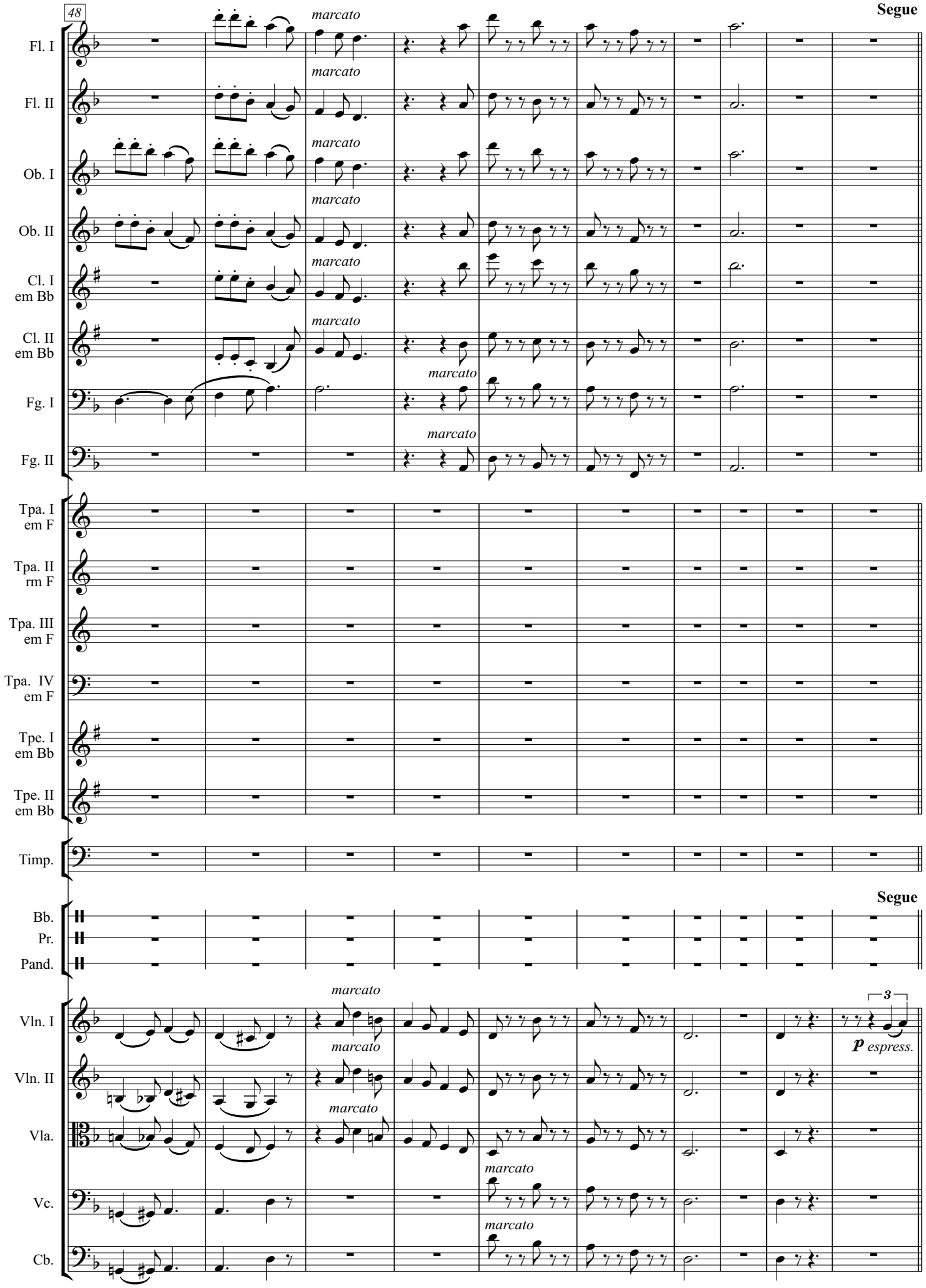

9
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p


17
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


25
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
solo Cb. I


32
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
sf
pizz.
arco


40
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
sf
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
tutti
arco

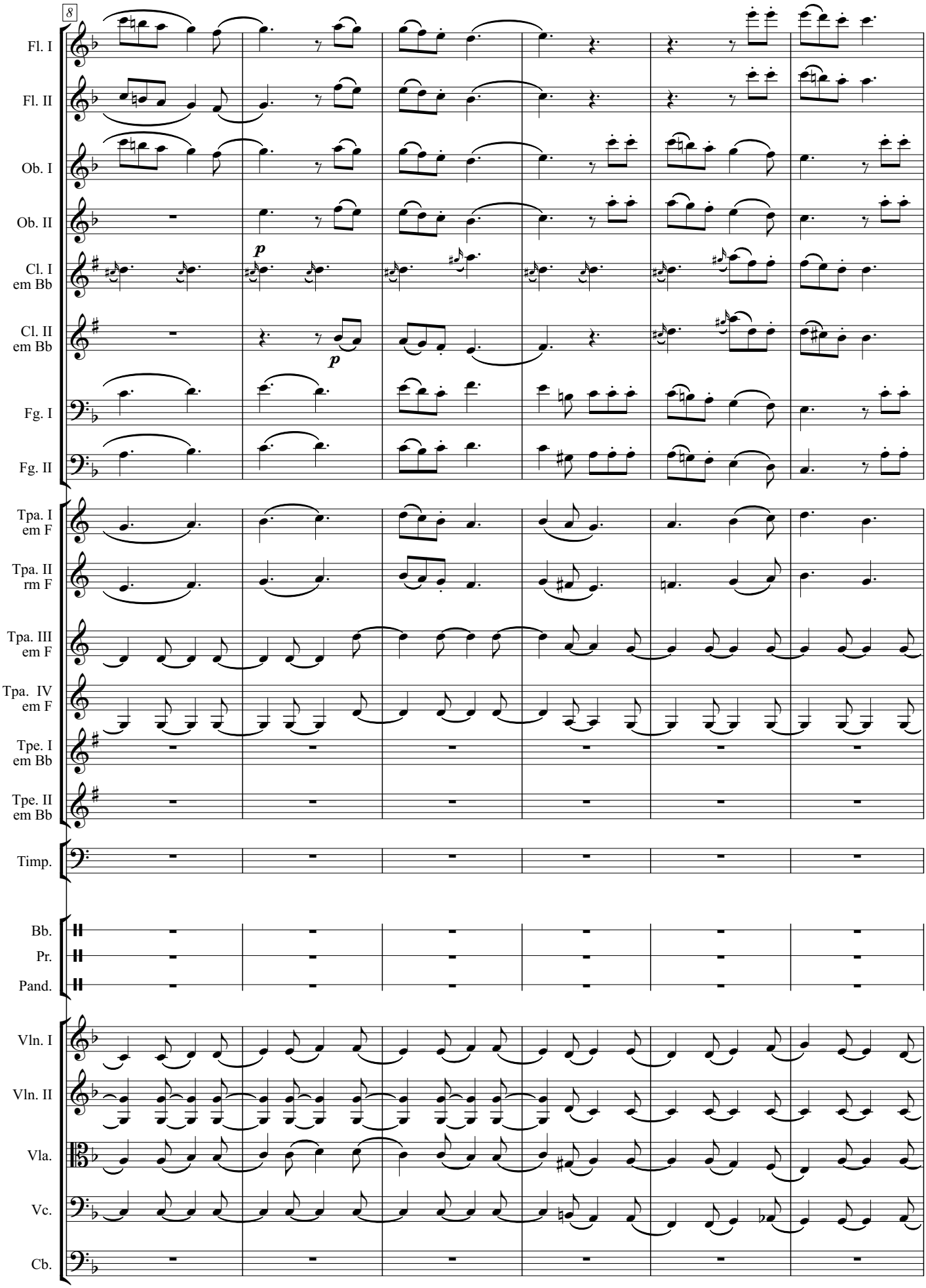

48
Segue
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Segue
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
marcato
3
p espress.

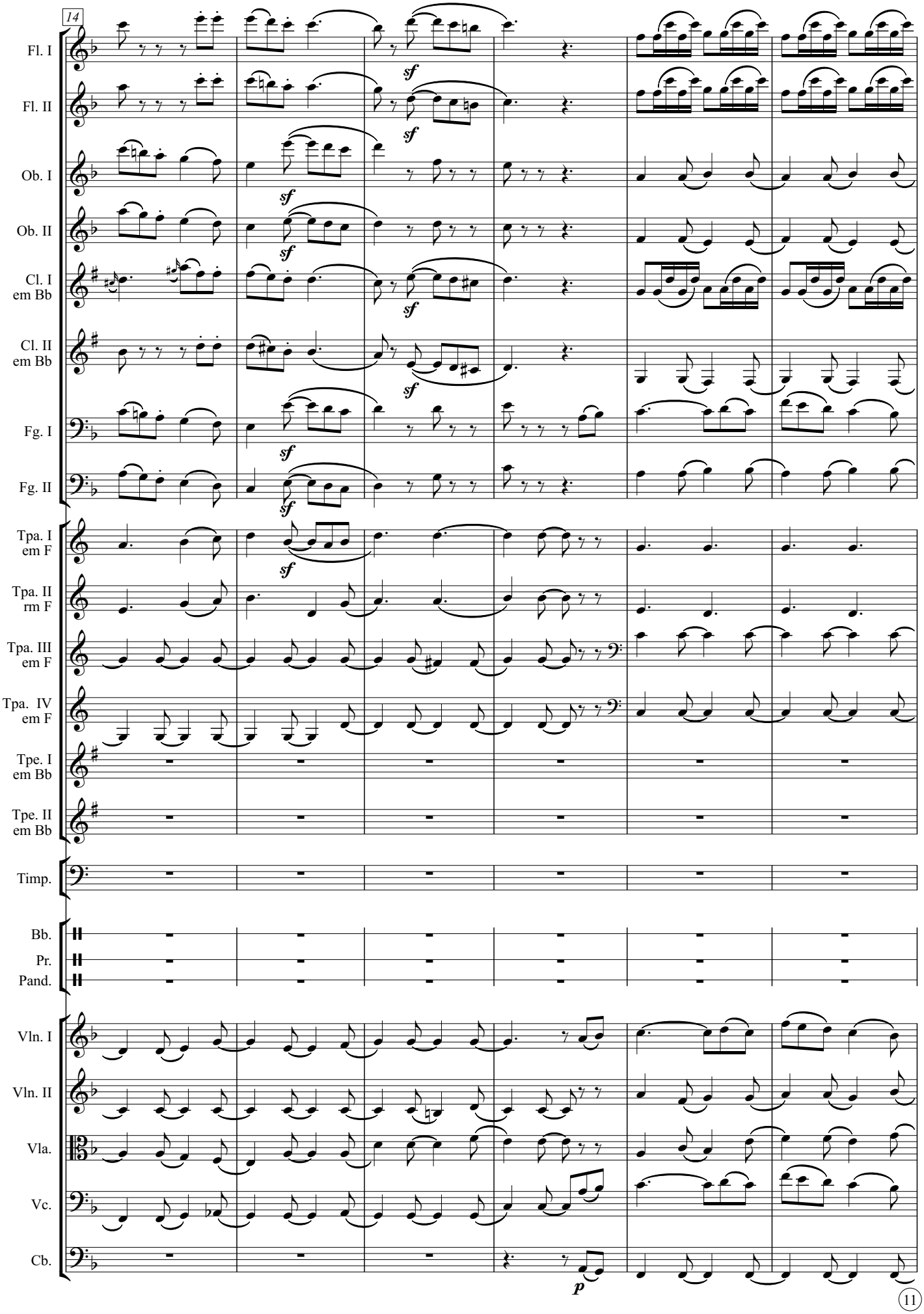
II. Os Camponeses
Più lento

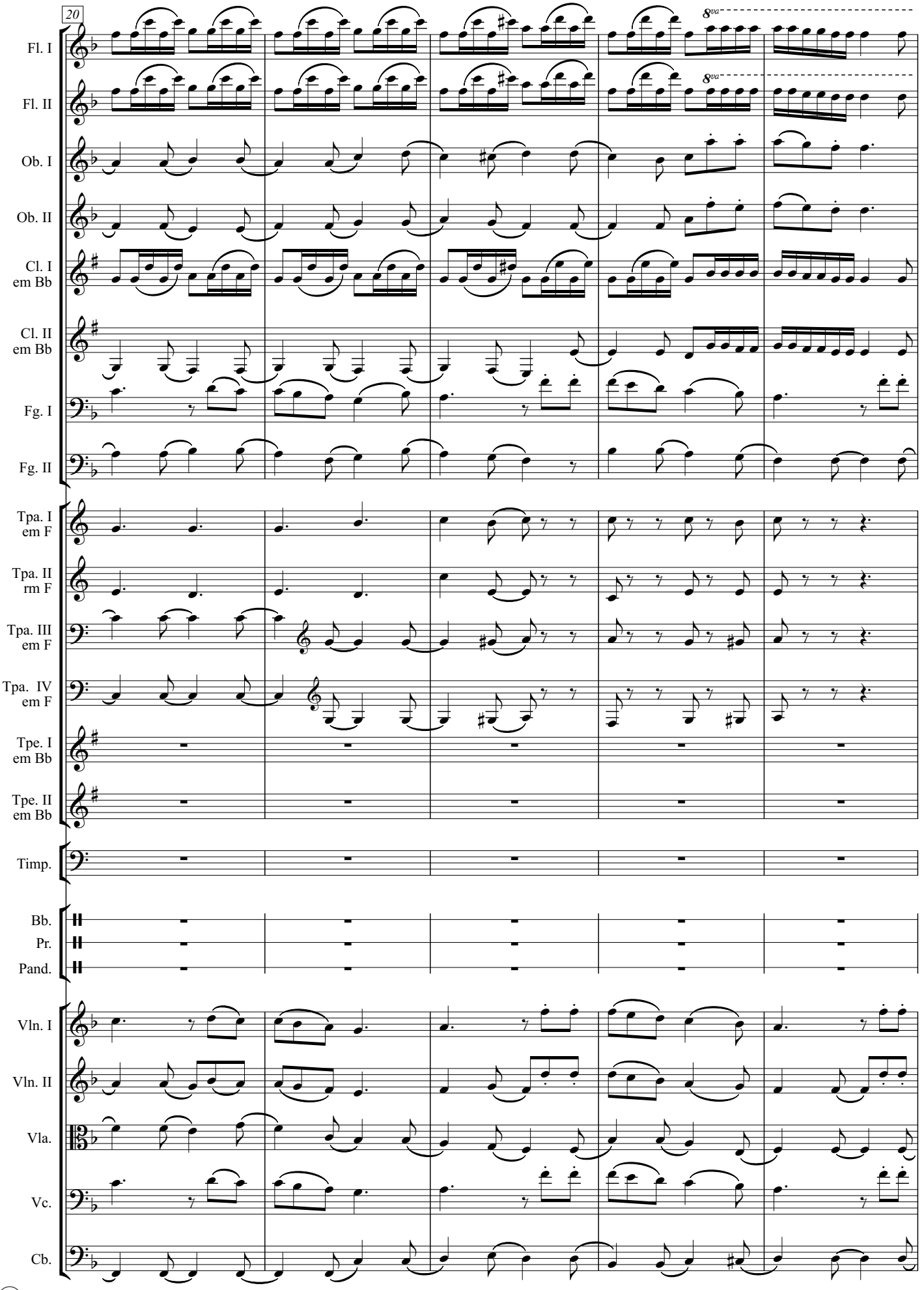
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.

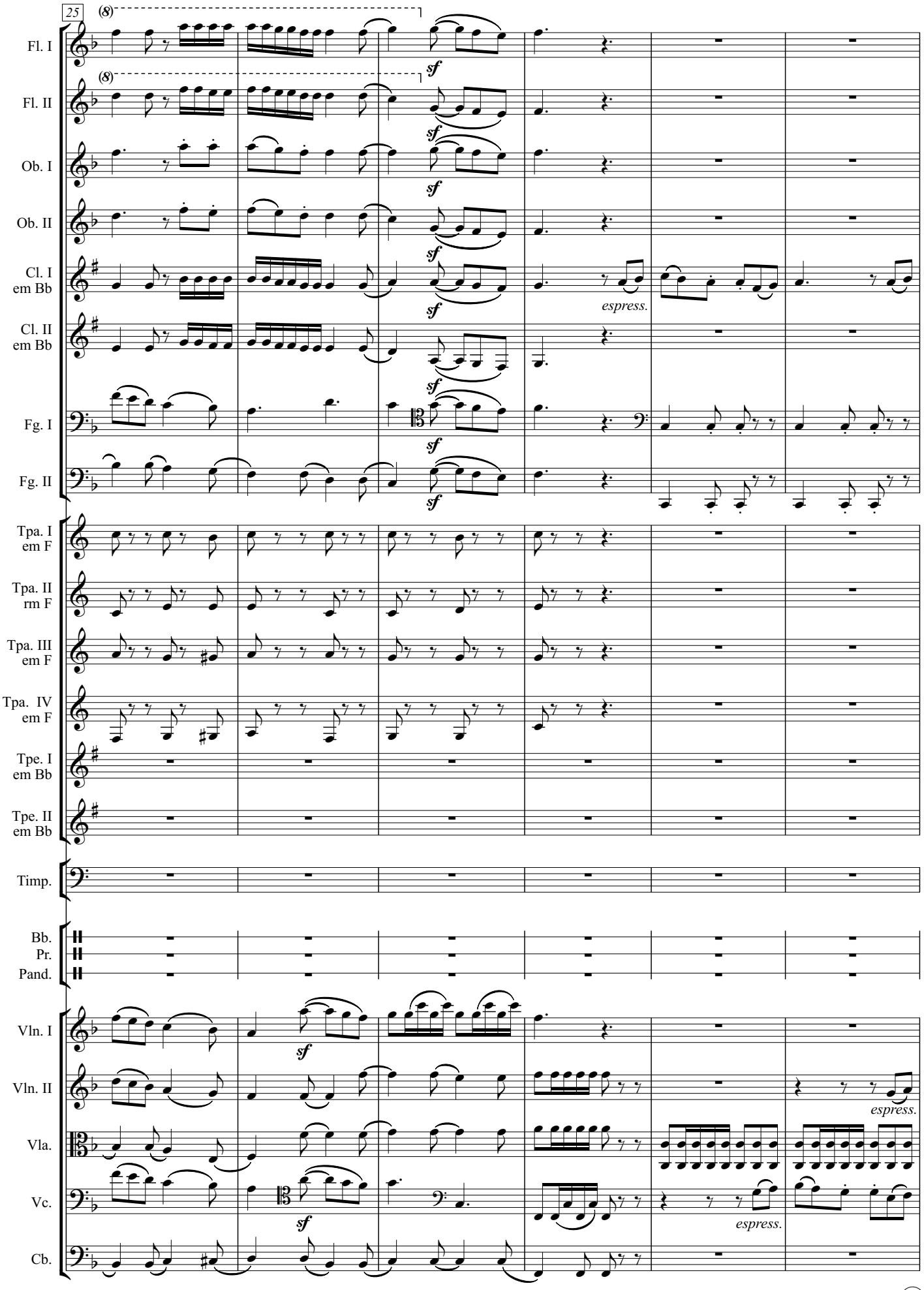
II. Os Camponeses
Più lento

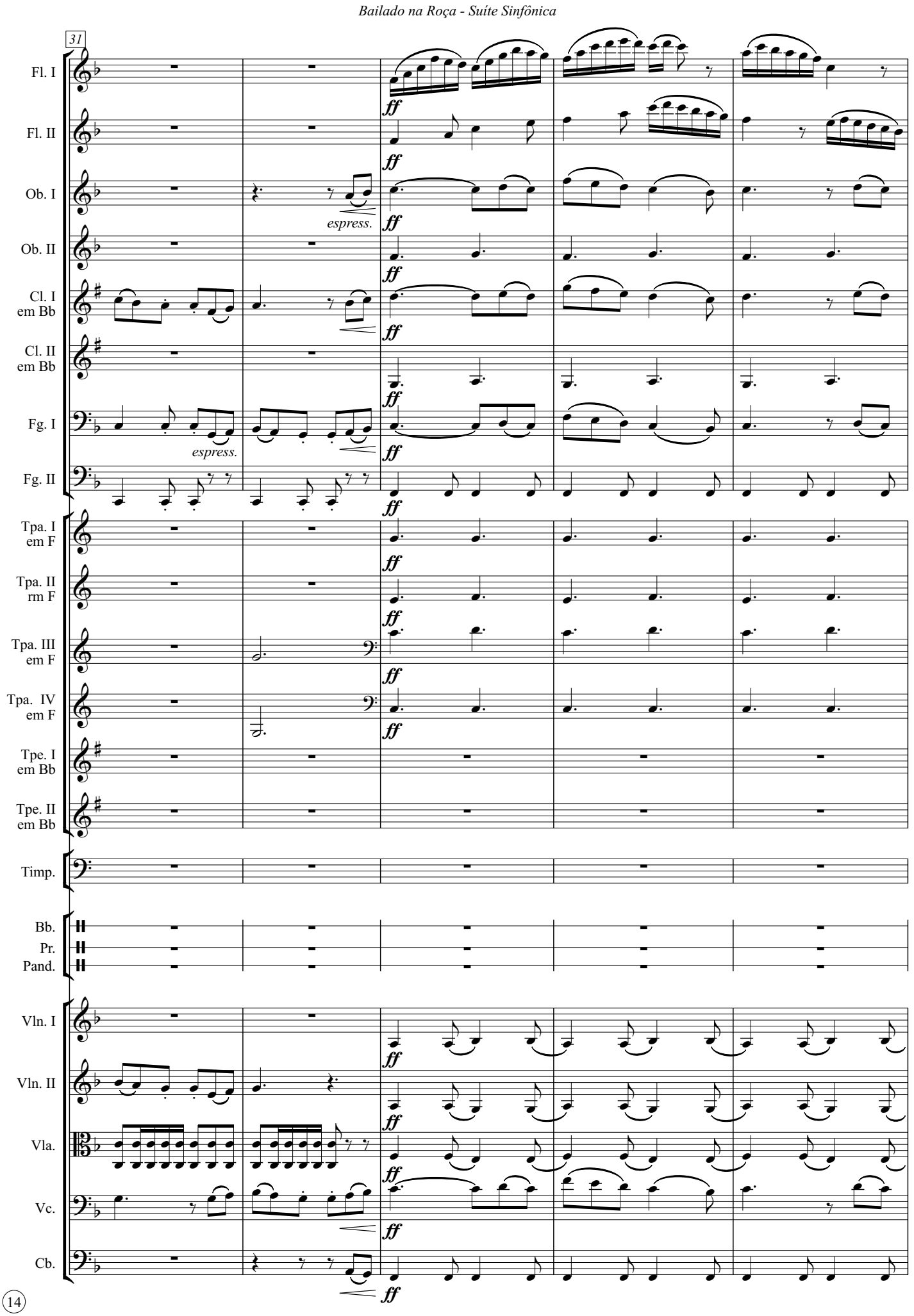
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

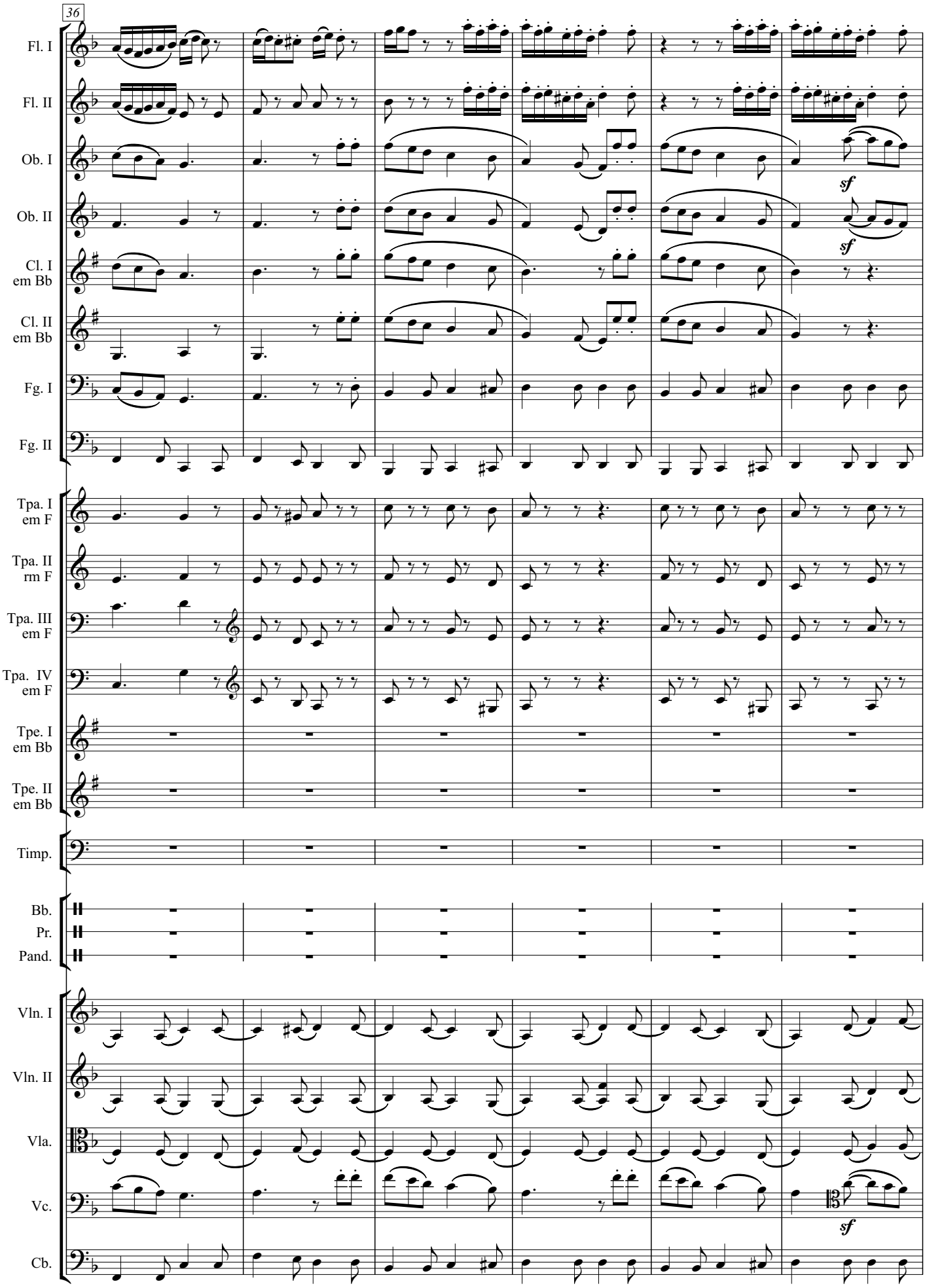

8
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
p

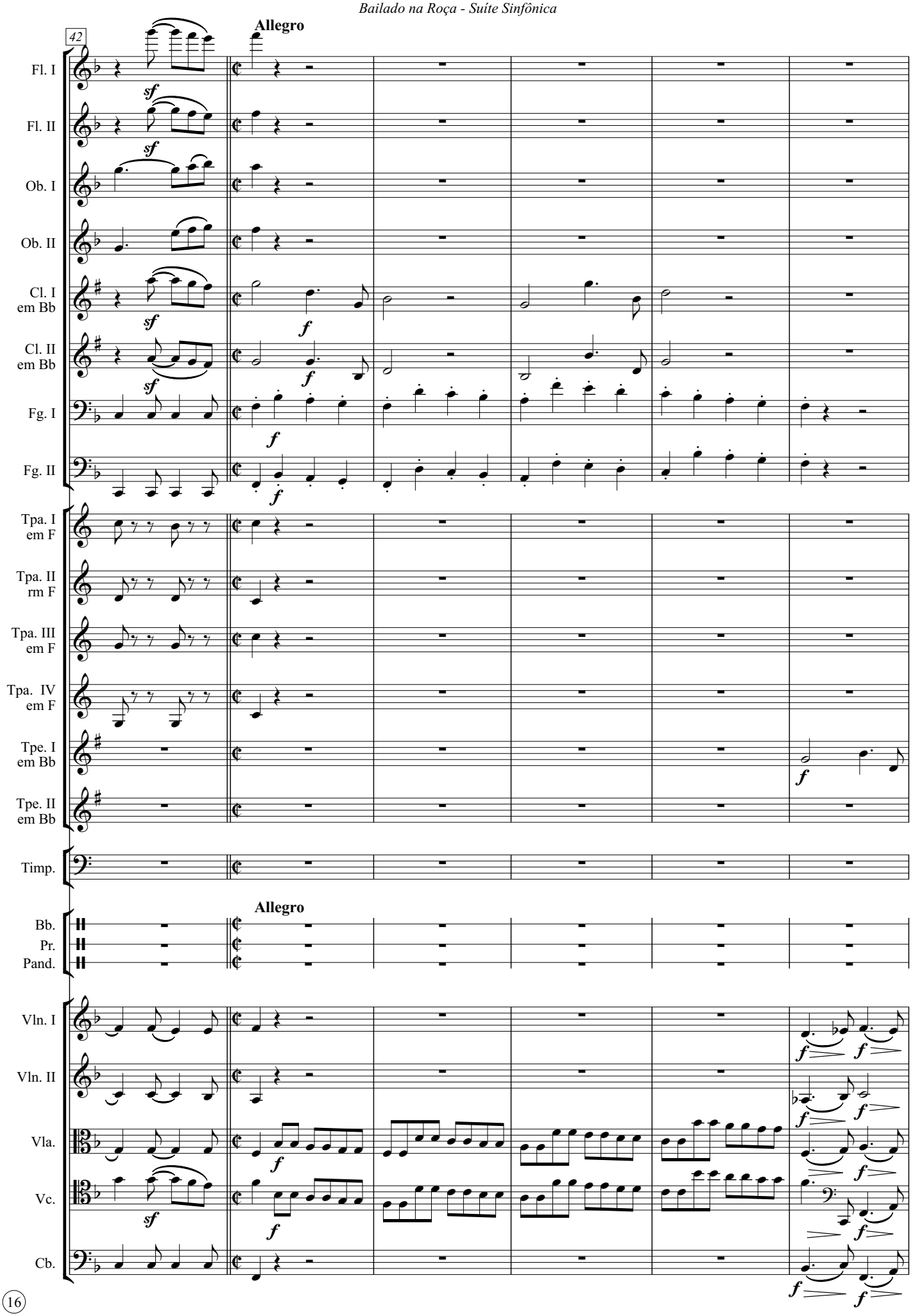

14
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
sf
p

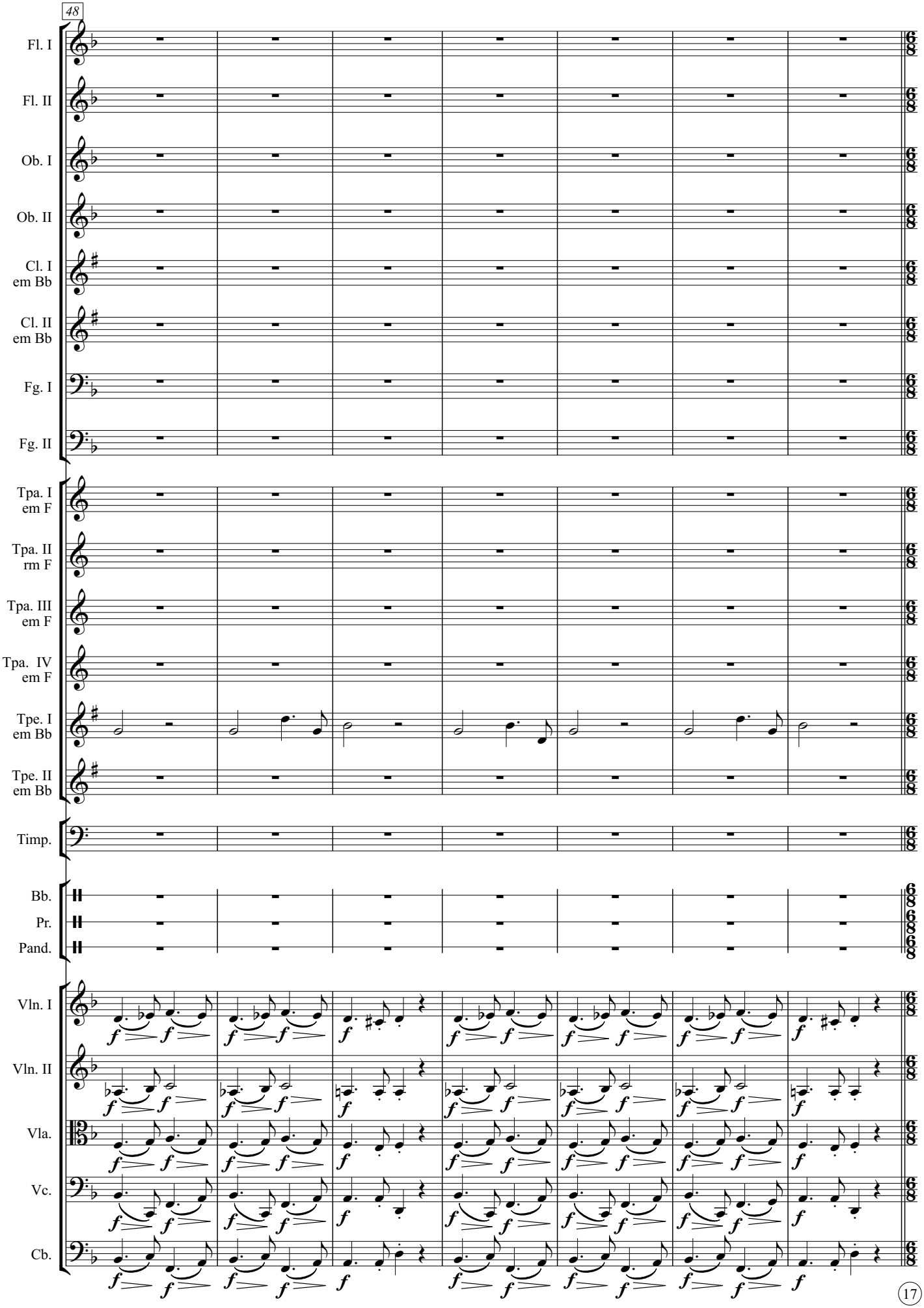

20
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
8va
8va

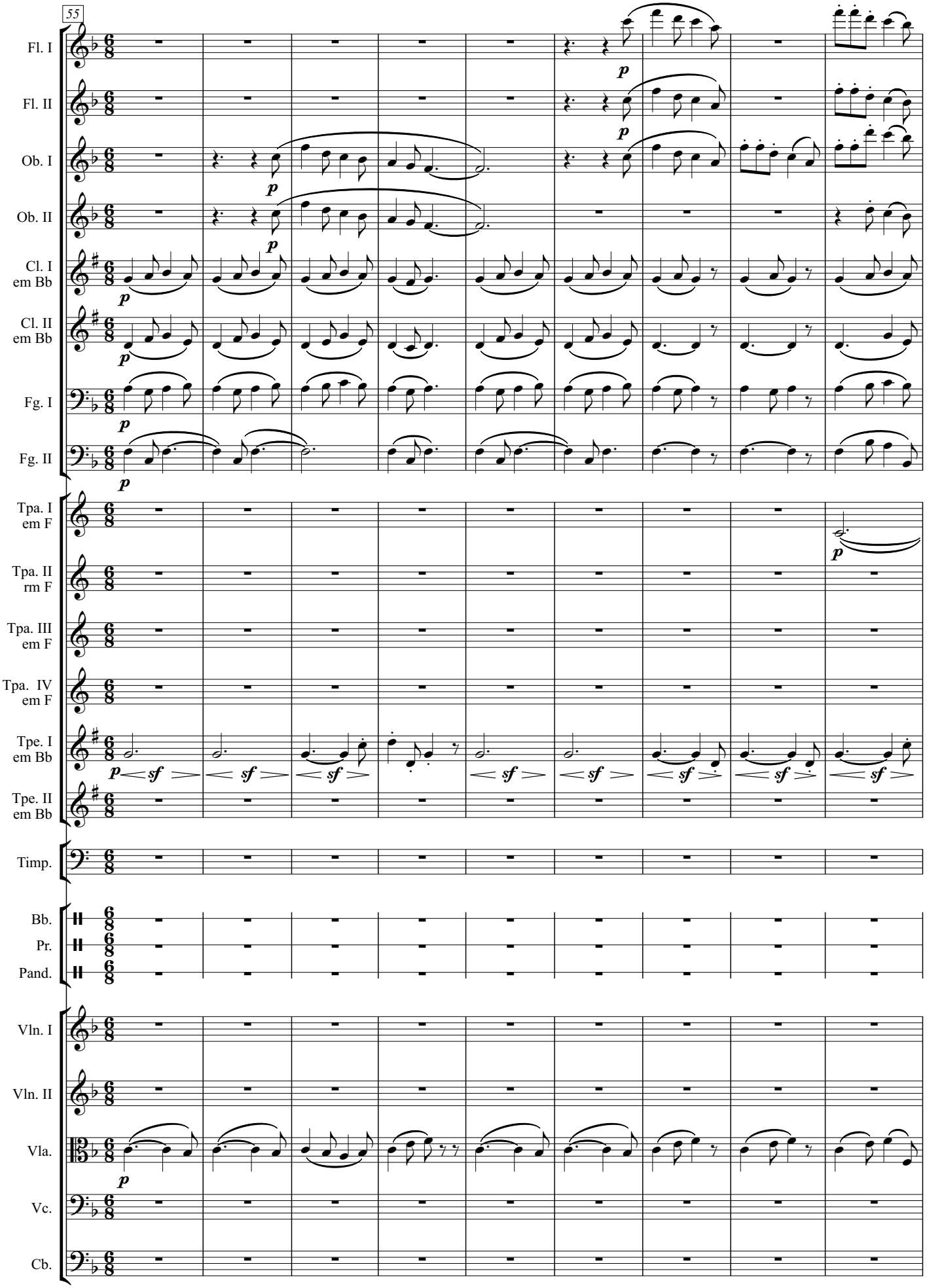

25
(8)
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
sf
espress.

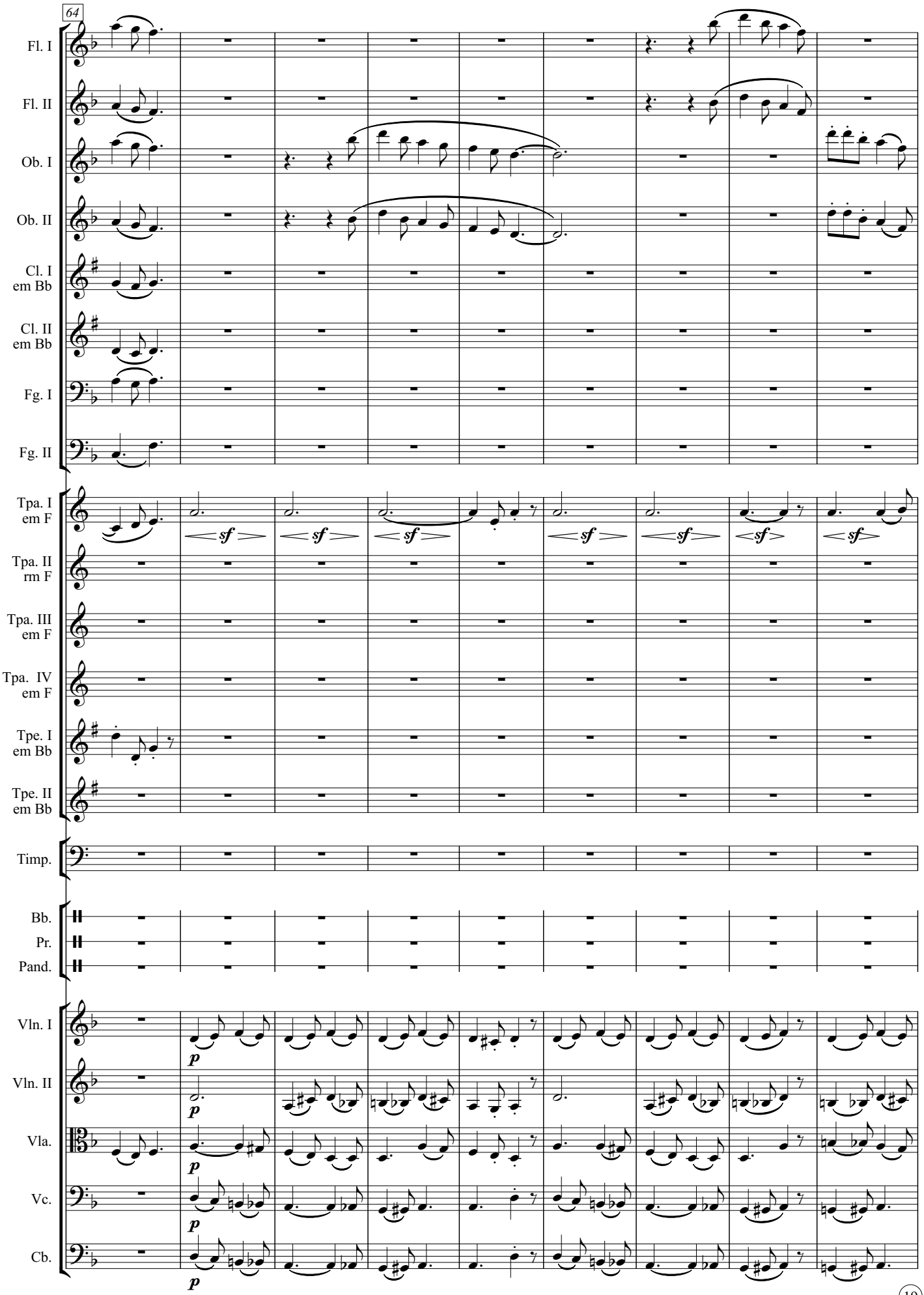

31
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
espress.

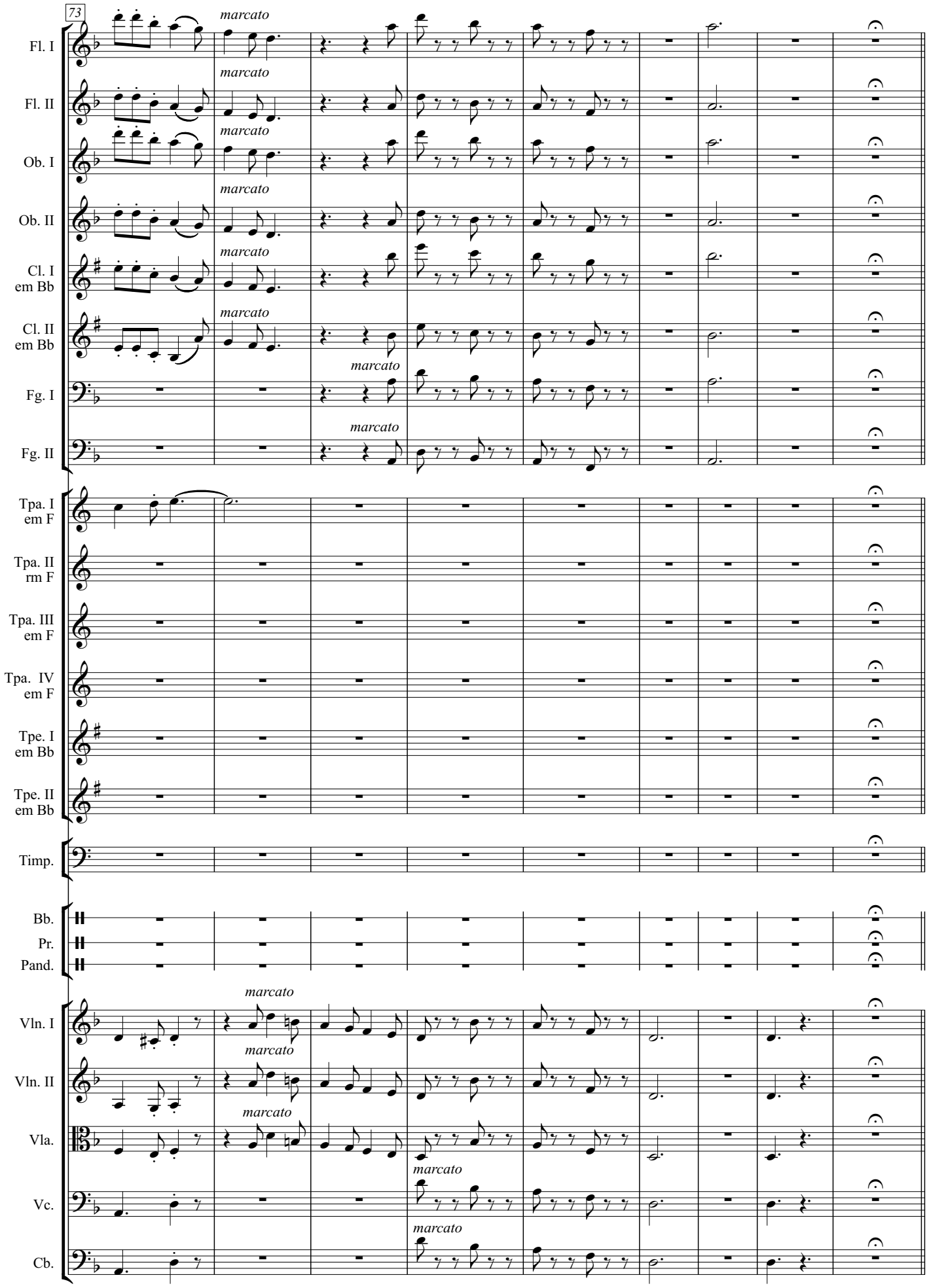

36
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
sf
sf
sf


42
Allegro
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Allegro
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


48
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


55
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


64
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
sf
p


73
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
marcato

III. Os Caipiras ou Violeiros

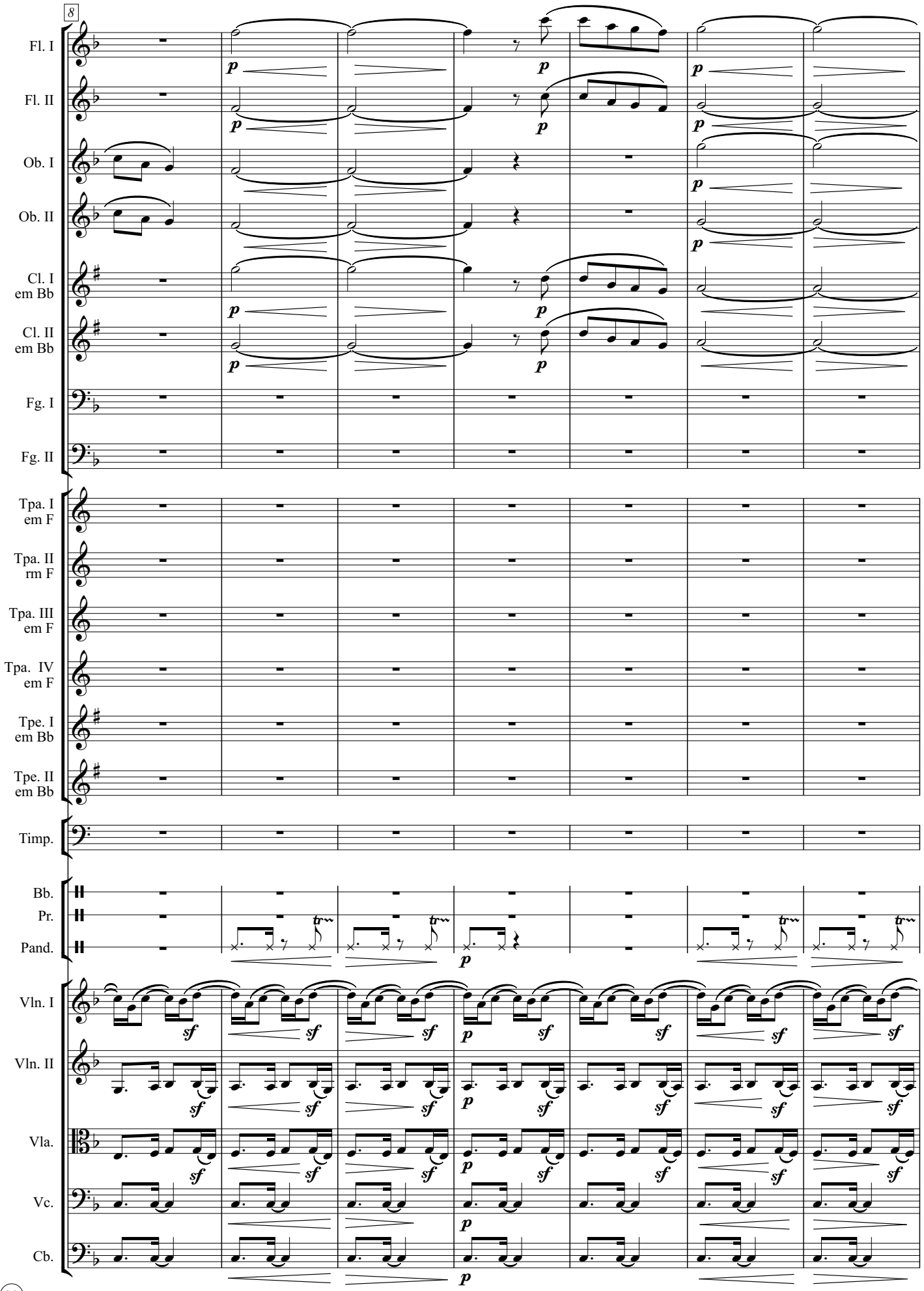
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.

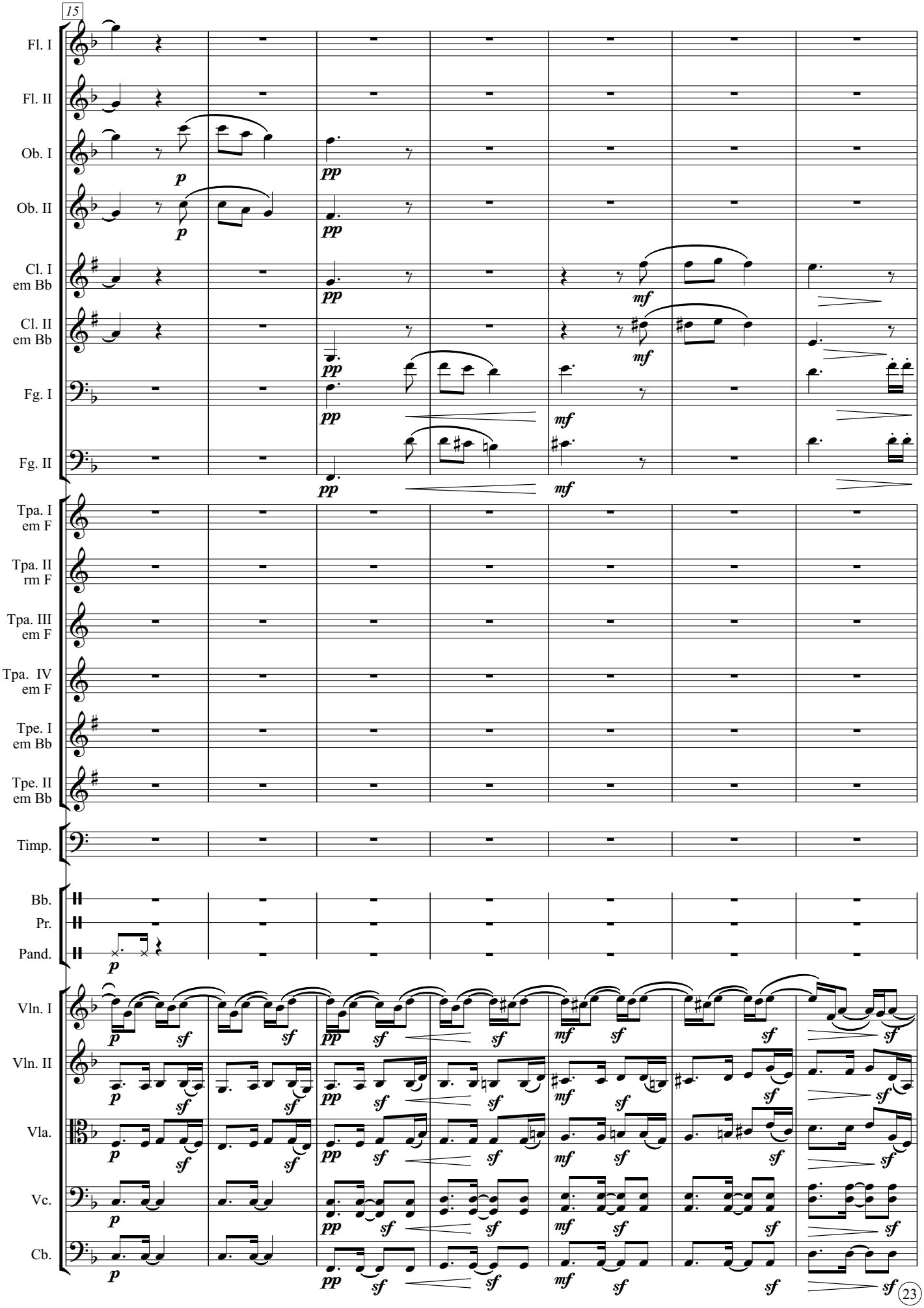
p *espress.*

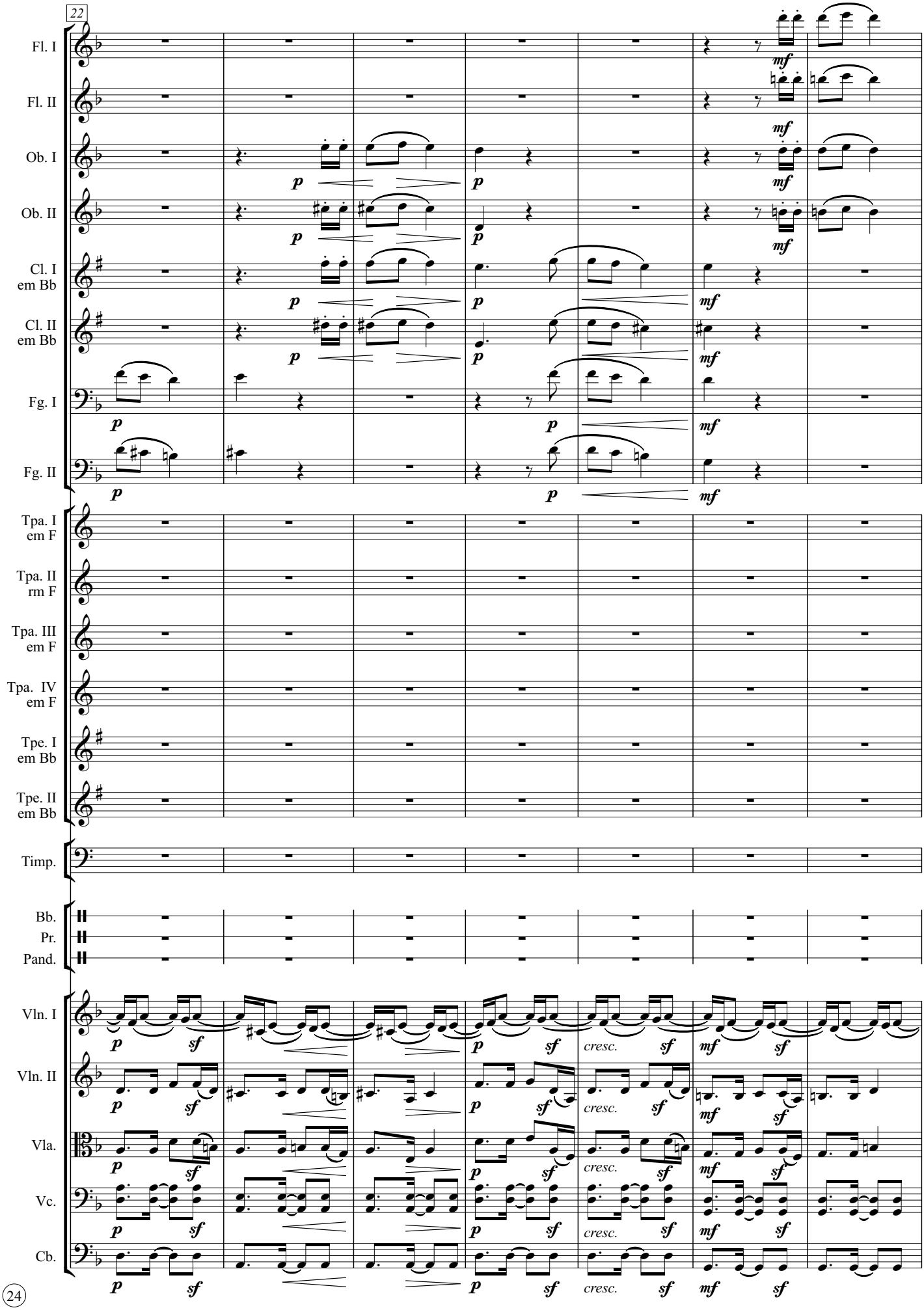
III. Os Caipiras ou Violeiros

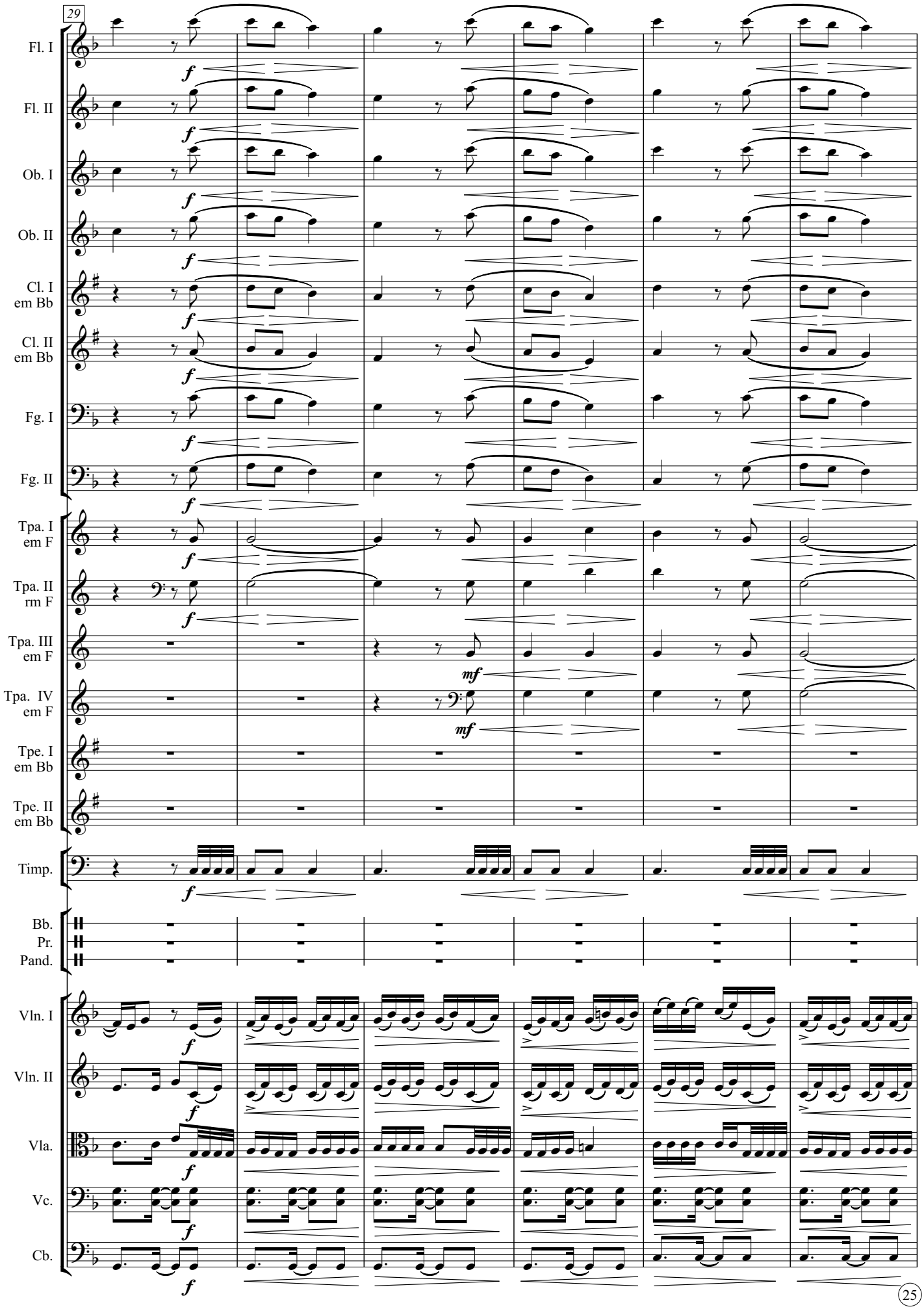
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

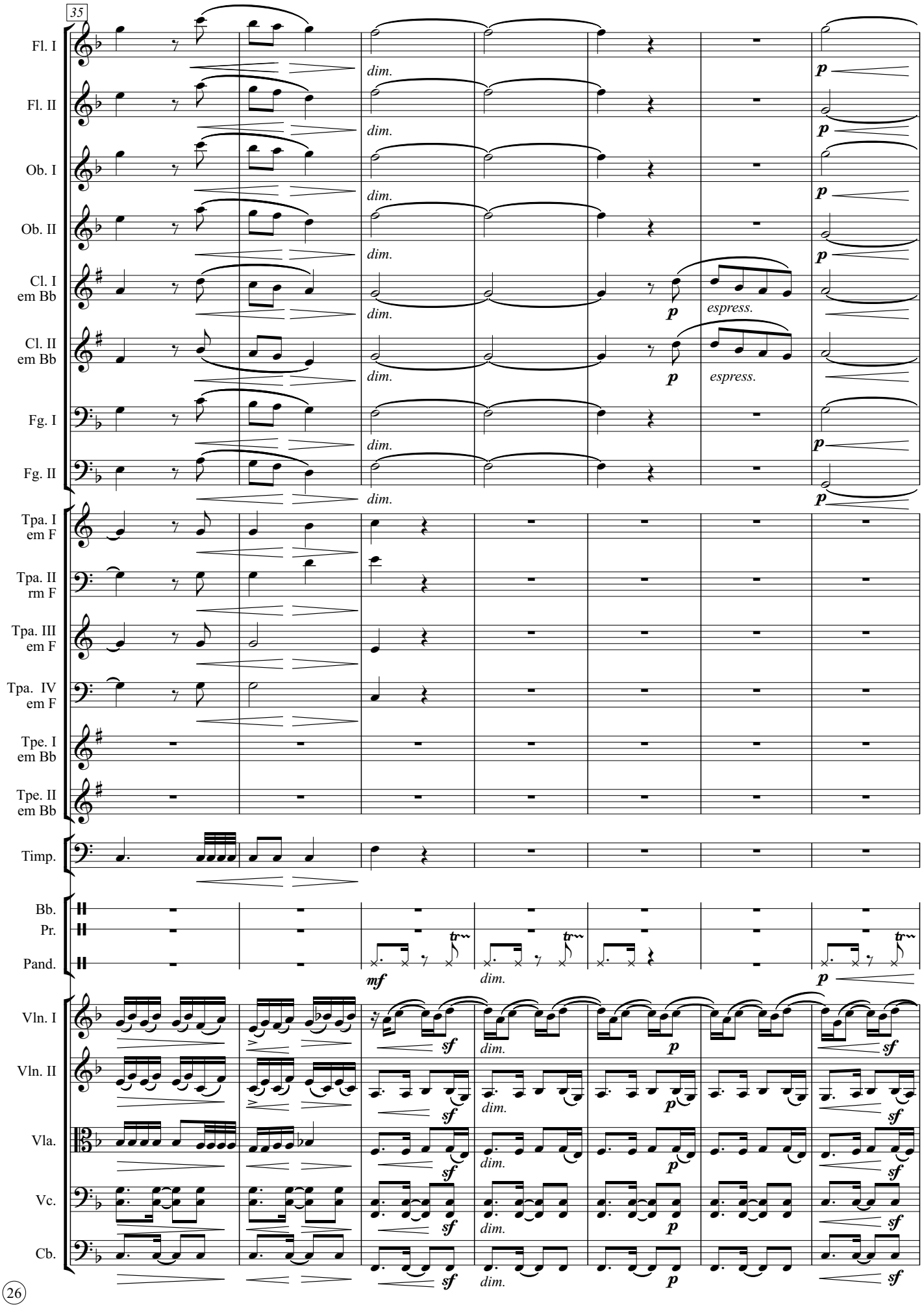
pp *cresc.* *p* *sf*

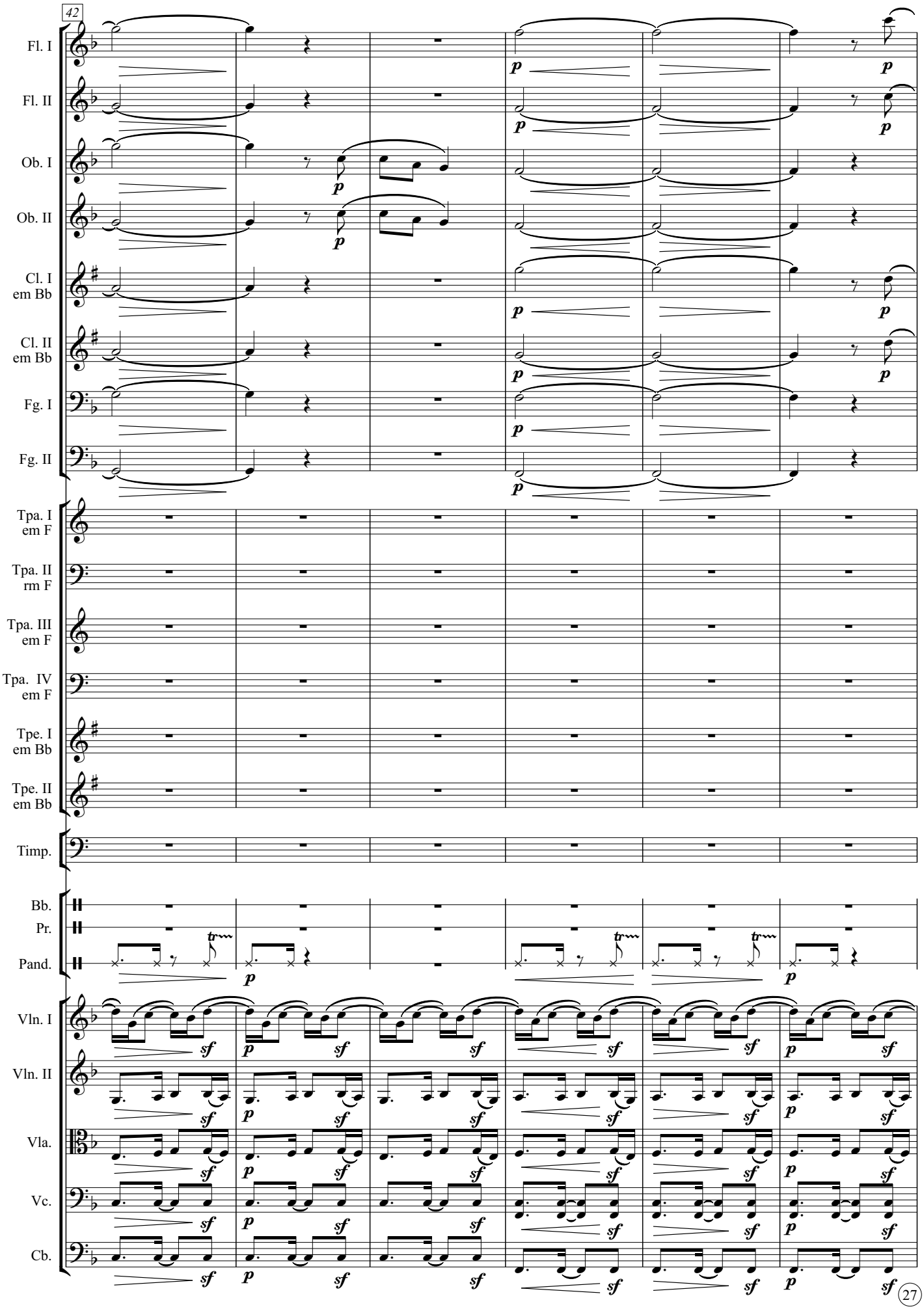

8
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

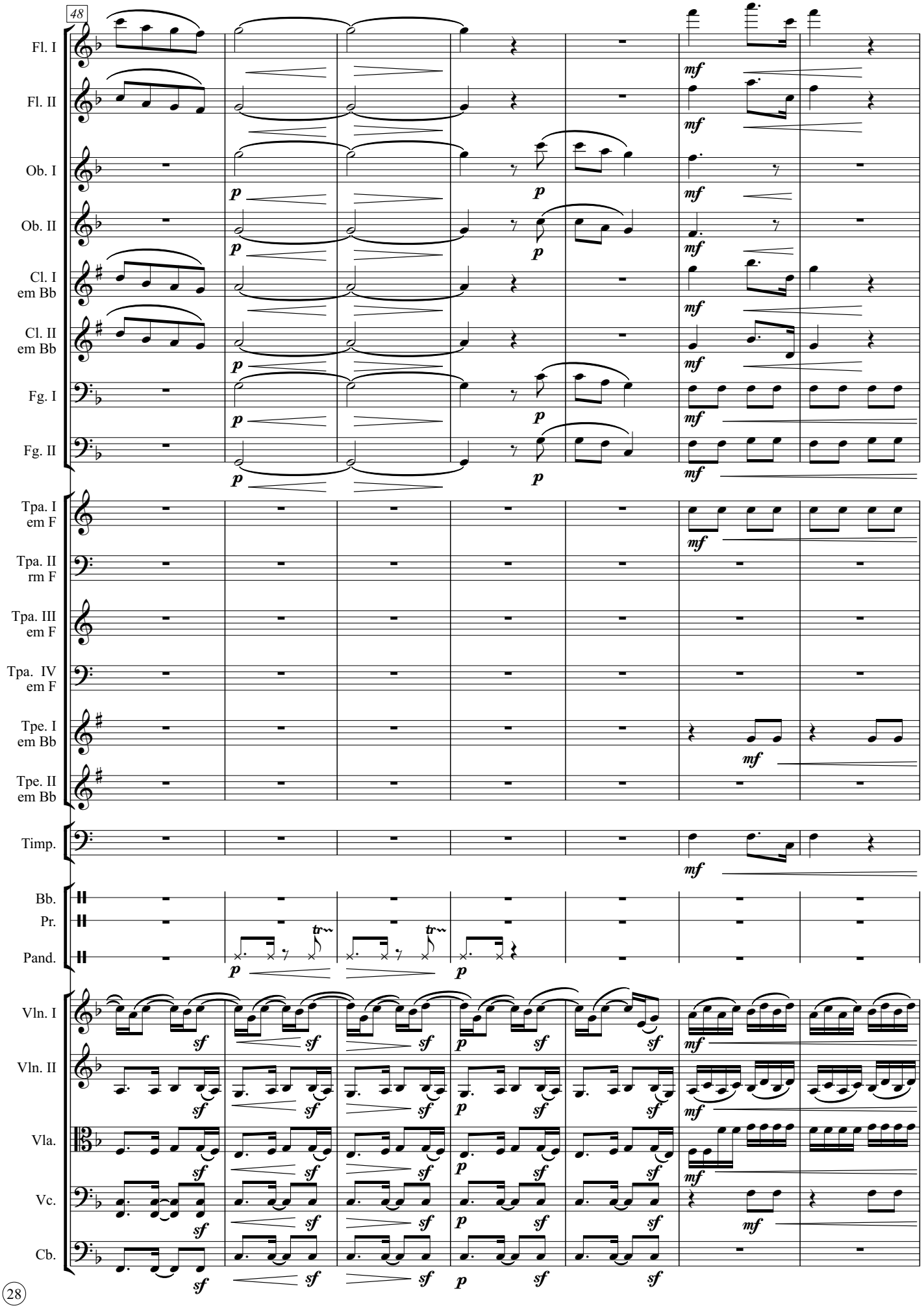

15
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

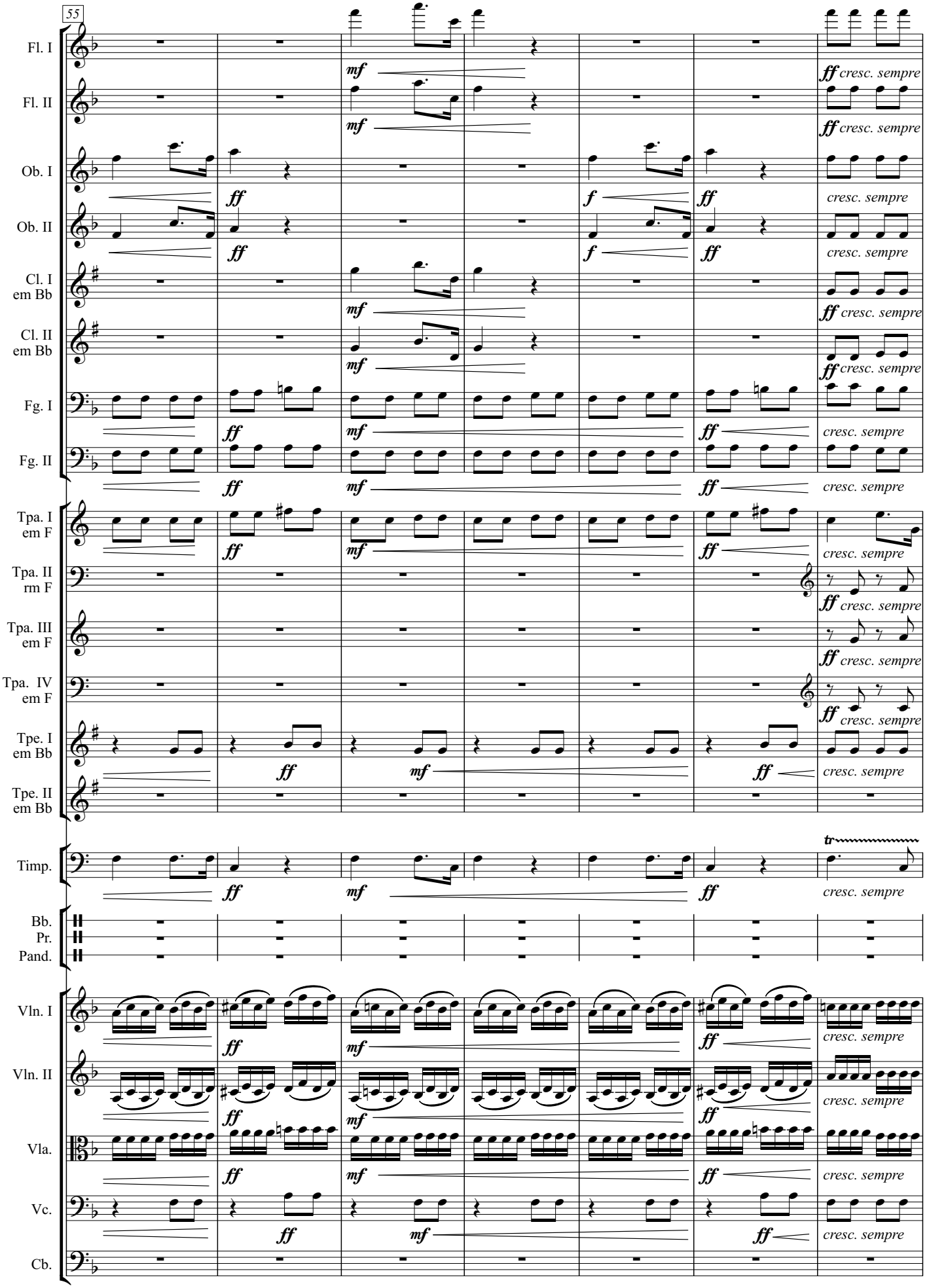

22
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
mf
sf
cresc.

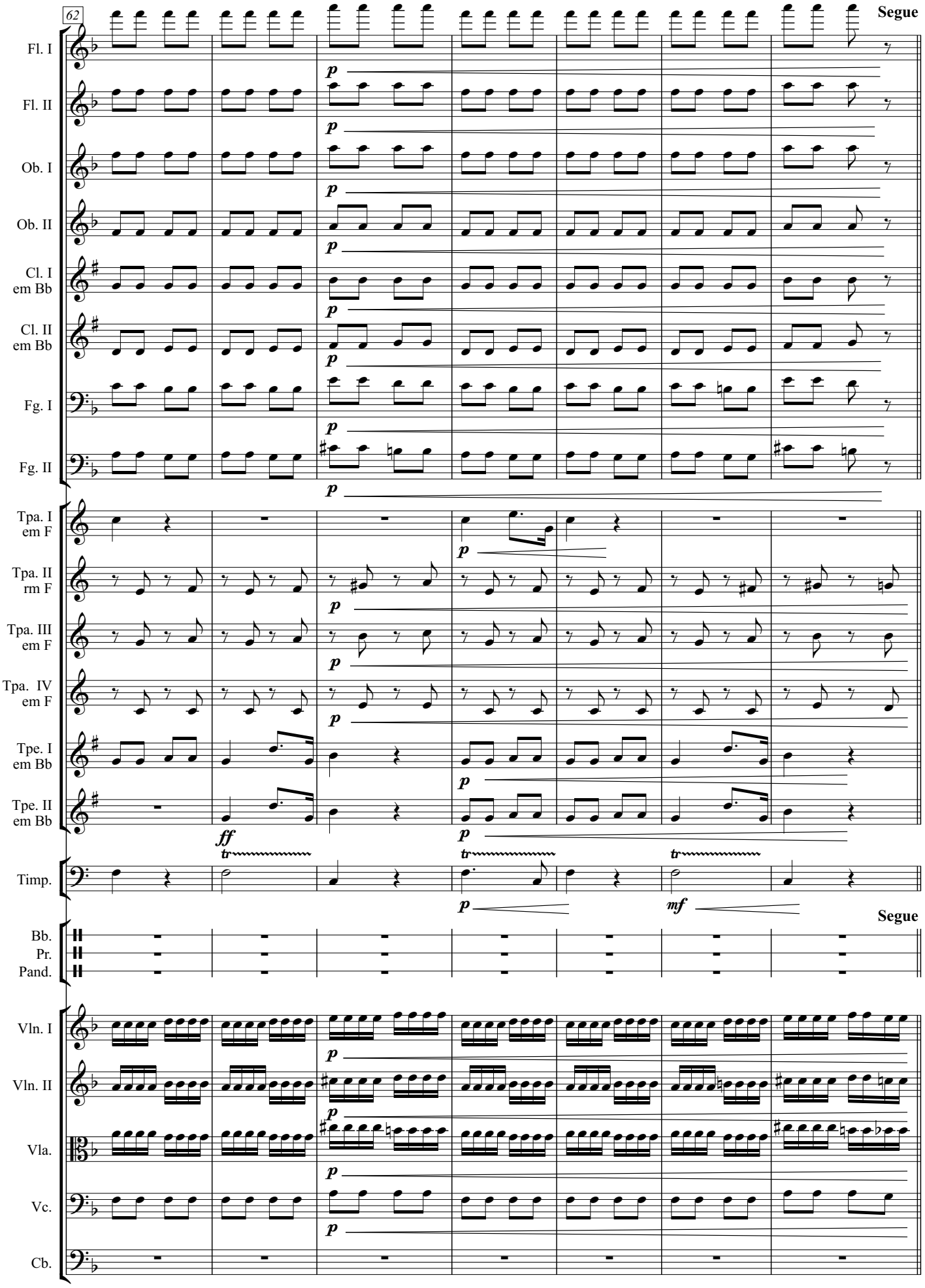

29
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
mf

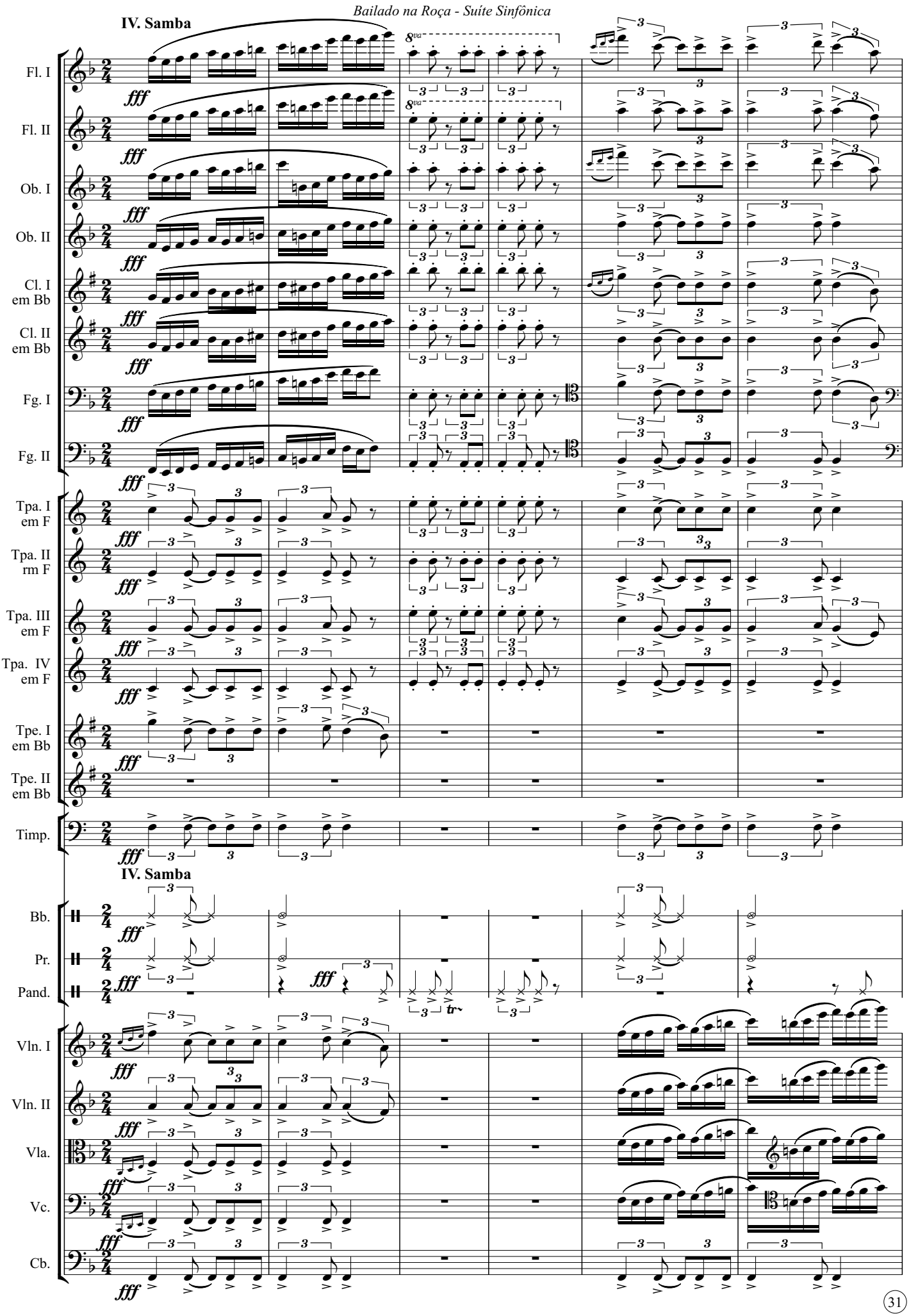

35
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
dim.
p
espress.
mf
sf
tr

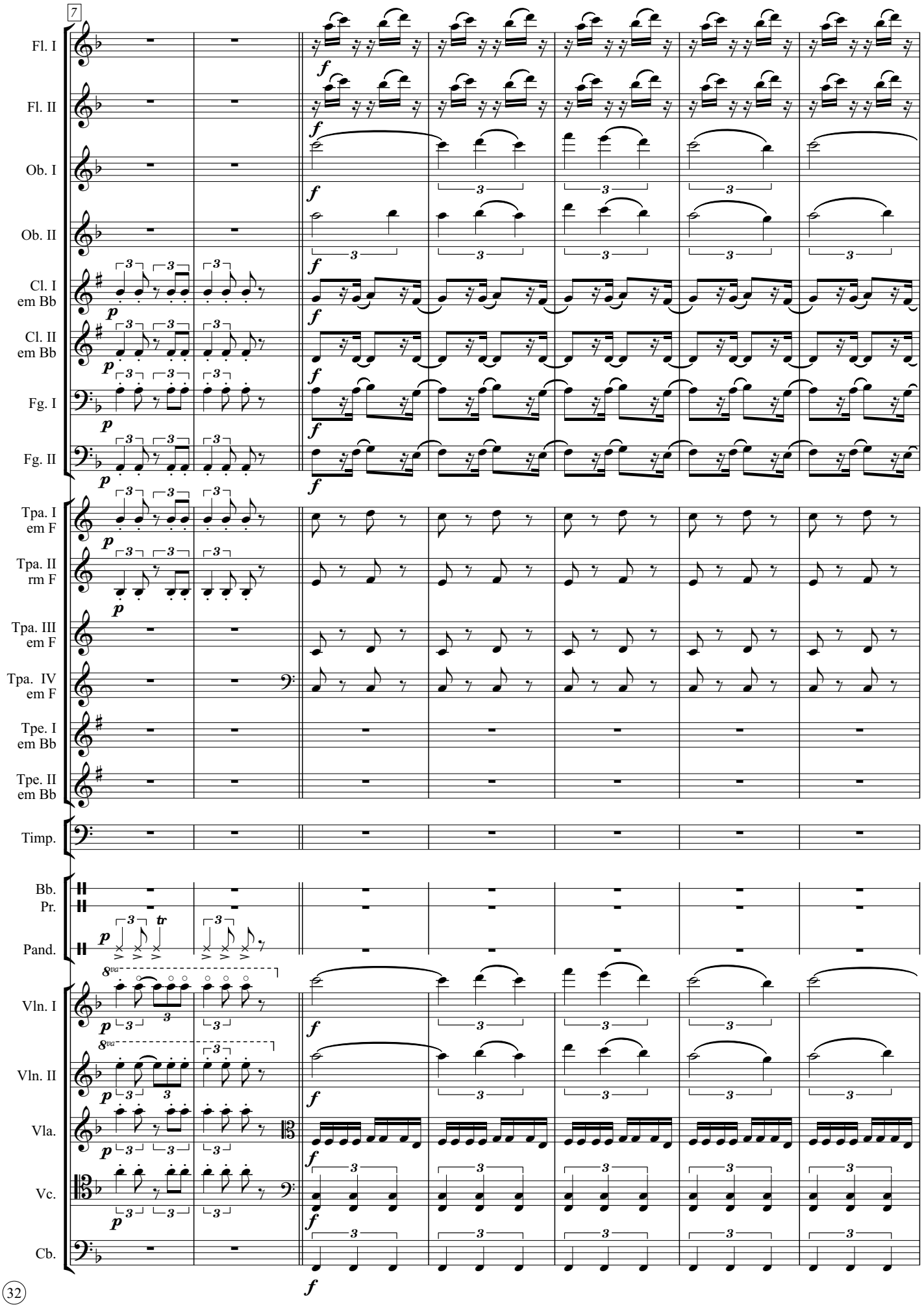

42
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

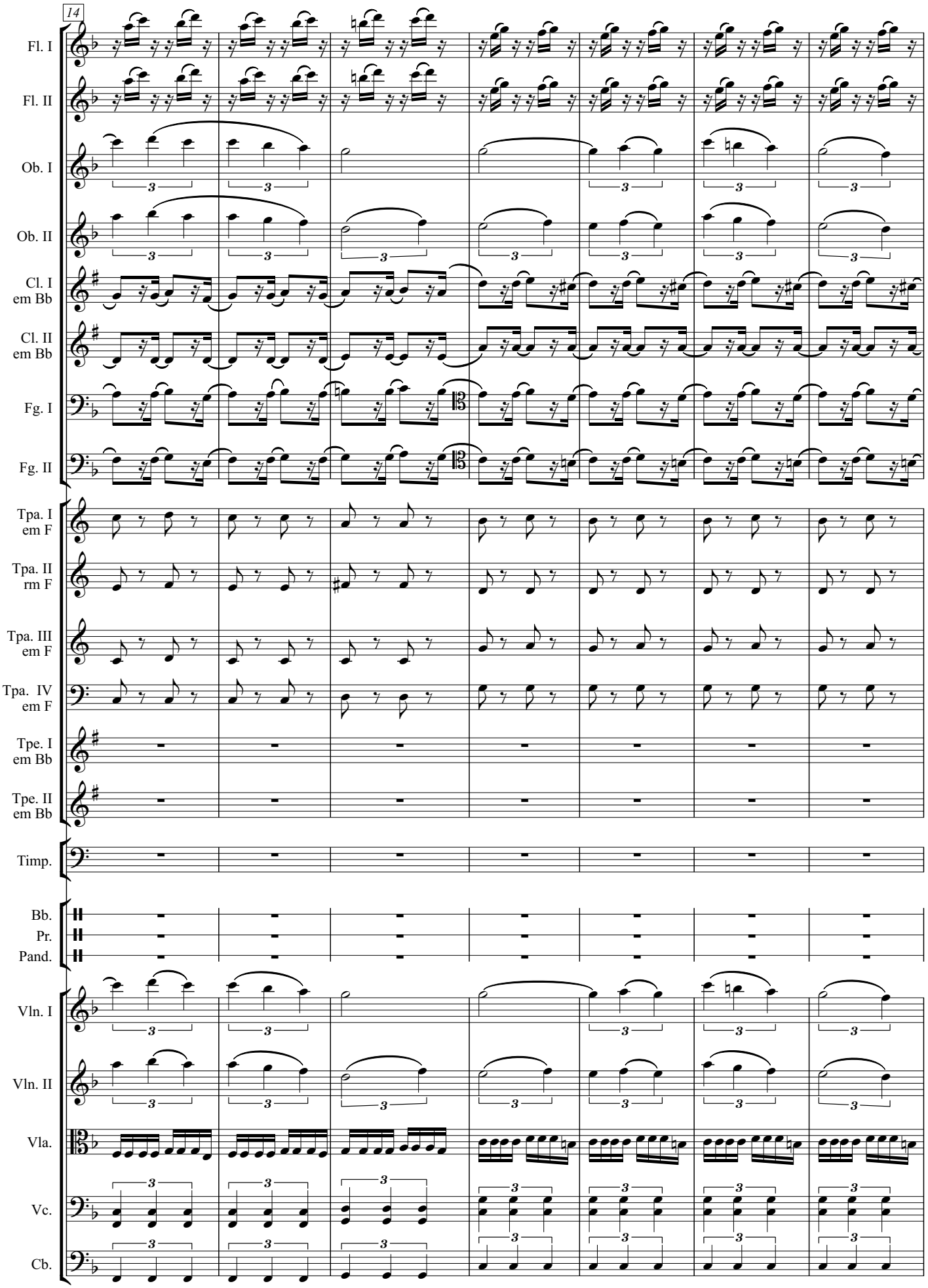

48
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

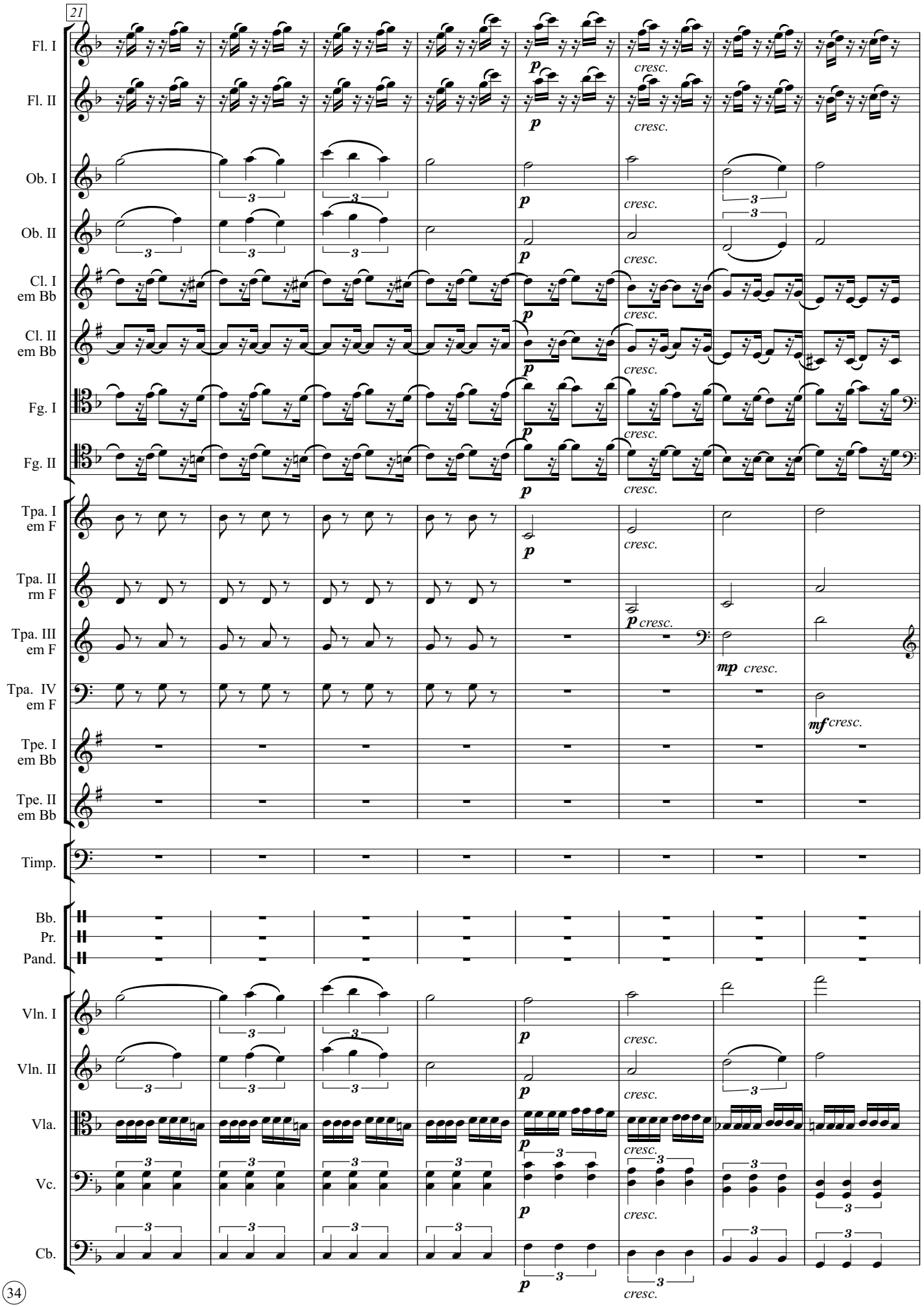

55
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
ff
f
cresc. sempre
tr

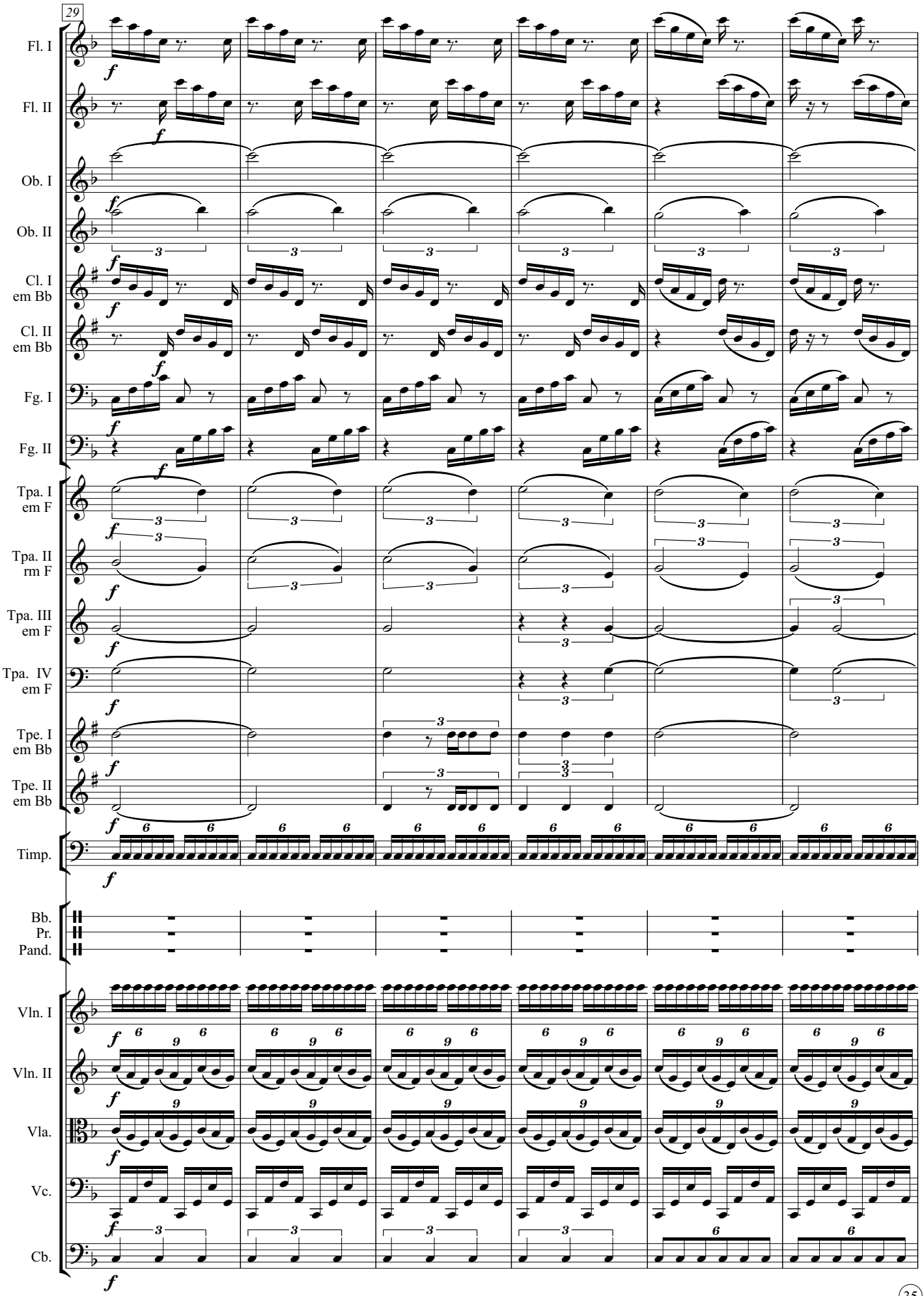

62
Segue
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Segue
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
ff
tr
mf

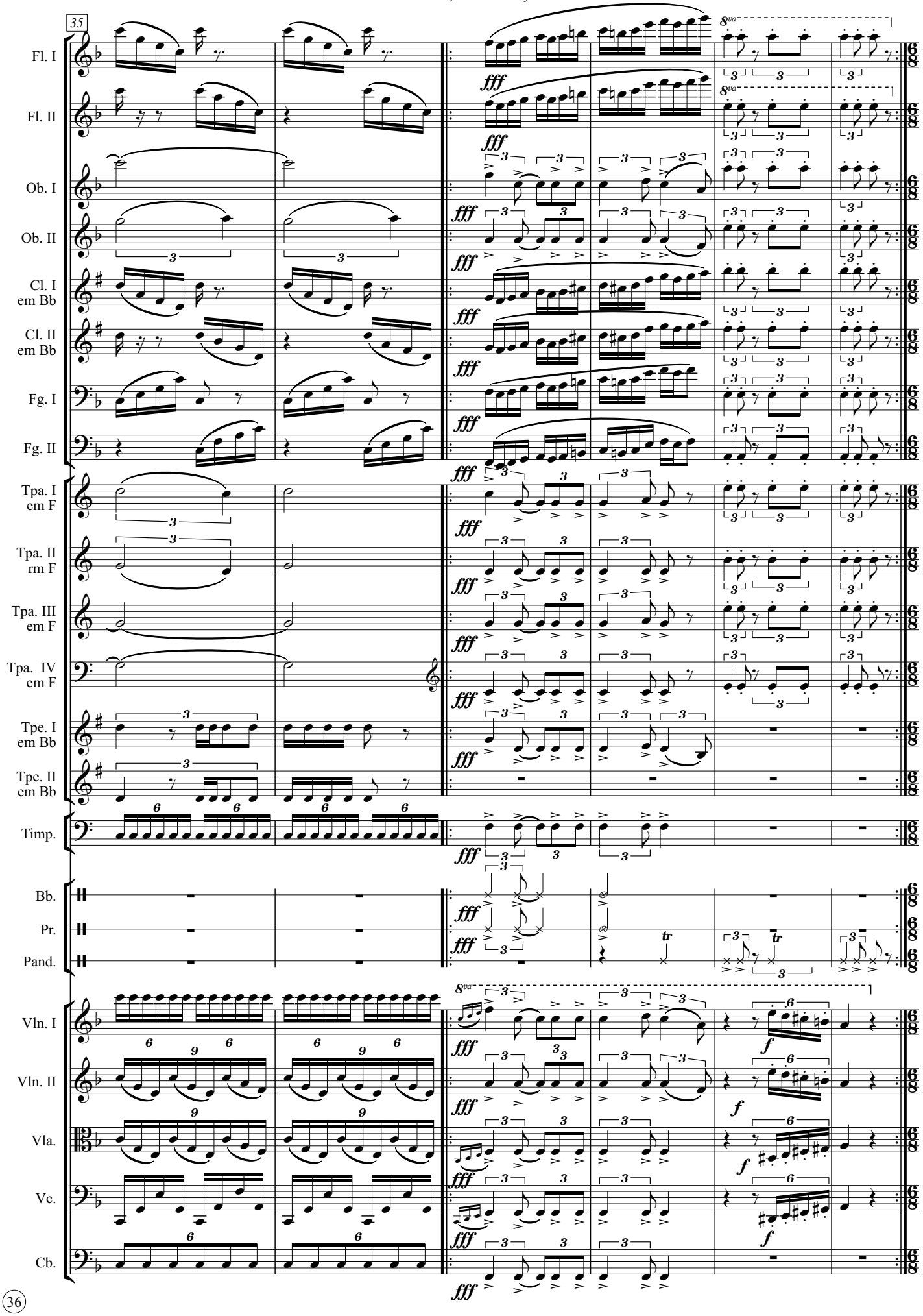

IV. Samba
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
IV. Samba
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

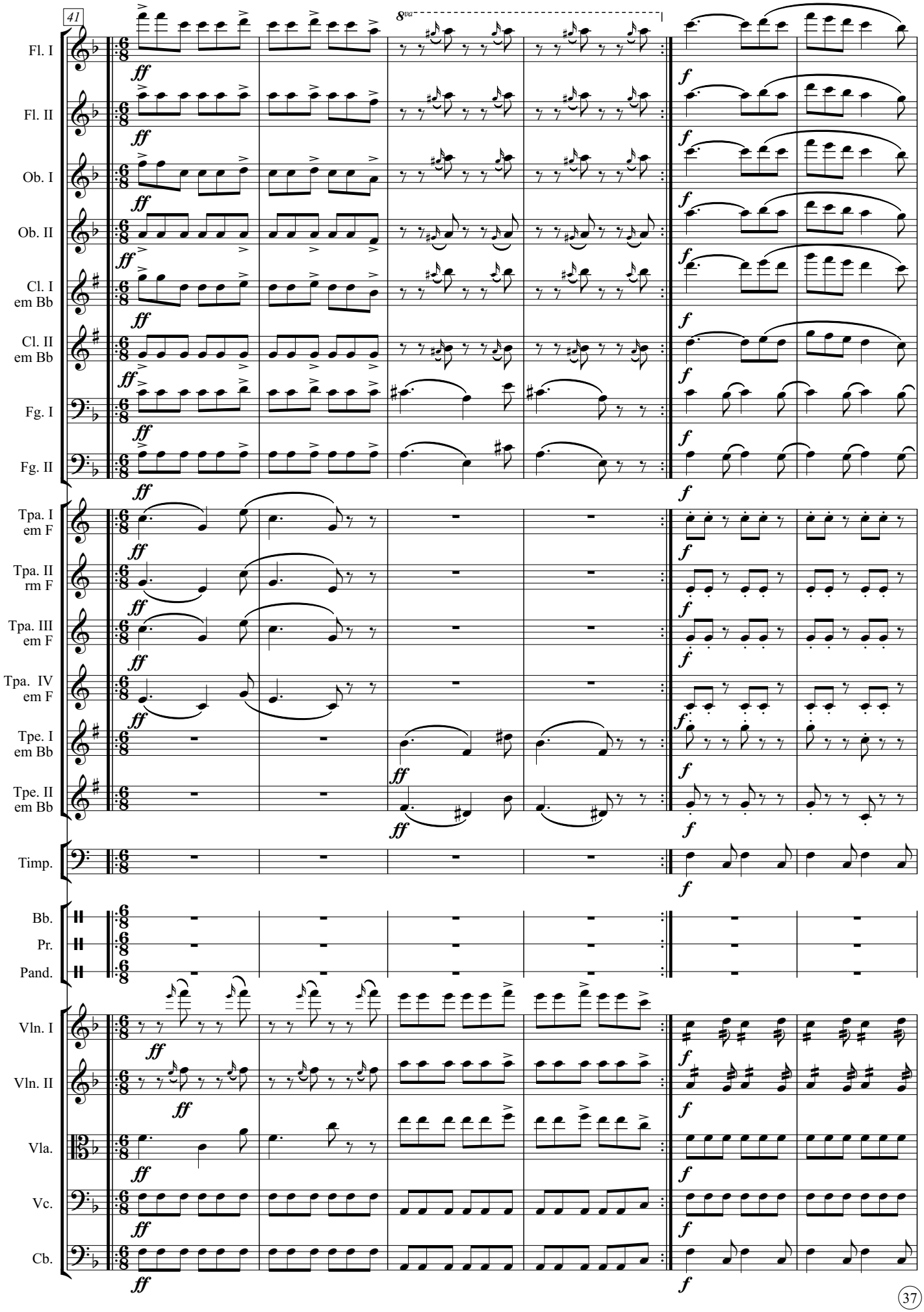

7
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

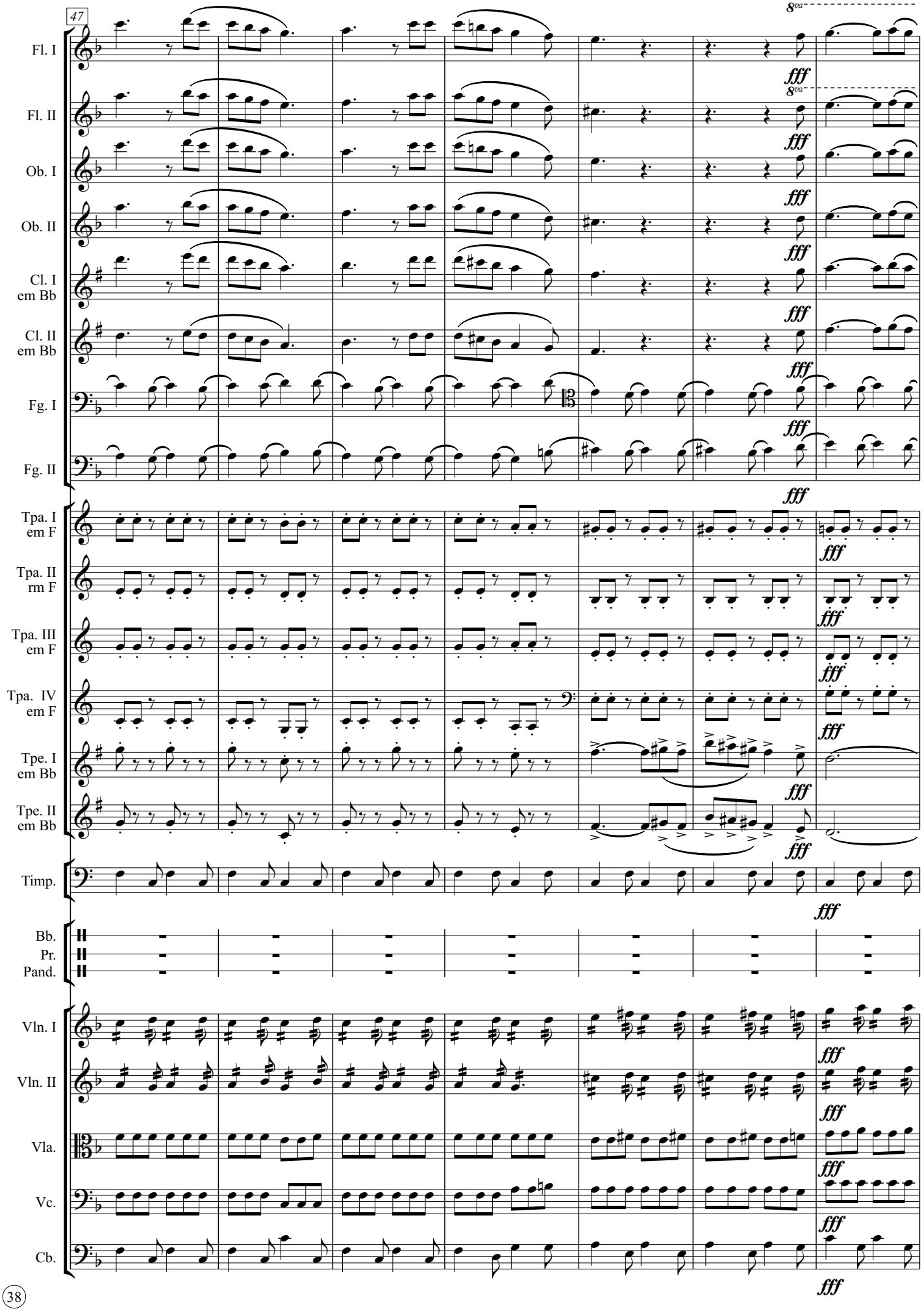

14
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

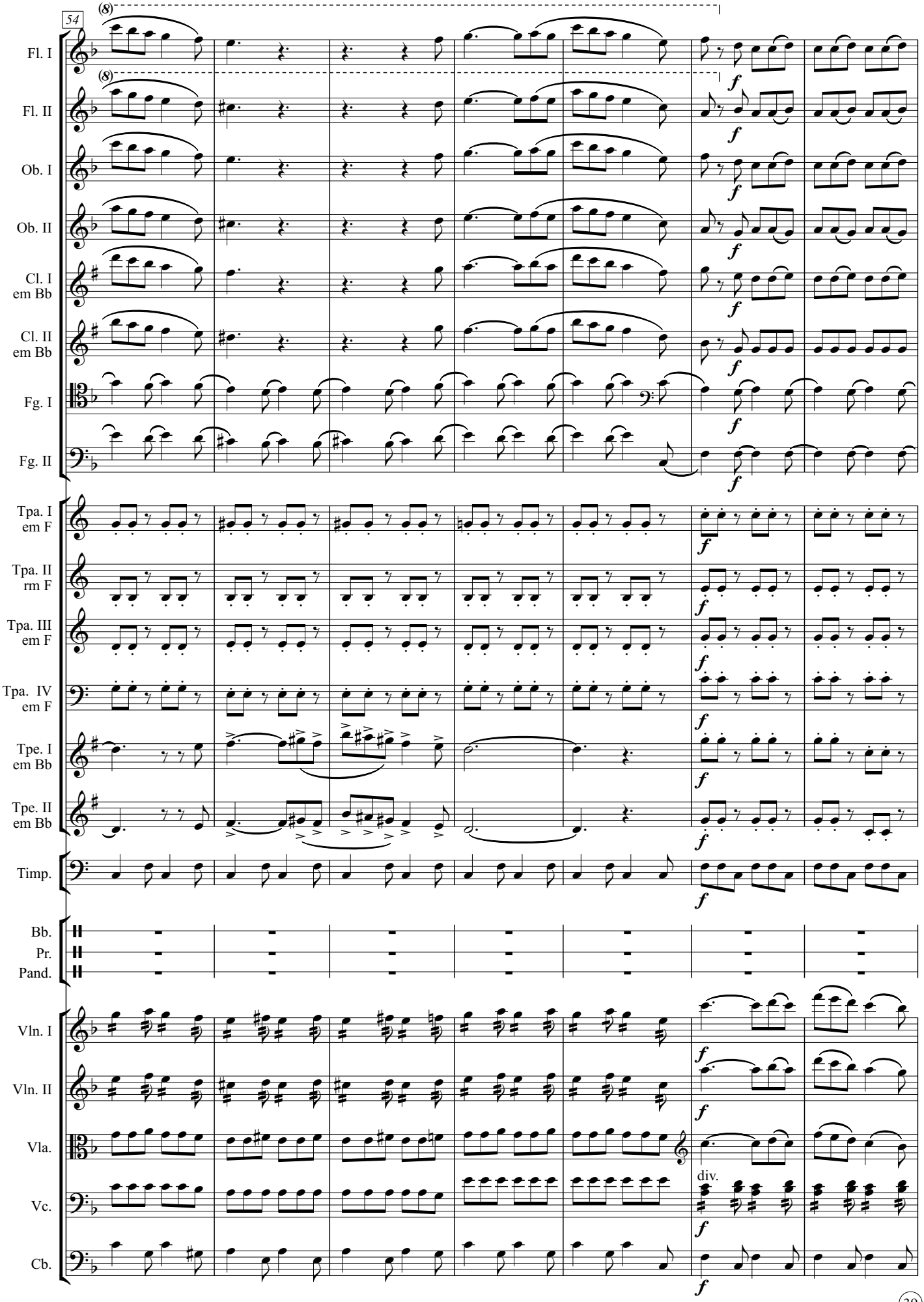

21
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
cresc.
mp
mf

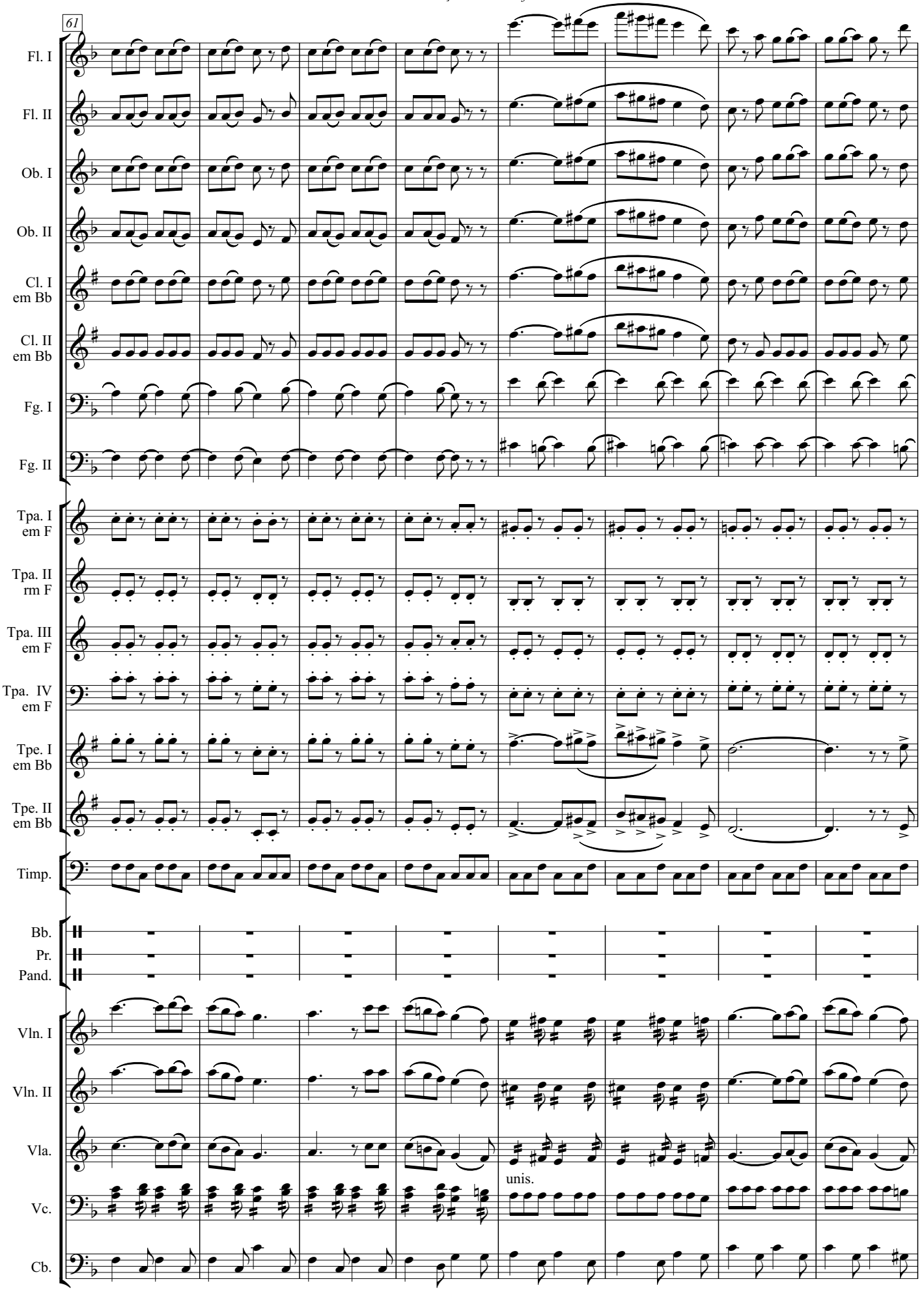

29
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

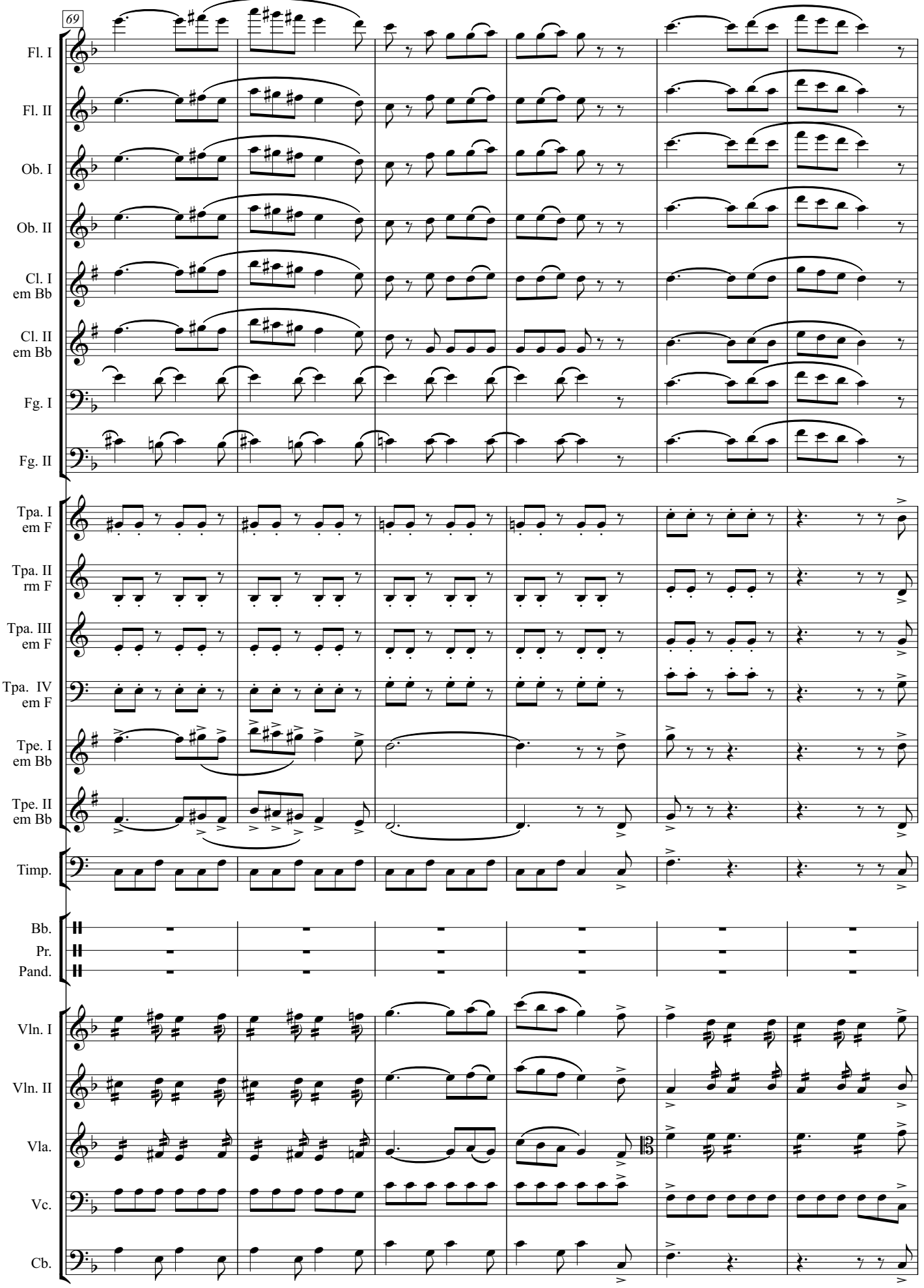

35
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
fff
f
8va
tr

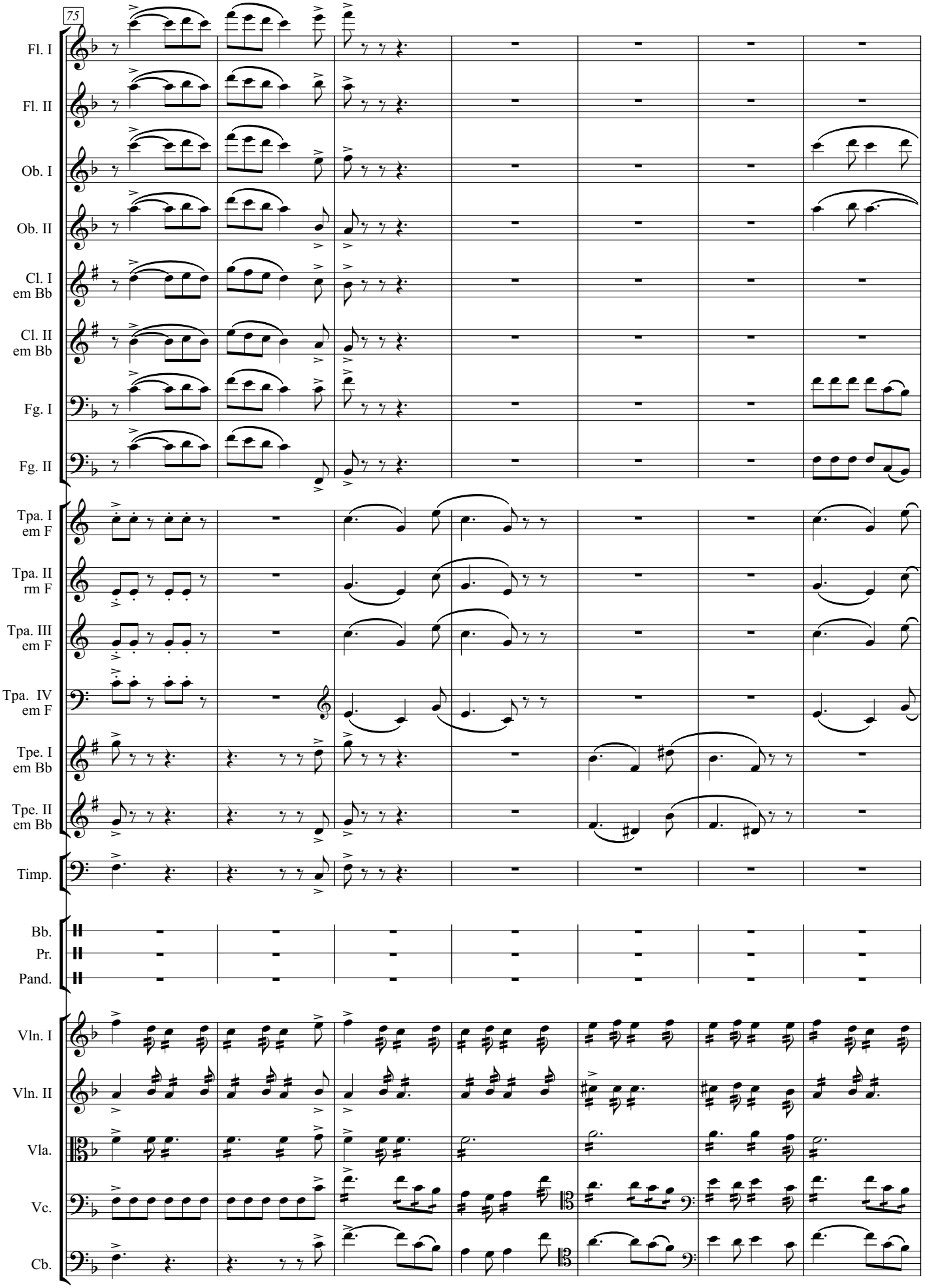

41
8va
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
f

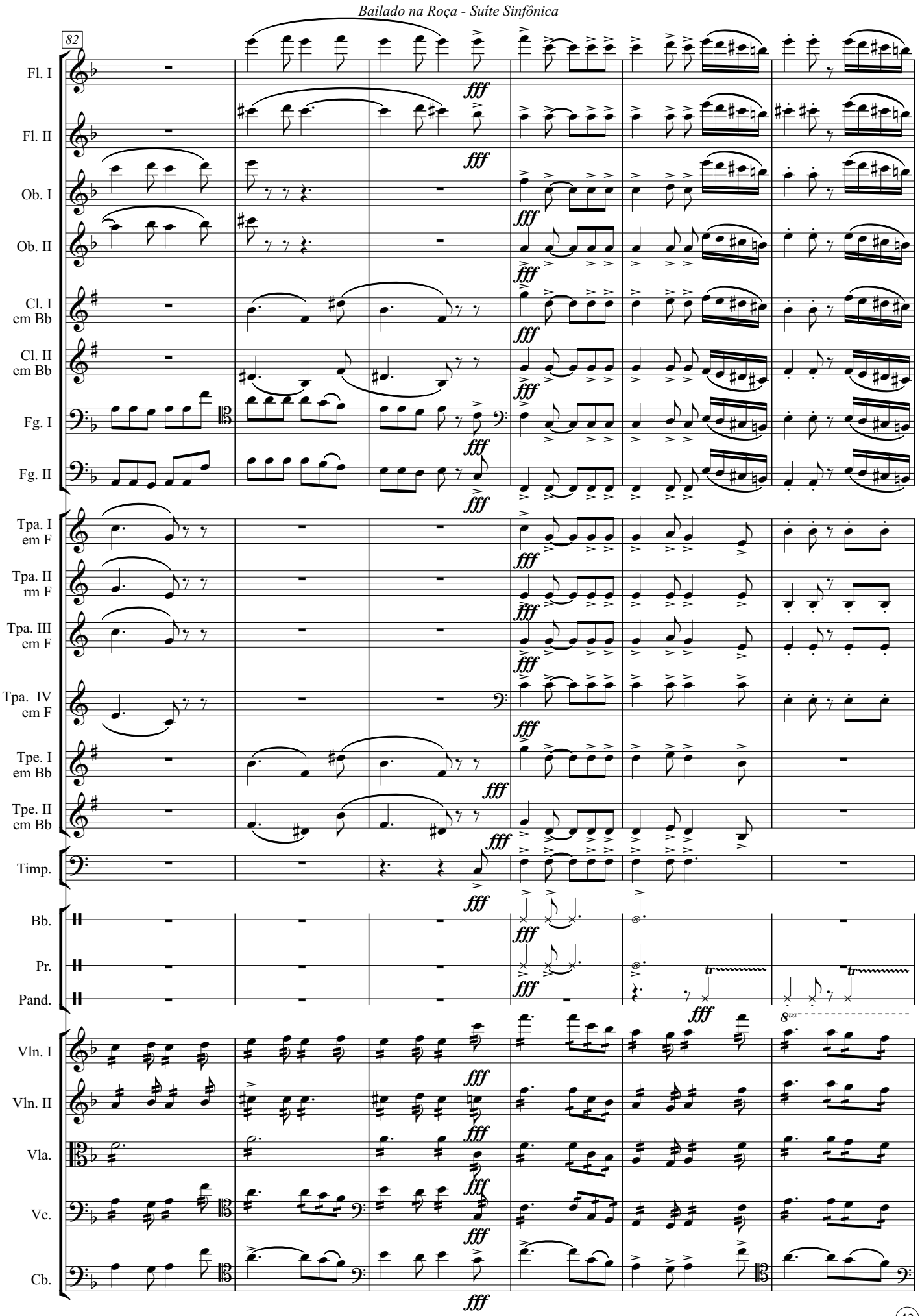

47
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
8va
fff

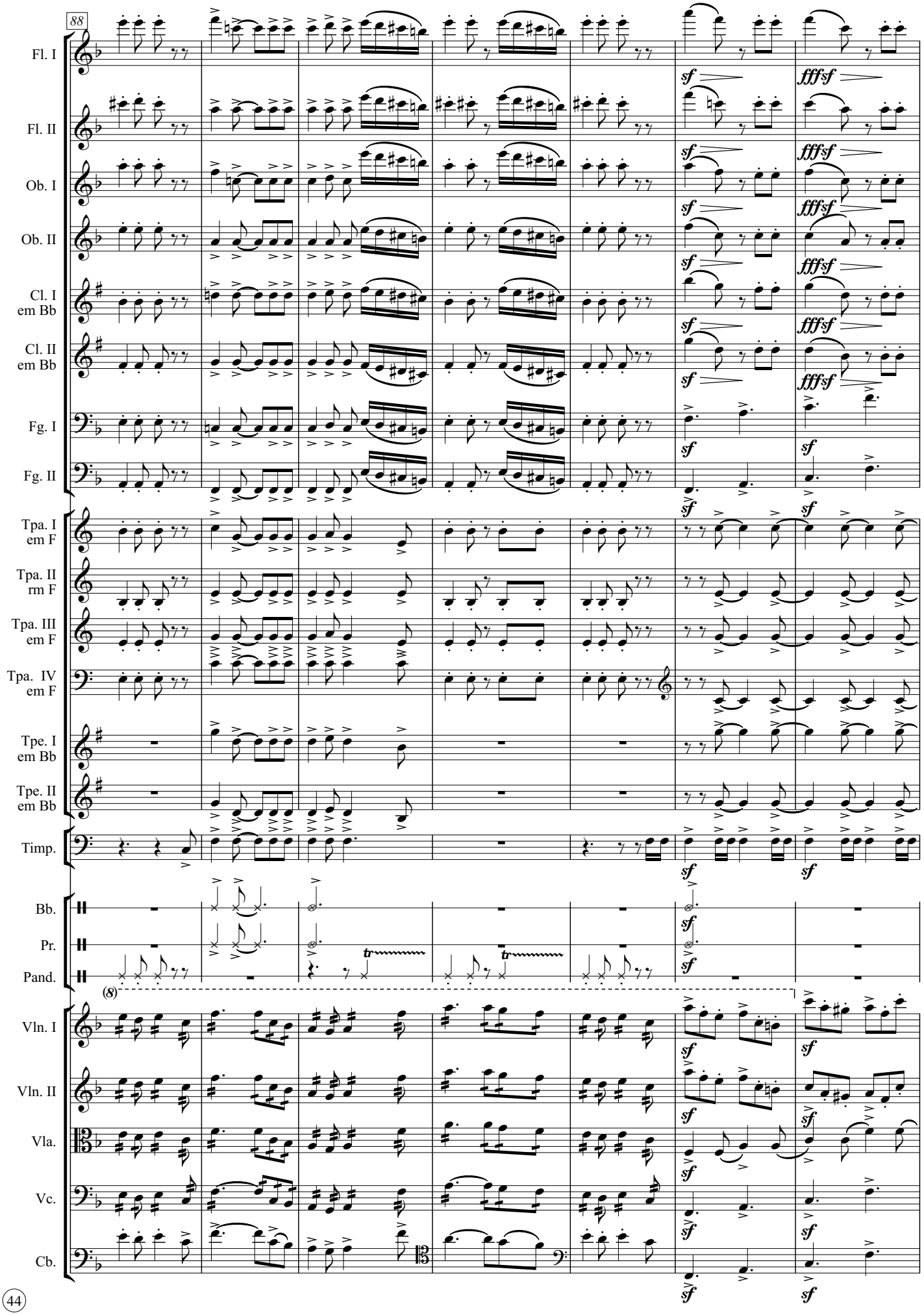

54
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.

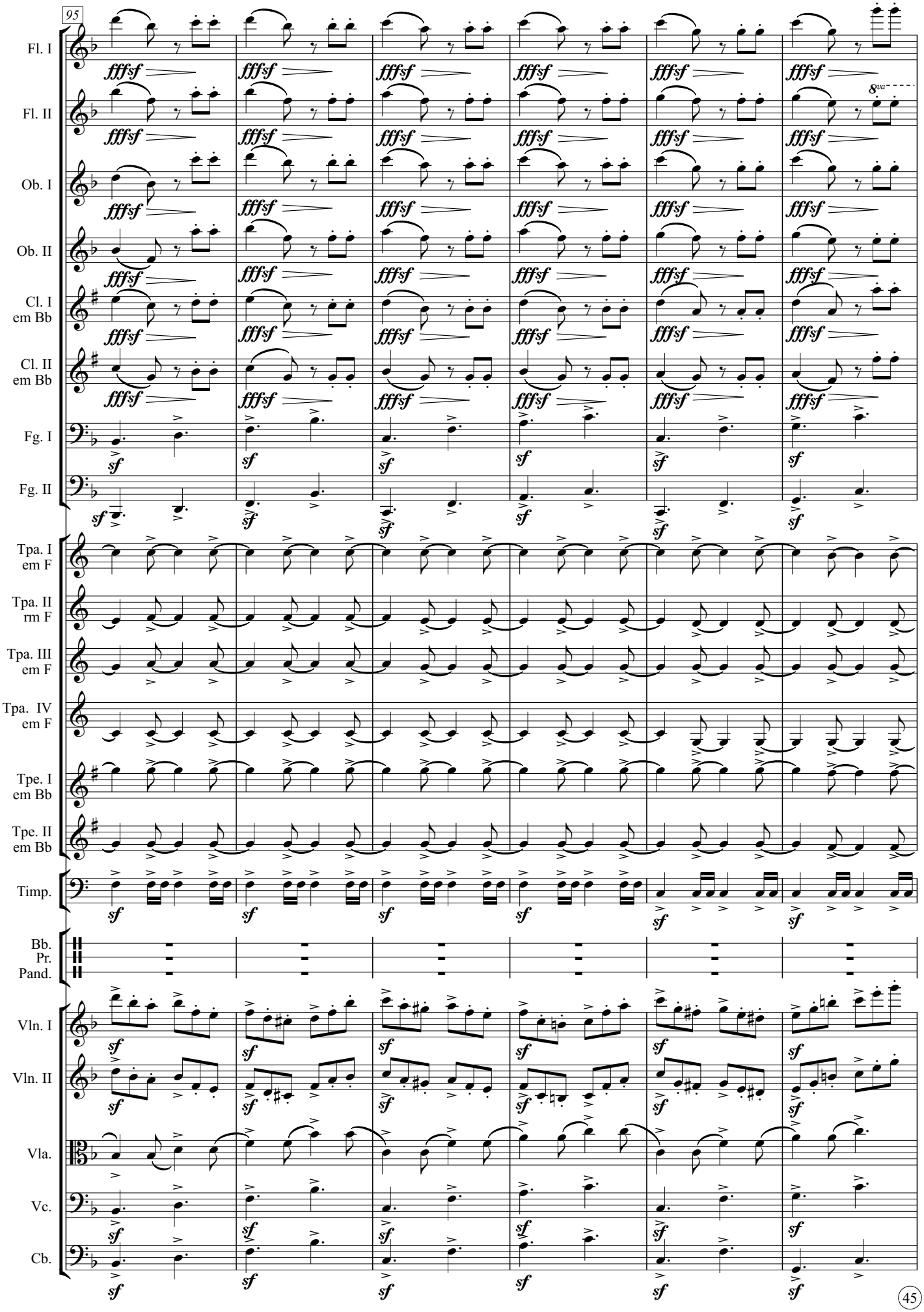

61
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis.

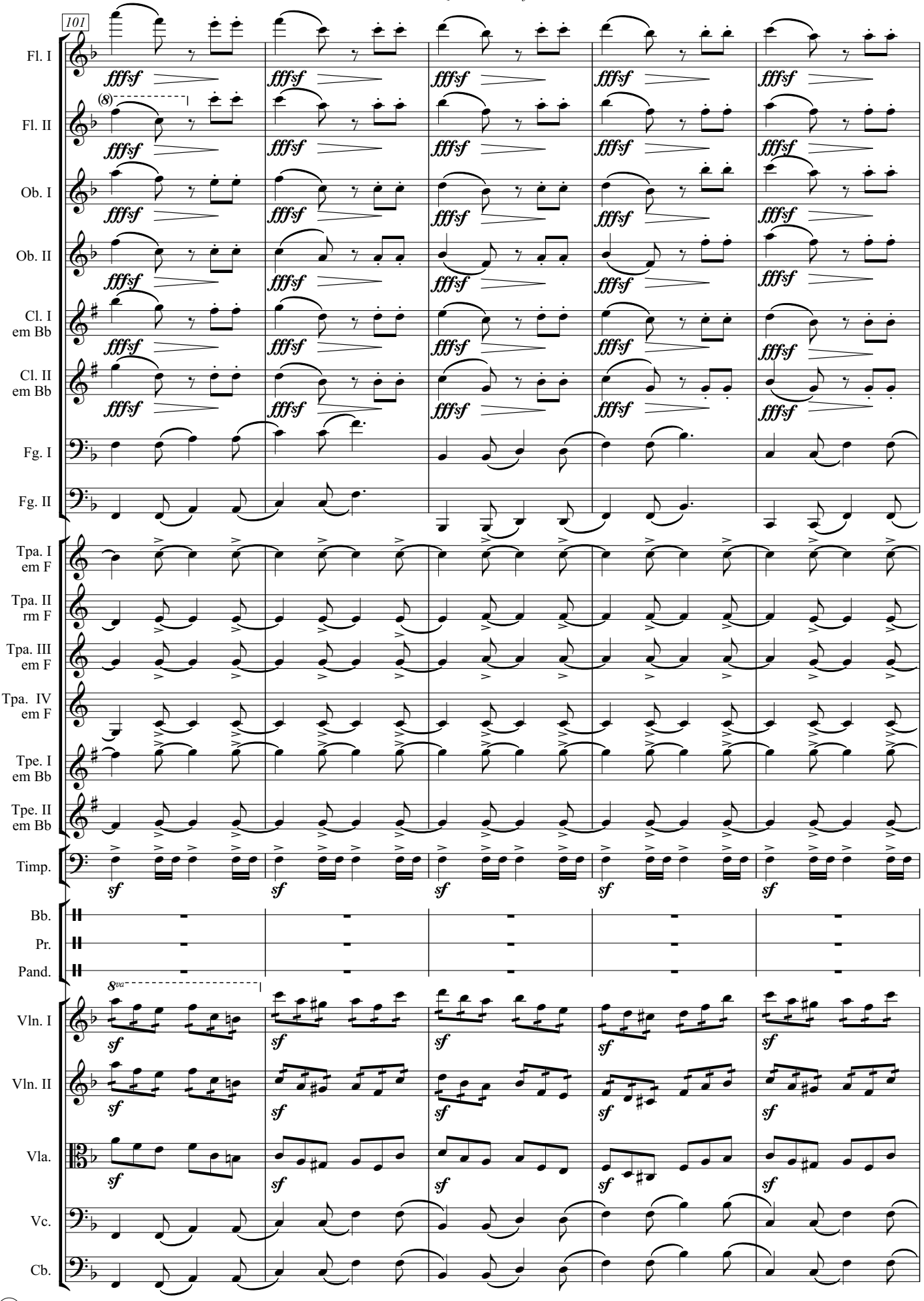

69
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

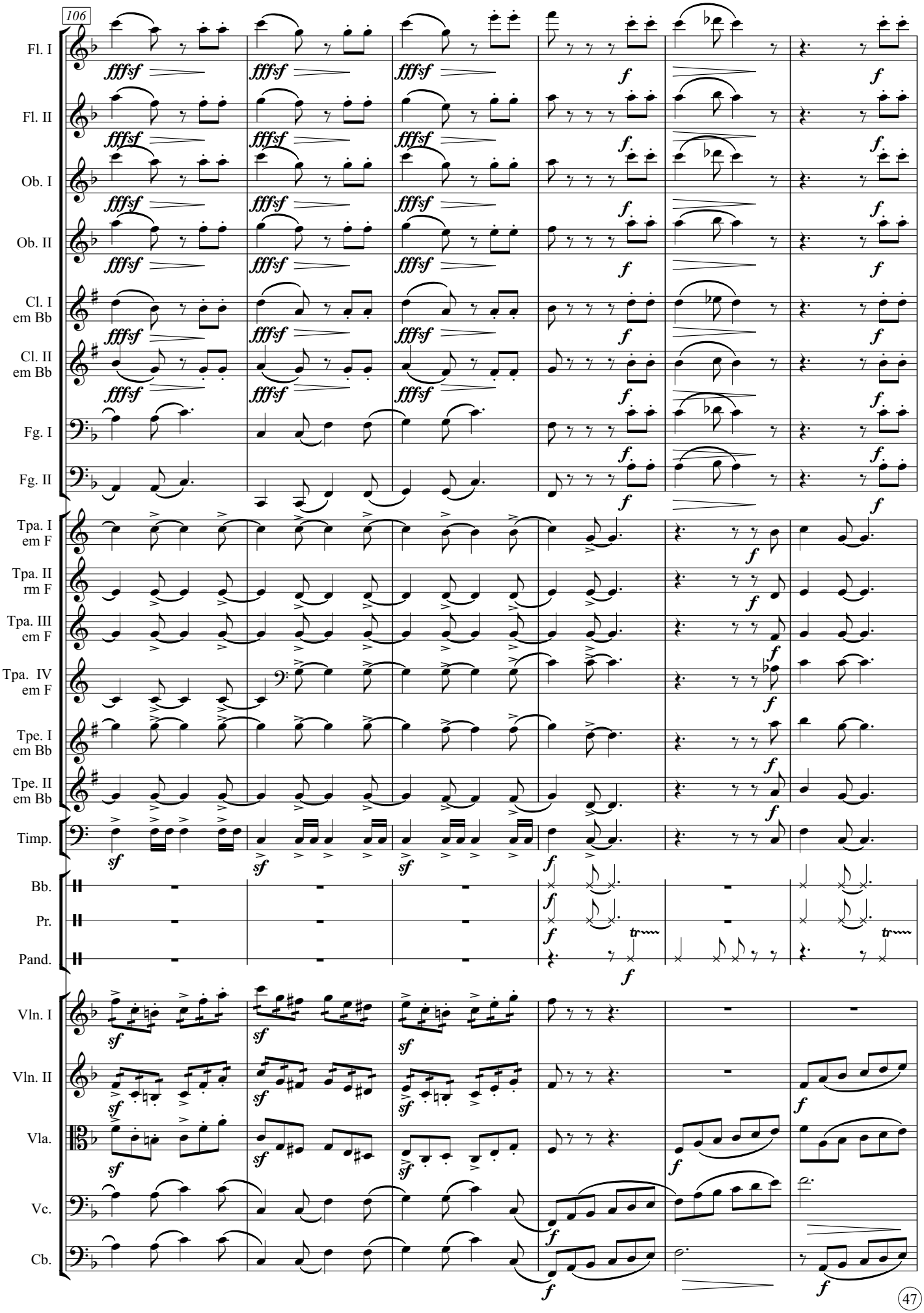

75
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

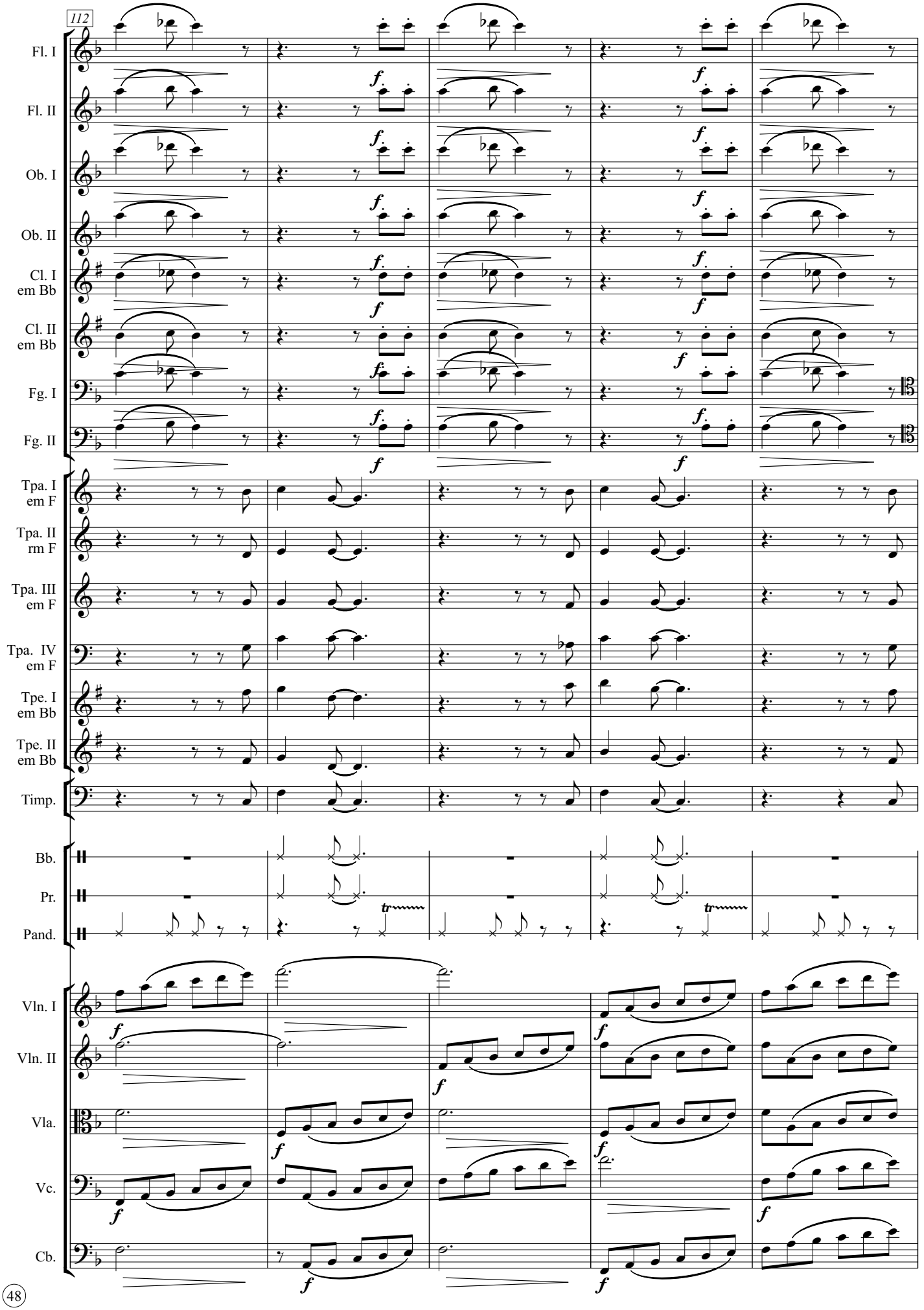

82
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
fff
tr
8va

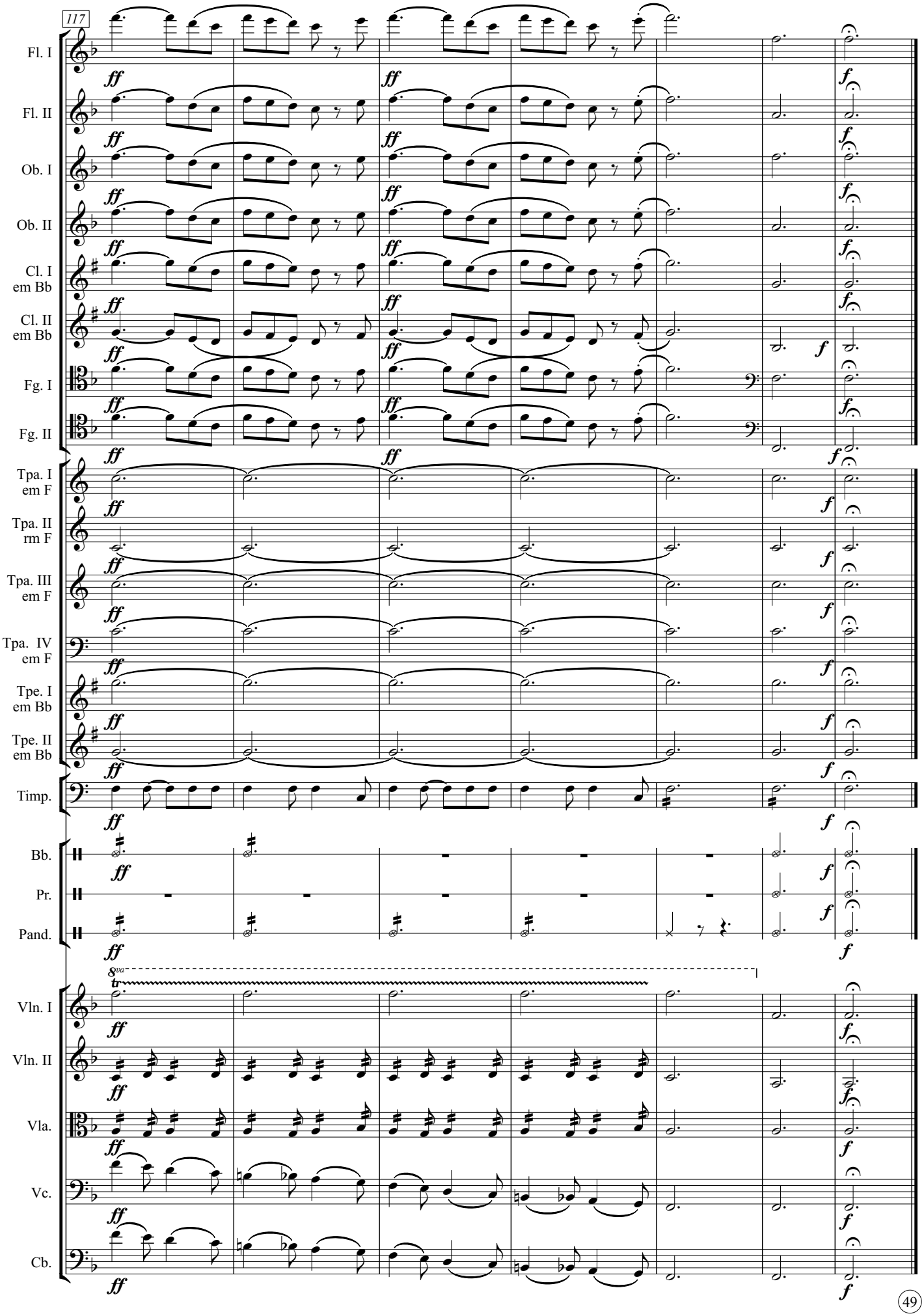

88
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
(8)
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
sf
fffsf
tr


95
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb. Pr. Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
fffsf
sf
8va


101
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
fffsf
sf


106
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


112
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

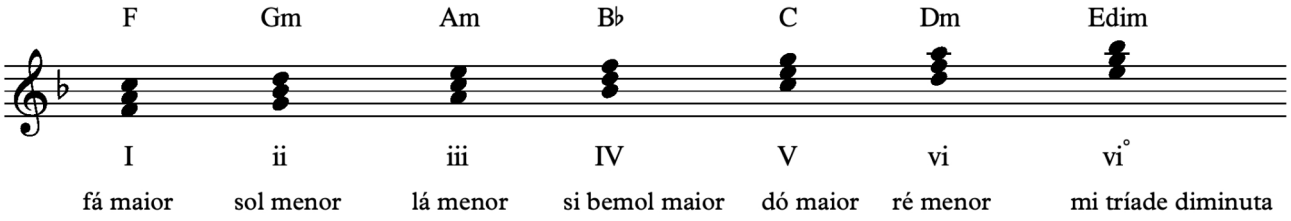

117
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I em Bb
Cl. II em Bb
Fg. I
Fg. II
Tpa. I em F
Tpa. II rm F
Tpa. III em F
Tpa. IV em F
Tpe. I em Bb
Tpe. II em Bb
Timp.
Bb.
Pr.
Pand.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
f
8va
tr

ANEXO H

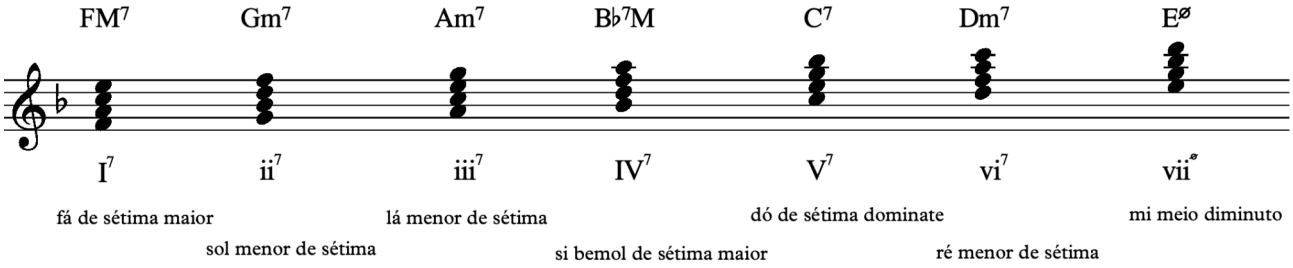
Análise harmônica da obra, feira pelo pesquisador Marcos Roberto Camargo dos Santos (2026)

Campo harmônico de Fá maior

Tríades:



Tétrades:



Graus em algarismos romanos (utilizando Fá maior como exemplo):

I - Tônica
ii - Super tônica
iii - Mediante (ou mediante superior)
IV - Subdominante
V - Dominante
VI - Sub mediante (ou mediante inferior)
vii - Sensível

Classificação dos graus de acordo com as leis tonais básicas:

I, iii, VI - Função tônica (T) - repouso
V, vii - Função Dominante (D) - movimento (preparação)
ii, IV - Função subdominante (S) - movimento (afastamento)

DS - Acorde de dominante secundária (acorde também não pertencente ao campo harmônico referido, mas que prepara um acorde do tom em questão). Por exemplo, **A7** (lá, dó#, mi, sol) possui notas de fora do campo harmônico de fá maior (e não faz parte do mesmo), entretanto ele pode servir como preparação para o sexto grau (**Dm**).

SUS - Acorde de suspensão (acorde em que a terça está suspensa, normalmente por uma quarta justa). Por conta da ausência da terça o acorde adquire um caráter mais ambíguo em relação a explicitar ser maior ou menor. Em geral esse acorde pede uma resolução da suspensão no acorde seguinte (procedimento usual na música com harmonia mais tradicional). Na música popular e na própria música erudita mais contemporânea também é comum não resolver a suspensão (ou mesmo enfileirar acordes suspensos em sequência). Muitas vezes ele ocupa o lugar de um acorde de sétima dominante (se apresentando muitas vezes no formato V7sus4).

AE - Acorde de empréstimo (acorde que não pertence ao campo harmônico de determinada tonalidade, mas substitui alguma função que seria realizada por um acorde nativo). A origem do acorde pode vir de tom homônimo (maior para menor ou menor para maior), tons vizinhos ou de origem modal (modos eclesiásticos). Segue logo abaixo uma tabela demonstrando a origem das tétrades de empréstimo modal e homônimo menor usados em Fá maior. O esquema funciona de maneira semelhante para tríades simples (removendo-se a sétima dos acordes demonstrados abaixo):

GRAUS	I	II	III	IV	V	VI	VII
Homônimo menor	Fm7	Gm7(b5)	Ab7M	Bbm7	Cm7	Db7M	Eb7
Dórico	Fm7	Gm7	Ab7M	Bb7	Cm7	Dm7(b5)	Eb7M
Frígio	Fm7	Gb7M	Ab7	Bbm7	Cm7(b5)	Db7M	Ebm7
Lídio	F7M	G7	Am7	Bm7(b5)	C7M	Dm7	Em7
Mixolídio	F7	Gm7	Am7(b5)	Bb7M	Cm7	Dm7	Eb7M
Eólico	Fm7	Gm7(b5)	Ab7M	Bbm7	Cm7	Db7M	Eb7
Lócrino	Fm7(b5)	Gb7M	Abm7	Bbm7	Cb7M	Db7	Ebm7

** Acorde Xm7(b5) = acorde meio diminuto*

Nomenclatura utilizada de notação de harmonia por algarismos romanos e simbologia de voicing/tipo de acorde (simbologia originária de baixo figurado do período barroco):

Algarismo maiúsculo representa acorde maior,
Algarismo minúsculo, acorde menor:
Algarismo (maiúsculo ou minúsculo) sem demais símbolos representa acorde na posição fundamental (seja maior ou menor)

<u>Algarismos podem vir acompanhados dos seguintes símbolos:</u>

^{6} Tríade na primeira inversão (terça no baixo)

$^{6}_{4}$ Tríade na segunda inversão (quinta no baixo)

$^{\circ}$ Tríade diminuta

^{7} Tétrade na posição fundamental

$^{6}_{5}$ Tétrade na primeira inversão (terça no baixo)

$^{4}_{3}$ Tétrade na segunda inversão (quinta no baixo)

$^{4}_{2}$ Tétrade na terceira inversão (sétima no baixo)

$^{\circ 7}$ Tétrade diminuta

$^{\varnothing}$ Tétrade meio diminuta

Destaques harmônicos em Bailado na Roça:

O primeiro trecho digno de destaque compreende a música entre os compassos **5 a 12** do movimento 1. Nele aparece o trecho com sequência de acordes de empréstimo e dominantes secundárias e que reaparece no próprio movimento (compassos **23 a 30**) e também é reprisado praticamente inalterado no movimento 2 (compassos **47 a 54**). Esses acordes são usados quase como um tema que gera movimento harmônico e mudança da paleta sonora em meio a harmonia mais comum das demais seções.

A finalização dos dois primeiros movimentos é praticamente idêntica em termos de harmonia. Finalizam na relativa menor de fá maior (ré menor, que é preparado pela dominante secundária sol maior), executando a sequência **vi - IV - vi - iii - vi.**

No segundo movimento o autor usou bastante o recurso de baixo pedal (iniciando a seção direto com baixo no fá de maneira insistente). Essa ideia reaparece mais à frente, nos compassos **18 a 21**).

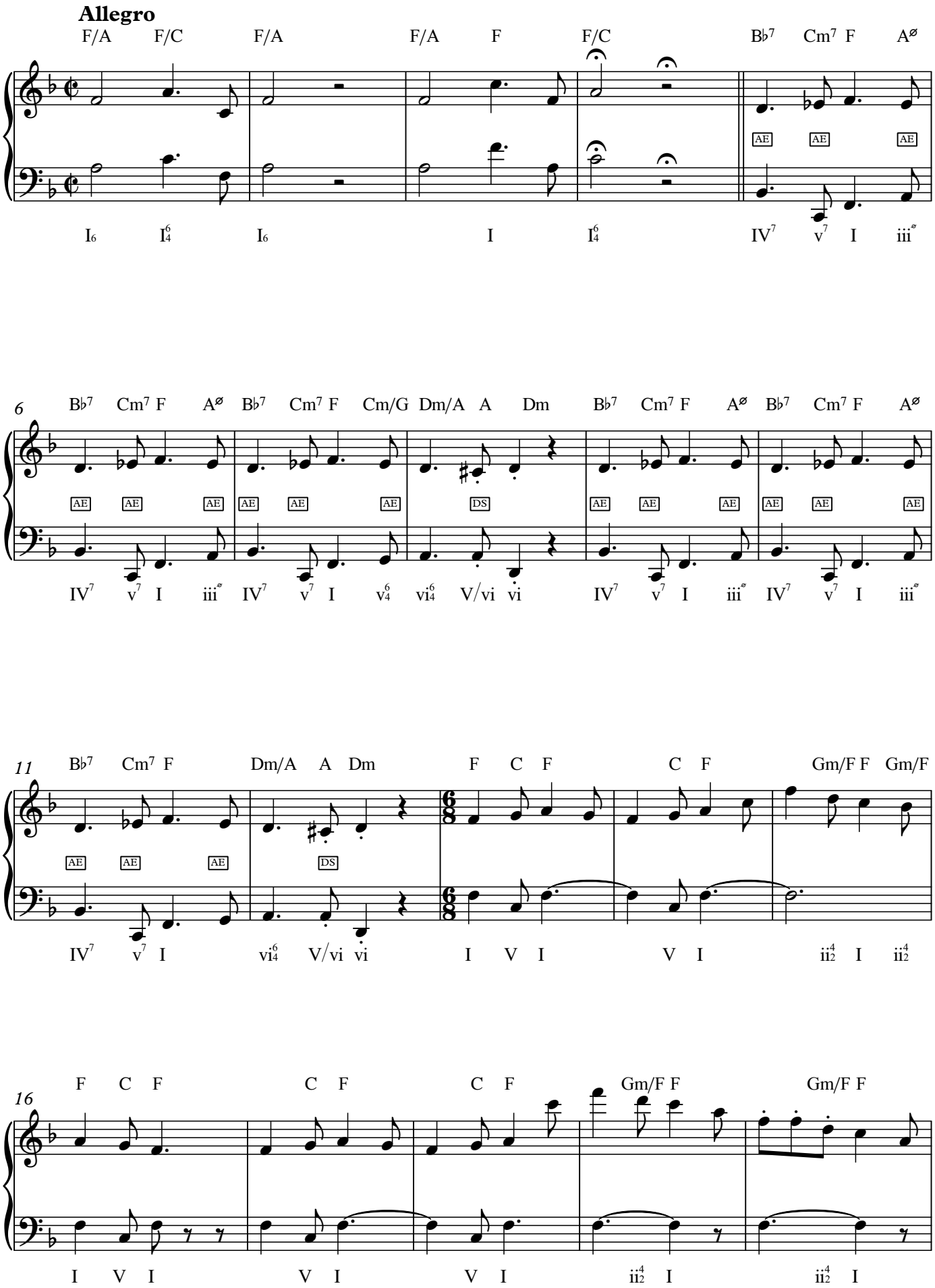
O movimento 3 se caracteriza por sequências de progressão I - V. Nele também aparece o uso de baixo pedal enquanto os acordes vão sendo modificados (compassos **41 a 44**).

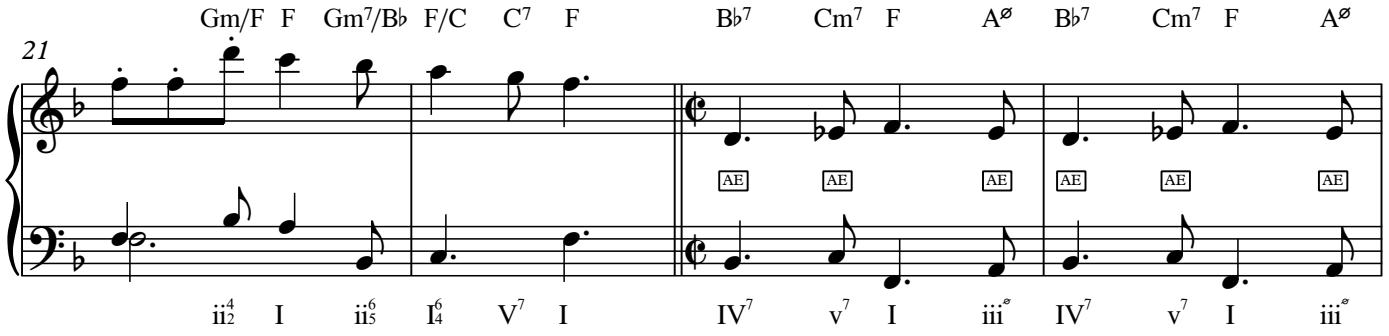
O quarto movimento tem a harmonia menos movida que os demais (apesar de ser um trecho mais ativo ritmicamente). Aqui também temos mais uma vez sequências de **I- V** e uso de baixo pedal por longos trechos. A peça finaliza no acorde fá maior após grande trecho de exposição de sequências de escalas.

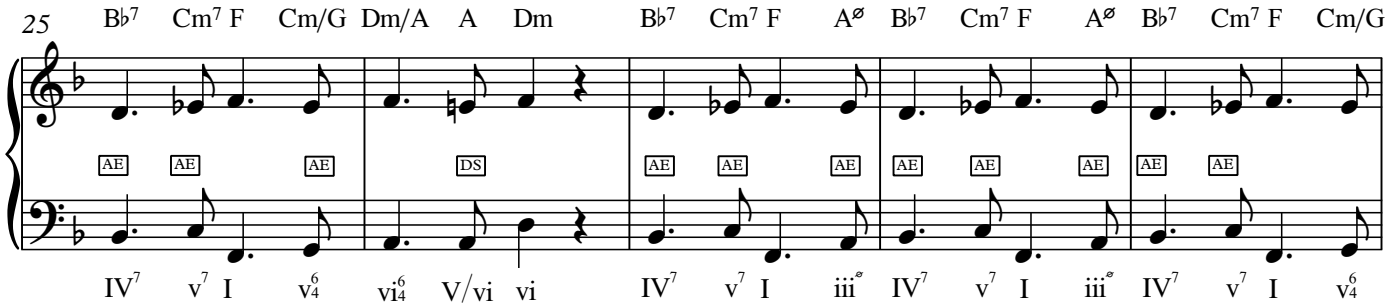
Bailado na Roça

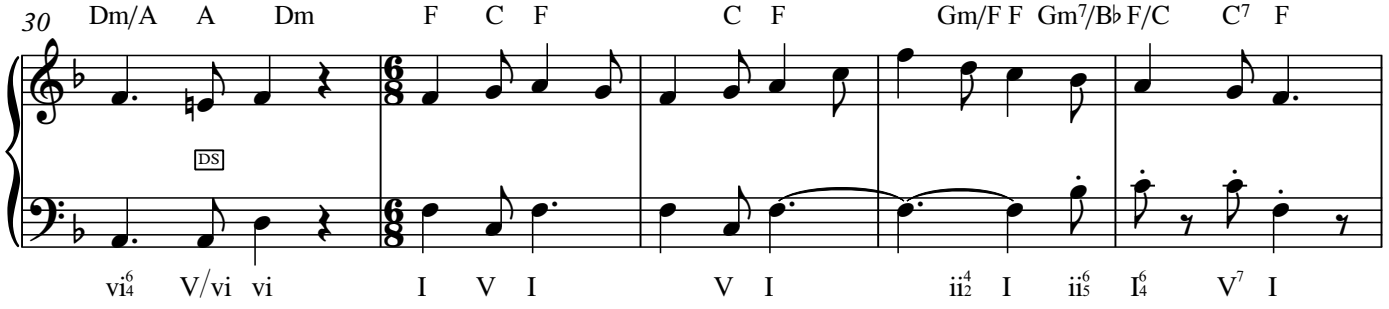
I. Garotos Fardados

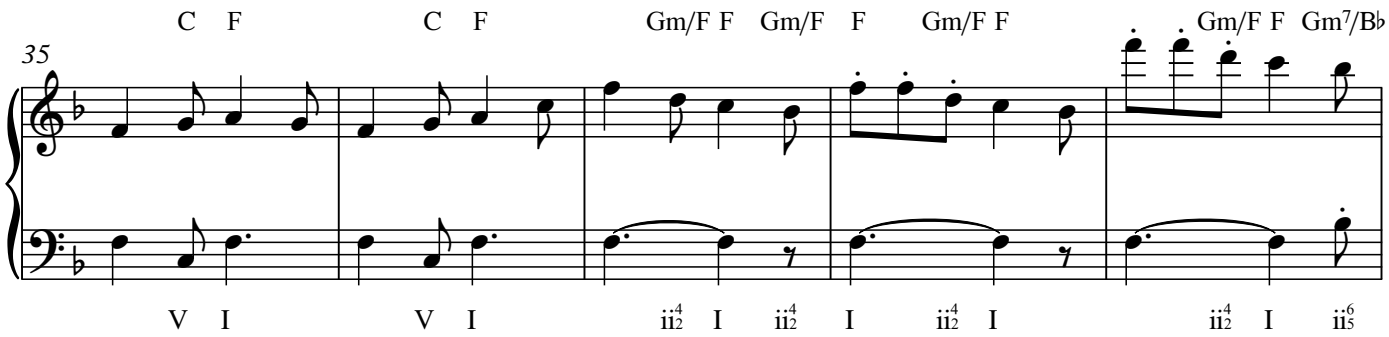
Francisco Valle
(1869 - 1906)

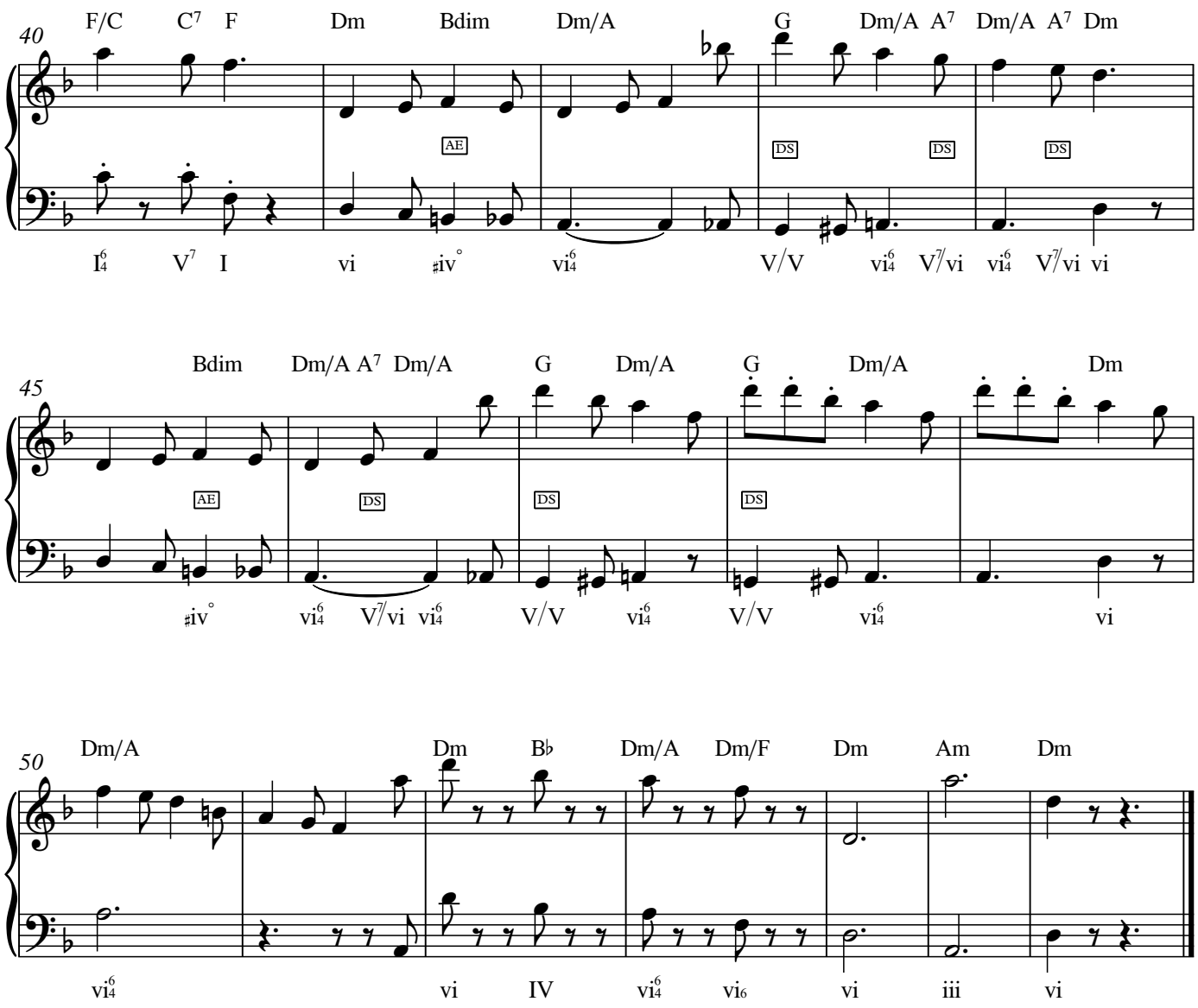



21
Gm/F F Gm7/B♭ F/C C7 F B♭7 Cm7 F A∅ B♭7 Cm7 F A∅
AE AE AE AE AE AE
ii4 2 I ii6 5 I6 4 V7 I IV7 v7 I iii∅ IV7 v7 I iii∅


25
B♭7 Cm7 F Cm/G Dm/A A Dm B♭7 Cm7 F A∅ B♭7 Cm7 F A∅ B♭7 Cm7 F Cm/G
AE AE AE DS AE AE AE AE AE AE AE AE
IV7 v7 I v6 4 vi6 4 V/vi vi IV7 v7 I iii∅ IV7 v7 I iii∅ IV7 v7 I v6 4


30
Dm/A A Dm F C F C F Gm/F F Gm7/B♭ F/C C7 F
DS
vi6 4 V/vi vi I V I V I ii4 2 I ii6 5 I6 4 V7 I

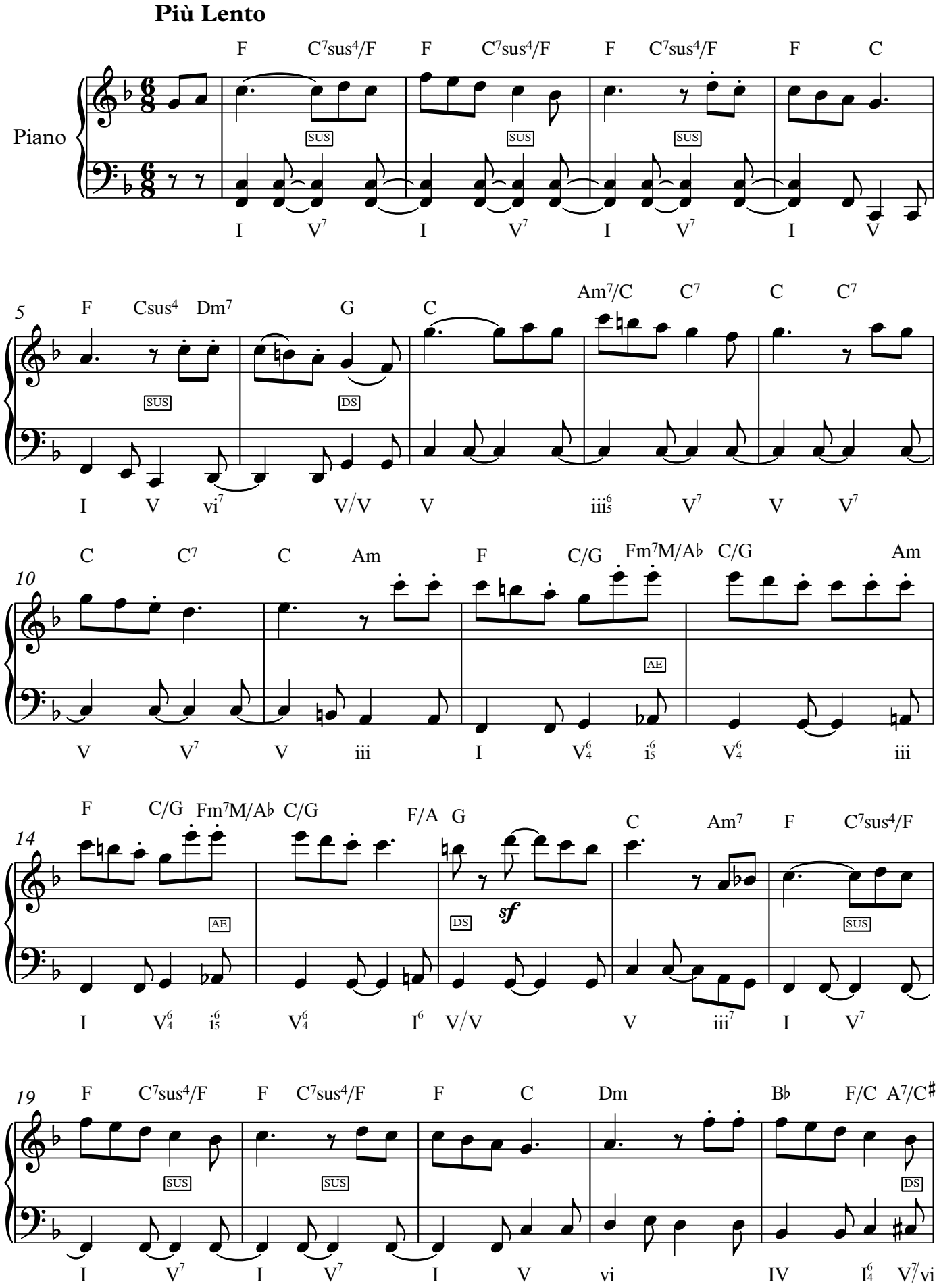

35
C F C F Gm/F F Gm/F F Gm/F F Gm/F F Gm7/B♭
V I V I ii4 2 I ii4 2 I ii4 2 I ii4 2 I ii6 5

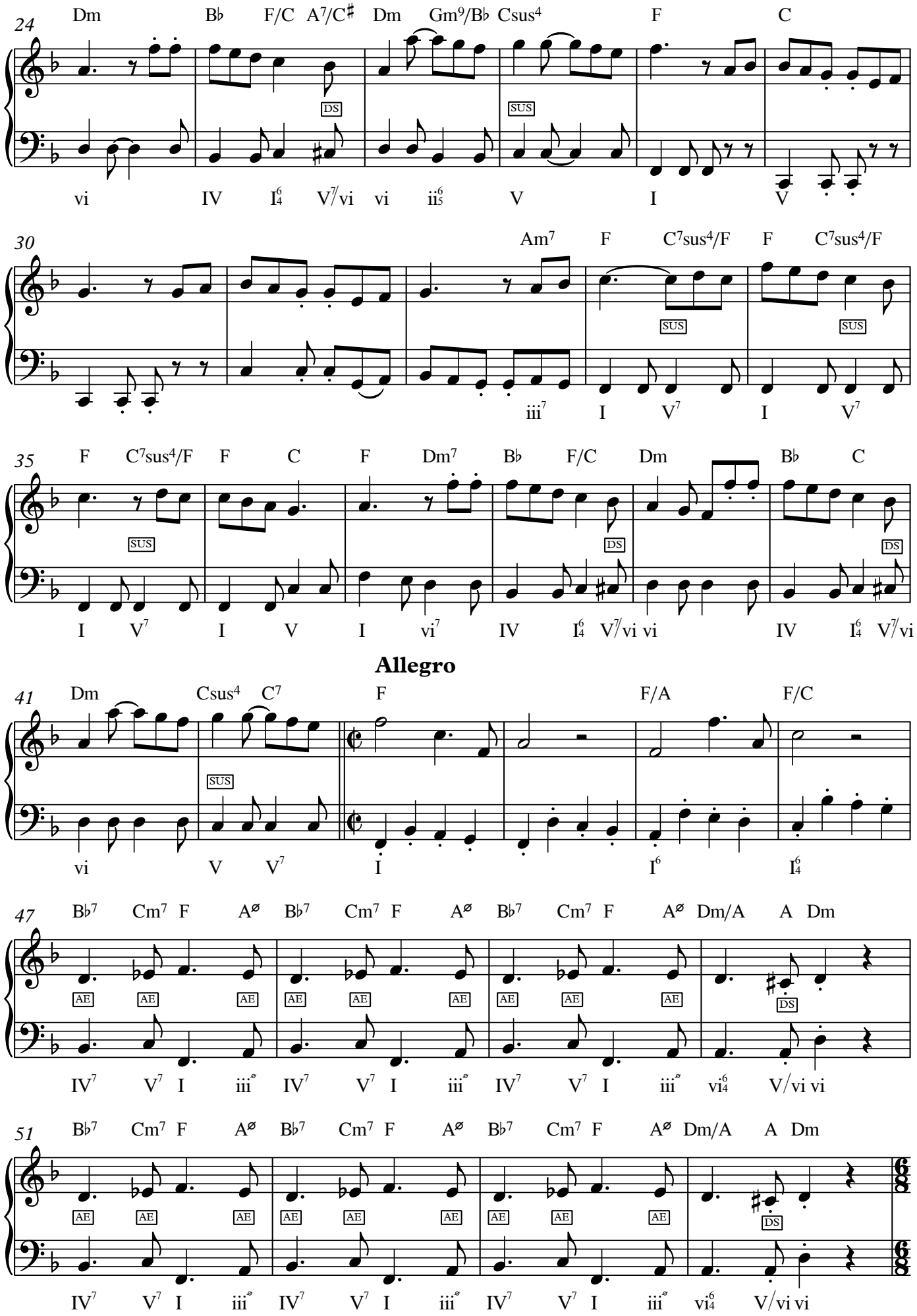

40
F/C C7 F Dm Bdim Dm/A G Dm/A A7 Dm/A A7 Dm
AE
DS
DS
DS
I6/4 V7 I vi ♯iv° vi6/4 V/V vi6/4 V7/vi vi6/4 V7/vi vi
45
Bdim Dm/A A7 Dm/A G Dm/A G Dm/A Dm
AE
DS
DS
DS
♯iv° vi6/4 V7/vi vi6/4 V/V vi6/4 V/V vi6/4 vi
50
Dm/A Dm B♭ Dm/A Dm/F Dm Am Dm
vi6/4 vi IV vi6/4 vi6 vi iii vi

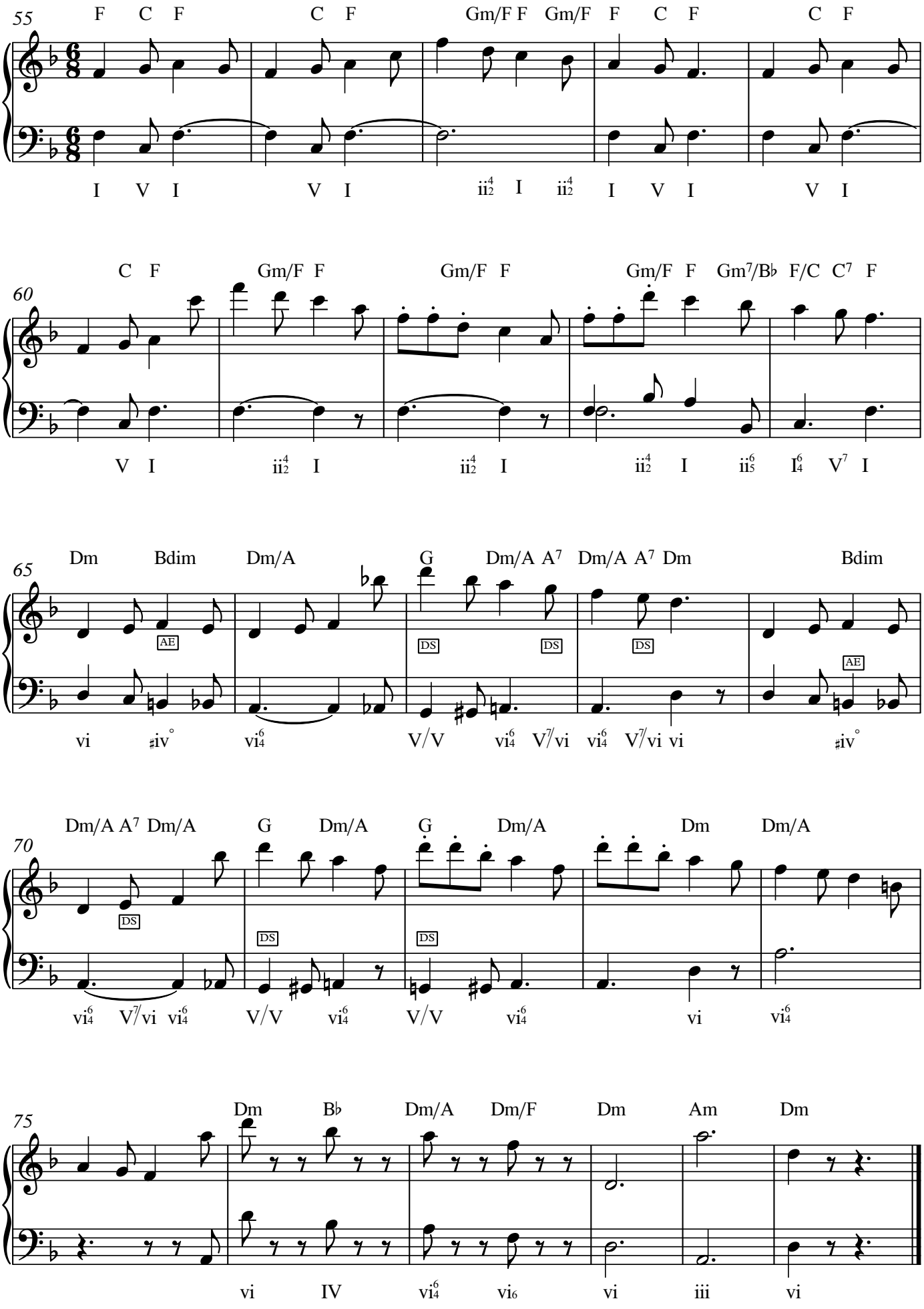
Bailado na Roça

2. Os camponeses

Francisco Valle




24
Dm B♭ F/C A7/C♯ Dm Gm9/B♭ Csus4 F C
DS SUS
vi IV I64 V7/vi vi ii65 V I V
30
Am7 F C7sus4/F F C7sus4/F
SUS SUS
iii7 I V7 I V7
35
F C7sus4/F F C F Dm7 B♭ F/C Dm B♭ C
SUS DS DS
I V7 I V I vi7 IV I64 V7/vi vi IV I64 V7/vi
Allegro
41
Dm Csus4 C7 F F/A F/C
SUS
vi V V7 I I6 I64
47
B♭7 Cm7 F A∅ B♭7 Cm7 F A∅ B♭7 Cm7 F A∅ Dm/A A Dm
AE AE AE AE AE AE AE AE AE DS
IV7 V7 I iii∅ IV7 V7 I iii∅ IV7 V7 I iii∅ vi64 V/vi vi
51
B♭7 Cm7 F A∅ B♭7 Cm7 F A∅ B♭7 Cm7 F A∅ Dm/A A Dm
AE AE AE AE AE AE AE AE AE DS
IV7 V7 I iii∅ IV7 V7 I iii∅ IV7 V7 I iii∅ vi64 V/vi vi

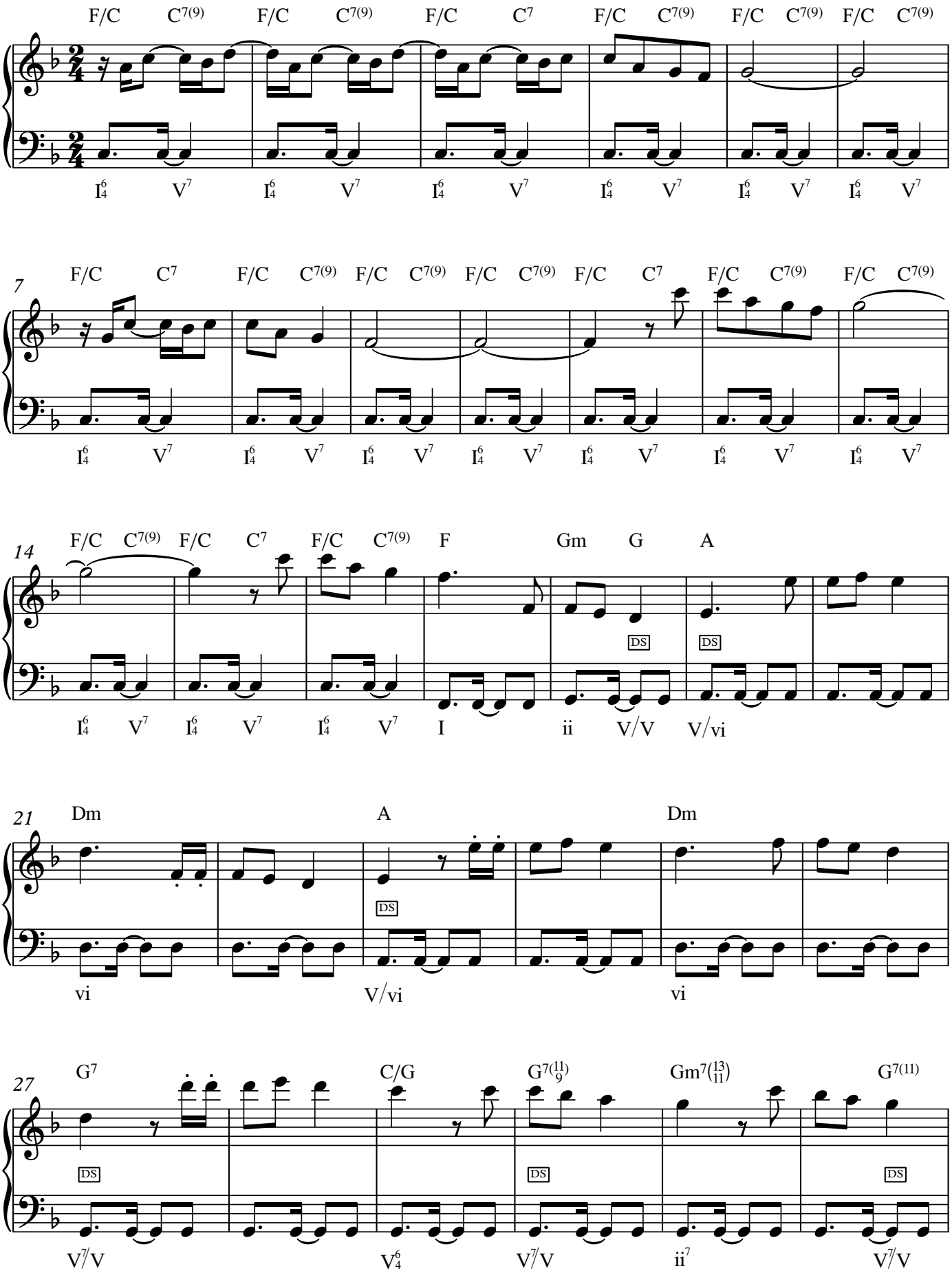

55
F C F C F Gm/F F Gm/F F C F C F
I V I V I ii4 2 I ii4 2 I V I V I
60
C F Gm/F F Gm/F F Gm/F F Gm7/B♭ F/C C7 F
V I ii4 2 I ii4 2 I ii4 2 I ii6 5 I6 4 V7 I
65
Dm Bdim Dm/A G Dm/A A7 Dm/A A7 Dm Bdim
AE DS DS DS AE
vi ♯iv° vi6 4 V/V vi6 4 V7/vi vi6 4 V7/vi vi ♯iv°
70
Dm/A A7 Dm/A G Dm/A G Dm/A Dm Dm/A
DS DS DS
vi6 4 V7/vi vi6 4 V/V vi6 4 V/V vi6 4 vi vi6 4
75
Dm B♭ Dm/A Dm/F Dm Am Dm
vi IV vi6 4 vi6 vi iii vi

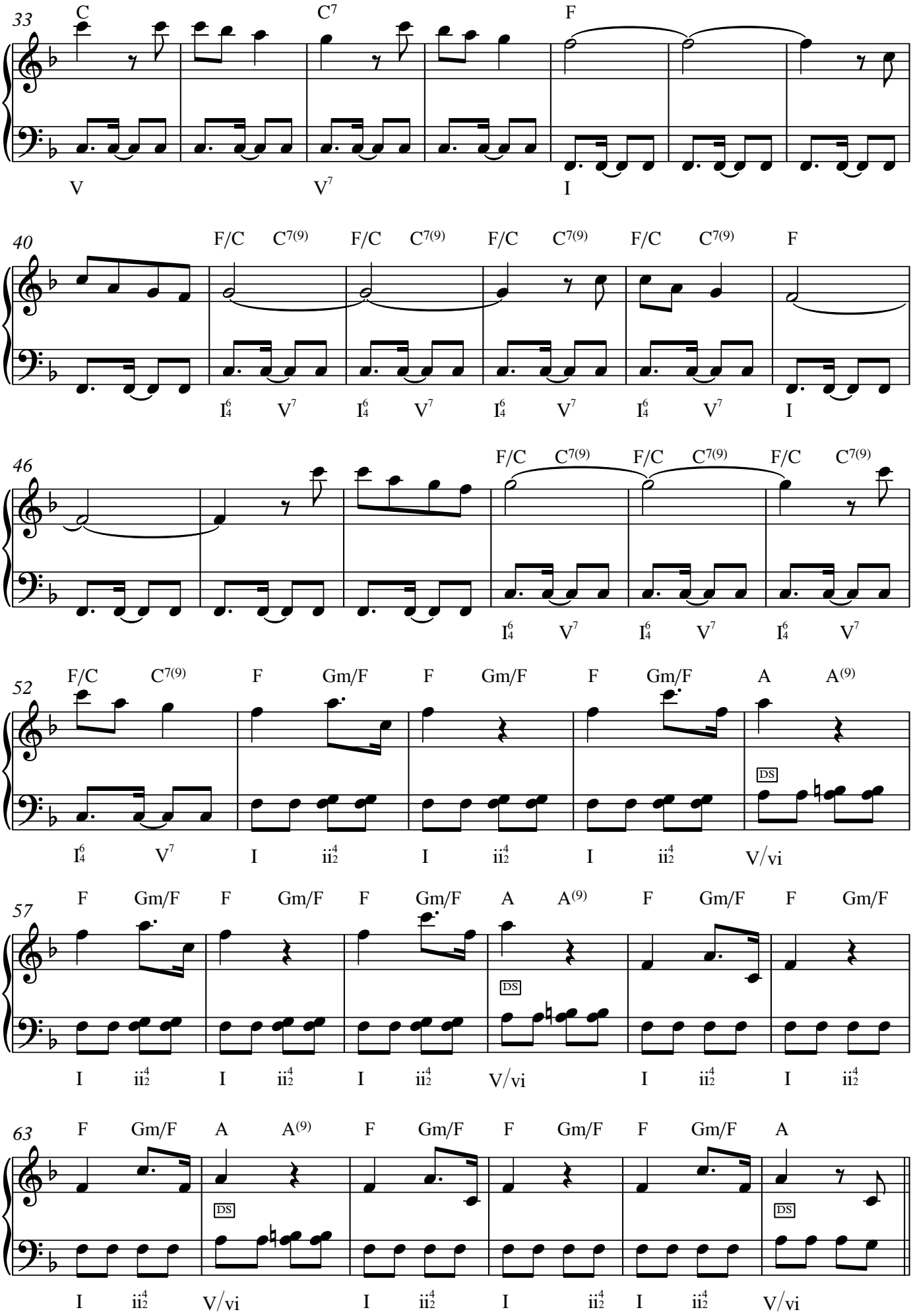
Bailado na roça

Francisco Valle

3. Os caipiras ou violeiros

Fá maior

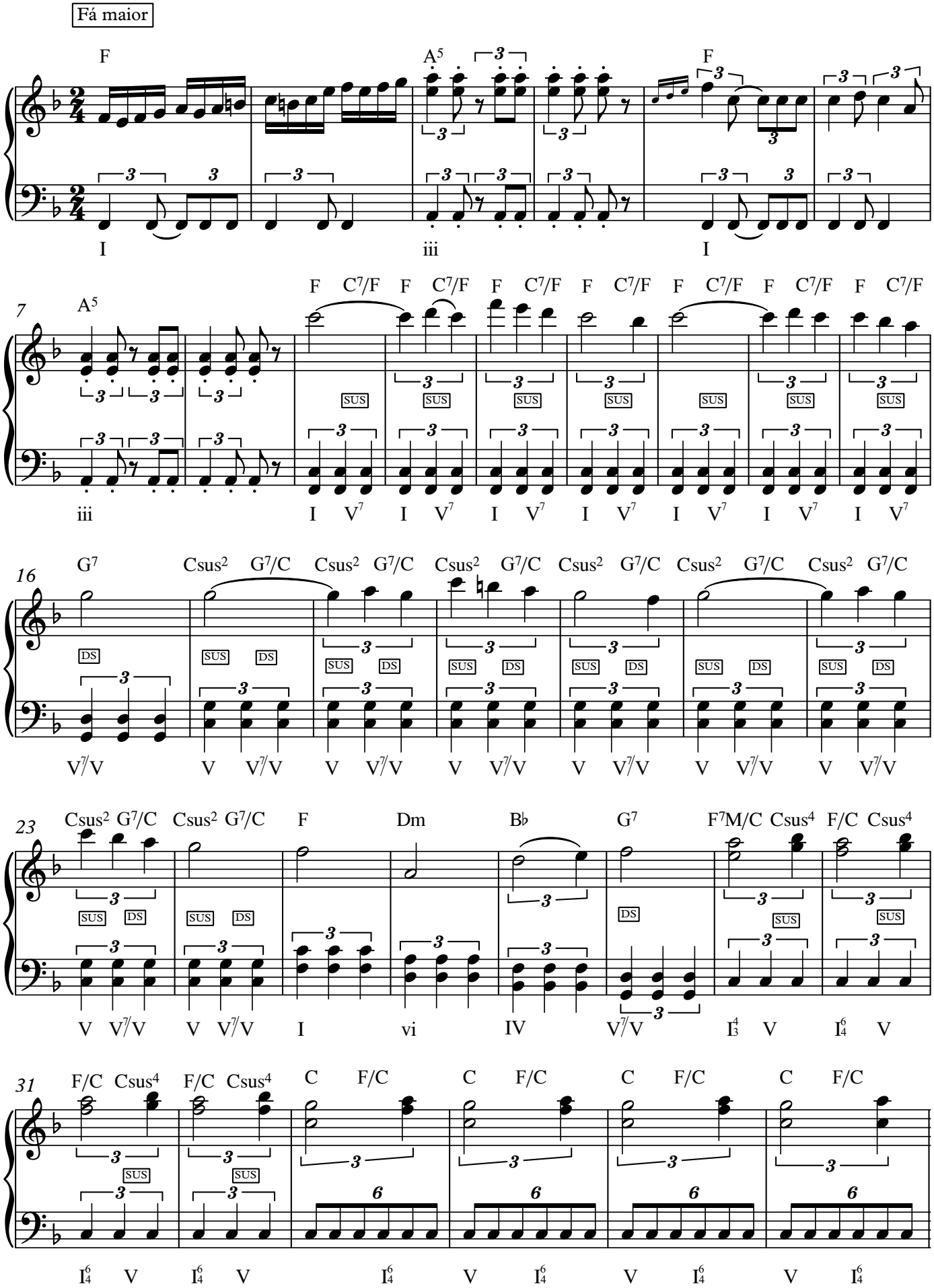


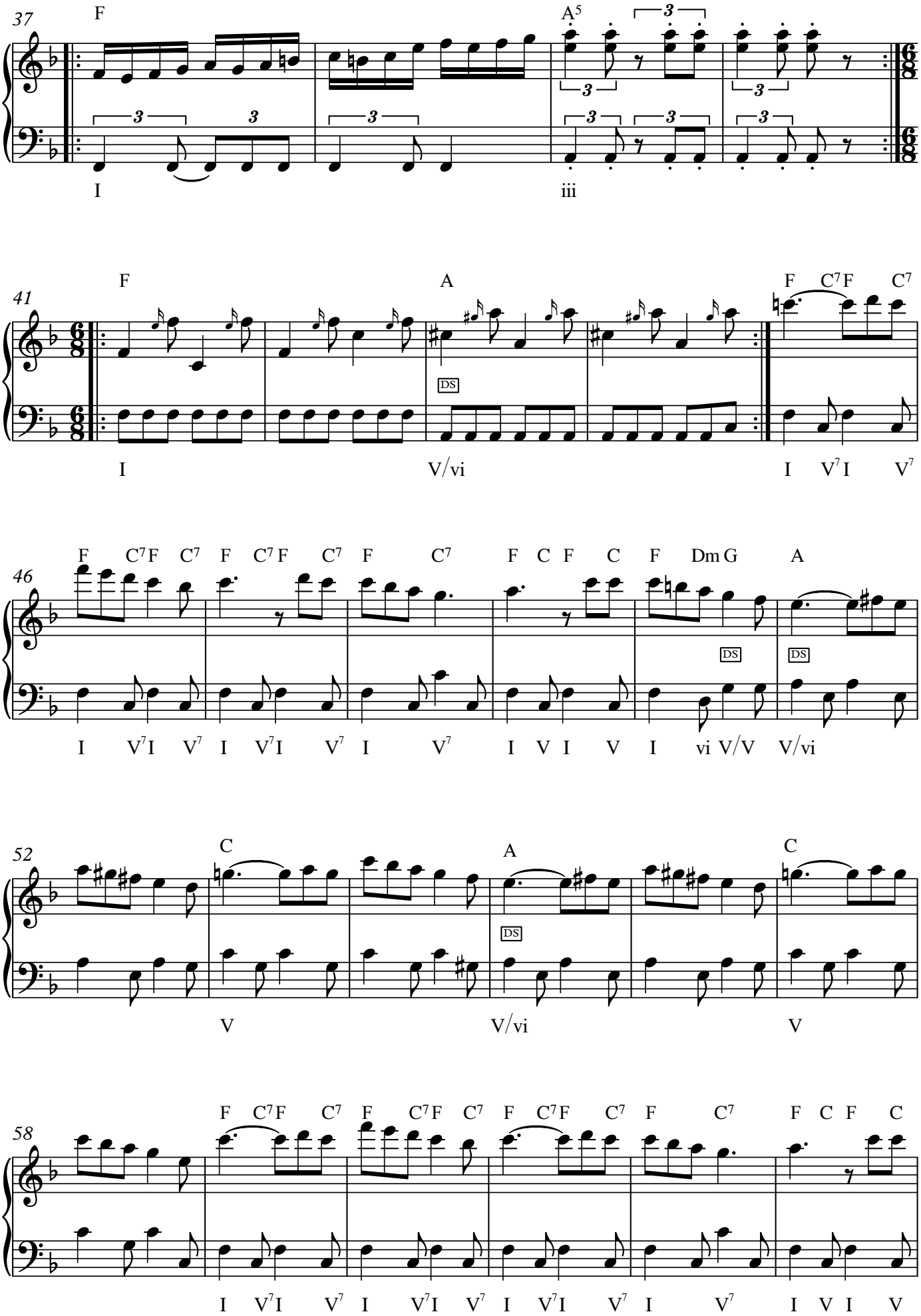

33
C C7 F
V V7 I
40
F/C C7(9) F/C C7(9) F/C C7(9) F/C C7(9) F
I64 V7 I64 V7 I64 V7 I64 V7 I
46
F/C C7(9) F/C C7(9) F/C C7(9)
I64 V7 I64 V7 I64 V7
52
F/C C7(9) F Gm/F F Gm/F F Gm/F A A(9)
I64 V7 I ii42 I ii42 I ii42 V/vi
DS
57
F Gm/F F Gm/F F Gm/F A A(9) F Gm/F F Gm/F
I ii42 I ii42 I ii42 V/vi I ii42 I ii42
DS
63
F Gm/F A A(9) F Gm/F F Gm/F F Gm/F A
I ii42 V/vi I ii42 I ii42 I ii42 V/vi
DS
DS

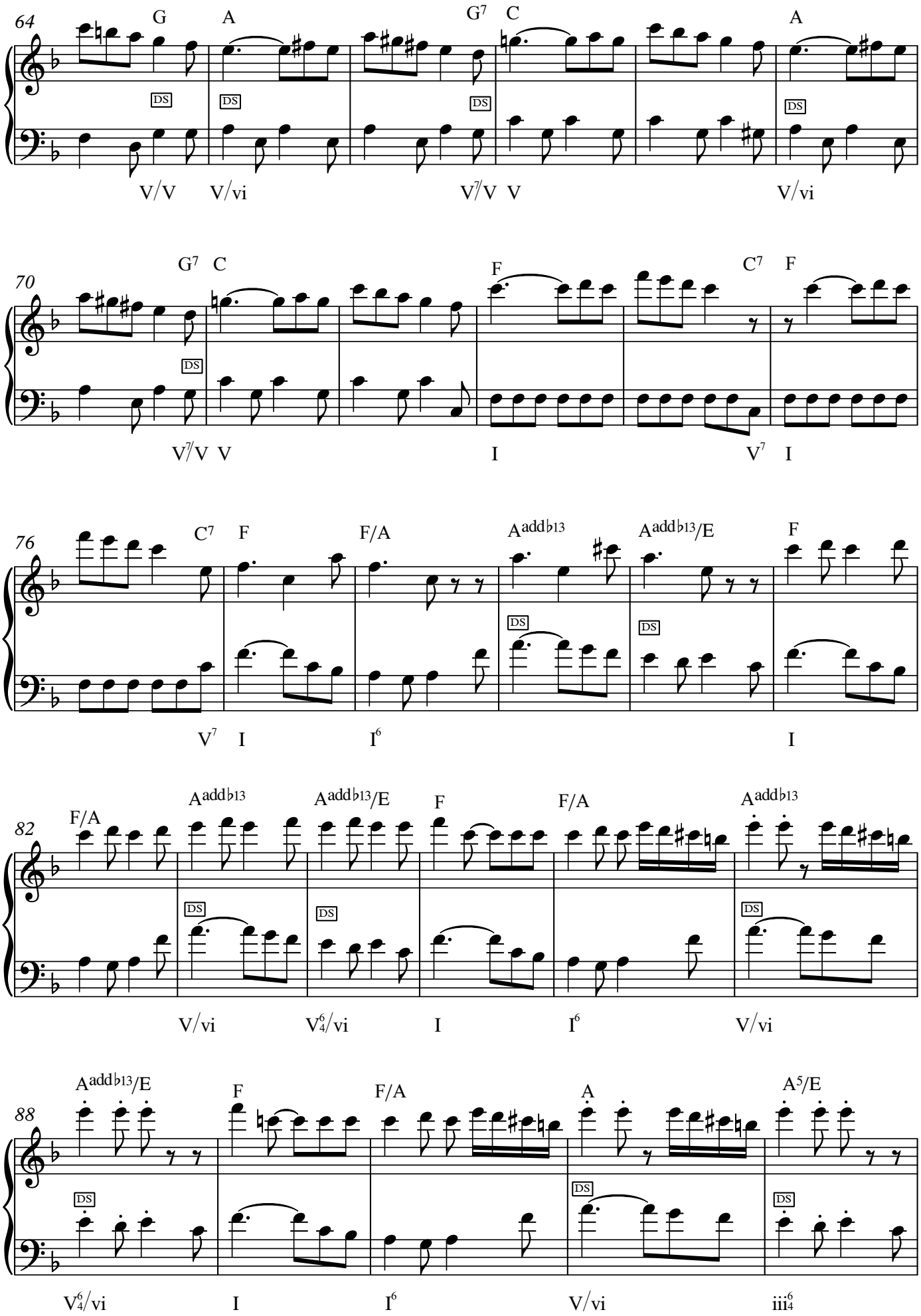
Bailado na Roça

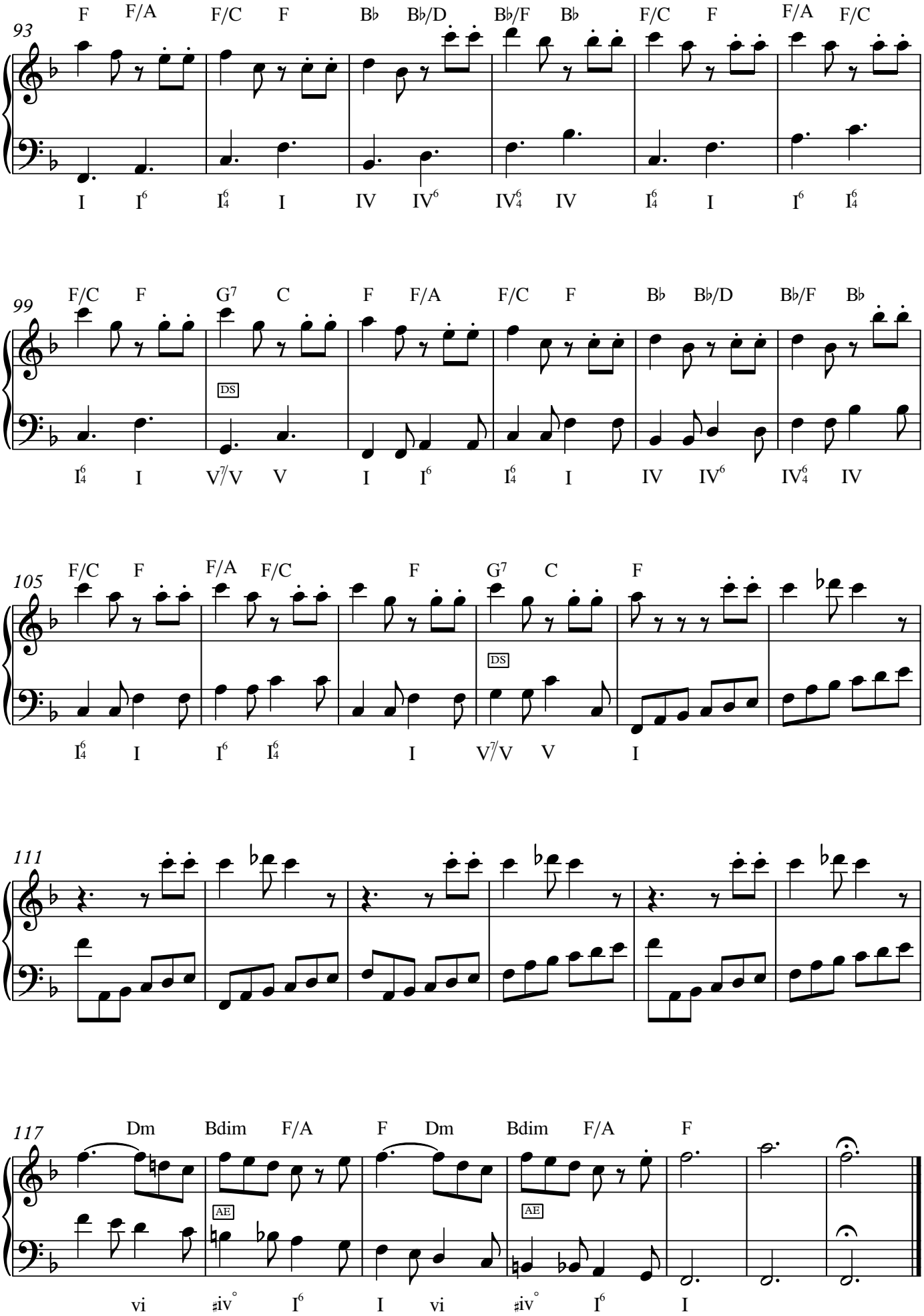
4. Samba

Francisco Valle




37
F
A5
I
iii
41
F
A
F C7 F C7
I
V/vi
I V7 I V7
46
F C7 F C7 F C7 F C7 F C7 F C F C F Dm G A
DS
DS
DS
I V7 I V7 I V7 I V7 I V7 I V I V I vi V/V V/vi
52
C
A
C
DS
V
V/vi
V
58
F C7 F C7 F C7 F C7 F C7 F C7 F C7 F C F C
I V7 I V7 I V7 I V7 I V7 I V7 I V7 I V I V


64
G A G7 C A
DS DS DS DS
V/V V/vi V7/V V V/vi
70
G7 C F C7 F
DS
V7/V V I V7 I
76
C7 F F/A Aadd♭13 Aadd♭13/E F
DS DS
V7 I I6 I
82
F/A Aadd♭13 Aadd♭13/E F F/A Aadd♭13
DS DS DS
V/vi V6/4/vi I I6 V/vi
88
Aadd♭13/E F F/A A A5/E
DS DS DS
V6/4/vi I I6 V/vi iii6/4


93
F F/A F/C F B♭ B♭/D B♭/F B♭ F/C F F/A F/C
I I6 I64 I IV IV6 IV64 IV I64 I I6 I64
99
F/C F G7 C F F/A F/C F B♭ B♭/D B♭/F B♭
DS
I64 I V7/V V I I6 I64 I IV IV6 IV64 IV
105
F/C F F/A F/C F G7 C F
DS
I64 I I6 I64 I V7/V V I
111
117
Dm Bdim F/A F Dm Bdim F/A F
AE
AE
vi #iv° I6 I vi #iv° I6 I