Rômulo Mota de Queiroz (org.)

49º ENARTE

ENCONTRO DE ARTES DE BELÉM

CADERNO DE RESUMO E ANAIS

Editora da Escola de Música da UFPA
Belém, Pará – 2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Encontro de Artes em Belém (49. : 2022 : Belém, PA)
49º Enarte : Encontro de Artes de Belém [livro eletrônico] : caderno de resumos e anais / organização Rômulo Mota de Queiroz. -- Belém, PA : Editora da Escola de Música da Universidade Federal do Pará, 2023.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-996581-5-0

1. Artes 2. Ensino - Metodologia 3. Música - Estudo e ensino 4. Performance (Arte) I. Queiroz, Rômulo Mota de. II. Título.

23-187198 CDD-701

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte : Congresso 701

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

©2022 dos autores

A reprodução ou transmissão desta obra, ou parte dela, por qualquer meio, com propósito de lucro e sem prévia autorização dos editores, constitui violação de direitos autorais (Lei 9.610/98).

Os trabalhos desta publicação foram submetidos à avaliação por pares em sistema duplo cego, sendo o conteúdo de cada texto responsabilidade exclusiva de seus autores.

Rômulo Mota de Queiroz (org.)

49º ENARTE

ENCONTRO DE ARTES DE BELÉM

CADERNO DE RESUMO E ANAIS

Editora da Escola de Música da UFPA
Belém, Pará – 2023

UFPA

Emmanuel Zagury Tourinho
Reitor

Gilmar Pereira da Silva
Vice-Reitor

Loiane Prado Verbicaro
Pró-Reitora de Ensino de Graduação

Maria Iracilda da Cunha Sampaio
Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação

Nelson José de Souza Júnior
Pró-Reitor de Extensão

Edmar Tavares da Costa
Pró-Reitor de Relações Internacionais

Raimundo da Costa Almeida
Pró-Reitor de Administração

Cristina Kazumi Nakata Yoshino
Pró-Reitora de Planejamento e Desenvolvimento Institucional

Ícaro Duarte Pastana
Pró-Reitor de Desenvolvimento e Gestão de Pessoal

Eliomar Azevedo do Carmo
Prefeito Multicampi

EMUFPA

Carlos Augusto Vasconcelos Pires
Diretor-Geral

Adelbert Rodrigues de Santana Carneiro
Diretor-Adjunto

Alexandre Lucas do Carmo Contente
Coordenador Geral de Cursos Técnicos

José Alexandre Rodrigues de Lemos
Coordenador do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música

Alessandra Ferreira de Castro
Coordenadora dos Cursos Livres

Rodrigo Santana de Souza
Coordenador de Projetos de Ensino, Pesquisa e Extensão

Marcos Jacob Costa Cohen
Presidente da Editora da EMUFPA

Fernando de Carvalho Rocha
Coordenador de Planejamento, Gestão e Avaliação

49° ENARTE – ENCONTRO DE ARTES DE BELÉM

Coordenação Geral
Prof. Dr. Carlos Augusto Vasconcelos Pires
Prof. Me. Adelbert Rodrigues de Santana Carneiro
Prof. Dr. Alexandre Lucas do Carmo Contente

Design Gráfico
Hanna Conduru de Rezende

Diagramação
Norberto Tavares Ferreira

Gestão da Plataforma Even3
Romulo Farias Castro
Alexandre Lucas do Carmo Contente

Site: https://www.even3.com.br/49enarte/ Escola de Música da UFPA
Av. Conselheiro Furtado, 2007 – Cremação Belém-PA
(91) 3201-8724
www.emufpa.ufpa.br

ENARTE ACADÊMICO

Coordenação
Profa. Ma. Cibelle Jemima Almeida Donza

Coordenação das Rodas de Conversas
Prof. Me. Adelbert Rodrigues de Santana Carneiro

Organização dos Anais
Rômulo Mota de Queiroz

Comitê Científico/Pareceristas
Rômulo Mota de Queiroz - Presidente (EMUFPA/UFPA)
Adriana Clairefont Melo Couceiro (EMUFPA/UFPA)
Adriana Valente Azulay (ICA/UFPA)
Alexandre Lucas do Carmo Contente (EMUFPA/UFPA)
Antônio de Pádua Araújo Batista (EMUFPA/UFPA)
Beatriz de Freitas Salles (IPUB/UFPJ)
Carlos Augusto Vasconcelos Pires (EMUFPA/UFPA)
Celson Henrique Sousa Gomes (EMUFPA/UFPA)
Claudia Regina de Oliveira Zanini (EMAC/UFG)
Dione Colares de Souza (EMUFPA/UFPA)
Gabriella de Mattos Affonso (EMUFPA/UFPA)
Jacob Furtado Cantão (EMUFPA/UFPA)
Joziely Carmo de Brito (EMUFPA/UFPA)
Leonardo José Araújo Coelho de Souza (EMUFPA/UFPA)
Líliam Cristina Barros Cohen (FAMUS/UFPA)
Marcos Jacob Costa Cohen (EMUFPA/UFPA)

Sumário

SOBRE O ORGANIZADOR E OS AUTORES VI

APRESENTAÇÃO XIV

MÚSICA: CULTURA, MEMÓRIA E SOCIEDADE 16

Arquivo pessoal da Professora Marina Monarcha: potencialidade para pesquisa acadêmica • *Tayna Bezerra Ferreira, Dione Colares de Souza* 17

Projeto de extensão Concertos para Belém • *Lucas Cesar de Oliveira Imbiriba* 18

A criação do Acervo Musa e a Coleção Artístico Didática Marina Monarcha (1933-2022) • *Dione Colares de Souza, Leonardo José Araújo Coelho de Souza, Maria Lúcia da Silva Uchôa, Vanildo Palheta Monteiro* 22

Acervo Altino Pimenta: pesquisa e tratamento em fontes documentais • *Djalma de Alcantara Gonçalves Chaves Neto, Magaly Nogueira Bentes, Rômulo Mota de Queiroz* 32

Aporias do restauro no processo de edição musical de um moteto para a Procissão de Passos de Vicente Ferrer de Lyra • *Fernando Lacerda Simões Duarte* 40

Hermenegildo Alberto Carlos e os primeiros anos do ensino formal de clarineta no Pará • *Herson Mendes Amorim, Marcos Jacob Costa Cohen, Thiago de Araújo Lopes* 50

Orquestra de Câmara do Laboratório de Documentação Musical da UFPA: fazeres artísticos e a busca pelas memórias musicais regionais • *Ágatha Yasmin Santos, Analice Peixoto, Camila Araújo, Elias Antunes da Silva, Emerson Leal, Gabriel Barros, Gabriel Cabral, Giovana Pereira, Gustavo Trajano, Hadrielly Silva, Igor Vasconcelos, João Vitor Dias, Magaly Bentes, Marcos Jacob Costa Cohen, Marcus William, Marlon Maciel, Pedro Cohen, Pietro Brandão, Vitória Rizia dos Santos, Fernando Lacerda Simões Duarte* 62

Pavilhões acústicos da região central de Belém do Pará: características arquitetônicas e estudo histórico das práticas musicais neles realizadas • *Juliana Brabo Martins, Fernando Lacerda Simões Duarte* 71

Peças de um mosaico: o processo de tratamento dos documentos musicográficos do arquivo pessoal de Terezinha de Jesus Kozlovski • *João Vitor Dias Oliveira, Emerson Matheus Pereira Leal, Fernando Lacerda Simões Duarte* ... 80

MÚSICA: ENSINO-APRENDIZAGEM 89

Prática musical através do streaming: a música paraense como ferramenta pedagógica para os trompistas • *Sóstenes Siqueira* 90

A musicoterapia como intervenção neuropsicológica no tratamento do transtorno do espectro do autismo • *Lorena Leão, Larissa Leão, Rafaela Alcântara Barata, Vivian Ferreira Pinho, Áureo Déo de Freitas Júnior, Antônio de Pádua Araújo Batista* 91

O coro de clarinetas como prática de conjunto na Escola de Música da UFPA • *Herson Mendes Amorim* 96

Tecnologia assistiva como acessório facilitador ao aprendizado do violoncelo de pessoas com autismo e pessoas neurotípicas • *Larissa Leão, Lorena Leão, Rafaela Alcântara Barata, Vivian Ferreira Pinho, Áureo Déo DeFreitas Júnior, Antônio de Pádua Araújo Batista* 102

Rabecas Bragantinas na EMUFPA: experimentações e usos • *Alexandre Contente, Almir Gabriel Filho, Camila Silva, Celson Gomes, Elinalva Tamires Freitas, Elias Antunes da Silva, Gustavo Trajano* 110

Tecnologia assistiva como acessório facilitador ao aprendizado do violoncelo de pessoas com Síndrome de Down • *Vitor Soares Marvão, Igor Vasconcelos Silva, Alcir Nascimento da Costa, Arlindo Alves de Aguiar Junior, Helder Clay Fares dos Santos Júnior, Antônio de Pádua, Áureo Déo DeFreitas Júnior* 118

PERFORMANCE E CRIAÇÃO EM MÚSICA 129

Quarta Conferência Nacional Presencial da ETB • *Alberto Dias, Felipe Samuel Ferreira* 130

Quarteto de Cordas da EMUFPA: construção do acervo digital • *Antônio de Pádua Batista, Cristian Brandão, Joziely Brito, Celson Gomes* 131

Ateliê XXI • *Cibelle Donza* 132

Modelos autênticos de pianos Pleyel do século XIX no Brasil: suas características e relatos de experiências de pianistas • *Tassiane Carvalho, Lucas Estumano, Andreia Rodrigues Gabriella Affonso* 141

Orquestra Sinfônica Altino Pimenta – desafios na preparação dos concertos em homenagem ao centenário de José Saramago • *Miguel Campos Neto, Cibelle J. Donza, Alessandra Castro, Silvia Matos, Elielson Gomes, Paulo Porto, Luiz Otávio Albuquerque* 147

Vela Morena: uma edição para violoncelo e piano • *Magaly Nogueira Bentes, Rômulo Mota de Queiroz* 153

Sobre o organizador e os autores

Organizador

Rômulo Mota de Queiroz
Doutor em Educação Musical e Mestre em Execução Musical – Piano (UFBA), Especialista em Tradução intérprete – Português-Inglês (FIBRA) e Licenciado pelo Curso de Educação Artística com Habilitação em Música (UFPA). Na EMUFPA, atua na docência do piano e como pianista colaborador, coordena o projeto de pesquisa *Música em Edição: a obra de Altino Pimenta* e o projeto de extensão *Maestro Altino Pimenta: vida e obra – centenário*. Além dessas atividades, tem exercido funções administrativas em diversos setores da EMUFPA.

Autores

Ágatha Yasmin Santos
Licencianda em Música pela Universidade do Estado do Pará (UEPA) e técnica em Instrumento e Orquestra – Violino pela Escola de Música da UFPA (EMUFPA). Foi bolsista de iniciação científica (bolsa EBIC-TEC/EMUFPA), sob orientação do professor Fernando Lacerda, com pesquisa sobre a Igreja Assembleia de Deus em Barcarena. Integrante da Orquestra de Câmara do Laboratório de Documentação Musical da UFPA.

Alberto Dias
Mestre em Música, em Práticas Interpretativas, pela UNICAMP e Bacharel em Tuba e Composição, também pela UNICAMP. Atua na EMUFPA como professor efetivo nas classes de Tuba, Eufônio, Prática de Banda e Composição. Atualmente realiza curso de doutorado em Música na UNICAMP.

Alcir Nascimento da Costa
Graduado em Licenciatura Plena em Educação Artística com Habilitação em Música pela UEPA e mestrando no Mestrado profissional em Artes em rede nacional – PROFARTES/UFPA. Está vinculado ao grupo de pesquisa Transtornos do desenvolvimento e dificuldades de aprendizagem – UFPA/ICA sob a coordenação do Dr. Áureo Deo DeFreitas Júnior.

Alessandra Castro
Bacharel em Contrabaixo Acústico pela UEPA e Fundação Carlos Gomes (FCG), Mestre em Música pela University of Missouri (MU-USA), doutoranda em Educação pela Universidad Nacional de Rosario (UNR-AR). Na EMUFPA, atua como professora efetiva de Contrabaixo Acústico e matérias teóricas, coordena o Projeto de Extensão Curso Livre de Música e é Diretora Artística dos projetos “Música em Edição: a obra de Altino Pimenta” e “Maestro Altino Pimenta: vida e obra – Centenário”.

Alexandre Contente
Licenciado em Educação Artística – Música pela Universidade do Estado do Pará, Bacharel em Música – Piano pela Universidade do Estado do Pará, Mestre e Doutor em Música – Educação Musical pela Universidade Federal da Bahia. Professor efetivo da EMUFPA, atualmente é Coordenador de Ensino e Coordenador do Colegiado de Piano da instituição. Atua nas áreas de Piano, Piano Colaborativo e Teoria Musical.

Almir José de Oliveira Gabriel Filho
Músico, cantor, compositor, multi-instrumentista – Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará (1990) e graduação em Composição e Arranjo – pela Universidade do Estado do Pará (2014). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, Composição, Produção Musical e Produção de Vídeodocumentários.

Analice Peixoto
Discente do curso de Licenciatura em Música pela Universidade do Estado do Pará (UEPA) e violinista na Orquestra de Câmara do Laboratório de Documentação Musical da UFPA (OrCam/DoMus). Discente do curso técnico em violino no Instituto Estadual Carlos Gomes (Belém-PA).

Andreia Rodrigues
Licenciada em Música pela UEPA e discente do Curso Técnico em piano na EMUFPA. Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC), participante do Projeto de Pesquisa "Pleyel de Chopin: características do piano, levantamento no Brasil e performance" na EMUFPA, orientada pela Profa. Dr. Gabriella Affonso.

Antônio de Pádua Araújo Batista
Doutor e Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES/UFPA), Licenciado em Educação Artística pela Universidade do Estado do Pará (UEPA) e Especialista em Psicopedagogia (FACETE). Docente de viola e teoria na EMUFPA e membro do Grupo de Pesquisa Transtornos do Desenvolvimento e Dificuldades de Aprendizagem (GP-TDDA).

Arlindo Alves de Aguiar Junior
Mestre em Artes (PROFARTE/UFPA), Especialista em Metodologia do Ensino da Arte (FACINTER), Aperfeiçoamento em Socioeducação e Direitos Humanos (UNB), Aperfeiçoamento em Comunicação de Rádio e TV (SENAC), Graduado em Educação Artística – Música (UEPA), Professor de Arte (SEDUC-PA) e SEMED (Ananindeua-PA). Pesquisador do Grupo de Pesquisa em Transtornos do Desenvolvimento e Dificuldades de Aprendizagem (GPTDDA).

Áureo Déo DeFreitas Júnior
Pesquisador Produtividade em Pesquisa (CNPq) e Docente do Instituto de Ciências da Arte (ICA/UFPA). Doutor em Educação Musical pela Universidade da Carolina do Sul. Bacharel e Mestre em Performance pela Universidade do Missouri e Universidade do Estado da Luisiana. Coordenador da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia (OVA) e do Grupo de Pesquisa Transtornos do Desenvolvimento e Dificuldades de Aprendizagem (GP-TDDA).

Camila Araújo (Camila Silva)
Discente do curso técnico em Instrumento e Orquestra – Violino, foi bolsista no projeto "Rabecas e Rabequeiros: saberes e práticas", sob orientação do professor doutor Celson Gomes. É integrante da Orquestra Sinfônica Altino Pimenta (OSAP) e da OrCam/DoMus.

Celson Gomes
Bacharel em Música – Violino pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), Mestre e Doutor em Música/Educação Musical pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), professor de violino na EMUFPA e coordenador, desde 2021, do projeto de pesquisa "Rabecas e Rabequeiros: saberes e práticas", direcionado para a temática Ensino e Aprendizagem de Música.

Cibelle J. Donza
Mestre em Regência Orquestral pela Ithaca College (New York, EUA) e mestranda em Composição pela mesma instituição, Especialista em Composição pela UFPA e Licenciada Plena em Música pela UEPA. Atua na EMUFPA como professora de Composição, regente no Colegiado de Orquestra da EMUFPA, coordenadora adjunta da Coordenadoria de Pesquisa e Extensão da EMUFPA e diretora artística da Orquestra FILMA – Orquestra Filarmônica MultiArte da Amazônia.

Cristian Brandão
Professor efetivo na Escola de Música da UFPA, ocupando a cadeira de Violoncelo. Coordena e colabora em projetos de extensão da EMUFPA como os projetos “UFPA Cello Ensemble” e “Mostra de Violoncelos do Pará”. Possui Mestrado em Música pelo PPGMUS-UFRN e Bacharel em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Desenvolve constantemente ações artísticas e pedagógicas com alunos da EMUFPA.

Dione Colares de Souza
Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e Mestre em Canto Lírico pela University of Missouri-Columbia (EUA); Licenciada em Educação Artística – Música pela Universidade do Estado do Pará; Professora da EMUFPA desde 1993; atua na área de Canto Lírico e coordena o projeto de pesquisa dedicado à criação e ampliação do "Acervo MUSA – Mulheres na Música da Amazônia", desde 2020.

Djalma de Alcantara G. Chaves Neto
Formando do Curso Técnico em Composição e Arranjo, turma de 2019 (2° turma do curso). Teve como orientador o professor Alberto Dias. Graduando no curso de Licenciatura Plena em Música pela UEPA (6° Semestre) e bolsista PIBIC do projeto Música em Edição da instituição EMUFPA. Iniciou seus estudos em música em 2013, sempre se interessando pela área da Composição desde o início de sua trajetória.

Elias Antunes da Silva
Discente do Curso Técnico em Instrumento e Orquestra – Violino e integrante da Orquestra Sinfônica Altino Pimenta (OSAP) e da Orquestra de Câmara do Laboratório de Documentação Musical da UFPA (OrCam/DoMus).

Elielson Gomes
Pós-graduação em composição pela UFPA, Bacharel em trompete musical pela Universidade do Estado do Pará e Curso Técnico em: Trompete, Eixo Tecnológico, Produção e Design Cultural pela Fundação Carlos Gomes. Professor de trompete na EMUFPA e, desde 2022, coordenador do projeto de extensão EMUFPA Big Band, que amplifica o trabalho de música popular que vem sendo realizado na EMUFPA.

Elinalva Tamires Rodrigues Freitas
Possui graduação em Música pela Universidade do Estado do Pará. Tem experiência na área de Artes, com ênfase na Música. Pós-graduada em Musicoterapia pelo Centro Sul-Brasileiro de Pesquisa, Extensão e Pós-Graduação. Tem experiência em habilidades sociais no autismo e intervenção precoce na área da fala.

Emerson Matheus Pereira Leal (Emerson Leal)
Bacharel em Ciências Contábeis pela UNAMA e cursando, atualmente, Curso Técnico em Instrumentação e orquestra – Violino pela UFPA. Foi bolsista de iniciação científica (bolsa PIBIC-EM/EMUFPA), sob orientação do professor Fernando Lacerda, com pesquisa sobre o acervo de Terezinha de Jesus Kozlovski. Integrante da Orquestra de Câmara do Laboratório de Documentação Musical da UFPA e da Orquestra Altino Pimenta (OSAP).

Felipe Samuel Ferreira
Começou a estudar eufônio aos 14 anos na cidade de Vigia de Nazaré, na banda União Vigiense. Em 2022, formou-se no Curso Técnico em Eufônio na Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA). Atualmente, cursa Bacharelado em música com habilitação em eufônio no Conservatório Carlos Gomes. Apresentou-se como solista junto à Banda Sinfônica da EMUFPA na IV Conferência Nacional da ETB e no 22° ENARTE.

Fernando Lacerda Simões Duarte
Doutor em Música pela UNESP, concluiu pós-doutorados nos PPGs Música/UFMG e Artes/UFPA, com bolsas DS e PNPD/CAPES. Docente da EMUFPA em afastamento sem remuneração, é bolsista de pós-doutorado junto ao PPG-Letras e Artes/UEA, com fomento desta IES. Atua na subárea Musicologia Histórica, com projetos sobre música religiosa, acervos musicais da Amazônia e do Brasil em geral.

Gabriel Barros de Souza
Licenciado em Música pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e Técnico em Piano e Composição e Arranjo pela Escola de Música da UFPA (EMUFPA), atualmente cursa Regência Orquestral na mesma instituição. Em 2022, atuou como regente no projeto Orquestra de Câmara do Laboratório de Documentação Musical da UFPA, coordenado pelo Prof. Dr. Fernando Lacerda Simões Duarte.

Gabriel Cabral
Discente do curso técnico em Instrumento e Banda – Flauta pela Escola de Música da UFPA e integrante da Orquestra de Câmara do Laboratório de Documentação Musical da UFPA (OrCam/DoMus) e da Orquestra Sinfônica Altino Pimenta (OSAP).

Gabriella Affonso
Professora efetiva de piano na EMUFPA, Doutora em Música pela USP e Mestre e Bacharel pela City University of New York (EUA). Cursou MasterCourse em pianos históricos no Instituto Chopin (Polônia). Desenvolve pesquisa sobre performance historicamente orientada na música de Frédéric Chopin. Coordena o projeto de Pesquisa “Pleyel de Chopin: características do piano, levantamento no Brasil e performance” na EMUFPA.

Giovana Pereira
Discente do curso técnico em Instrumento e Orquestra – Violino pela Escola de Música da UFPA e integrante da Orquestra de Câmara do Laboratório de Documentação Musical da UFPA (OrCam/DoMus) e da Orquestra Sinfônica Altino Pimenta (OSAP).

Gustavo Trajano
Bacharelando em Música / Viola pelo Instituto Estadual Carlos Gomes e técnico em Instrumento e Orquestra – Violino pela Escola de Música da UFPA (EMUFPA) e discente de viola pela mesma instituição. Integrante da OrCam/DoMus. Foi bolsista do projeto "Sarauparauara", sob orientação do professor doutor Celson Gomes. Integra o Trio Altino Pimenta e participou da Orquestra Sinfônica Paulo Keuffer (OSPK).

Hadrielly Silva
Técnica em Instrumento e Orquestra – Violino pela Escola de Música da UFPA. Foi integrante da Orquestra de Câmara do Laboratório de Documentação Musical da UFPA (OrCam/DoMus).

Helder Clay Fares dos Santos Júnior
Graduado em Terapia Ocupacional pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). Residente do programa de Atenção Integral em Ortopedia e Traumatologia da Universidade do Estado do Pará. Foi estagiário efetivo do Laboratório de Tecnologia Assistiva (LABTA) e do Laboratório de Morfofisiologia Aplicada à Saúde da UEPA, tendo participado como bolsista em projetos do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica-UEPA e CNPQ.

Herson Mendes Amorim
Doutor em Música pela UNICAMP, Mestre em Artes pela UFPA e Bacharel em Clarineta pela UEPA. Professor efetivo de Clarineta da Escola de Música da Universidade Federal do Pará. Desenvolve investigações voltadas para a atuação e contribuição das bandas de música na formação profissional

de instrumentistas de sopro e sobre metodologias de ensino da clarineta utilizadas em contextos formais e não formais.

Igor Vasconcelos Silva
Estuda na Escola de Música da Universidade Federal do Pará, cursando nível técnico em Violino, além de ser integrante da Orquestra Sinfônica Altino Pimenta (OSAP) e da Orquestra de Câmara do Laboratório de Documentação Musical da UFPA (DoMus). Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC) e membro do Grupo de Pesquisa “Transtornos do Desenvolvimento e Dificuldades de Aprendizagem” (GP-TDDA).

João Vitor Dias Oliveira
Pós-Graduando do curso de Amazônia, História, Espaço e Cultura com formação em Licenciatura em História pelo Centro Universitário FIBRA. Discente do 4º semestre do Curso Técnico em Instrumento Musical Orquestra da EMUFPA. Bolsista do projeto "Fontes e Acervos relativos à produção e práticas musicais de função religiosa na Amazônia: estudo histórico e difusão do patrimônio musical" (PIBIC-EM/ET).

Joziely Brito
Licenciada em Educação Artística – Música pela Universidade do Estado do Pará, Técnica em Violino pelo Conservatório Carlos Gomes, Mestra e Doutora em Música – Educação Musical pela Universidade Federal da Bahia. Professora de violino efetiva da EMUFPA e atual Coordenadora do Quarteto de Cordas da Escola de Música da UFPA e do Grupo de Estudos Pedagógicos e Interpretativos Parauara (GEPIP).

Juliana Brabo Martins
Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela UFPA e Técnica em Canto Coral pela EMUFPA. Discente Técnica em Canto Lírico pela EMUFPA. Elaborou o artigo de conclusão do Curso Técnico de Canto Coral pela EMUFPA: "História das Práticas Musicais nos Coretos do Centro de Belém do Pará", sob orientação do Prof. Dr. Fernando Lacerda Simões Duarte.

Larissa Leão
Discente de Violoncelo do Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG) e do Curso Técnico em Violoncelo da Escola de Música da UFPA. Enquanto Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC), foi membro do Grupo de Pesquisa Transtornos do Desenvolvimento e Dificuldades de Aprendizagem (GP-TDDA). Integra a Orquestra Sinfônica Altino Pimenta (EMUFPA).

Leonardo José Araujo Coelho de Souza
Pianista e compositor. Doutor em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia – IFCH/UFPA. Mestre em Piano pela Universidade de Missouri – Columbia, EUA. Bolsista CAPES (2017) no Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior em Tulane University (New Orleans, EUA). Atua na área de Piano Erudito/Popular e Teoria Musical; é membro do projeto de pesquisa voltado à criação do Acervo MUSA – Mulheres na Música da Amazônia**.**

Lorena Leão
Licencianda em Música pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e Música Popular Brasileira pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Técnica e Especialista em Performance Instrumental em Orquestra – Violino (EMUFPA). Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC) e membro do Grupo de Pesquisa “Transtornos do Desenvolvimento e Dificuldades de Aprendizagem” (GP-TDDA). Integra a Orquestra Sinfônica Altino Pimenta (EMUFPA).

Lucas Estumano
Discente do Curso Técnico em piano na EMUFPA. Como bolsista de Iniciação Científica (PIBIC), participa do Projeto de Pesquisa “Pleyel de Chopin: características do piano, levantamento no Brasil e performance” na EMUFPA, orientado pela Profa. Gabriella Affonso.

Lucas Imbiriba
Mestre em Violão (Master of Arts Guitar) pela Mozarteum Universitaet Salzburg, Áustria, e Graduado em Violão Erudito pela Escola Superior de Música de Catalunya, Espanha. Na EMUFPA, exerce o cargo de Professor efetivo de Violão Clássico e Popular. Atua ativamente na área da intepretação musical, tendo realizado concertos em mais de 20 países, na Europa, África, Ásia, América Latina e Caribe.

Luiz Otávio Albuquerque
É Mestre em Música pela Universidade Federal da Bahia e Bacharel em Música – Oboé pela Universidade Federal de Pernambuco (1994). Atua como Professor da EMUFPA nas classes de oboé e disciplinas teóricas. Tem experiência na área de Artes (Música), com ênfase em Instrumentação Musical (Oboé), atuando principalmente nos seguintes temas: Música de Câmara, Prática de Conjunto e Confecção de Palhetas de Oboé.

Magaly Nogueira Bentes
Discente do curso técnico em Instrumento e Orquestra – Violoncelo. Foi bolsista no projeto "Música em edição: a obra de Altino Pimenta", sob orientação do professor doutor Rômulo Mota de Queiroz. Integrante da Orquestra Sinfônica Altino Pimenta (OSAP) e da OrCam/DoMus e integrante do Trio Altino Pimenta.

Marcos Jacob Costa Cohen
Bacharel em Música – Clarineta (UEPA), Mestre em Música – Clarineta e Composição (Universidade do Missouri – EUA) e Doutor em Música – Clarineta (UFBA). Professor de disciplinas teóricas na EMUFPA, desde 2021, participante do grupo de pesquisa Historiografia da Clarineta no Pará.

Marcus William
Discente do curso técnico em Instrumento e Orquestra – Contrabaixo pela Escola de Música da UFPA e integrante da Orquestra de Câmara do Laboratório de Documentação Musical da UFPA (OrCam/DoMus) e da Orquestra Sinfônica Altino Pimenta (OSAP).

Maria Lúcia da Silva Uchôa
Licenciada em Educação Artística – Habilitação em Música (UEPA), Curso Técnico em Piano; Pós-Graduada em Fundamentos da Linguagem Musical (UEPA), Mestra em Musicologia (USP), Doutoranda em Ciências da Educação (UNR), Professora de Piano da EMUFPA, Professora Colaboradora na ETDUFPA (Canto e Música e Corporeidade), Coordenadora do Grupo Vocal Ellegbara e, desde 2020, membro do Projeto de Pesquisa voltado à criação do “Acervo MUSA – Mulheres na Música da Amazônia”.

Marlon Maciel
Bacharelando em Música – Flauta pelo Instituto Estadual Carlos Gomes, técnico no mesmo instrumento pela Escola de Música da UFPA e integrante da Orquestra de Câmara do Laboratório de Documentação Musical da UFPA (OrCam/DoMus).

Miguel Campos Neto
Possui Graduação em Violino – University of Missouri-Columbia (2002), Mestrado em Regência – The New School (2007) e Mestrado em Violino – University of New Mexico (2004). Foi regente assistente da Amazonas Filarmônica, regente titular na The Chelsea Symphony e professor de

música da Fundação Amazônica de Música. Professor de violino e regência da EMUFPA e regente titular da Orquestra Sinfônica Altino Pimenta.

Paulo Alexandre Porto Pinheiro
Bacharel em Música – Habilitação em Fagote pela UEPA e Pós-Graduação em Docência no Ensino Superior pela Esamaz e possui Complementação Pedagógica pelo Instituto Estadual Carlos Gomes. Professor efetivo de Fagote e Música de Câmara da Escola de Música da Universidade Federal do Pará e mestrando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará.

Pedro Cohen
Discente do Curso Técnico de Piano da EMUFPA (primeiro ano completo), foi integrante da Orquestra de Câmara do Laboratório de Documentação Musical da UFPA (OrCam/DoMus).

Pietro Brandão
Licenciando em Música pela UFPA, técnico em Instrumento e Orquestra – Violoncelo pela Escola de Música da UFPA e integrante da Orquestra de Câmara do Laboratório de Documentação Musical da UFPA (OrCam/DoMus). Foi bolsista no projeto "Música em edição: a obra de Altino Pimenta", sob orientação do professor Dr. Rômulo Mota de Queiroz.

Rafaela Alcântara Barata
Doutoranda e Mestre em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES/UFPA), onde pesquisa o ensino-aprendizagem do violoncelo. Licenciada em Música pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Técnica em Música com Habilitação em Violoncelo pelo Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG). Membro do Grupo de Pesquisa Transtornos do Desenvolvimento e Dificuldades de Aprendizagem (GP-TDDA).

Silvia Christine Matos De Souza
Bacharel em Música – Habilitação em violino pela UEPA, atua como professora efetiva da EMUFPA nas classes de violino e matérias associadas a formação em cordas friccionadas. Tem participado como coordenadora ou colaboradora de projetos e extensão no âmbito da EMUFPA, envolvendo o ensino de crianças, jovens e adultos. Atualmente coordena o projeto Orquestra Infanto-juvenil Helena Maia.

Sóstenes Siqueira
Bacharel em música com habilitação em trompa na Universidade do Estado do Pará, Especialista em Docência da Educação Superior também pela UEPA, discente do Programa de Pós-Graduação Profissional em Artes (PROFARTES) pela UFPA. Professor efetivo de Trompa e Música de Câmara, coordenador do projeto "A prática musical através do streaming" e membro fundador do grupo Sexteto de 7.

Tassiane Carvalho
Licenciada em Música pela UEPA, cursa a Especialização Técnica em piano na EMUFPA sob a orientação da Profa. Gabriella Affonso. Como bolsista da EMUFPA, participa do Projeto de Pesquisa “Pleyel de Chopin: características do piano, levantamento no Brasil e performance”, orientada pela Profa. Gabriella Affonso.

Tayna Bezerra Ferreira
Bacharel em turismo pela UFPA. Concluiu o Curso Técnico de Canto Coral e em Canto Lírico pela EMUFPA, este último em 2022. Estagiária voluntária no projeto de Criação do "Acervo MUSA – Mulheres na Música da Amazônia" em 2021 e 2022, coordenado pela profa. Dra. Dione Colares.

Thiago de Araújo Lopes
Bacharel em Música – Clarineta pela Universidade do Estado do Pará (UEPA), Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e Licenciado em Pedagogia pela Faculdade de Ciências de Wenceslau Braz (FACIBRA). Professor efetivo de Clarineta no Instituto Estadual Carlos Gomes, membro do Trio de Clarinetas Zona de Conforto e está vinculado ao Grupo de Pesquisa "Historiografia da Clarineta no Pará".

Vanildo Palheta Monteiro
Doutor em Música pela UNESP, Mestre em Etnomusicologia pela UFBA, Especialista em Docência do Ensino Superior pela Universidade Cândido Mendes (RJ), Licenciado em Música pela UEPA e Técnico em Percussão pelo Instituto Estadual Carlos Gomes e em Canto Lírico pela EMUFPA. Na EMUFPA, atua como professor efetivo de Percussão e Regente do Grupo de Percussão.

Vitor Luiz Marvão Soares
Possui graduação em Jogos Digitais (2020) pela faculdade Estácio Belém (IESAM), atualmente realizando Curso Técnico em Música na Escola de Música da Universidade Federal do Pará. Integrante da Orquestra de Violoncelista da Amazônia (OVA) e da Orquestra Inclusiva de violoncelista da EMUFPA (OIV-EMUFPA).

Vitória Rizia dos Santos
Técnica em Instrumento e Orquestra – Violino pela Escola de Música da UFPA. É integrante da Orquestra de Câmara do Laboratório de Documentação Musical da UFPA (OrCam/DoMus).

Vivian Ferreira Pinho
Mestranda em Artes pelo Programa de Mestrado Profissional em Artes em Rede Nacional (Prof-Artes). Licenciada em Música pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). Docente de Artes da Secretaria de Educação do Estado do Pará (SEDUC). Violinista de Orquestras e Grupos de Câmara. Membro do Grupo de Pesquisa "Transtornos do Desenvolvimento e Dificuldades de Aprendizagem" (GP-TDDA).

Apresentação

O 49º Encontro de Artes de Belém (ENARTE) ocorreu no ano de 2022, momento em que a EMUFPA retomou suas atividades presenciais, passadas as restrições de convívio causadas pela pandemia de COVID-19. Nesse retorno, pudemos usufruir novamente das atividades artísticas e científicas peculiares ao evento. Como parte das atividades acadêmicas, a presente publicação, intitulada Caderno de Resumo e Anais do 49º ENARTE, reúne os trabalhos aprovados pelo comitê científico, proporcionando a sua difusão e contribuição para área da Música.

A cada ano cresce a quantidade de trabalhos submetidos, bem como a quantidade de pessoas envolvidas nas produções. Quanto a esse fluxo, 29 trabalhos foram inscritos, sendo 21 aprovados, com a participação total de 61 autores. Os textos foram submetidos em três formatos: resumo simples, resumo expandido e trabalho completo. Foram direcionados a três áreas temáticas que refletem o perfil dos cursos e das práticas musicais e de pesquisa realizadas na EMUFPA, a saber, **Cultura, memória e sociedade**, com nove submissões aprovadas; **Música: Ensino-Aprendizagem**, com sete aprovações; e **Performance e Criação em Música**, com seis submissões aprovadas.

Nesta edição, contamos com a colaboração de 16 pareceristas, Doutores na área de Música, a fim de avaliar os trabalhos, pelo sistema duplo-cego. A eles, gostaria de registrar meu agradecimento, em especial, às professoras externas à UFPA, Dra. Beatriz de Freitas Salles (UFRJ) e Dra. Claudia Regina de Oliveira Zanini (UFG), que gentilmente aceitaram o nosso convite.

A publicação concentra significativa apresentação de projetos de pesquisa e extensão por seus coordenadores, mas conta com a participação de colaboradores, bolsistas e voluntários, ligados às proposições científicas dos projetos. Neste sentido, reúne uma variedade de participantes bolsistas ou voluntários com diferentes níveis de formação e qualificação. Esta variedade diz respeito à natureza da EMUFPA como escola de Ensino Básico, Técnico e Tecnológico (EBTT), que, como tal, envolve a participação de seus alunos do Ensino de Nível Médio, que representa seu principal nível de atuação, abrangendo também graduandos, graduados, mestrandos etc. vinculados ou não à EMUFPA ou à UFPA.

O ENARTE acadêmico, portanto, tem sido o grande meio de comunicação e registro das atividades de pesquisa e extensão da EMUFPA, a cumprir a missão de difundir a produção do conhecimento acadêmico e avolumar os debates na área da Música. Meu desejo é que a EMUFPA seja profícua em sua missão, sendo voz ressoante sobre a produção de conhecimento em Música no Norte do Brasil.

Boa leitura!

Rômulo Mota de Queiroz
Organizador

Belém, setembro de 2023.

Música: cultura, memória e sociedade

Arquivo pessoal da Professora Marina Monarcha: potencialidade para pesquisa acadêmica

Resumo simples

Tayna Bezerra FERREIRA
EMUFPA
tayna.bezerra@ica.ufpa.br

Dione Colares de SOUZA
EMUFPA
dionecolare@ufpa.br

Este estudo tem como objetivo discorrer sobre o potencial para a pesquisa existente no arquivo pessoal da cantora e professora Marina Monarcha (1933-2022). O referido arquivo faz parte do projeto institucional em andamento para criação do Acervo MUSA – Mulheres na Música da Amazônia, vinculado à Escola de Música da Universidade Federal do Pará. O arquivo pessoal de Marina Monarcha reúne diversos documentos, tais como programas de concerto, recortes de jornais, partituras de canto e anotações pessoais, dentre outros, que podem abrir caminhos para novas pesquisas, a partir da variedade tipológica e temática dos documentos que compõem o arquivo. A presente pesquisa é documental e descritiva e propõe a apresentação geral do acervo, apontando os tipos de documentos encontrados no arquivo pessoal, objeto deste estudo. Conclui-se que, além de ser um testemunho pessoal da artista e professora Marina Monarcha, o arquivo pesquisado pode funcionar como elemento de ligação a um contexto sociocultural de outra época, bem como entre diferentes sujeitos que circularam em espaços comuns fazedores da arte musical, com potencial para desdobramento de novas pesquisas e associações que podem coexistir no próprio arquivo e ampliação de pesquisas já realizadas sobre a mulher na música no estado do Pará.

Palavras-chave: Marina Monarcha. Arquivo Pessoal. Acervo MUSA.

Projeto de extensão *Concertos para Belém*

Resumo Expandido

Lucas Cesar de Oliveira IMBIRIBA
EMUFPA
lucasimbiriba@gmail.com

Em todas as culturas, a presença da música é importante, enquanto expressão pessoal, enquanto arte, entretenimento, profissão, rito, comunicação e conexão com o outro.

No Brasil, especificamente, alguns pressupostos sobre as temáticas culturais e suas expressões musicais devem ser evidenciadas, tendo em vista certos estigmas que a arte popular sofre, principalmente nas periferias urbanas do país.

Vale a pena ressaltar as ponderações do filósofo Tiarajú Pablo D'Andrea, professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, que se dedicou a entender com profundidade as expressões culturais de comunidades periféricas e como se manifestam, demonstrando a amplitude das culturas que se expressam, dentre outras formas, na música.

Tiarajú, em sua tese de doutorado intitulada *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*, defendida em 2013, e posteriormente publicada como livro, *A Formação das Sujeitas e dos Sujeitos Periféricos* (D'Andrea, 2022), aponta que "a produção de cultura na periferia sempre existiu, só que hoje ela está muito mais visível". Transformando e criticando preconceitos em relação à periferia, o autor também demonstra que a cultura desenvolvida nas periferias ajudou a "ressignificar esses locais, distanciando-os da percepção única de que são cenários de violência e de pobreza". Como assinala a crítica sobre o referido autor:

> Ao analisar a fundo os gêneros musicais que se desenvolveram nas regiões periféricas, como o rap, o samba e o próprio funk, entre outros tipos de arte, a pesquisa apontou razões pelas quais houve esse período de aumento na produção de cultura pelas periferias. São elas: a ideia de que a produção de cultura é uma forma de pacificar um contexto violento; a possibilidade de promover uma sobrevivência econômica; uma eventual participação política; e também a emancipação humana. (Cidades…, 2022).

Tendo como pano de fundo os pressupostos acima apontados, que ampliam e ultrapassam a ideia de cultura como unicamente a chamada cultura promovida apenas pelas academias, está claro que no Brasil é crescente o fato de que a música é elemento de inserção social de jovens e adultos e um dos principais meios de persuasão existentes na sociedade, pois, através dela é possível transmitir não somente palavras, mas também sentimentos, ideias e

ideais que podem ganhar grandes repercussões didáticas se bem direcionadas.

Nesse contexto, o presente Projeto de Extensão tem como objetivos: a realização de shows e concertos para comunidades locais, com o interesse de promover eventos culturais em que a música popular seja o foco central e em que haja interação cultural e educacional entre discentes da EMUFPA e a comunidade belenense; a oferta de oficinas musicais como parte complementar da educação artística, criando parcerias com centros de ensino da rede pública de ensino (escolas primárias, secundárias e universidades) e outros espaços culturais (teatros e casas de espetáculo); a orientação de discentes da EMUFPA, através da elaboração de oficinas e concertos didáticos, auxiliando no desenvolvimento da atividade profissional e na inserção ao mercado de trabalho; e a ampliação da oferta cultural a um público em condições de vulnerabilidade social, ampliando a interação universidade-sociedade envolvente.

Note-se que apresentações musicais servem como uma forma de difundir a riqueza musical de reconhecidos autores do repertório popular nacional e internacional. Igualmente, oficinas ofertadas *in loco* permitem o desenvolvimento artístico e cultural de indivíduos muitas vezes privados desta oportunidade por questões socioeconômicas e que têm, possivelmente pela primeira vez, contato direto com o fazer musical produzido pela EMUFPA.

Os processos metodológicos que foram utilizados durante o presente Projeto de Extensão partiram do planejamento das atividades necessárias ao alcance dos objetivos. Nesse sentido, foram desenvolvidas as seguintes etapas, cronologicamente falando: 1. Contato com as Instituições parceiras do Projeto para agendamento e organização dos eventos musicais; 2. Preparação do programa musical através de ensaios regulares incluindo discentes da EMUFPA, assim como elaboração de material didático para as oficinas musicais prevista no Projeto; 3. Prática diária do repertório durante toda a duração do Projeto de Extensão, assim como a realização de ensaios musicais; 4. Organização do cronograma de atividades e logística em conjunto com as Instituições parceiras; 5. Orientação de discentes da EMUFPA, objetivando desenvolver as habilidades artísticas e didáticas individuais para maior inserção no mercado de trabalho; 6. Realização das apresentações musicais e oficina(s); 7. Relatório Final, com apresentação dos resultados.

Durante o período de execução do Projeto, foi possível realizar ensaios semanais com discentes da EMUFPA, com os quais foi possível trabalhar um variado repertório vocal e instrumental, para apresentação nos eventos agendados. Durante o período de ensaio, foi possível orientar os discentes com

foco no aprendizado e performance de um repertório de música popular, tanto nacional e regional, quanto internacional. Os discentes que participaram neste Projeto de Extensão foram Letícia Ariel, Melyssa Albuquerque e Roger Telles, como discentes do primeiro ano do Curso Técnico em Canto Popular, e Caio Feijó e Gabriel Pinheiro, como discentes do primeiro ano do Curso Técnico em Bateria. O repertório escolhido e trabalhado na orientação compreende as canções *Creep*, da banda de rock Radiohead, *Summertime Sadness*, da cantora Lana Del Rey, *I Feel Good*, do cantor James Brown, *Sinhá Pureza* do cantor Pinduca, *No Meio do Pitiú* e *Banzeiro* da cantora Dona Onete, *Flor de Lis*, do cantor Djavan, e *Minha Pequena Eva*, interpretada pelo cantor Saulo Fernandes, assim como a realização de solos e introduções instrumentais de bateria. Este repertório foi programado para ser apresentado em eventos de final de ano letivo em duas escolas da rede pública de ensino, a saber: Escola Santa Maria de Belém, com evento agendado para o dia 14 de dezembro de 2022, e Escola Municipal Sílvio Nascimento, com evento agendado para o dia 20 de dezembro de 2022 (parte de um dos eventos teve que ser reprogramada para o próximo semestre, por força maior).

Como forma de obter uma interação artística e educacional mais aprofundada com os discentes de ao menos uma das Instituições alvo, foi programada a oferta de uma oficina musical de Bateria e Percussão Popular e outra de Canto Popular aos discentes da Escola Santa Maria de Belém, no dia 12 de dezembro de 2022. Estas oficinas musicais, conduzidas pelos próprios discentes colaboradores deste Projeto, têm o interesse de levar os ensinamentos e habilidades adquiridas no Curso Técnico em Música Popular da Escola de Música da UFPA para outros ambientes de ensino.

Projetos de Extensão desta natureza são de extrema importância para a inclusão social de jovens em âmbitos educacionais da rede pública. Por outro lado, o contato com a música, talvez a linguagem artística mais eficaz para a comunicação dos sentimentos e afetos humanos, através de concertos e oficinas musicais, sem dúvida permite criar pontes entre o fazer musical gerado pela EMUFPA, seus docentes e discentes, e a realidade circundante. Esta é uma das missões deste Projeto e da própria Instituição, referência na formação musical da região: promover a disseminação do seu conhecimento em outros âmbitos educacionais, abrindo-se também a outros espaços de forma a romper cada vez mais os muros que ainda separam a academia da sociedade em que se encontra.

Neste sentido, o Projeto de Extensão *Concertos para Belém* foi realizado uma vez mais e de forma continuada e presencial na comunidade local, com a participação de discentes da EMUFPA e dos centros de ensino alvo.

Abaixo (Figura 1), registros fotográficos após a apresentação musical realizada junto à Escola Municipal Silvio Nascimento, com participação de parte dos discentes colaboradores. Nesta ocasião, participaram os discentes Caio Feijó, Letícia Ariel e Gabriel Pinheiro, apresentando, com brilhantismo, parte do repertório trabalhado por eles, a saber, as canções *Sinhá Pureza*, do cantor Pinduca, *No Meio do Pitiú*, da cantora Dona Onete, *Flor de Lis*, do cantor Djavan e *Summertime Sadness*, de Lana del Rey.



Figura 1: Registros fotográficos de evento realizado no dia 20 de dezembro de 2022, na Escola Municipal Silvio Nascimento com Caio Feijó, Lucas Imbiriba, Letícia Ariel e Gabriel Pinheiro.

Palavras-chave: Extensão Universitária. EMUFPA. Concertos para Belém. Oficina Musical.

Referências

CIDADES possíveis: arte e cultura criaram nova compreensão sobre as periferias. Jornal da USP, São Paulo, 28 setembro 2022. Diversidade. Disponível em: https://jornal.usp.br/diversidade/cidades-possiveis-arte-e-cultura-criaram-nova-compreensao-sobre-as-periferias/. Acesso em: 28 set. 2022.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. *A Formação das Sujeitas e dos Sujeitos Periféricos*. São Paulo: Dandara, 2022.

A criação do Acervo Musa e a Coleção Artístico Didática Marina Monarcha (1933-2022)

Dione Colares de SOUZA
EMUFPA
dionecolares@ufpa.br

Leonardo José Araujo COELHO DE SOUZA
EMUFPA
leonardojose@ufpa.br

Maria Lúcia da Silva UCHÔA
EMUFPA
mlsu@ufpa.br

Vanildo Palheta MONTEIRO
EMUFPA
vanildo@ufpa.br

Resumo: A *Coleção Artístico-Didática Marina Monarcha* revela a trajetória da vida pessoal, artística e no magistério de Marina Monarcha. Objetiva-se o tratamento, identificação, organização e descrição geral do arquivo pessoal que constitui a *Coleção*, como parte das ações voltadas ao projeto de criação do Acervo MUSA−Mulheres na Música da Amazônia. Este estudo apoia-se no Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, do Arquivo Nacional (2005), como referência para a identificação e plano de classificação do acervo, bem como nos estudos de Cunha (2019), Del Priore (2009), Pereira e Costa (2019), Souza e Coelho de Souza (2021). Conclui-se que a massa documental pesquisada possui relevante variedade tipológica e temática e que as fontes que compõem a coleção podem ampliar a memória sociocultural coletiva.

Palavras-chave: Projeto MUSA. Marina Monarcha. Arquivo pessoal. Memória coletiva.

The MUSA Collection Creation and the Artistic and Teaching Collection of Marina Monarcha (1933-2022)

Abstract: The *Marina Monarcha Artistic-Didactic Collection* reveals the trajectory of Marina Monarcha's personal, artistic and teaching life. This article aims the treatment, identification, organization and general description of the personal archive that constitutes the Collection, as a result of the second stage of the ongoing institutional research project that continues the creation of MUSA Collection−Women in the Amazon Music. This study is based upon the Brazilian Dictionary of Archival Science, from the National Archive (2005), as well as the studies by Cunha (2019), Del Priore (2009), Pereira and Costa (2019), Souza and Coelho de Souza (2021). It is concluded that the researched documentary mass has a relevant typological and thematic quantity and variety, as well as the sources that set the collection can expand the collective sociocultural memory.

Keywords: MUSA project. Marina Monarcha. Personal archive. Collective memory.

Introdução

O tratamento, a identificação, a organização e a descrição geral da *Coleção Artístico-Didática Marina Monarcha* são resultados da segunda etapa do projeto de pesquisa institucional em andamento que dá continuidade à criação do Acervo MUSA−Mulheres na Música da Amazônia.

O projeto de criação do Acervo MUSA volta-se à pesquisa de fontes documentais primárias e secundárias sobre mulheres no espaço das artes musicais da Amazônia paraense, recuperando suas identidades, práticas, memórias, vivências, saberes e produções artísticas desenvolvidas no Pará (Souza; Coelho de Souza, 2021, p. 130).

A etapa inicial do projeto debruçou-se sobre a elaboração do primeiro "Cancioneiro Feminino do Pará", enquanto trabalho inaugural do Acervo MUSA, voltado à editoração e revisão crítica de canções manuscritas de autoria feminina no Pará até a metade do século XX. Dando prosseguimento às ações de criação do Acervo MUSA, está o tratamento do acervo pessoal de Marina Monarcha, intitulado *Coleção Artístico-Didática Marina Monarcha*.

A massa documental que constitui a referida coleção resulta do material documental acumulado durante a vida artística e de atuação no magistério da cantora lírica e professora Marina Monarcha, primeira professora de Canto na Escola de Música da UFPA, armazenados de forma aleatória em diversas caixas pertencentes à família da titular. O acervo é custodiado pela família da cantora, em salvaguarda provisória dos pesquisadores vinculados ao projeto, até serem doados ou adquiridos por uma instituição jurídica.

Segundo o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, considera-se arquivo "conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza do suporte" (Arquivo Nacional, 2005, p. 27). Assim, em se tratando de um conjunto de documentos acumulados por uma mesma pessoa, no desempenho de suas atividades profissionais, adotou-se o nome de "coleção" ao acervo ou conjunto documental que tem por eixo a mesma entidade produtora[1].

O presente trabalho não pretende apresentar um sistema de arranjo acabado e sim propor uma visão contextual do acervo, necessária para a elaboração de um quadro de arranjo a posteriori. Nesses termos, objetiva-se descrever a *Coleção Artístico-Didática Marina Monarcha*, a partir da apresentação de dados gerais sobre as fontes do acervo, tipos de documentos encontrados, estratégias de organização, categorias de classificação adotadas e possíveis estratégias de difusão do material.

Para a realização desta etapa do trabalho, o tratamento da *Coleção Artístico-Didática Marina Monarcha* contou com uma equipe acadêmica composta por uma professora coordenadora do projeto, três professores membros e uma consultora externa. Visando a iniciação científica nessa etapa

[1] "Entidade coletiva, pessoa ou família identificada como geradora de arquivo. Também chamada produtor." (Arquivo Nacional, 2005, p. 84).

do projeto, uma estagiária voluntária participou do processo de organização documental.

Além disso, busca-se pontuar o valor histórico de arquivos pessoais para a pesquisa acadêmica, com especial atenção à *Coleção Artístico-Didática Marina Monarcha,* pois, como afirma Cunha (2019),

> Valorizar as ações da experiência privada, a partir da junção de fragmentos e do recolhimento de vestígios e indícios, tem sido um instigante desafio para o historiador, e essa prática criou condições para que o ínfimo, o esquecível e o indiferente detalhe fosse, enfim, redescoberto, visitado e legitimado como fonte e acontecimento na pesquisa histórica. (Cunha, 2019, p. 103).

Em prosseguimento ao presente artigo, discorre-se sobre a importância e potencial acadêmico dos arquivos pessoais na atualidade e apresenta-se uma breve biografia da artista e professora de canto Marina Monarcha, bem como aborda-se sobre as estratégias de organização do conjunto documental do acervo artístico e didático de Marina Monarcha, titular da coleção.

A importância dos arquivos pessoais e o potencial para pesquisa acadêmica

Arquivos pessoais na atualidade desempenham um novo e importante papel. Por meio do tratamento correto, o conjunto documental contido em um determinado arquivo pessoal assume uma nova função: a de conjunto de fontes históricas relevantes para a memória coletiva da sociedade.

Nessa perspectiva, entende-se, por exemplo, que os livros, peças para canto, óperas completas, oratórios e métodos vocais, dentre outros documentos constantes na *Coleção Artístico-Didática Marina Monarcha*, se vistos enquanto conjunto orgânico, ultrapassam sua função primária, ou seja, a de servir aos esforços do magistério de sua produtora, e passam a assumir uma dimensão cultural. A emergência de fontes documentais oriundas de arquivos pessoais permite dar espaço a novos atores sociais e encontrar histórias não contadas nos livros.

Nesse sentido, Del Priore (2009) esclarece que a história de uma época pode ser vista através de um indivíduo ou grupo de indivíduos, ao afirmar que

> A reabilitação da biografia histórica integrou as aquisições da história social e cultural, oferecendo aos diferentes atores históricos uma importância diferenciada, distinta, individual. Mas não se tratava mais de fazer, simplesmente, a história dos grandes nomes, em formato hagiográfico – quase uma vida de santo –, sem problemas, nem máculas. Mas de examinar os atores (ou o ator) célebres ou não, como testemunhas, como reflexos, como reveladores de uma época (Del Priori, 2009, p. 9).

Por meio da vida de um indivíduo, portanto, convergem fatos e uma rede de relações sociais. Através de arquivos pessoais desses indivíduos, podem emergir suas ideias e a forma como sua trajetória se relaciona ou cruza com trajetórias de outros indivíduos.

Por fim, a *Coleção Artístico-Didática Marina Monarcha* revela como a individualidade de um sujeito social, por meio de seu arquivo pessoal, pode ser percebida e pode acessar uma rede de acontecimentos, fatos e sujeitos que atravessaram sua existência enquanto artista e professora de canto em conexão com o seu tempo.

Musa em foco: Marina Monarcha, uma vida dedicada à arte e ao magistério do canto lírico

Marina Monarcha nasceu em Belém do Pará em 1933. Formou-se em Canto e piano pelo Conservatório Carlos Gomes[2], no ano de 1962, seguindo para o Rio de Janeiro, com bolsa de estudos para aperfeiçoamento nas áreas de interpretação do *Lied* e repertório de ópera.

No Rio de Janeiro, frequentou diversos cursos internacionais de férias, promovidos pela Pró-Arte, frequentando aulas com professores de renome. Além disso, teve aulas regulares, também pela Pró-Arte, com a profa. Semita Valenka, no Rio de Janeiro, quando estudou Didática do Canto, Música de Câmara e Ópera.

Na década de 1960, participou de vários concursos de canto lírico, nacionais e internacionais, realizados no Rio de Janeiro, conquistando premiações, tais como o terceiro lugar no concurso de canto “Lorenzo Fernandez”, em 1966, no Rio de Janeiro, promovido pelo Conservatório Brasileiro de Música; premiação no concurso “Jovens Solistas da OSB – temporada 1967” (Figura 1); e primeiro prêmio no “XVI Concurso Nacional Carmen Gomes”, em 1982 (Figura 2).

[2] O atualmente denominado Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG), fundado em 1895 em Belém do Pará, passou oficialmente a receber esta última denominação em 1986. Conservatório Carlos Gomes é o nome que ainda permanece no portal de entrada da instituição até os dias atuais.



Figura 1: Foto de Marina Monarcha encontrada em Programa de Concerto realizado junto à Orquestra Sinfônica Brasileira, na Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, 1967.
Fonte: Coleção Artístico-Didática Marina Monarcha (2022).

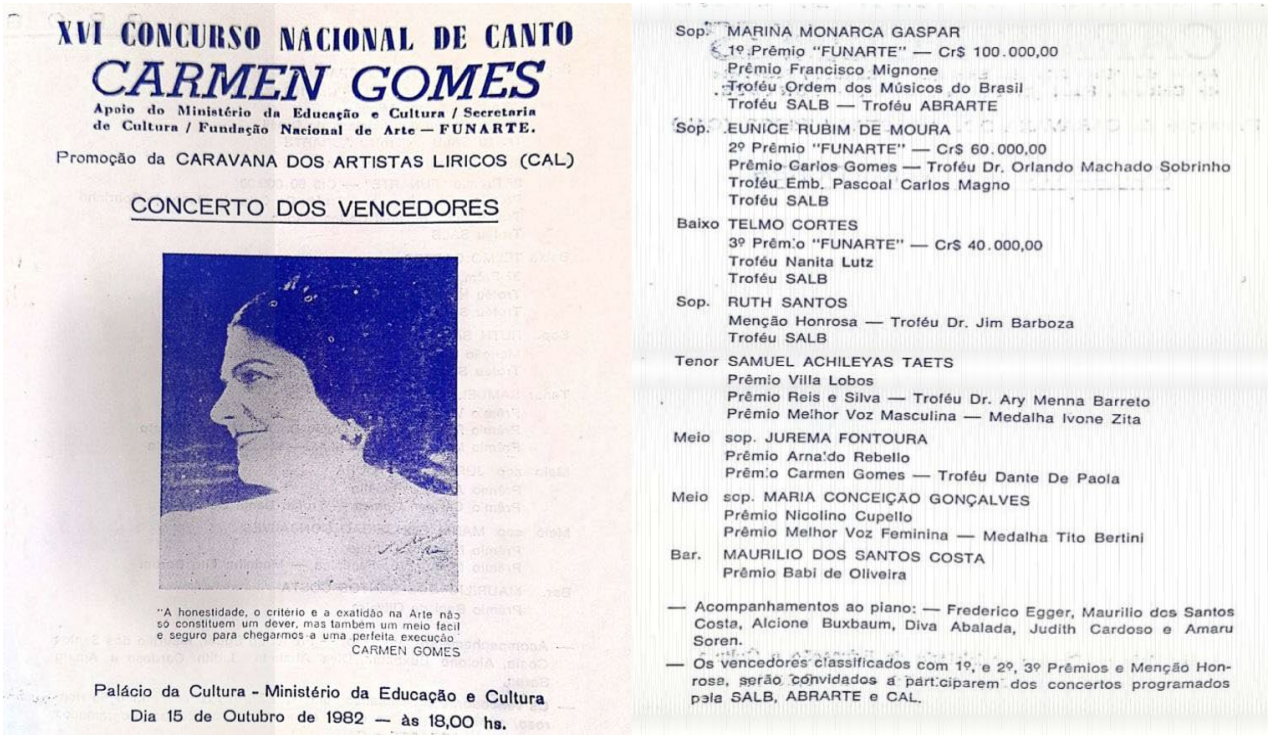


Figura 2: Capa e parte interna do programa “Concerto dos Vencedores do Concurso Nacional Carmen Gomes”, de 1982, no qual Marina Monarcha recebeu diversas premiações.
Fonte: Coleção Artístico-Didática Marina Monarcha (2022).

No campo do magistério, Marina Monarcha participou da Rede Nacional de Música da FUNARTE, quando realizou trabalho artístico e didático, ministrando cursos de técnica vocal para conjuntos corais, aulas individuais para cantores solistas do Norte e Nordeste do Brasil, bem como atuando como

concertista em diversas cidades pelo Brasil, tais como Rio de Janeiro, São Paulo, Campinas, João Pessoa, Natal, Recife e Belém, entre outras.

Após se aposentar pela Universidade Federal do Pará, em meados da década de 1990, fixou residência em São Paulo, despedindo-se de sua terra natal em 1998. No entanto, nunca perdeu o vínculo com o meio artístico de Belém e passou a colaborar como membro de bancas de concurso docente e jurada de concursos de canto, sendo homenageada no Coral Marina Monarcha pertencente à EMUFPA, em atividade até 2008, bem como hoje patrona do Concurso de Canto Marina Monarcha, promovido pela Fundação Carlos Gomes em Belém, em sua terceira edição em 2022.

Organização do acervo pessoal, artístico e didático de Marina Monarcha

O arquivo pessoal de Marina Monarcha foi produzido e preservado por sua titular e apresenta os mais variados tipos de itens (partituras, programas de concerto e recortes de jornais, entre outros). Esse conjunto contém dados sobre a vida de sua produtora, experiências artísticas e relações profissionais.

A classificação da massa documental acumulada durante a trajetória da vida pessoal, artística e no magistério de Marina Monarcha, pautou-se na definição constante no *Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística* (Arquivo Nacional, 2005), que orienta que a classificação de documentos de acervo se refere também à "análise e identificação do conteúdo de documentos, seleção da categoria de assunto sob a qual sejam recuperados, podendo-se-lhes atribuir códigos" (Arquivo Nacional, 2005, p. 49).

O acervo estava originalmente organizado por sua titular de forma aleatória e os documentos não apresentavam identificação, uma parte sem nenhum tipo de acondicionamento e alguns documentos agrupados em pastas de diferentes tipos e tamanhos que não seguiam uma lógica estrutural (Figura 3). Assim, para dar início ao arranjo documental, optou-se pelo "Cabeçalho de Assunto"[3], separando e agrupando os itens documentais a partir do uso de descritores, a fim de designar a posição desses itens agrupados em dossiês[4], identificados por rótulos afixados em pastas físicas.

[3] "Termo ou grupo de termos que serve à recuperação de unidades de descrição" (Arquivo Nacional, 2005, p. 43).
[4] "Conjunto de documentos relacionados entre si por assunto, que constitui uma unidade de arquivamento" (Arquivo Nacional, 2005, p. 80).



Figura 3: Equipe de trabalho junto a Coleção Artístico-Didática Marina Monarcha na fase de avaliação e classificação documental.
Fonte: Acervo pessoal.

Identificou-se, na *Coleção Artístico-Didática Marina Monarcha*, documentos diversos tais como fotos, programas de concertos de alunos ou da própria artista, periódicos, recortes de jornais com publicações de eventos culturais relacionados com sua atividade artística e didática, relatórios de atividades acadêmicas, anotações didáticas, partituras editadas e publicadas de forma avulsa ou em coletâneas, peças e encadernações de partituras em fotocópias ou cópias manuscritas.

Desta feita, adotaram-se os seguintes procedimentos como passos iniciais para o tratamento da *Coleção Artístico-Didática Marina Monarcha*: 1) higienização da documentação; 2) deslocamento temporário da massa documental para ambiente adequado cedido para a pesquisa; 3) reuniões de equipe, para planejamento e adoção de estratégias para organização das ações de pesquisa; 4) Orientação de estagiários voluntários; 5) Visitação periódica ao acervo; 6) Avaliação e classificação documental; 7) Organização e acondicionamento do conjunto documental em dossiês, utilizando-se pastas-arquivo do tipo polionda, visando melhor proteção do material contra ação de potenciais agentes causadores de danos; e 8) Identificação dos dossiês por “Cabeçalhos de Assunto”.

A etapa de avaliação e classificação documental corresponde à fase de separação do material de acordo com a identificação tipológica de cada documento e sua organização de acordo com seu conteúdo informacional. Essa etapa visa a facilitação de acesso e manuseio do pesquisador e usuários às informações contidas nas fontes. Após o exame do tipo documental,

procedeu-se a organização geral do conjunto acondicionado em quarenta caixas-arquivo do tipo polionda, devidamente identificadas por meio de cabeçalhos de assunto (Quadro 1).

CABEÇALHOS DE ASSUNTO	
1	Jornais
2	Livros e Coletâneas de Peças Editadas
3	Livros e Coletâneas de Peças em Fotocópias Encadernadas
4	Peças para Canto Editadas Avulsas
5	Peças para Canto em Fotocópias e Manuscritos Avulsos
6	Livros de Óperas Completas Editadas
7	Livros de Óperas Completas em Fotocópias Encadernadas
8	Livros de Oratórios Completos Editados
9	Livros de Oratórios Completos em Fotocópias Encadernadas
10	Programas de Concerto Solo ou com participação de Marina Monarcha
11	Programas de Concerto de Terceiros
12	Métodos para Canto em partitura e teóricos
13	Partituras para Coro
14	Escritos, Anotações Pessoais e Documentos Diversos

Quadro 1: Arranjo preliminar da massa documental pertencente à *Coleção Artístico-Didática Marina Monarcha.*

Para melhor compreensão do conteúdo informacional da documentação e após o exame tipológico do conjunto, fazem-se necessários alguns detalhamentos:

Os documentos classificados como jornais reúnem centenas de recortes contendo informações acerca da vida artística de Marina Monarcha, bem como informações de outros artistas, ex-alunos da cantora, críticas musicais e conteúdos sobre a vida cultural de Belém e de outras cidades do país. Esse material ocupa seis caixas-arquivo.

Os programas de concerto solo ou com participação de Marina Monarcha, revelam a trajetória artística da cantora, seus trabalhos enquanto solista em diversos palcos do país, bem como sua atividade didática nos programas de recitais e concertos de suas classes e alunos de canto. Os programas de concerto de terceiros demonstram sua atividade enquanto espectadora de concertos e programações artísticas diversas e reúnem programas de alunos e ex-alunos de Marina Monarcha. As dezenas de programas de concerto pertencentes à coleção representam parcela do acervo que ocupa três caixas-arquivo.

A massa documental relativa aos 26 livros de ópera editados e 24 em fotocópias encadernadas, 10 livros de oratório editados e 12 em fotocópias,

diversos livros de coletâneas e as centenas de peças avulsas editadas e em fotocópias indica o repertório utilizado para a atividade didática de Marina Monarcha, bem como durante a sua trajetória enquanto cantora lírica, reunindo um significativo conjunto de canções líricas brasileiras, algumas destas com dedicatória dos próprios autores à cantora.

Por fim, aqueles classificados como “Escritos, Anotações Pessoais e Documentos Diversos” reúnem trabalhos escritos pela cantora, programas de ensino para suas classes de canto, anotações curriculares, estudos pessoais sobre repertório, notas de programa, planejamentos de trabalho, convites, entre outros.

O conjunto documental pertencente ao arquivo pessoal da professora e cantora Marina Monarcha materializa o registro de ações relacionadas às atividades de sua produtora, demarcando claramente seu campo de interesses, relações e atuação profissional.

Considerações finais

A importância da *Coleção Artístico-Didática Marina Monarcha* se justifica pela quantidade e variedade – tipológica e temática – que compõe seus documentos. Esse conjunto pode trazer à tona não somente as memórias individuais de Marina Monarcha, mas também ampliar o entendimento sobre fatos e sujeitos que interceptam sua trajetória.

É possível, com a gestão correta de fontes documentais, que arquivos pessoais possam servir para enriquecimento dos acervos institucionais, ampliando as possibilidades de pesquisas acadêmicas, bem como possibilitando a utilização didática do material, com o uso, por exemplo, dos conteúdos impressos em livros, coletâneas e peças musicais.

Portanto, para que as fontes contidas em arquivos pessoais possam verdadeiramente assumir um caráter de conjunto documental de relevância histórico-cultural, são necessárias ações que aperfeiçoem e ampliem seu uso arquivístico. Desta feita, aquilo que poderia ser tratado como simples documento, passa a ocupar um lugar de memória e interação histórica. Essa é uma das missões do projeto de criação do Acervo MUSA – Mulheres na Música do Pará: o fomento de ações que promovam essa interação entre memória individual e coletiva.

Referências

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. Disponível em: https://simagestao.com.br/wp-content/uploads/2016/01/Dicionario-de-terminologia-arquivistica.pdf. Acesso em: 4 maio 2023.

CUNHA, Maria Teresa Santos. *(Des)arquivar*: arquivos pessoais e ego-documentos no tempo presente. São Paulo, Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2019.

DEL PRIORE, Mary. Biografia: quando o indivíduo encontra a história. *Topoi*: Revista de História, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 7-16, 2009. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/268047479_Biografia_quando_o_individuo_encontra_a_historia. Acesso em: 14 out. 2022.

PEREIRA, Durval Vieira; COSTA, Márcia Valeria da Silva de Brito; NEVES, Hélène de Carvalho Marie. Arquivos pessoais e suas potencialidades para pesquisa: o caso do arquivo Guilherme Figueiredo. *Ponto de Acesso*, Salvador, v. 13, n. 1, p. 171-192, 2019.

SOUZA, Dione Colares; COELHO DE SOUZA, Leonardo. Mulheres Compositoras: canções da Bélle Époque até a metade do século XX. In: COSTA, Edwaldo; PORTARI, Rodrigo (org.). *Cultura, sociedade e memória*: manifestações e influência na atualidade. Ponta Grossa (PR): Atena, 2021. Capitulo 12, p. 130-141. Disponível em: https://www.atenaeditora.com.br/catalogo/post/mulheres-compositoras-cancoes-da-belle-epoque-a-primeira-metade-do-seculo-xx-no-para. Acesso em: 14 out. 2022.

Acervo Altino Pimenta: pesquisa e tratamento em fontes documentais

Djalma de Alcantara Gonçalves CHAVES NETO
Universidade Federal do Pará / EMUFPA
djalma.neto@emusica.ufpa.br

Magaly Nogueira BENTES
Universidade Federal do Pará / EMUFPA
magaly.bentes@emusica.ufpa.br

Rômulo Mota de QUEIROZ
Universidade Federal do Pará / EMUFPA
romulomq@ufpa.br

Resumo: Este trabalho é um relato de experiência realizado no âmbito do projeto *Música em Edição: a obra de Altino Pimenta*, na Escola de Música da Universidade do Pará (EMUFPA), a partir da execução do plano de trabalho de dois bolsistas atuantes no projeto sob a orientação do coordenador do projeto, tendo sido realizado durante os meses de setembro de 2021 a junho de 2022. O objetivo do plano de trabalho foi, em grande parte, digitalizar o acervo do compositor Altino Pimenta (1921-2003) através da captura fotográfica dos acervos do compositor presentes no Museu de Imagem e Som (MIS/SIM/SECULT-PA) e na casa da filha do compositor e, a posteriori, contribuir com a organização desses acervos. Várias metodologias foram utilizadas para cada etapa do trabalho desenvolvido, resultando no avanço da organização o acervo do músico e na perspectiva de lançar um repositório digital do compositor que em breve será acessível ao público em geral.

Palavras-chave: Altino Pimenta. Arquivos de música. Repositório musical. Música do Brasil. Compositor Amazônico.

Altino Pimenta's Archive: research and treatment in documental sources

Abstract: This work is an experience report accomplished through the research project *Música em Edição: a obra de Altino Pimenta*, at the School of Music of the University of Pará (EMUFPA), based on the execution of the work plan of two fellows working in the project under the guidance of the coordinator of the project, having been carried out during the months of September 2021 to June 2022. The objective of the work plan was largely to digitize the collection of the composer Altino Pimenta (1921-2003) through the photographic capture of the composer's sources present at the Museu da Imagem e do Som (MIS/SIM/SECULT-PA) and at the composer daughter's house. After that, it focused on the organization of these collections. Various methodologies were used for each stage of the work developed, resulting in the advancement of the organization of the musician's collection and the perspective of launching a digital repository of the composer that will soon be accessible to the general public.

Keywords: Altino Pimenta. Music Archive. Music repository. Music of Brazil. Composers from Amazonia.

1. Atividades realizadas durante o segundo semestre de 2021

No ano de 2021, o mundo se recuperava aos poucos da pandemia da Covid-19 e nosso trabalho se remodelava, aprimorando-se com leituras de textos acadêmicos que seriam os alicerces da nossa pesquisa, assim como com transcrições de entrevistas realizadas. Ao obter acesso ao acervo do compositor, passamos a digitalizar suas obras, começando por seus dois livros de peças musicais lançados pela editora da UFPA em 1994, com composições de Altino Pimenta. Este material fora concedido pela professora Joelma Bezerra, docente da Escola de Música da Universidade Federal do Pará e

colaboradora do projeto. Nesse momento, ainda não tínhamos acesso aos dois acervos mencionados.

Junto a isto, outras tarefas, como fichamentos de textos científicos, transcrição de entrevistas, editoração de músicas, leituras e discussões acerca de textos acadêmicos, ocorriam concomitantemente. Durante o processo de editoração propriamente dito, transcreveu-se rascunhos originais de três canções de Altino Pimenta para o programa de notação de partitura Finale. As músicas foram *Felicitações*, *Hino da Ilha do Marajó* e *Poema para Belém*.

A obra *Felicitações* foi escrita inicialmente para canto e piano, em homenagem às majestades imperiais Dom Pedro II e Dona Thereza Maria Cristina. O criador do poema foi o poeta Ricardo José Correia de Miranda, elaborado em Belém, no mês de abril de 1895. Altino Pimenta é responsável apenas pela parte instrumental, composta muitos anos depois da criação da letra. O *Hino da Ilha do Marajó,* escrito em fevereiro de 2003 para canto e piano, foi dedicado à Nossa Senhora de Nazaré. Nesta composição, Altino Pimenta foi responsável por musicalizar o poema de Dita Acatauassu. No caso do *Poema para Belém*, os registros informam apenas a musicalização do Altino Pimenta, enquanto outros dados, como o letrista, local, data e dedicatória, são desconhecidos.

Durante a etapa de iniciação à edição musical e à editoração de partituras, houve uma pausa para que outra habilidade fosse explorada visando o conhecimento sobre a vida e obra do compositor, principalmente quanto ao conhecimento de questões que envolveram a prática notacional de sua obra a fim de que essas questões contribuíssem à reflexão sobre a edição de sua obra.

Passamos a realizar a transcrição de uma entrevista que já havia sido concedida aos pesquisadores do projeto: Rômulo Queiroz, Fernando Lacerda e Gabriella Affonso, assim como os professores Adnaldo Oldair Kunimune e Itacy Silva, que haviam sido copistas do compositor. De modo geral, o conteúdo da entrevista se deu pelo diálogo sobre a vida de Altino, do trabalho que Adnaldo Kunimune havia desenvolvido como copista do compositor, sobre suas impressões a respeito da carreira de Altino Pimenta como professor do antigo Serviço de Atividades Musicais da UFPA (SAM) durante os idos de 1980 e 1990 e sobre suas impressões acerca da figura de Altino Pimenta como compositor-intérprete. O entrevistado e parte dos entrevistadores tiveram a experiência de conhecer pessoalmente Altino Pimenta, desde a infância ou adolescência.

Nesse sentido, essa experiência foi muito rica para a ambientação acerca do projeto objeto de pesquisa e de seus participantes, promovendo

conhecimentos necessários ao trabalho de edição de sua obra. A transcrição foi feita no programa Microsoft Word, ocupando trinta laudas ao total.

Outros textos foram utilizados para acrescentar conhecimento acerca da vida e obra de Altino Pimenta, e as discussões teóricas sobre edição, foram eles: *As peças para piano de Altino Pimenta*, de Rômulo Mota de Queiroz (2005); *O cancioneiro de Altino Pimenta*, de Elias Viana (2008); *Tipos de Edição*, de Carlos Figueiredo (2004); e *The Critical Editing of Music*, de James Grier (1996).

As peças para piano de Altino Pimenta, de Rômulo Mota de Queiroz (2005), foi a dissertação de mestrado feita pelo docente coordenador do Projeto. O trabalho aborda dados biográficos do compositor e o estilo das peças para piano do compositor Altino Pimenta, junto a isso realiza pequenas análises técnico-interpretativas sobre as peças do compositor, com a criação de uma delimitação de níveis de dificuldade e sugestões de exercícios os quais facilitam o estudo e a execução das peças, tendo também como objetivo auxiliar no aprendizado da execução da obra pianística do compositor.

A dissertação de mestrado de Elias Viana (2008) nos traz novamente elementos biográficos do compositor Altino Pimenta, além de um memorial descritivo-composicional de três canções criadas pelo compositor, sendo um estudo analítico interpretativo das obras para canto e piano *Estrela*, *A uma gaivota* e *A última Carta*, também com uma espécie de preparação da performance das três canções citadas.

Quanto aos que se referem à edição musical, o de Figueiredo (2004) aborda o termo “editar”, o qual pode ser entendido de duas maneiras, sendo a primeira o sinônimo de publicar e a segunda de revisar e preparar para uma publicação como um produto de uma edição, fruto da pesquisa e da reflexão em torno das fontes que o transmitem. Uma obra pode ser propagada por uma ou várias fontes, autografas autorizadas, de tradição, manuscritas ou impressas. A classificação de tipos de edição varia de autor para autor, porém os seguintes tipos de edição são propostos pelo texto de Figueiredo: Fac-similar, Diplomática, Crítica, Urtext, Prática, Genética e Aberta, cada uma sendo rapidamente citada neste breve resumo, sendo ao todo, de acordo com o autor, sete tipos de edições.

Por fim, o texto de *The Critical Editing of Music*, de James Grier (1996; 2006), foi seu primeiro capítulo, que aborda a união entre as áreas da Musicologia e da Edição Musical e traz à tona os mais diferentes aspectos referentes às tarefas do editor. Inicialmente, o texto utiliza uma sonata de Beethoven como exemplo introdutório para problematizar a co-autoria do editor quanto à decisão a ser tomada sobre a escolha de uma nota musical, um

problema de edição musical bastante instigante, que dá a dimensão das problemáticas teóricas da edição musical. Para o autor, o ato de editar consiste em uma série de decisões fundamentadas na crítica, na informação e, por fim, na interpretação.

2. Atividades realizadas durante o primeiro semestre de 2022

O trabalho de salvaguarda e organização de acervo, que passou a ser o objetivo do plano de trabalho, no bojo do projeto, fora iniciado em 2020 e havia sido interrompido quando a pandemia iniciou. Em 2022, a partir da reabertura do Museu da Imagem e do Som (MIS) aos pesquisadores, o novo objetivo do plano de trabalho do discente, de digitalizar e organizar o acervo do compositor, pôde ser iniciado *in loco,* na instituição, e, posteriormente, na casa de Denise Pimenta, filha do compositor e guardiã de outro fundo arquivístico.

A captação fotográfica do acervo Altino Pimenta foi dividida em fases devido à grande quantidade e variedade de material e principalmente por não se concentrar em um único fundo. Dessa forma, a captura de imagens se iniciou a partir do acervo sob a guarda do MIS, localizado no mesmo prédio da Igreja de Santo Alexandre na Praça Dom Caetano Brandão, na cidade de Belém, estado do Pará, o qual custodia o maior acervo pessoal do compositor, com fontes de diversos tipos. Posteriormente, a investigação se deu na residência de Denise Pimenta. No repositório de ambos, foram identificados elementos que transcendem a produção do artista, visto que para além dos autógrafos musicais foi possível encontrar elementos que permitem a compreensão da história de vida e inspiração do compositor como fotografias, CDs e objetos pessoais, dentre outros.

A equipe que se dirigiu ao MIS, em primeiro momento, foi composta por dois docentes e dois bolsistas, os quais fotografaram o acervo do compositor, composto de 901 itens, segundo o *Arrolamento do Acervo do Músico Altino Pimenta*, elaborado pela arquivista Maria de Nazaré Araújo Lima e as historiadoras Michelle Rose Menezes de Barros e Dayseane Ferraz da Costa. O arrolamento organiza o acervo em diversas categorias segundo a natureza das fontes, como fotografias, acervo audiovisual, troféus, certificados, cartaz com moldura, partituras, monografias, documentos pessoais, partituras manuscritas (autógrafas ou não) etc. O acervo está acondicionado, na sua maior parte, em 15 pastas, das quais cerca de três já haviam sido digitalizadas antes do isolamento social ocasionado pela pandemia (com uso de *scanner* ou câmera fotográfica).

As demais caixas foram fotografadas, dentre outros itens em três dimensões, durante cerca de três meses de trabalho. Para não correr o risco

de que alguma das imagens ficasse desfocada no ato da fotografia, cada fonte foi capturada duas vezes e, em virtude da quantidade de material, geralmente não eram lidas em detalhes, a fim de não nos determos em seus conteúdos, de modo a atrasar o processo de digitalização. Mesmo assim, notamos que havia partituras incompletas, tanto autógrafas como outros manuscritos, rascunhos do compositor, materiais sensíveis e parcialmente deteriorados do qual íamos tomando nota.

O equipamento da equipe contou com duas câmeras fotográficas profissionais, uma câmera semiprofissional e uma câmera de celular, tripés, gruas e luzes de LED para atenuar a pouca luminosidade da sala onde as imagens eram capturadas (o que permitiu uma captação fotográfica de qualidade de todo o acervo presente do MIS), além da utilização de luvas descartáveis a fim de não desgastar ou danificar o material pesquisado. As visitas ao museu ocorriam semanalmente, nos dias de quartas, quintas e sextas-feiras, durando cerca de três meses.

Após este período, buscou-se contato com a família do compositor Altino Pimenta para digitalização do acervo mantido por seus filhos. Ao passo em que as fotos eram capturadas, demos início ao processo de edição (com recorte, melhoramento de iluminação, brilho etc.), deixando-as em boas condições para que posteriormente cada fonte fosse agrupada, em sua singularidade, em um arquivo em formato PDF. Neste primeiro momento da etapa de edição, a equipe não obteve acesso ao laboratório de informática da Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA). Dessa forma, as edições se deram a partir de programas que os bolsistas já utilizavam em seus ambientes domésticos.

Em seguida, marcou-se com antecedência uma visita à casa da família do compositor Altino Pimenta, com o intuito de registrar, novamente, em fotos a parte do acervo que tinha sido mantida por sua família. O material estava acondicionado em duas caixas, as quais incluíam partituras autógrafas e não autógrafas, CDs, fitas cassetes, fitas de áudio, cartas, documentos de registros, livros e entre outros, que estavam em sua maioria em bom estado de conservação. A equipe transportou os equipamentos de captura de imagem para a residência da filha do artista. Foi possível notar também que alguns arquivos estavam incompletos e alguns estavam desmembrados, ou seja, parte de um mesmo documento estava no acervo pessoal e outra parte no museu, o que revelou a necessidade de reunir novamente as partes de uma mesma fonte. Durante o final do mês de abril até metade do mês de maio, fizemos ao todo três visitas, para que a integralidade do acervo fosse fotografada.

Após esta etapa, aproximadamente no final do mês de maio para o início do mês de junho, chegou a etapa de tratamento das imagens com o uso do programa de livre acesso *Raw Therape 5.8*, o qual foi concedido ao projeto pela direção da EMUFPA, com o uso de dois computadores instalados na biblioteca da escola. O uso do programa foi ensinado brevemente pelo coordenador do projeto a fim de que as imagens pudessem ser recortadas, iluminadas e giradas, entre outros procedimentos de edição, visando a boa qualidade para as etapas seguintes do projeto. Vale a pena ressaltar que o processo de edição das imagens não foi concluído até o término da bolsa, mas continua em andamento. Totalizaram 8.668 registros fotográficos realizado pela equipe no MIS (contando as imagens em duplicata), das quais 2.040 imagens já foram editadas. Estes registros foram categorizados por pastas nomeadas pelo dia e pelo cartão da máquina em que foram registradas (por exemplo: “Cartão Preto_12_05_2022”), de modo a facilitar o reconhecimento e a localização de documentos.

Quanto às imagens do acervo em posse da família, o total de capturas foi de 4.111 (sempre incluindo as fotografias duplicadas por questões de segurança). Todas as fotografias desse repositório já foram tratadas e categorizadas a partir da natureza de seus suportes (Arquivos Audiovisuais, Documentos, Fotografias, Livros e Publicações e Partituras) e estão em processo de arrolamento. Durante o processo de edição das imagens, selecionamos as melhores para serem tratadas, excluindo as em duplicata.

Concomitantemente ao processo de edição, verificou-se os documentos relacionados aos registros autorais das músicas e letras, cruzando dados do acervo do MIS e da família do compositor. Aqui, foram identificados alguns empecilhos, como registros apenas da música de melodias cantadas, ou seja, omitindo o poeta da produção da obra. Outra problemática encontrada está relacionada ao registro de música e letra do próprio Altino. Há poemas musicais de autoria completa do próprio compositor, os quais identificamos apenas nas partituras, ou seja, a documentação oficial não determina que as poesias também são de autorias do compositor. Considerando que há registros de música, em que o poema pertence a outro artista, esta falta de clareza dos documentos que concede os direitos autorais gera lacunas e obriga uma verificação minuciosa das partituras autógrafas e arranjos na tentativa de suprir os déficits dos registros.

No intuito de identificar os registros autorais da obra do compositor, para fins de futura reedição e publicação, uma planilha foi realizada especificando tais registros e sua natureza (Quadro 2).

Nome do arquivo	Título	Música	Letra	Registro	Permissão do uso	Publicado em
IMG 6982	Sonto à lua	Altino Pimenta	Bruno Menezes	Cartório Kós Miranda (Belém)	Permissão do letrista para a publicação por Altino Pimenta	Composições para Canto e Piano (Editora Universitária da UFPA)
IMG 6982	Igreja de arrabalde	Altino Pimenta	Bruno Menezes	Cartório Kós Miranda (Belém)	Permissão do letrista para a publicação por Altino Pimenta	Composições para Canto e Piano (Editora Universitária da UFPA)

Quadro 2: Registro de obras – Acervo da Família**.**
Exemplo do mapeamento de dados acerca dos registros autorais das obras.

3. Considerações finais

A vivência na pesquisa no projeto "Música em Edição: a obra de Altino Pimenta" propôs grande conhecimento e experiência para todos da equipe. A possibilidade de manejar documentos históricos e museológicos inexplorados de grande relevância para a sociedade, principalmente para o cenário artístico local, faz da pesquisa pioneira no que tange a catalogação do acervo do compositor que tanto contribuiu para a educação musical na cidade de Belém. A organização do repositório de Altino Pimenta vai para além de salvaguardar as obras de um artista. Ela permite a perpetuação e preservação da sua memória e seus feitos, tornando-se um patrimônio material e imaterial, criando conexão do passado, presente e futuro: sua história de vida, suas influências atuais na comunidade artística local e suas reverberações nas gerações futuras.

Referências

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de edição. *Debates* – Caderno do programa de pós-graduação em música (CLA/UNIRIO), n. 7, p. 39-55, 2004.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII ao XIX*: teoria e práticas editoriais. 2ª ed. [s.l]: [s.n.], [s.d.].

GRIER, James. *The critical editing of music: history, method, and practice*. Cambridge; New York, NY: Cambridge University Press, 1996. 267 p.

PIMENTA, Altino. *Composições para canto e piano*. Belém: Editora Universitária UFPA, 1994.

PIMENTA, Altino. *Música para piano e outros instrumentos*. Belém: Editora Universitária UFPA, 1994.

QUEIROZ, Rômulo. *As peças para piano de Altino Pimenta*. Dissertação de mestrado apresentada na Universidade Federal da Bahia, 2005.

VIANA, Elias. *O Cancioneiro de Altino Pimenta, Belém (1921-2003)*. Dissertação de mestrado apresentada no Instituto de Artes da UNESP, 2008.

Aporias do restauro no processo de edição musical de um moteto para a Procissão de Passos de Vicente Ferrer de Lyra

Fernando Lacerda Simões DUARTE
Escola de Música da UFPA
lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Resumo: Neste texto, discute-se o processo editorial do Moteto de Passos *Jesus clamans*, de Vicente Ferrer de Lyra (ca. 1796-1857), mestre-de-capela da Sé do Maranhão na primeira metade do século XIX. Aborda-se o texto cantado e uma versão alternativa à encontrada na fonte, a partir de fontes bibliográficas e musicográficas, especialmente no que diz respeito às conjugações verbais em língua latina. A análise recorre à noção de aporias do restauro, em Françoise Choay, e aos tipos de edição musical, em Carlos Alberto Figueiredo. Os resultados apontam para a modificação do texto, de maneira a considerar os verbos *clamans* e *dixit*, este último, como alternativa ao *ait*, presente na *Vulgata* latina, considerando ainda uma fonte bibliográfica de 1701. Para apresentar a situação na fonte, recorre-se a um aparato crítico sintético, em forma de tabela.

Palavras-chave: Edição musical. Restauro de obras artísticas. Música religiosa na Amazônia.

Aporias of Restoration in the Process of Music Editing of a Motet for Passos Procession by Vicente Ferrer de Lyra

Abstract: This paper discusses the editorial process of the Motet for Passos *Jesus clamans*, by Vicente Ferrer de Lyra (ca. 1796-1857), chapel master of the Maranhão Cathedral in the first half of the 19th century. The sung text and an alternative version to the one found in the source are discussed, based on bibliographic and musicographic sources, especially with regard to verb conjugations in Latin. The approach turns to the notion of restoration aporias, by Françoise Choay, and the types of musical edition, by Carlos Alberto Figueiredo. The results point to the modification of the text, in order to consider the verbs *clamans* and *dixit*, the latter, as an alternative to *ait*, present in the Latin Vulgate, also considering a bibliographic source from 1701. To present the situation at source, a synthetic critical apparatus, in table form is used.

Keywords: Music editing. Restoration of artistic works. Religious music in the Amazon.

Introdução

A procissão dos Passos da Paixão de Cristo é uma dentre as muitas formas de expressão da religiosidade na Igreja Católica Romana. Embora seu uso tenha diminuído consideravelmente nas diversas localidades após o Concílio Vaticano II, ainda hoje ela sobrevive em cidades mineiras e goianas. Os motetos integram a paisagem urbana à devoção, ao propor o deslocamento da procissão por diversas paradas, os Passos, nas quais são executados motetos, pelo coro, não raro com acompanhamento instrumental.

A integração entre a paisagem local e a memória religiosa remonta à Baixa Idade Média. São Francisco teria adotado o monte Verna, em Piemonte, na Itália, como lugar para sua experiência mística da Paixão, tendo ali jejuado

por quarenta dias, no ano de 1224. A ideia de um Calvário alternativo, de cariz local, permaneceria no franciscanismo, até que, em 1486, o frade Bernardino Caimi “reproduziria as estações da via-sacra, porém num vernáculo franciscano, mais teatral, utilizando quadros de tamanho natural sobre as vidas de Cristo e de São Francisco, os quais seriam abrigados nas capelas individuais espalhadas pela encosta” do monte Verna (Schama, 1996, p. 437).

Em Portugal, a Procissão dos Passos esteve ligada inicialmente ao franciscanismo, mas foi difundida com maior vigor pelos agostinianos calçados, da Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho: segundo Jorge de Campos Teles, ela teria se estruturado inicialmente no

> Convento de São Francisco de Lisboa, sendo posteriormente praticada também no convento de Santa Clara e na Igreja dos Mártires, sendo porém a Procissão dos Passos do Convento da Graça a responsável pela maior difusão dessa cerimônia em Lisboa, sobretudo a partir do século XVII. (Castagna, 2008, p. 2).

No Brasil, as capelas de Passos, semelhantes às estações descritas por Simon Schama (1996), no monte Verna, foram marcantes no período colonial, sendo ainda hoje encontradas em algumas cidades, tais como Alcântara e São Luís, no Maranhão, Olinda, em Pernambuco, Goiás, antiga capital do estado homônimo, e São João del Rei, Mariana, Tiradentes e Congonhas, em Minas Gerais.

Quanto à procissão de passos, sua presença entre as devoções no catolicismo lusitano foi difundida também aos antigos territórios ultramarinos, de modo que ainda hoje a procissão e o cântico dos motetos de passos aproximam, por exemplo, Brasil e Goa, na Índia. Segundo Deepti Coutinho (2016), os motetos de passos são um bom exemplo da fusão de características musicais ocidentais e orientais na produção musical católica em solo indiano. Ainda hoje, a Via-Sacra e os Passos são devoções católicas quaresmais em Goa, embora se perceba, nas gravações disponíveis, o uso do vernáculo nos motetos, ao invés do latim — possivelmente a língua concani (Holy Magi Church, 2022; Nixon Denis, 2022).

No Brasil, a primeira menção à procissão dos Passos foi feita pelo padre Antônio Vieira, entre 1658 e 1661, quando de sua visita ao colégio jesuítico de Belém, no Pará. Fora do Estado ultramarino do Maranhão e Grão-Pará, ainda em fins do século XVII, a procissão de Passos também foi noticiada no Estado do Brasil, tendo sido promovida pela Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de São Paulo já em 1681, segundo um documento da mesma Ordem, datado de 1745, ao passo que, em Minas

Gerais, há vestígios de sua realização na segunda década do século XVIII (Castagna, 2008, p. 3).

Este texto aborda um moteto específico, o *Jesus clamans*, composto pelo mestre-de-capela da Sé de São Luís a partir de 1826, o músico lusitano Vicente Ferrer de Lyra (ca. 1796-1857). A fonte utilizada na edição é de tradição, tendo sido transcrita — possivelmente de memória — pelo compositor maranhense Pedro Gromwell dos Reis (1887-1964), a pedido do padre e musicólogo João Mohana, na década em 1940. Há ainda duas partes avulsas, de tenor e baixo, datadas de 1904, e duas partes não datadas, de 1os e 2os violinos, possivelmente do entresséculos. Estas últimas seguramente se mostram mais semelhantes, em termos de suporte material, às fontes de 1904 do que às da década de 1940. São sete os motetos da lavra de Lyra: *Bajulans*; *Exeamus*; *O vos omnes*; *Angariaverunt*; *Domine Jesu*; *Filiae Jerusalem*; e *Jesus clamans*. Nos seis primeiros, há grande proximidade entre os textos sacros registrados nas fontes e os motetos em circulação em diversas outras regiões do país.

No *Jesus clamans* de Lyra, entretanto, há uma variação acentuada, que suprime o verbo "*clamans*", substituindo-o por um segundo "*Jesus*", além de repetir a segunda parte do texto, de modo a resultar em: "*Jesus Jesus voce magna voce magna dicens: Deus meus Deus meus ut qui[d] dereliquisti me et hoc dicens expiravit*" (Lyra, [194-]). Diferentemente do que ocorre com textos fixos do Lecionário católico, os motetos resultam de maior liberdade de construção e uso do texto religioso. Assim, a ausência de *clamans* e a simples colocação de *dicens* afasta o texto da fonte não apenas de outros motetos correntes no universo do catolicismo luso-brasileiro, como também dos textos bíblicos, nos quais o moteto fora inspirado. A partir dessa constatação, surgiram os problemas de pesquisa que deram origem a este trabalho: qual opção fazer em relação ao texto cantado no restauro da obra musical, a fim de torná-lo coerente e compreensível, por meio da edição? Quais fontes podem servir de base à análise dos textos existentes? E como a decisão de fixar um texto sacro para um moteto face a um texto que parece questionável pode se relacionar à noção de restauro artístico ou arquitetônico? Responder a tais questões pressupôs, então, pesquisa bibliográfica e documental, bem como o estudo de declinações verbais em língua latina.

A edição musical sempre resulta num texto, "fruto da pesquisa e da reflexão em torno das fontes que o transmitem" e que o processo de edição resulta de escolhas (Figueiredo, 2004, p. 40), sendo essa a razão primeira deste trabalho. Recorre-se também ao estudo da relação entre memória e identidade, tanto no âmbito individual, quanto no coletivo, tema central em Joël Candau (2011), uma vez que a transmissão por meio das fontes é também uma

forma de registro das memórias de uma prática musical de função religiosa. Finalmente, retoma-se na obra de Choay (2006) as aporias no restauro arquitetônico e as soluções propostas por John Ruskin e Eugène Viollet-le-Duc, para fins de comparação com o dilema no qual se inscreve a problemática do trabalho.

1. Os motetos de Ferrer de Lyra: algumas questões estilísticas

Do ponto de vista estilístico, as partes vocais dos Motetos de Passos de Ferrer de Lyra (Figura 1), embora tonais, apontam para características do chamado *estilo antigo*, da música colonial no Brasil: maior verticalidade das partes, figuras de duração mais longa (notas brancas), além da compreensão do texto gerada pela homofonia, tal como na *Missa* "*Papae Marcelli*", de Palestrina.
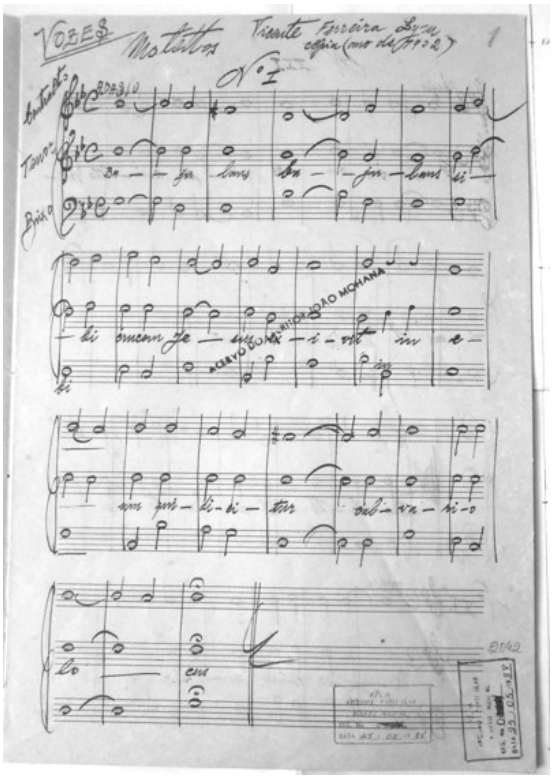


Figura 1: Parte de vozes do *Moteto I*, *Bajulans*, de Vicente Ferrer de Lyra.
Fonte: Lyra (194-, f. 1).

As partes vocais revelam características estilísticas que ainda estavam em voga na música religiosa praticada no Brasil no século XIX. Chama a atenção, entretanto, o caráter orquestral do acompanhamento (Figura 2), que remete ao *estilo moderno*, ou seja, à música religiosa com acompanhamento independente das vozes – e não apenas como sustentação a elas, como um

baixo contínuo poderia realizar –, além de certa dramaticidade nas linhas melódicas.

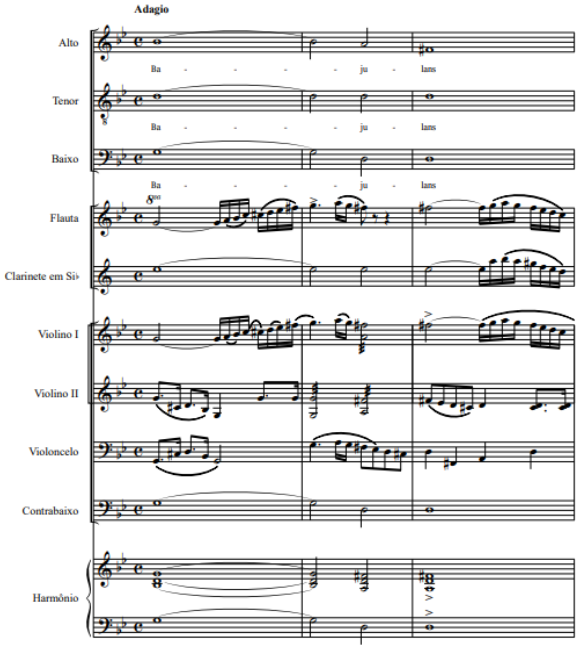


Figura 2: Compassos iniciais do *Moteto I*, *Bajulans*, de Ferrer de Lyra (2022).
Fonte: Edição nossa, realizada a partir das fontes disponíveis no acervo João Mohana.
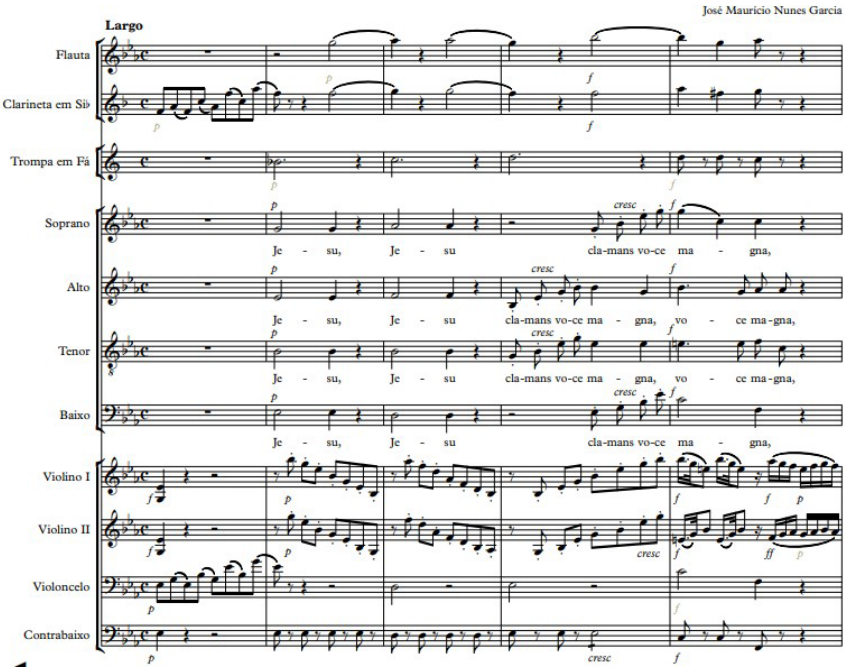


Figura 3: Compassos iniciais do moteto *Jesus Clamans*, de José Maurício Nunes Garcia ([20--]).
Fonte: Garcia ([s.d.]).

Se, por um lado, a composição do moteto *Jesus clamans* de José Maurício Nunes Garcia (Figura 3) sugere um leve contraste entre as vozes e

os instrumentos, no caso dos motetos de Lyra, tal contraste é tão acentuado que parece sequer serem da mesma autoria as partes vocais e instrumentais.
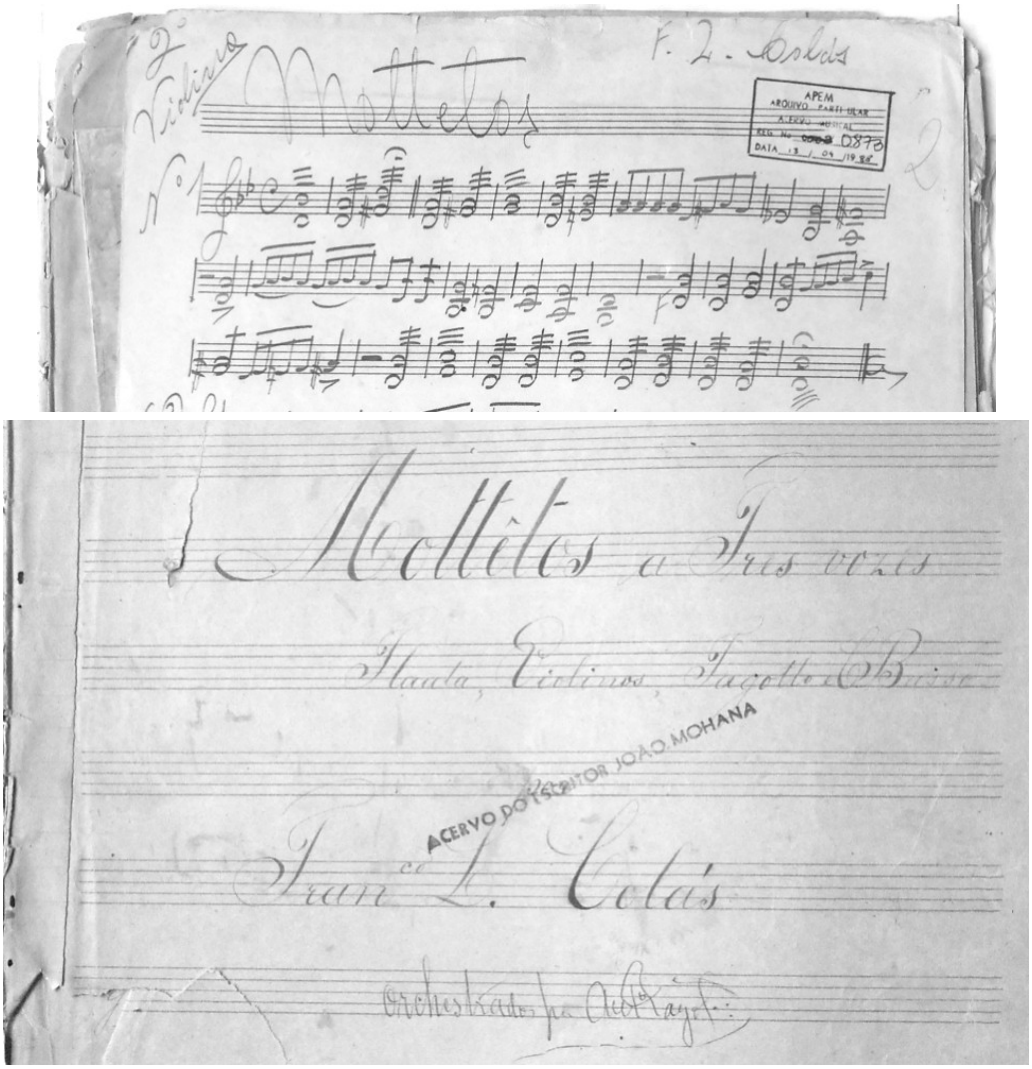


Figura 4: Parte de segundo violino do *Moteto I*, de Francisco Libânio Colás, em cópia de Pedro Gromwell dos Reis, a partir da orquestração de Antonio Rayol, conforme indicação da imagem inferior, possivelmente, um autógrafo de Rayol – hipótese reforçada pelo uso da assinatura.
Fonte: Colás ([19--], vl. 2, f. 1).

Essa foi nossa hipótese quando dos contatos iniciais com a obra, que apenas foi reforçada pela semelhança com a orquestração dos *Motetos de Passos* do compositor maranhense Francisco Libânio Colás (1830-1885) realizada por seu conterrâneo, Antonio Rayol (1855-1905), em fontes recolhidas ao mesmo acervo (Figura 4), com código de catálogo 0511/95. Nelas, o uso do *tremolo* na parte de violino, bem como de escalas, é recorrente, tal como nos motetos de Lyra, e, igualmente, o contraste entre as vozes – em *estilo antigo* – e a orquestração – de *estilo moderno*.

2. *Jesus Clamans*: o texto religioso e as aporias do restauro

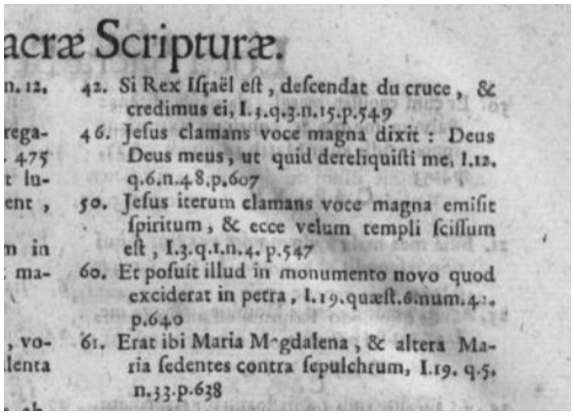
Fiel ao sentido etimológico do gênero, motetos remetem a palavra – *mot*, em francês –, a um texto que não está registrado em leituras de serviços litúrgicos – missas e vésperas solenes, dentre outros –, em um Lecionário ou livro de horas, mas decorre de outras fontes. Assim sendo, existem variações entre as fontes e usos dos textos nas cerimônias ditas paralitúrgicas. No caso de *Jesus clamans*, a fixação de um texto é menos simples, portanto, do que em suas Paixões para o Domingo de Ramos e para a Sexta-Feira Santa.

Diante do texto "*Jesus Jesus voce magna voce magna dicens: Deus meus Deus meus ut qui[d] dereliquisti me et hoc dicens expiravit*" – igual ao moteto congênere, de Colás –, surgiu uma aporia do restauro, ou seja, um dilema acerca das decisões envolvidas na versão a ser fixada: manter o texto como estava na fonte ou corrigi-lo? A opção pela correção decorreu, inicialmente, do fato de o verbo que caracteriza o próprio título do moteto, "clamans", não se encontrava. Ademais, uma tradução mais ou menos literal da primeira parte do texto apontaria para "Jesus, Jesus dizendo em alta voz, em alta voz".

O texto está presente no Evangelho de Mateus, no versículo 46 do capítulo 27: "*et circa horam nonam clamavit Jesus voce magna dicens Heli Heli lema sabacthani hoc est Deus meus Deus meus ut quid dereliquisti me*" – ou "e, por volta da hora nona, clamou Jesus em alta voz, dizendo: Eli, Eli, lhama sabactâni? O que quer dizer: Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?". Não seria, portanto, o caso de simplesmente empregar "Jesus voce magna dicens"? A resposta negativa se baseia no binômio "clamavit", no pretérito perfeito do indicativo ativo – traduzido como pretérito perfeito –, e "dicens", no nominativo do particípio presente da língua latina – traduzido como gerúndio –, que gera sentido completo à oração.

Em passagem com a primeira parte com as conjugações invertidas e mudança no verbo – no versículo sétimo do capítulo 5 do Evangelho de Marcos –, tem-se: "*et clamans voce magna dixit: Quid mihi et tibi, Jesu Fili Dei altissimi?*" ou "E, clamando com grande voz, disse: Que tenho eu contigo, Jesus, Filho do Deus Altíssimo?". No Evangelho segundo Lucas (cap. 23, vers. 46), em contexto correlato, na cena da Paixão, tem-se: "*et clamans voce magna Iesus ait Pater in manus tuas commendo spiritum meum et haec dicens exspiravit*" – "e clamando em alta voz, Jesus disse: Pai, em tuas mãos entrego meu espírito. E dizendo isso, suspirou". "*Ait*" é a forma do pretérito perfeito do indicativo ativo da terceira pessoa do singular do verbo "*aio*" – dizer –, semelhantemente a "*clamavit*" – "clamou" – ou "*dixit*" – "disse".

A forma mais adequada pareceu-nos, portanto, "*Jesus clamans voce magna dixit*", uma vez que "ait" prejudicaria a prosódia musical. Em comparação com o *Jesus clamans* de José Maurício Nunes Garcia ([20--]), viu-se aproximações, mas também diferenças em relação à proposta: "*Jesu clamans voce magna dicens dixit*". A versão pela qual optamos foi utilizada, contudo, na terceira edição – póstuma – do sexto tomo dos Comentários sobre o texto do Evangelho (Sylveira, 1701), do biblista e canonista João da Sylveira (1592-1687), frade Carmelita da Regular Observância (Figura 5).


acræ Scripturæ.

42. Si Rex Iſraël eſt, deſcendat du cruce, & credimus ei, I.1.q.3.n.15.p.549

46. Jeſus clamans voce magna dixit: Deus Deus meus, ut quid dereliquiſti me, I.12. q.6.n.48.p.607

50. Jeſus iterum clamans voce magna emiſit ſpiritum, & ecce velum templi ſciſſum eſt, I.3.q.1.n.4. p.547

60. Et poſuit illud in monumento novo quod exciderat in petra, I.19.quæſt.6mum.4. p.640

61. Erat ibi Maria Magdalena, & altera Maria ſedentes contra ſepulchrum, I.19. q.5. n.33.p.638

Figura 5: Detalhe do trecho da Paixão de Cristo nos Comentários sobre o texto do Evangelho, do frei João da Sylveira. Note-se na terceira linha do texto a versão que adotamos.
Fonte: Sylveira (1701, f. 53).

Se na teoria do restauro tenha havido quem defendesse que se retornasse ao arquétipo de uma edificação, ainda que esse nunca tenha existido – a exemplo de Eugène Viollet-le-Duc –, houve também quem defendesse – como foi o caso de John Ruskin – mais a ideia da intervenção para a conservação e não para o restauro (Choay, 2006). Em nosso caso, em benefício da compreensão do texto, optamos pela primeira linha. Para que se torne evidente para o intérprete e eventuais consulentes, a versão final da edição terá um aparato crítico sintético, em forma de tabela, no qual se poderá apontar a situação do texto na fonte consultada.

Considerações finais

Ao final deste trabalho, é possível afirmar que a opção adotada em relação ao texto cantado objetivou torná-lo coerente e compreensível, por meio da edição. Assim, optou-se pelo binômio *clamans* / *dixit* – nominativo do particípio presente e pretérito perfeito do indicativo ativo – resultando em "*Jesus clamans voce magna dixit*". A opção considerou a comparação da solução adotada pelo padre José Maurício Nunes Garcia, mas, principalmente, a obra

do frei João da Sylveira, que utilizou, literalmente, a solução adotada nos seus *Commentariorum in Textum Evangelicum*. Ante a aporia observada no texto, optou-se, em comparação com as intervenções artísticas e arquitetônicas, por um restauro efetivo ao arquétipo. Diferentemente dessas, contudo, o restauro em música prescinde da intervenção no suporte físico, limitando-se ao texto, tal qual ocorre com a literatura. Assim, para que seja possível ao usuário da fonte editada de *Jesus clamans*, de Ferrer de Lyra, retornar à situação anterior ao restauro, empregar-se-á, na versão definitiva da edição, um aparato crítico sintético, em forma de tabela.

Referências

CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CASTAGNA, Paulo. A música para a Procissão dos Passos da Quaresma na América Portuguesa. *In*: ENCUENTRO SIMPOSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGÍA; FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA RENACENTISTA Y BARROCA AMERICANA “MISIONES DE CHIQUITOS”, 7., 2008, Santa Cruz de la Sierra. *Actas*. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, 2008. p. 445-471. Separata editada pelo autor disponível em: https://archive.org/details/AMusicaParaAProcissaoDosPassosDaQuaresmaNaAmericaPortuguesa. Acesso em: 29 mai. 2022.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. 5. ed. São Paulo: Estação Liberdade; Unesp, 2006.

COLÁS, Francisco Libânio. *Motetos a três vozes*. Partes avulsas de vozes (A, T, B), 2° violinos, contrabaixo e harmônio. [São Luís-MA]: vários copistas. Acervo João Mohana, Arquivo Público do Maranhão, catálogo: 0511/95. [19--]. Partitura manuscrita.

COUTINHO, Deepti. *Santos Passos & Motets*: Traditions of Christian Sacred Music for Lent. [2016]. Disponível em: http://goaroots.com/santos-passos-motet-tradition-of-christian-sacred-music-for-lent/. Acesso em: 30 mai. 2022.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de edição. *Debates*: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, n. 7, p. 39-55, 2004. Disponível em: http://www.seer.unirio.br/revistadebates/article/view/4034. Acesso em 15 set. 2020.

GARCIA, José Maurício Nunes. *Jesu clamans*. [Rio de Janeiro]: edição de Antonio C. M. Neto, [s.d.]. Partitura. Disponível em: https://www.cpdl.org/wiki/index.php/Jesu_clamans_(Jos%C3%A9_Maur%C3%ADcio_Nunes_Garcia). Acesso em: 25 mai. 2022.

HOLY MAGI CHURCH – Reis Magos Goa India. Disponível em: https://youtu.be/RW2GOTWHzk4. Acesso em: 30 mai. 2022. Good friday morning | Kursachi Vatt | 15 apr 2022 | Reis Magos Church | Goa India. Veiculado em: 15 abr. 2022a. Dur: 1h03m45s.

LYRA, Vicente Ferreira de. *Motetos I a VII*. Roma Velha, São Luís-MA: partituras de harmônio com 1° violino e de coro; partes avulsas de flauta, clarineta, 1° e 2° violinos, cello e baixo copiadas por Pedro Gromwell dos Reis na primeira metade do século XX. Acervo João Mohana, Arquivo Público do Maranhão, catálogo: 1685/95. [194-]. Partitura manuscrita.

LYRA, Vicente Ferreira de. *Motetos I a VII*. Belém-PA: edição de Fernando Lacerda, 2022. Acervo da Orquestra de Câmara do Laboratório de Documentação da UFPA. Não catalogada. Partitura não publicada.

NIXON DENIS. Disponível em: https://youtu.be/F38UCUWjGtQ. Acesso em: 30 mai. 2022. *Holy Cross Church Cavelossim Salcette Goa Santos Passos, Motets*. Veiculado em: 5 abr. 2022. Dur: 2m13s.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SYLVEIRA, Joannis da. *Commentariorum in Textum Evangelicum*. 3.ed. v. 6. Lugduni [Lyon, França]: Sumptibus Anisson, & Joan. Posuel, 1701. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=IX0JlFyw0LQC. Acesso em 25 mai. 2022.

Hermenegildo Alberto Carlos e os primeiros anos do ensino formal de clarineta no Pará

Herson Mendes AMORIM
Escola de Música da UFPA
hersonamorim@ufpa.br

Marcos Jacob Costa COHEN
Escola de Música da UFPA
marcoscohen@ufpa.br

Thiago de Araújo LOPES
Instituto Estadual Carlos Gomes
thiago.lopes@fundacaocarlosgomes.com

Resumo: O presente artigo tem por objetivo apresentar um primeiro olhar sobre aquele que, até o momento, é considerado o primeiro professor de clarineta de uma instituição formal de ensino musical no Pará. Hermenegildo Alberto Carlos, capitão reformado do Exército, desembarcou em Belém por volta de 1875, vindo do Rio de Janeiro e, após alguns anos como clarinetista e professor, inclusive de sua própria escola de música, foi escolhido para compor o corpo docente do Conservatório de Música, inaugurado em 1896, sob a direção de Carlos Gomes, ficando responsável pelas disciplinas de harmonia, solfejo, clarineta, oboé e corne inglês. A partir de livros, teses, artigos, documentos oficiais, partituras e recortes de jornal, buscou-se montar um panorama inicial da vida e da obra deste pioneiro, até pouco tempo, desconhecido.

Palavras-chave: Hermenegildo Alberto Carlos. Clarineta. Pará.

Hermenegildo Alberto Carlos and the Early Years of Formal Clarinet Teaching in Pará

Abstract: This article aims to present an overview of the man who is until now considered the first clarinet teacher at a formal music institution in Pará. Hermenegildo Alberto Carlos was a retired captain of the Brazilian Army and landed in Belém around 1875, coming from Rio de Janeiro. After a few years as a clarinetist and teacher, he joined the faculty of the Pará Music Conservatory, inaugurated in 1896, under the direction of Carlos Gomes. At the new institution Hermenegildo taught harmony, solfeggio, clarinet, oboe, and English horn. This work attempts to give an initial understanding of the life and work of an until recently unknown pioneer.

Keywords: Hermenegildo Alberto Carlos. Clarinet. Pará.

Introdução

A história da clarineta no Pará remonta, de acordo com os registros mais antigos encontrados até agora, à chegada das primeiras bandas de música no estado, vindas juntamente com as tropas imperiais que tinham o objetivo de suprimir a revolta da Cabanagem, entre os anos de 1835 e 1840. Entretanto, a primeira banda de música criada oficialmente no Pará, a Banda da Polícia Estadual, iniciou suas atividades em 1853 (Salles, 1985, p. 30). Sabe-se, contudo, que havia atividades musicais relevantes no estado antes das instituições formais serem estabelecidas. Há, portanto, uma rica história a ser contada e ela está repleta de nomes que contribuíram para o cenário que temos hoje no Pará relacionado à clarineta.

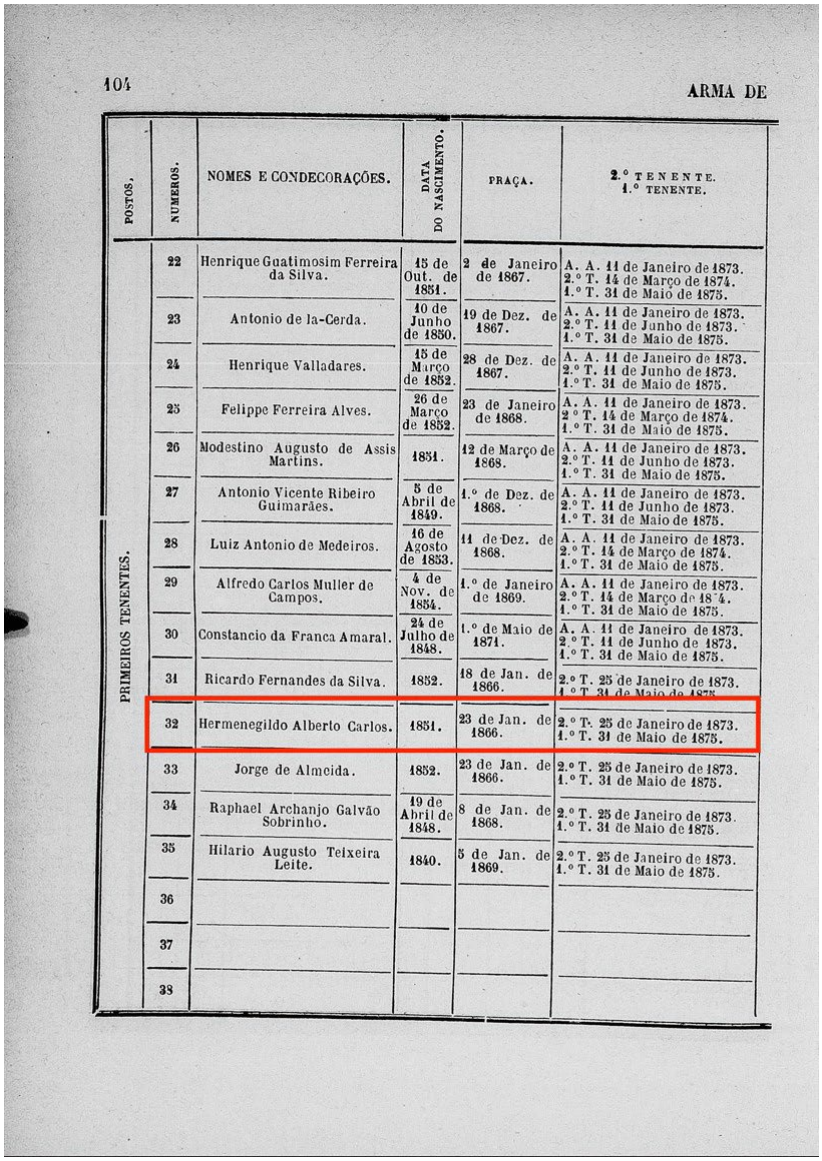
Uma das figuras mais importantes da história da clarineta no Pará é, sem dúvida, Hermenegildo Alberto Carlos. Durante as incursões desta pesquisa em arquivos, periódicos e demais registros, o nome de Hermenegildo se destacou pelo fato de parecer ser ele, até o momento, o primeiro professor de clarineta de uma instituição formal no estado. A primeira menção ao nome dele encontrada foi feita por Salles (1995, p. 13) em um texto que descreve os professores contratados para atuar no recém formado Conservatório de Música. A partir de então, nos debruçamos sobre diversos registros em busca de mais informações acerca da vida e obra de Hermenegildo. Portanto, apresentaremos alguns fatos relevantes de sua vida que conseguimos angariar nesta etapa da investigação do Grupo de Pesquisa Historiografia da Clarineta no Pará.

1. Hermenegildo Alberto Carlos

Em *Música e Músicos do Pará*, Salles (2016) dedica um verbete a Hermenegildo:

> Clarinetista, oboísta, pianista e professor. N. 13/04/1852; Rio de Janeiro – RJ, 26/02/1907. Ao que parece, gaúcho, capitão honorário do Exército, serviu muitos anos em Belém e aí se destacou por suas atividades musicais, como instrumentista e professor. Tocou clarinete, oboé e cor-inglês nas bandas militares e em diversas orquestras. Em 1888 organizou a Banda de Música do Colégio Atheneu Paraense, que estreou em 22 de novembro do mesmo ano. Em 1894, fundado o Conservatório de Música, depois designado Instituto Carlos Gomes, foi designado professor de solfejo, clarinete, oboé e cor-inglês. Em 1899 era lente de álgebra e geometria da Escola Normal do Pará... (Salles, 2016, p. 168).

Contudo, baseados em documentos da época encontrados nos arquivos do Exército, da Marinha e da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, observamos algumas informações divergentes com o verbete de Salles. De acordo com os assentamentos do então Capitão Hermenegildo Alberto Carlos, encontrados no Arquivo Histórico do Exército, ele teria nascido no ano de 1850, no Rio de Janeiro. O texto do assentamento afirma: “Capitão Hermenegildo Alberto Carlos, filho de Escolastica Maria da Conceição, natural do Rio de Janeiro, nascêo em mil oitocentos e cincoenta, cabelos castanhos, olhos pretos, sem ofício casado” (Rio de Janeiro, [s.d.], p. 1). No *Almanake do Ministério da Guerra* de 1876 (Ministério da Guerra, 1876), encontramos o ano de nascimento como 1851 (Figura 1).



104 ARMA DE

POSTOS.	NUMEROS.	NOMES E CONDECORAÇÕES.	DATA DO NASCIMENTO.	PRAÇA.	2.º TENENTE. 1.º TENENTE.
PRIMEIROS TENENTES.	22	Henrique Guatimosim Ferreira da Silva.	15 de Out. de 1851.	2 de Janeiro de 1867.	A. A. 11 de Janeiro de 1873. 2.º T. 14 de Março de 1874. 1.º T. 31 de Maio de 1875.
	23	Antonio de la-Cerda.	10 de Junho de 1850.	19 de Dez. de 1867.	A. A. 11 de Janeiro de 1873. 2.º T. 11 de Junho de 1873. 1.º T. 31 de Maio de 1875.
	24	Henrique Valladares.	15 de Março de 1852.	28 de Dez. de 1867.	A. A. 11 de Janeiro de 1873. 2.º T. 11 de Junho de 1873. 1.º T. 31 de Maio de 1875.
	25	Felippe Ferreira Alves.	26 de Março de 1852.	23 de Janeiro de 1868.	A. A. 11 de Janeiro de 1873. 2.º T. 14 de Março de 1874. 1.º T. 31 de Maio de 1875.
	26	Modestino Augusto de Assis Martins.	1851.	12 de Março de 1868.	A. A. 11 de Janeiro de 1873. 2.º T. 11 de Junho de 1873. 1.º T. 31 de Maio de 1875.
	27	Antonio Vicente Ribeiro Guimarães.	5 de Abril de 1849.	1.º de Dez. de 1868.	A. A. 11 de Janeiro de 1873. 2.º T. 11 de Junho de 1873. 1.º T. 31 de Maio de 1875.
	28	Luiz Antonio de Medeiros.	16 de Agosto de 1853.	11 de Dez. de 1868.	A. A. 11 de Janeiro de 1873. 2.º T. 14 de Março de 1874. 1.º T. 31 de Maio de 1875.
	29	Alfredo Carlos Muller de Campos.	4 de Nov. de 1854.	1.º de Janeiro de 1869.	A. A. 11 de Janeiro de 1873. 2.º T. 14 de Março de 18 4. 1.º T. 31 de Maio de 1875.
	30	Constancio da Franca Amaral.	24 de Julho de 1848.	1.º de Maio de 1871.	A. A. 11 de Janeiro de 1873. 2.º T. 11 de Junho de 1873. 1.º T. 31 de Maio de 1875.
	31	Ricardo Fernandes da Silva.	1852.	18 de Jan. de 1866.	2.º T. 25 de Janeiro de 1873. 1.º T. 31 de Maio de 1875.
	32	Hermenegildo Alberto Carlos.	1851.	23 de Jan. de 1866.	2.º T. 25 de Janeiro de 1873. 1.º T. 31 de Maio de 1875.
	33	Jorge de Almeida.	1852.	23 de Jan. de 1866.	2.º T. 25 de Janeiro de 1873. 1.º T. 31 de Maio de 1875.
	34	Raphael Archanjo Galvão Sobrinho.	19 de Abril de 1848.	8 de Jan. de 1868.	2.º T. 25 de Janeiro de 1873. 1.º T. 31 de Maio de 1875.
	35	Hilario Augusto Teixeira Leite.	1840.	5 de Jan. de 1869.	2.º T. 25 de Janeiro de 1873. 1.º T. 31 de Maio de 1875.
	36				
	37				
	38				

Figura 1: Almanake do Ministério da Guerra.
Fonte: Ministério da Guerra (1876, p. 104).

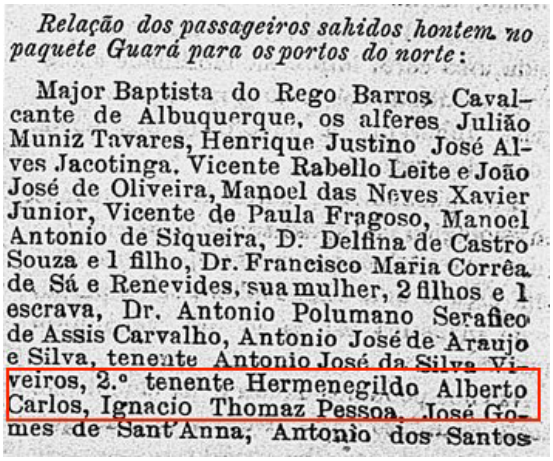
O registro de óbito de Hermenegildo (Rio de Janeiro, 1907), encontrado nos arquivos da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, dá conta de que ele faleceu no dia 26 de fevereiro de 1907, aos 55 anos de idade, remontando seu nascimento ao ano de 1852, conforme afirma Salles.

Podemos observar que a imprecisão em relação à data de nascimento de Hermenegildo é presente em diversos documentos históricos. À época de seu nascimento não existiam cartórios e os registros civis eram feitos pela igreja. Somente um documento emitido pela igreja, em que seu nascimento e batismo foram registrados, poderia esclarecer esta questão. Contudo, até o momento, não encontramos tal documento.

Sobre sua formação, muito cedo Hermenegildo teve contato com a vida militar. Em seus assentamentos do Exército, consta que aos oito anos de idade

foi matriculado na Companhia de Menores do Arsenal de Guerra, em 29 de novembro de 1858. Após isso, foi admitido no Depósito de Aprendizes Artilheiros. Criado pelo Decreto 3.555 de 9 de dezembro de 1865, o Depósito de Aprendizes Artilheiros teve suas instruções de organização baixadas em 21 de março de 1867 (Câmara dos Deputados, 1868, p. 121-135). Segundo essas instruções, seriam admitidos os que se alistassem voluntariamente para a arma de artilharia, os apresentados por pais e tutores, preferencialmente os filhos ou tutelados de praças em serviço, órfãos e desvalidos, provenientes dos Arsenais de Guerra na condição de mancebos (após terem sido iniciados como aprendizes artífices) e recrutas com menos de 19 anos de idade. Assim, presume-se que, com a idade entre 14 e 15 anos quando assentou praça, e 15 a 16 na época em que prestou exames no depósito de artilheiros, ele estaria em condições de cumprir parte daqueles requisitos de ingresso. Isto é indício de que ele pode ter assentado praça nessa organização militar, tendo sido promovido a segundo-sargento por ser anteriormente cabo ou furriel, ou proveniente do Arsenal de Guerra como “mancebo”. Ressalta-se que o ensino de música estava regulamentado tanto no Depósito de Aprendizes Artilheiros, quanto na Companhia de Menores Aprendizes Artífices no Arsenal de Guerra (Câmara dos Deputados, 1842, p. 1). Assim, Hermenegildo pode ter aprendido música inicialmente em uma dessas organizações.

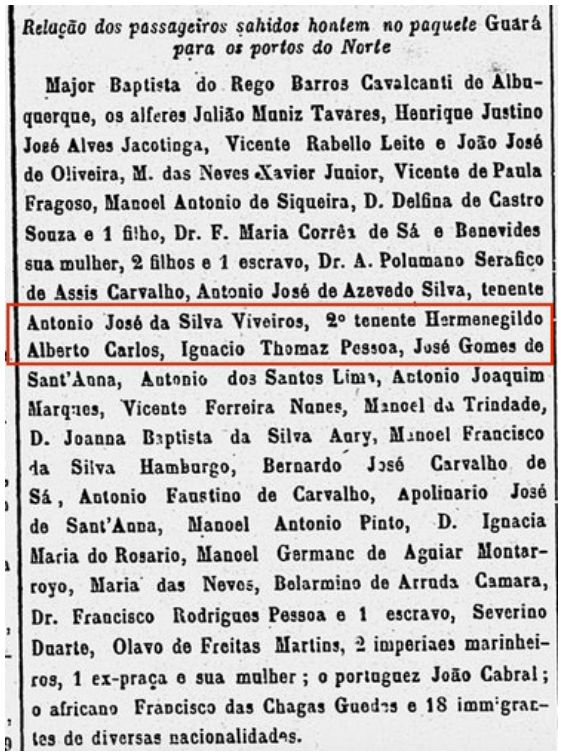
A vinda de Hermenegildo à Belém ocorreu por conta das suas atividades militares. No jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, edição de 3 de janeiro de 1875, aparece uma lista de passageiros “sahidos hontem, no paquete Guará para os portos do norte”, em que consta o nome de Hermenegido (Figura 2). Esse, possivelmente, foi o ano em que se mudou para o Pará. O fato também foi noticiado pelo jornal *Diário do Rio de Janeiro*, em edição do mesmo dia (Figura 3). Anos depois, já reformado, Hermenegildo recebeu permissão do Ministério da Guerra para residir definitivamente em Belém, conforme noticiou o *Diário de Belém*, de 21 de novembro de 1888 (Figura 4).



Relação dos passageiros sahidos hontem no paquete Guará para os portos do norte:

Major Baptista do Rego Barros Cavalcante de Albuquerque, os alferes Julião Muniz Tavares, Henrique Justino José Alves Jacotinga, Vicente Rabello Leite e João José de Oliveira, Manoel das Neves Xavier Junior, Vicente de Paula Fragoso, Manoel Antonio de Siqueira, D. Delfina de Castro Souza e 1 filho, Dr. Francisco Maria Corrêa de Sá e Renevides, sua mulher, 2 filhos e 1 escrava, Dr. Antonio Polumano Serafico de Assis Carvalho, Antonio José de Araujo e Silva, tenente Antonio José da Silva Viveiros, 2.º tenente Hermenegildo Alberto Carlos, Ignacio Thomaz Pessoa, José Gomes de Sant'Anna, Antonio dos Santos

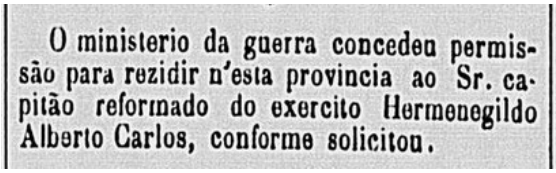
Figura 2: *O Globo* (1875, p. 1).



Relação dos passageiros sahidos hontem no paquete Guará *para os portos do Norte*

Major Baptista do Rego Barros Cavalcanti de Albuquerque, os alferes Julião Muniz Tavares, Henrique Justino José Alves Jacotinga, Vicente Rabello Leite e João José de Oliveira, M. das Neves Xavier Junior, Vicente de Paula Fragoso, Manoel Antonio de Siqueira, D. Delfina de Castro Souza e 1 filho, Dr. F. Maria Corrêa de Sá e Benevides sua mulher, 2 filhos e 1 escravo, Dr. A. Polumano Serafico de Assis Carvalho, Antonio José de Azevedo Silva, tenente Antonio José da Silva Viveiros, 2º tenente Hermenegildo Alberto Carlos, Ignacio Thomaz Pessoa, José Gomes de Sant'Anna, Antonio dos Santos Lima, Antonio Joaquim Marques, Vicente Ferreira Nunes, Manoel da Trindade, D. Joanna Baptista da Silva Aury, Manoel Francisco da Silva Hamburgo, Bernardo José Carvalho de Sá, Antonio Faustino de Carvalho, Apolinario José de Sant'Anna, Manoel Antonio Pinto, D. Ignacia Maria do Rosario, Manoel Germano de Aguiar Montarroyo, Maria das Neves, Belarmino de Arruda Camara, Dr. Francisco Rodrigues Pessoa e 1 escravo, Severino Duarte, Olavo de Freitas Martins, 2 imperiaes marinheiros, 1 ex-praça e sua mulher; o portuguez João Cabral; o africano Francisco das Chagas Guedes e 18 immigrantes de diversas nacionalidades.

Figura 3: *Diário do Rio de Janeiro* (1875, p. 3).



O ministerio da guerra concedeu permissão para residir n'esta provincia ao Sr. capitão reformado do exercito Hermenegildo Alberto Carlos, conforme solicitou.

Figura 4: *Diário de Belém* (1888, p. 3).

2. Belém

Belém, quando da chegada de Hermenegildo Alberto Carlos do Rio de Janeiro, em 1875, era uma cidade em crescimento: a partir de 1866 foi permitida a navegação mercante dos rios Amazonas, Madeira, Negro,

Tocantins e Tapajós, impulsionando o desenvolvimento econômico da capital paraense (IBGE, 1957, p. 293-297). Esse desenvolvimento tomaria força com o período da borracha e teria influência decisiva sobre a cena cultural da cidade. Dentre as várias construções de grandes dimensões ocorridas em Belém na década de 1870, uma se destacou não apenas em função de sua importância artística, mas também por seu porte arquitetônico: o Theatro da Paz. O edifício seria inaugurado em 1878, após um litígio de quatro anos entre o governo provincial e o responsável pela finalização da obra. Segundo Souza (2010):

> [O Theatro da Paz] é, no país, um dos exemplares de teatro-monumento em estilo neoclássico. Mais especificamente, um teatro de ópera. É uma das arquiteturas de grande volumetria construídas na capital do Pará, como ostentação da riqueza proveniente da economia de exportação do látex a partir da segunda metade do século XIX, período de intensa atividade no setor de obras públicas – o "termômetro invariável do progresso dos povos", segundo as palavras de Ambrósio Leitão da Cunha, um dos 60 presidentes nomeados pelo imperador D. Pedro II para a Província do Pará, entre os anos de 1852 e 1889 (Souza, 2010, p. 2).

Já em 1880, a Companhia Lírica Italiana, de Tomás Passini, apresentaria *O Guarani*, de Carlos Gomes, no Theatro da Paz, numa turnê que envolvia o Rio de Janeiro, Salvador, Recife e Belém. Carlos Gomes não chegou a vir a Belém nessa ocasião, mas estaria presente dois anos depois, em 1882, por intermédio de Passini e Gama Malcher (Coelho, 1995, pp. 96-97). A partir de meados da segunda metade do Século XIX, companhias europeias de artistas passaram a vir a Belém com certa frequência, aquecendo o mercado cultural da cidade e tornando o consumo de ópera o ponto alto da vida musical em Belém (Arraes, 2021, p. 49). Somavam-se a essas apresentações os espetáculos realizados em outros teatros importantes da capital, como o Palace, o Cosmopolita, o Politheama e o Chalet, além dos palcos temporários reservados a teatros e festas populares, como o Círio de Nazaré[5] e as festividades juninas, e as bandas e conjuntos de pau e corda, numa prolificidade que compunha a identidade cultural da cidade no período (Salles, 1980, p. 361).

É importante mencionar a criação, no início da década de 1880, do Conservatório Dramático, que administraria o Theatro da Paz, e da Associação Lyrica do Pará. A Associação Lyrica foi fundada por membros da elite financeira e social de Belém e destinada a patrocinar espetáculos de ópera na cidade,

[5] O Círio de Nazaré era acompanhado por bandas da cidade, incluindo a Banda da Companhia de Aprendizes do Arsenal de Marinha, dentre outras por vezes contratadas (ou organizadas) pela direção da festa (Arraes, 2021, p. 116).

especialmente no Theatro da Paz, cuja primeira temporada seria realizada pela companhia de Tomás Passini (Salles, 2016, p. 91). As apresentações musicais da cidade e a diversidade de instituições relacionadas, como escolas de música, casas publicadoras de partituras e lojas de instrumentos musicais, são reveladoras das preocupações da elite da borracha, que se empenhava em converter suas riquezas em status, “sendo necessária, para isso, a construção de espaços de convivência e fruição artística, para concatenar o ideário de progresso com a aparência civilizatória” (Arraes, 2021, p. 128).

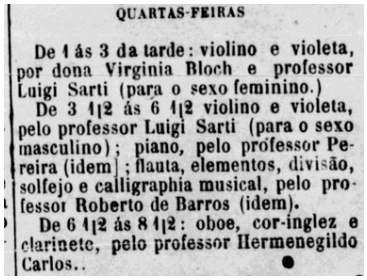
Não é difícil inferir, portanto, que a cidade oferecia diversas possibilidades de atuação no campo musical, fosse como intérprete, professor ou mesmo empresário do ramo.

> A presença de lojas de produtos musicais, fábricas de instrumentos, inclusive pianos e de editoras de música, proporcionava aos músicos visitantes e aos estabelecidos na região, possibilidades de encontrar cópias impressas de obras que desejavam executar, assim como adquirir instrumentos e acessórios, sejam importados ou fabricados na região, facilitando, assim, as atividades performáticas de orquestras, grupos camerísticos de tradição europeia e grupos populares de chorinho, carimbó, entre outros (Arraes, 2021, pp. 77-78).

Ao lado dos grupos musicais e das escolas de música, incluindo um estabelecimento do próprio Hermenegildo Alberto Carlos (*A República*, 1891), havia editoras e lojas de instrumentos. Salles (2016, p. 454-455) elenca alguns dos principais artistas e profissionais que trabalhavam com instrumentos musicais em Belém na segunda metade do Século XIX – George Wacker, Albert Frend, Frederico Hühn, Gustavo Engelke –, o que mostra o desenvolvimento do setor na época.

3. Conservatório de Música

Com base em recortes de jornais da época, sabe-se que Hermenegildo Alberto Carlos lecionava clarineta no antigo Conservatório de Música – atual Instituto Estadual Carlos Gomes – às quartas e sábados, das 18:30 às 20:30 (Figuras 5 e 6). Infelizmente, a atividade docente de Hermenegildo ainda contém diversas lacunas.



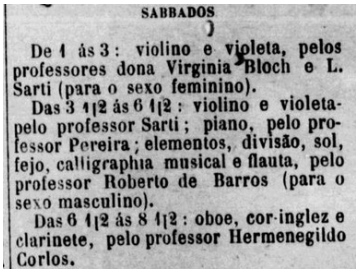
QUARTAS-FEIRAS

De 1 ás 3 da tarde: violino e violeta, por dona Virginia Bloch e professor Luigi Sarti (para o sexo feminino.)

De 3 1|2 ás 6 1|2 violino e violeta, pelo professor Luigi Sarti (para o sexo masculino); piano, pelo professor Pereira (idem); flauta, elementos, divisão, solfejo e calligraphia musical, pelo professor Roberto de Barros (idem).

De 6 1|2 ás 8 1|2: oboe, cor-inglez e clarinete, pelo professor Hermenegildo Carlos..

Figura 5: Diário de Notícias (1896, p. 2).



SABBADOS

De 1 ás 3: violino e violeta, pelos professores dona Virginia Bloch e L. Sarti (para o sexo feminino).

Das 3 1|2 ás 6 1|2: violino e violeta pelo professor Sarti; piano, pelo professor Pereira; elementos, divisão, solfejo, calligraphia musical e flauta, pelo professor Roberto de Barros (para o sexo masculino).

Das 6 1|2 ás 8 1|2: oboe, cor-inglez e clarinete, pelo professor Hermenegildo Carlos.

Figura 6: Diário de Notícias (1896, p. 2).

Apesar da presença de lojas de instrumentos musicais e partituras em Belém na época, a metodologia e os materiais adotados por Hermenegildo, como métodos e peças, permanece desconhecida. Embora Hermenegildo ministrasse harmonia, solfejo, oboé e corne-inglês e fosse um dos membros fundadores do Conservatório de Música, ao lado de mestres como Luigi Sarti (violino), Virginia Block (violino e canto) e Roberto Barros (flauta), não foram encontrados documentos que registrassem sua movimentação na escola. Vale mencionar que, além de suas atividades como docente e instrumentista, Hermenegildo também era compositor de polkas e mazurcas (Figura 7).
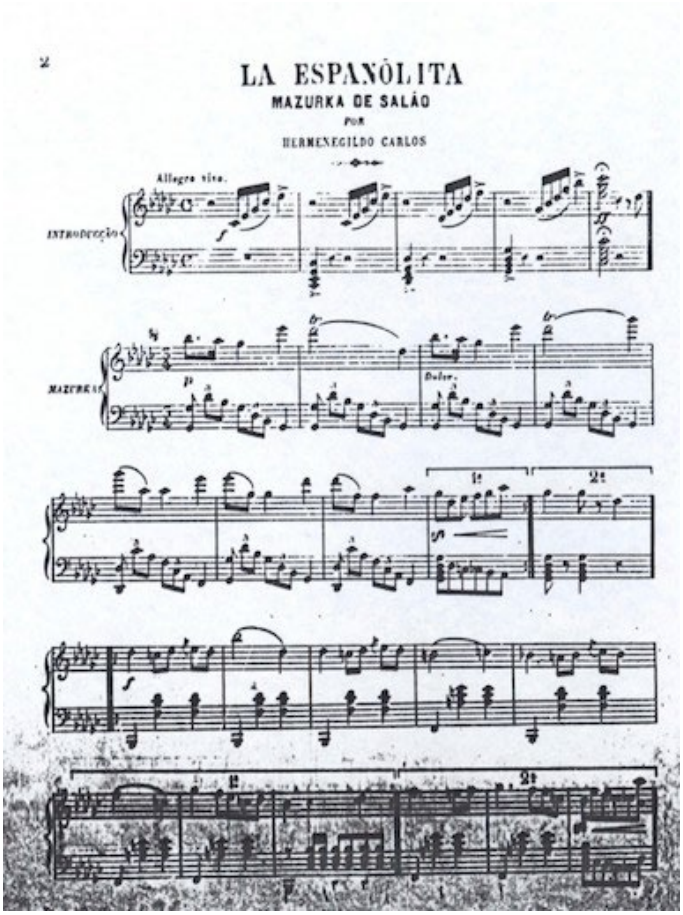


Figura 7: *La Spañolita*, edição de Narcizo e Arthur Napoleão, Rio de Janeiro.
Fonte: Carlos (ca. 1890).

Até o momento, não se sabe o ano em que Hermenegildo precisou abandonar suas responsabilidades no Conservatório de Música e se houve um professor que o substituiu. O nome de Hermenegildo Alberto Carlos não mais aparece nos mapas de movimento dos professores da escola em 1900 e, no ano seguinte, Hermenegildo era enviado ao Hospital dos Alienados, no Rio de Janeiro, falecendo em 26 de fevereiro de 1907.

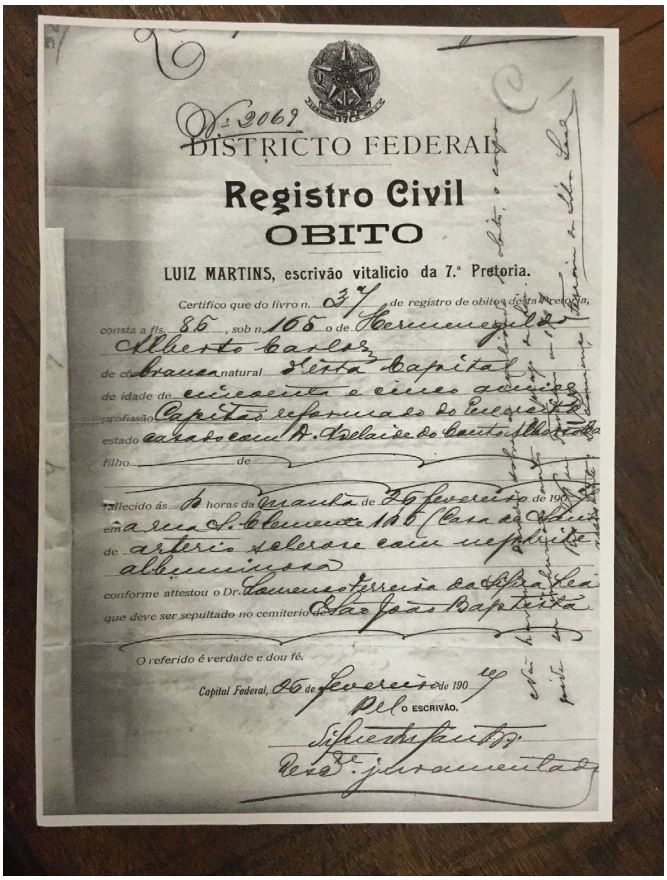
Casado com Adelaide do Couto Carlos, Hermenegildo não teve filhos. Portanto, Adelaide ficou com o soldo correspondente durante o período em que Hermenegildo esteve internado:

> Ao Sr. Ministro da Justiça e Negocios Interiores, solicitando providencias para que se realize por conta do Ministerio da Guerra a despeza com o tratamento do capitão reformado do exército Hermenegildo Alberto Carlos, ultimamente recolhido ao Hospicio de Alienados por se achar soffrendo das faculdades mentaes. — Expediu-se portaria á Delegacia Fiscal do Thesouro Federal no Pará mandando pagar a D. Adelaide Carlos, mulher daquelle capitão, a metade do soldo de reforma de seu marido, a contar do dia em que teve elle entrada no referido hospício (Brasil, 22 dde dezembro de 1901, p. 22).

Após seu falecimento:

> Adelaide do Couto Carlos, viuva do capitão reformado do exército Hermenegildo Alberto Carlos, aprese dando prova de que ella não exerce emprego publico, nem percebe vencimento ou pensão dos cofres publicos e pedindo a expedição do seus titulos declaratorios das pensões de meio soldo e montepio (Brasil, 18 de junho de 1907, p. 18).

Em visita ao Rio de Janeiro, fomos ao cemitério em que Hermenegildo Alberto Carlos foi enterrado, o Cemitério São João Batista. Porém, mesmo possuindo o registro de seu sepultamento, sua lápide não existe mais, uma vez que Hermenegildo foi sepultado em cova rasa e o respectivo setor do cemitério também não mais existe.



DISTRICTO FEDERAL

Registro Civil

OBITO

LUIZ MARTINS, escrivão vitalicio da 7.ª Pretoria.

Certifico que do livro n. 37 de registro de obitos desta freguezia, consta a fls. 86, sob n. 165 o de Hermenegildo Alberto Carlos, de côr branca natural desta Capital de idade de cincoenta e cinco annos profissão Capitão reformado do Exercito estado casado com D. Adelaide do Couto Alberto filho de

fallecido ás 8 horas da manhã de 24 Fevereiro de 190 em a rua S. Clemente 186 Casa de Saude de arterio sclerose com nephrite albuminosa conforme attestou o Dr. Lauro Ferreira da Silveira que deve ser sepultado no cemiterio de São João Baptista

O referido é verdade e dou fé.

Capital Federal, 25 de Fevereiro de 190

O ESCRIVÃO.

Nada se jurou mais

Figura 8: Certidão de óbito de Hermenegildo Alberto Carlos.
Fonte: registro dos autores.

Considerações finais

Não é intenção deste artigo ser definitivo, haja vista que ainda há muito o que ser pesquisado sobre a vida e obra de Hermenegildo Alberto Carlos e sobre o que o tornou menos visível no decorrer da história, quando comparado a outras figuras importantes no desenvolvimento musical de Belém. Embora tenhamos coletado material a respeito de sua passagem por Belém, ainda

existem diversas questões pouco esclarecidas, como sua metodologia de ensino e seus últimos anos de vida, além da falta de uma iconografia mais pessoal de Hermenegildo, que inclua imagens suas e de seu trabalho musical. Essas lacunas, quando preenchidas, possivelmente nos permitirão construir um desenho mais preciso do que foi o trabalho e a vida de Hermenegildo Alberto Carlos.

Referências

A REPÚBLICA, ed. 316, p. 1, 1891.

ARRAES, Jonas Monteiro. *Tão longe e tão distante*: a presença de Antônio Carlos Gomes na Belle Époque de Belém do Pará. 2021. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2021.

BRASIL. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, 22 dez. 1901.

BRASIL. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, 18 jun. 1907.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Coleção de Leis do Império*. Brasília: [s.n.], 1842. p. 1.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Coleção de Leis do Império*. Brasília: [s.n.], 1868. p. 121-131.

CARLOS, Hermenegildo Alberto. *La Spañolita*. Rio de Janeiro: Narcizo e Arthur Napoleão, ca. 1890. Partitura.

COELHO, Geraldo Mártires. *O Brilho da Supernova*: a morte bela de Carlos Gomes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1995.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, p. 3, 3 jan. 1875.

DIÁRIO DE BELÉM. Belém, p. 3, 21 nov. 1888.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Enciclopédia dos Municípios Brasileiros*. Rio de Janeiro: IBGE, 1957.

INSTITUTO ESTADUAL CARLOS GOMES. Mapa do Movimento de Aulas de Flauta do Professor Roberto de Barros. Acervo IECG. Belém, abril de 1900.

MINISTÉRIO DA GUERRA. *Almanake do Ministério da Guerra*. Rio de Janeiro, 1876. p. 104.

O GLOBO. Rio de Janeiro, p. 1, 3 jan. 1875.

RIO DE JANEIRO. Arquivo Histórico do Exército. Registro Militar de Hermenegildo Alberto Carlos, [s.d.].

RIO DE JANEIRO. Cartório de Registro Civil do Districto Federal. Certidão de óbito de Hermenegildo Alberto Carlos. Registro em: 26 fev. 1907.

SALLES, Vicente. *A Música e o Tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

SALLES, Vicente. Sociedades de Euterpe: as bandas de música no Grão-Pará. Brasília: Vicente Salles, 1985.

SALLES, Vicente. Memória Histórica do Instituto Carlos Gomes. Brasília: Vicente Salles, 1995.

SALLES, Vicente. *Música e Músicos do Pará*. 3 ed. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016.

SOUZA, Roseane Silveira de. *Teatro da Paz: histórias invisíveis em Belém do Grão-Pará*. Anais do Museu Paulista. São Paulo, vol. 18, p. 93-121, jul.-dez. 2010.

Orquestra de Câmara do Laboratório de Documentação Musical da UFPA: fazeres artísticos e a busca pelas memórias musicais regionais

Ágatha Yasmin SANTOS
Escola de Música da UFPA
agatha.santos@emusica.ufpa.br

Analice PEIXOTO
Instituto Estadual Carlos Gomes
analicedpeixoto@gmail.com

Camila ARAÚJO
Escola de Música da UFPA
camila101437@gmail.com

Elias Antunes da SILVA
Escola de Música da UFPA
eliasantunes2801@gmail.com

Emerson LEAL
Escola de Música da UFPA
vonleal.e@gmail.com

Gabriel BARROS
Escola de Música da UFPA
gabrielbarros.s94@gmail.com

Gabriel CABRAL
Escola de Música da UFPA
gabriel_cabral_1001@hotmail.com

Giovana PEREIRA
Escola de Música da UFPA
giovanafrancosp12@gmail.com

Gustavo TRAJANO
Escola de Música da UFPA
gugutrajano@gmail.com

Hadrielly SILVA
Escola de Música da UFPA
hadrielly.silva@emusica.ufpa.br

Igor VASCONCELOS
Escola de Música da UFPA
igor.silva@emusica.ufpa.br

João Vitor DIAS
Escola de Música da UFPA
joaovitor29od@gmail.com

Magaly BENTES
Escola de Música da UFPA
magabentes@gmail.com

Marcos Jacob Costa COHEN
Escola de Música da UFPA
marcoscohen@ufpa.br

Marcus WILLIAM
Escola de Música da UFPA
marcuswlima@gmail.com

Marlon MACIEL
Escola de Música da UFPA
marlonmarques490@gmail.com

Pedro COHEN
Escola de Música da UFPA
pedrocohena@gmail.com

Pietro BRANDÃO
Escola de Música da UFPA
pietrobrandao.personal@gmail.com

Vitória Rizia dos SANTOS
Escola de Música da UFPA
vitoria.bezerra@emusica.ufpa.br

Fernando Lacerda Simões DUARTE
Escola de Música da UFPA
lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Resumo: Este texto enfoca a Orquestra de Câmara do Laboratório de Documentação Musical da Universidade Federal do Pará (UFPA), tendo como escopo da análise a questão dos cânones na historiografia da música e a busca por alternativas para a difusão das memórias musicais locais. Recorre-se à noção de cânone em Dahlhaus, bem como à colonialidade a ela inerente, nos trabalhos de Queiroz. Margeando o relato de experiência, é analisada ainda a criação da orquestra por iniciativa dos discentes de cursos técnicos da Escola de Música da UFPA, bem como sua relação com o ensino, pesquisa e extensão, a partir de relatos dos integrantes da mesma. Os resultados apontam para um caminho eficiente para o resgate da memória da música religiosa na Amazônia e uma alternativa às obras de compositores europeus canônicos.

Palavras-chave: Orquestras acadêmicas. Práticas musicais na Amazônia. Música religiosa – Igreja Católica. Patrimônio musical brasileiro. Cânones musicais e colonialidade.

Chamber Orchestra of the Musical Documentation Laboratory of UFPA: Artistic Activities and the Search for Regional Musical Memories

Abstract: This paper focuses on the Chamber Orchestra of the Laboratory of Musical Documentation of the Federal University of Pará (UFPA), having as scope of analysis the issue of canons in the historiography of music and the search for alternatives for the dissemination of local musical memories. The notion of canon in Dahlhaus is used, as well as the coloniality inherent to it, in Queiroz's works. Approaching the experience report, the creation of the orchestra as an initiative of students of technical courses at the UFPA School of Music is also analyzed, as well as its relationship with teaching, research and extension, based on reports from its members. The results point to an efficient way to rescue the memory of religious music in the Amazon and an alternative to the works of canonical European composers.

Keywords: Academic orchestras. Musical practices in the Amazon. Religious music – Catholic Church. Brazilian musical heritage. Musical canons and coloniality.

Introdução

As práticas musicais são diversas e abrangem um escopo muito mais amplo que o repertório hoje considerado inerente aos teatros e grandes salas de concerto. Se a música popular urbana representou, ao longo do século XX, um expressivo filão das atividades musicais, também a música de função religiosa esteve presente no cotidiano das cidades brasileiras, em cerimônias dominicais, mas também nos demais dias da semana. Assim, o repertório que circulou em ambiente religioso é bastante expressivo, bem como seriam, idealmente, as fontes e os acervos que elas integram. Embora a pesquisa musicológica revele desvios nessa correlação (Duarte, 2016a), ainda assim é possível observar a permanência de partituras e partes instrumentais ou vocais avulsas em diversos acervos brasileiros – arquivos de bandas de música, arquivos paroquiais e (arqui)diocesanos, além das grandes coleções empreendidas por musicólogos do passado (Duarte, 2016b).

O repertório de função religiosa parece, entretanto, desaparecer da produção e das práticas musicais quando se recorre aos manuais de história da música que abordam os séculos XIX e XX. Paulo Castagna apresentou um interessante argumento a esse respeito:

> Evidentemente, a produção de música profana na Europa, durante esse período, foi maior que a observada na América Portuguesa, mas, em função da diminuição da importância da música sacra na sociedade burguesa dos séculos XIX e XX, a musicologia internacional preocupou-se bem mais com a música profana daquela época, reservando à música religiosa um lugar secundário e nem sempre correspondente ao papel que esta desempenhou na vida européia (Castagna, 2000, p. 84).

A música religiosa produzida no Brasil ao longo do século XX foi tema do doutoramento de Fernando Duarte (2016b). Para a investigação do tema, o autor procedeu à pesquisa arquivística *in loco* em setenta cidades brasileiras. Dessa pesquisa decorreu seu interesse pelo repertório de função religiosa praticado na Amazônia no período estudado. A partir de um estágio pós-doutoral, Duarte teve como foco os acervos musicais da Amazônia, tendo podido ampliar o escopo das fontes analisadas, bem como dos gêneros musicais contemplados e da temporalidade abrangida. Assim, foi possível acorrer às grandes coleções de documentos musicográficos da Amazônia – os acervos João Mohana e Vicente Salles –, mas também a outros acervos menores, tais como o da Catedral Metropolitana de Manaus – recolhido ao Arquivo da Cúria daquela arquidiocese –, ao do Coral Santa Cecília, da Catedral de Óbidos-PA e ao da sacristia da capela do Hospital Beneficente Portuguesa do Pará, além da aquisição de fontes em livreiros em Manaus – digitalizadas e posteriormente doadas à Universidade Federal do Amazonas. Em 2020, o pesquisador apresentou à Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA) o projeto de pesquisa "Fontes e acervos relativos à produção e práticas musicais de função religiosa na Amazônia: estudo histórico e difusão do patrimônio musical", no qual se propôs a contemplar o território da Amazônia Legal, a saber: os sete estados da região Norte brasileira, Mato Grosso e parte do Maranhão.

Dentre as atividades previstas do projeto de pesquisa estão a edição e a difusão do repertório. Trazendo a divulgação da existência da produção musical de função religiosa na Amazônia como uma atividade prática para uma disciplina de Literatura e Apreciação Musical II, ofertada aos cursos técnicos de nível médio em Música da EMUFPA, alguns discentes que colaboraram na redação deste *paper* – e outros que, por razões diversas, não puderam dar prosseguimento à participação no grupo – propuseram levar adiante os ensaios do repertório proposto, dando ensejo à criação de uma orquestra de cordas com uma flauta. Hoje, o projeto conta com todos os autores e autoras listados anteriormente e se estruturou como a Orquestra de Câmara do Laboratório de Documentação Musical da UFPA (Figura 1), a OrCam/DoMus, tendo como enfoque o repertório produzido por compositores e compositoras nascidos(as) ou atuantes na Amazônia no passado, bem como o repertório localizado em fontes destinadas às atividades musicais na região.



Figura 1: Símbolo da Orquestra de Câmara do Laboratório de Documentação Musical da UFPA. Fonte: imagem nossa.

Este trabalho se inscreve na intersecção entre o relato de experiência e a análise das atividades do grupo orquestral nos âmbitos do ensino, da pesquisa e da extensão, tripé essencial à atividade das universidades públicas no Brasil. No âmbito do ensino, discute-se ainda a relação entre o repertório praticado pela OrCam/DoMus e os cânones historiográficos e, no da extensão, seu papel na recuperação e difusão de memórias musicais para o público leigo e especializado. Deram origem, portanto, a este trabalho, os seguintes problemas: como a atuação da OrCam/DoMus pode ser analisada a partir do tripé ensino, pesquisa e extensão? Qual o repertório praticado pelo grupo e como pensá-lo do ponto de vista do patrimônio cultural ou do patrimônio musical? Quais impactos a proposta da orquestra tem causado em seus participantes? Para responder a tais questões, os autores e autoras deste trabalho apresentaram suas observações acerca da experiência, além da pesquisa bibliográfica em referenciais teóricos que serão oportunamente apresentados.

1. Da pesquisa ao ensino e à extensão: decolonialidade como alternativa aos cânones

Um olhar para os manuais de história da música revela que seu enfoque é a produção do repertório e as inovações que possibilitaram a passagem de um estilo e/ou um período a outro, tendo como escopo quase exclusivo de análise a Europa. Assim, descartada a produção na África, na Ásia e de parte considerável das Américas, chega-se a uma história da música pretensamente universal. Segundo Luis Ricardo Queiroz, nesta:

> história consolidada pela colonialidade, a produção musical de culturas outras, não europeias ocidentais, e de épocas que antecedem a modernidade (mesmo considerando que a produção europeia da idade média é evidenciada com certo valor no [sic] livros de histórica [sic] da música), foram violentamente negadas como música ou, pelo menos,

> como “música boa”. Com base nesse paradigma excludente do saber do outro, foi constituída a base de inserção da música nas instituições de ensino do Brasil. (QUEIROZ, 2019, p. 5).

Para além de uma suposta universalidade equivalente à música europeia, há de se notar que mesmo ao continente europeu são dispensados diferentes tratamentos historiográficos a depender do país: ao passo que os germanófonos (Alemanha e Áustria) têm primazia, ao lado da Itália e, um pouco menos, da França e Inglaterra, a Península Ibérica é praticamente legada ao esquecimento, salvo alguns poucos compositores renascentistas espanhóis e não mais que dois românticos. Em outras palavras, o passado musical com o qual o Brasil teve relações mais estreitas até pelo menos meados do século XIX é ofuscado pela presença de cânones na historiografia. Esses cânones foram legados pela tradição da música “erudita” e acabaram por se tornar uma “tradição tradicionante” (CANDAU, 2011), ou seja, aquela que legitima as práticas do presente de maneira a conservá-las. Nas palavras de Carl Dahlhaus (2003, p. 87), trata-se de um conservadorismo que se torna historicismo, prolongando o passado no presente e dando a sensação de que esse passado é um aspecto essencial ao presente. Sem dúvida, ao se observar os programas de concerto das principais salas do país, esse esforço pela conservação do *status quo* fica evidente, mas não apenas neles, também nos programas dos cursos universitários e técnicos em Música, que repetem *ad infinitum* um modelo que Marcos Vinícius Pereira (2014) sintetizou como sendo o *habitus conservatorial*, fortemente arraigado em um paradigma do entresséculos (XIX-XX). Mais que a absorção de um modelo europeu com vistas a avanços civilizatórios locais, tal como se defendeu na *Belle Époque* – ou nos muitos movimentos havidos no Brasil sob essa denominação –, hoje a manutenção do modelo se dá dentro do próprio sistema musical, quase como uma forma de colonialidade interna.[6]

Ante tais referenciais, fica evidente que a OrCam/DoMus reforça a proposta de ensino de Fernando Lacerda Duarte para as disciplinas de Literatura e Apreciação Musical da EMUFPA: reconhecer a existência dos cânones para que se possa questioná-los, compreender a amplitude e diversidade da literatura musical e da história da música, buscando, por fim, alternativas à tradição tradicionante da “grande música de concerto”.

[6] Embora não se trate propriamente da colonialidade interna analisada por Nelson Maldonado, mais próxima de questões étnico-raciais e políticas, o mecanismo essencial é o mesmo: a manutenção de padrões de dominação outrora impostos de fora para dentro por sujeitos que integram a própria sociedade dominada com o objetivo de preservar suas posições.

Ademais, a aproximação com a música religiosa conduz a implicações didáticas que aproximam a figura do regente mais ao *Maestro d'orchestra* ou ao *Kapellmesiter*, enquanto um preparador de músicos – cantores e/ou instrumentistas –, do que propriamente ao *Direttore d'orchestra*. Essa experiência se assemelha, em termos históricos, à relação menos verticalizada entre músicos e regente no Brasil Colônia, já que os ensaios são sucedidos por confraternizações na pizzaria.

A proposta alcançou ainda, no segundo semestre de 2022, as disciplinas de Canto Coral dos cursos matutinos e vespertinos ofertados na EMUFPA, levando para seu repertório os sete *Motetos de Passos* do compositor lusitano Vicente Ferrer de Lyra (ca. 1796-1857), que atuou como mestre-de-capela na Sé do Maranhão. Desse encontro, resultou o concerto *Música religiosa e orquestral do Maranhão, Pará e Amazonas*, com obras de Lyra, Marcelle Guamá, Madre Julia Cordeiro e Claudio Santoro. Em julho de 2022, a orquestra também apresentou, juntamente com o Coral *Sonare Sacro* o Concerto *Sant'Ana e Passos* (DOMUS/ UFPA, 2022), interpretando repertório semelhante – com alguns acréscimos e subtrações em relação ao outro – na Igreja Matriz de Sant'Ana, no bairro da Campina, em Belém (Figura. 2).



Figura 2: Concerto *Sant'Ana e Passos*, realizado em 23 de julho de 2022.
Fonte: Fotografias do professor e saxofonista Marcos Cardoso.

A OrCam / DoMus surgiu, portanto, alinhada a um projeto de pesquisa – mantendo esse alinhamento até o presente –, que alcançou a proposta de ensino, de ir além dos cânones e dos paradigmas musicais hegemônicos, chegando finalmente à comunidade, em apresentações abertas. Há de se notar ainda que, no Concerto *Sant'Ana e Passos* foram apresentados dois arranjos de hinos a Sant'Ana regularmente entoados na Matriz onde houve a performance, um instrumental e outro vocal com acompanhamento da orquestra, uma vez que o concerto esteve na abertura das festividades da padroeira. Assim, foi notório o reconhecimento daquela comunidade no repertório executado, como se observa nos efusivos aplausos ao hino a Sant'Ana intitulado *Ó Sant'Ana, vos louvamos* (DOMUS/UFPA, 2022).

2. Uma experiência compartilhada

A OrCam/DoMus conta hoje com dezenove integrantes, sendo dezessete deles discentes da EMUFPA.[7] São dois flautistas, um pianista/organista, um clarinetista, dois regentes, um contrabaixista, dois violoncelistas, um violista e nove violinistas. As observações dos e das integrantes passam a ser aqui sistematizadas. A particularidade do repertório em sua ligação com a Amazônia é um aspecto reiteradamente destacado como positivo, seja em relação à performance e ampliação do repertório, seja como aspecto relevante para a formação musical. O desconhecimento do repertório existente com essa profunda ligação com a memória coletiva local antes da participação no grupo também emergiu das observações sistematizadas, assim como a necessidade de valorização do repertório religioso como integrante da cultura e da identidade coletiva. Disto decorre a percepção coletiva de contribuição para a sociedade, com o resgate de sua memória.

O sistema de trabalho, menos verticalizado, que permite maior integração entre os participantes dentro e fora dos ensaios foi também apontado como algo positivo. Embora o sistema proposto seja certamente mais eficiente por se tratar de um grupo camerístico, com menos de vinte participantes, fato é que a experiência pode ser eventualmente adaptada a grupos maiores.

A particularidade do repertório religioso em sua preparação também foi apontada: mais do que a execução de notas, pensar a interpretação pressupõe, de certo modo, um *religare* não institucionalizado em uma vertente religiosa específica, mas certa transcendência para pensar a interpretação para que ela soe com o caráter para o qual foi pensada.

[7] Os docentes se encontram no clarinete e na regência – este último tomava parte ao órgão antes da entrada do atual organista no grupo.

Os bons resultados da orquestra têm sido observados com a adesão de novos músicos à proposta, já que inicialmente o grupo era um sexteto, mas teve, ao longo de nove meses um incremento de 300% dos integrantes. A integração com as disciplinas de Canto Coral, inclusive em uma das quais vários e várias discentes estavam matriculados, proporcionou reflexões acerca de como é estar dos dois lados da performance, ao instrumento e cantando. Já para os e as demais discentes das disciplinas de Canto Coral, observou-se o crescimento da turma ao vencer o desafio do idioma e, sobretudo, de um repertório do qual há poucas referências sonoras: a única gravação disponível dos *Motetos de Passos* de Ferrer de Lyra são da própria OrCam/DoMus (DOMUS/UFPA, 2022).

Finalmente, é possível destacar como aspecto positivo a percepção ampliada da noção de patrimônio cultural, uma vez que os espaços destinados às apresentações da orquestra são igrejas belenenses dos séculos XVIII e XIX.

Considerações finais

Ao final deste trabalho, destaca-se que a participação coletiva dos e das integrantes da orquestra em sua construção foi fundamental. Em resposta às questões que deram ensejo à sua elaboração, é possível afirmar que a OrCam/DoMus teve origem como uma curiosidade acerca do repertório sacro ligado à disciplina Literatura e Apreciação Musical dos cursos técnicos. Sua gradativa expansão preservou o pressuposto didático da disciplina: ampliar a literatura musical para além dos cânones, apresentando alternativas inclusive nas memórias musicais locais. O vínculo com a pesquisa permaneceu igualmente, já que o processo de pesquisa, estudo histórico e edição do repertório decorre de um projeto de pesquisa. Finalmente, ao alcançar o público, restituindo-lhe, de maneira gratuita e universal, parte de sua memória musical, a orquestra permeou o campo da extensão.

O repertório praticado pelo grupo integra a memória e a identidade coletivas da Amazônia, tendo estado presente em diferentes estados e em diferentes épocas. Tal vinculação e sua reaproximação com o presente em edificações históricas permitem uma abordagem da música e/como patrimônio musical. Para os e as integrantes, os resultados das práticas musicais têm se revelado positivos, conforme foi possível observar no segundo item do trabalho. Assim, julga-se pertinente a manutenção da orquestra para o ano vindouro, incentivando cada vez mais o protagonismo discente em suas atividades.

Referências

CANDAU, Jöel. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. 3 v. São Paulo, 2000. 988 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 2003.

DOMUS / UFPA – Laboratório de Documentação Musical. *Concerto Sant'Ana e Passos*. Playlist. 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UGEFP88YSrM&list=PLmvJ-XM31YYPdh0CDfszaZlvEoblaEcqN. Acesso em: 12 out. 2022.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Patrimônio arquivístico-musical no Brasil: os desafios interdisciplinares da preservação e difusão da memória musical de tradição escrita. *Acesso Livre*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 106-124, 2016a. Disponível em: https://revistaacessolivre.wordpress.com/edicoes-anteriores/. Acesso em: 5 out. 2022.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013). São Paulo, 2016. 495 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016b.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. *Revista da ABEM*, Londrina-PR, v. 22, n. 32, p. 90-103, 2014. Disponível em: http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/464. Acesso em: 5 out. 2022.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Cânones da educação superior em música no Brasil e faces da colonialidade no século XXI. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 24., Campo Grande-MS, 2019. *Anais* [online]. Campo Grande: ABEM, 2019. p. 1-17. Disponível em: https://www.abem-submissoes.com.br/index.php/xxivcongresso/2019/paper/view/137. Acesso em: 9 set. 2022.

Pavilhões acústicos da região central de Belém do Pará: características arquitetônicas e estudo histórico das práticas musicais neles realizadas

Juliana Brabo MARTINS
Escola de Música da UFPA
julianabrabo2@hotmail.com

Fernando Lacerda Simões DUARTE
Escola de Música da UFPA
lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Resumo: Este texto tem como objetivo discutir as principais características de alguns coretos da região central da cidade de Belém, capital do estado brasileiro do Pará, bem como apresentar os resultados da pesquisa em fontes hemerográficas relativa às práticas musicais que se desenvolveram em tais pavilhões acústicos. Para além da pesquisa documental, recorreu-se ainda à investigação em fontes bibliográficas, com vistas aos referenciais teóricos da Musicologia histórica, mas também ao estudo histórico acerca da *Belle Époque* amazônica, período que propiciou a instalação dos coretos. Os resultados apontam para seis coretos e um conjunto de quatro pavilhões angulares nos bairros de Nazaré, São Brás, Batista Campos, Campina e Marco, para os quais foram localizadas atividades de bandas, associadas, muitas vezes, a festividades religiosas católicas.

Palavras-chave: Música e arquitetura. Coretos. Patrimônio cultural material e imaterial. Práticas musicais na Amazônia. *Belle Époque*.

Acoustic Pavilions in the Central Region of Belém do Pará: Architectural Characteristics and Historical Study of the Musical Practices Performed in them

Abstract: This paper has as purpose to discuss the main characteristics of some bandstands in the central region of the city of Belém, capital of the Brazilian state of Pará, as well as to present the results of the research in hemerographic sources related to the musical practices that were developed in such acoustic pavilions. In addition to documentary research, were examined bibliographic sources, with a view to the framework of historical musicology, but also to the historical study of the Amazon *Belle Époque*, a period that led to the installation of bandstands. The results point for six bandstands and a set of four angular pavilions in the neighborhoods of Nazaré, São Brás, Batista Campos, Campina and Marco, for which band activities were located, often associated with Catholic religious festivities.

Keywords: Music and architecture. Bandstands. Material and immaterial cultural heritage. Musical practices in the Amazon. *Belle Époque*.

Introdução

As aproximações entre música e arquitetura são possíveis em diversos âmbitos, desde as relações mais concretas até as formulações teóricas. O uso da *sectio aurea*[8] exemplifica esta última relação. Ademais, se os métodos de uma edição musical crítica têm na crítica textual aplicada aos textos religiosos e literários de grande antiguidade sua gênese, as diferentes possibilidades de intervenção em edificações históricas – as aporias do restauro, ilustradas, especialmente, pelas propostas de Eugène Viollet-le-Duc e John Ruskin, no

[8] A proporção áurea é uma constante real algébrica empregada em edificações, mas também em algumas composições musicais, sobretudo, dos séculos XX e XXI.

século XIX (Choay, 2006) – podem ser muito semelhantes àquelas encontradas pelo editor de música. A diferença reside, contudo, no fato de ser possível, no caso da música e da literatura, restaurar-se a obra sem a intervenção no suporte material. Aporias do restauro são semelhantes ainda aos caminhos possíveis para a interpretação musical do repertório histórico, considerando-se tratados de época, mas também a liberdade do performer na recriação da obra em questão (Duarte, 2016).

Como exemplos literais de espaços edificados para as práticas musicais – exclusivamente ou não – há teatros, coros altos e eclesiásticos de igrejas e os Pavilhões acústicos ou coretos.[9] Em Belém, os coretos fazem parte dos equipamentos comunitários de lazer da cidade. No entanto, estes estão hoje alijados das práticas musicais para as quais foram projetados. Esta percepção por parte da primeira autora deu origem ao seu trabalho de conclusão do curso em Música / Canto Coral intitulado *História das práticas musicais nos coretos de Belém do Pará* (MARTINS, 2022), realizado sob orientação do segundo autor. O presente texto é um enquadramento das temáticas discutidas no TCC, aprofundando-as. Ele encontra eco ainda, em razão das festividades religiosas às quais as práticas nos coretos estiveram associadas, no projeto de pesquisa "Fontes e acervos relativos à produção e práticas musicais de função religiosa na Amazônia: estudo histórico e difusão do patrimônio musical", coordenado pelo segundo autor, bem como no Grupo de Pesquisa Patrimônio Musical no Brasil (PatriMusi), sob sua coordenação, do qual a primeira autora é integrante.

O trabalho parte dos seguintes problemas: qual o contexto histórico e social da instalação dos coretos na cidade de Belém? Quais suas características construtivas? Em quais contextos eles tiveram uso e a quais práticas musicais estiveram ligados? Como pensar sua situação atual enquanto patrimônio cultural material, mas também como patrimônio musical espacial? Para responder a tais questões, fez-se necessária pesquisa documental em mapas da cidade, mas também em fontes hemerográficas, especialmente em jornais de circulação na capital paraense, além da pesquisa bibliográfica acerca do entresséculos na cidade de Belém, dos usos dos coretos pelas bandas de música e da própria noção de patrimônio musical, recorrendo, a Barros e Serra (2018), a Vicente Salles (1980; 1985) e a Antonio Ezquerro Esteban (2016), respectivamente.

Para Ezquerro Esteban (2016), o patrimônio musical teria quatro vertentes, complementares entre si. A primeira é a do patrimônio musical

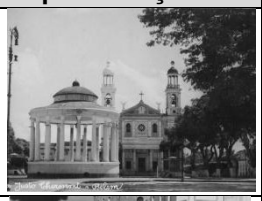
[9] Foi observado que, embora compartilhem o significado, os periódicos de circulação consultados usavam pavilhões acústicos para referir-se aos coretos mais distintos e/ou fixos da cidade Belém.

documental, que abrange uma série de tipologias, tais como os musicográficos, fonográficos, audiovisuais, textuais e iconográficos, nos mais diversos suportes materiais – livros, pinturas, esculturas, LPs, CDs, fitas cassete, rolos de cera etc. – ao passo que a segunda categoria contempla os instrumentos e demais fontes emissoras de som – o patrimônio musical organológico. O autor trata ainda de um patrimônio propriamente musical, ligado diretamente às práticas, ao fazer música, sendo, portanto, evanescente, e encerra sua taxonomia com o patrimônio musical espacial, aquele que abrange os espaços nos quais aconteciam ou acontecem as práticas musicais, tais como as igrejas, os teatros, as casas de ópera e também, tema central deste trabalho, os coretos ou pavilhões acústicos.

1. Os pavilhões acústicos no contexto da *Belle Époque*

A *Belle Époque* amazônica ocorreu entre os anos de 1870 e 1912, motivada pelos lucros decorrentes da extração e exportação da borracha. Nesse contexto, a gestão do intendente Antônio Lemos levou a termo o remodelamento urbano, arquitetônico e social da capital paraense, reproduzindo um modelo europeu. Neste contexto, os coretos metálicos foram incorporados à paisagem belenense, como uma amostra dos avanços tecnológicos obtidos através da Revolução Industrial, aliados ao ideal romântico que os pavilhões acústicos proporcionavam, principalmente em função dos momentos de lazer ao ar livre nas grandes praças e largos. Neles, foram ocorreram essencialmente apresentações musicais militares, cívicas, religiosas e culturais.

Esta pesquisa abrangeu o referido período e contempla seis coretos individuais e um conjunto de quatro coretos (Quadro 1). É importante salientar que a cidade apresentava, à época, outros coretos, onde possivelmente aconteciam práticas musicais. No entanto, somente foi possível encontrar os registros de tais práticas nestes pavilhões citados. Embora não representem a totalidade das práticas musicais dos coretos da cidade, são a amostragem desta pesquisa. As fontes hemerográficas revelam que Belém também mantinha uma rotina de práticas musicais em “coretos temporários”, preparados especialmente para eventos religiosos. Entretanto, estes não são explorados neste artigo.

Nº	Representação	Denominação	Período e Localização	Estrutura; Formato; Estilo
01		"Pavilhão de Vesta" – Alusão à deusa romana, ligada ao fogo sagrado, ao lar e à feminilidade.	De 1891 à década de 1970 – Praça Santuário de Belém – Bairro de Nazaré	Alvenaria/ Cimentícia (provavelmente); Circular (monumental); Neoclássico
02		"Pavilhões Angulares" – Complexo de quatro coretos dispostos nos quatro ângulos da antiga Praça Justo Chermont.	De 1898 à década de 1970 – Praça Santuário de Belém – Bairro de Nazaré (paradeiro atual desconhecido)	Metálica; Octogonal (provavelmente); *Art Nouveau*
03		"Pavilhão de Música Santa Helena Magno"– Alusão ao poeta paraense Carlos Hipólyto de Santa Helena Magno.	A partir do final do século XIX – Praça da República – Bairro da Campina	Metálica (base de alvenaria com banheiros); Octogonal; *Art Nouveau*
04		"Pavilhão de Música Euterpe" ou "Pavilhão Ettore Bosio" – Alusãoà Sociedade *Phil 'Euterpe* e ao Maestro e compositor italiano Ettore Bosio.	A partir de 1896 – Praça João Coelho – Bairro da Campina	Metálica (base de alvenaria com banheiros); Octogonal; *Art Nouveau*
05		"Pavilhão 1º de Dezembro" – Alusão ao dia da coroação do imperador do Brasil, Dom Pedro I, em 1822.	A partir do início do séc. XX – Praça Batista Campos – Bairro de Batista Campos	Metálica (base de alvenaria com depósito); Octogonal; *Art Nouveau*
06		"Pavilhão Frederico Rhossard" – Alusão ao poeta e jornalista Frederico Rhossard.	A partir do final do séc. XIX – Parque da Residência – Bairro de São Brás (transferido da Praça da República, em 1950)	Metálica e vidros (base de alvenaria); Quadrado; *Art Nouveau*
07		"Coreto Chinês" – Inserido na reforma do Bosque realizada entre 1900 e 1903.	A partir do início do séc. XX – Bosque Rodrigues Alves – Bairro do Marco	Madeira (base de alvenaria com depósito); Octogonal; Romântico

Quadro 1: Os Coretos do Centro de Belém do Pará e as suas principais características. Fontes: IBGE, [2019]a; IBGE, [2019]b; Salles, 1985, p. 66; Soares, 2009, p. 90-102; Neno, 2021; Martins, 2022; Bosque Rodrigues Alves Jardim Botânico da Amazônia, 2005, p. 64 apud Silveira, 2014, p. 237 -238. Sistematização nossa.

2. Práticas musicais nos coretos de Belém

Os coretos localizados na praça Justo Chermont eram espaços requisitados para diversas práticas musicais, sendo os eventos religiosos, tal como o Círio de Nazaré, o período em que tais apresentações ocorriam com maior frequência, embora grande parte das apresentações executadas, principalmente no Pavilhão de Vesta, tenha sido de cunho secular, tais como, em 1907, a apresentação dos grupos “Os Pigmeus”, “Grupo das pastoras”, “Meninas marítimas”, “Bonecos Chorões” e “Filhos de Sudam” (SALLES, 1980, p. 408). Em fins do século XIX, o coreto acolheu as apresentações do “Coro das *Nymphas*” e do “Côro das Ligas” (Festa de Nazareth-Cyrio, 1896, p. 2), e a apresentação da orquestra do Club Euterpe (Boletim Nazarethno, 1891, p. 2). Já os Pavilhões Angulares possuíam uma programação mais voltada às bandas e orquestras da cidade, como a execução de trechos musicais de Carlos Gomes, Giuseppe Verdi, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti e outros (Festa de S. Braz, 1892, p. 1) e as apresentações da banda do 47º Batalhão de Caçadores, às quintas-feiras e aos domingos (Varias Noticias, 1919, p. 3).

Os coretos situados nos bairros Batista Campos e Campina também foram palco de apresentações essencialmente executadas por bandas e orquestras de Belém. Inclusive, pela proximidade de ambos os coretos do bairro da Campina, era possível desfrutar de tais eventos musicais de forma simultânea (Soares, 2009, p. 92). Para o Pavilhão de Música Santa Helena Magno, foi evidenciada a apresentação de um concerto musical apresentado por 50 professores sob a regência de Gama Malcher (Recepção do Dr. Lauro Sodré, 1911, p. 1). Já para o Pavilhão de Música Euterpe ou Pavilhão Ettore Bosio, foi localizada a notícia de uma apresentação da banda de música do navio Benjamin Constant (Armada Nacional, 1913, p. 1) e a performance da *Orchestra da Tuna Luso Commercial* (Noticias Diversas, 1916c, p. 5). Para o Pavilhão 1º de Dezembro, foi verificada a apresentação do concerto musical da *Tuna Luso Caixeiral* e uma demonstração de *Cythara* (As Festas Joanninas, 1911, p. 2), além da execução da banda de música do 26º Batalhão de Caça, aos domingos (Varias Noticias, 1920, p. 4).

Os coretos dos bairros de São Brás e Marco seguiam um padrão musical similar, embora com menor variedade que os pavilhões acima mencionados. Acerca do Pavilhão Frederico Rhossard, foram documentadas apresentações do 47º Batalhão de Caçadores, às quintas feiras (2ª Região Militar, 1912, p. 2) e a apresentação da banda de música do Corpo de Bombeiros Municipais (Na Brigada Militar, 1917, p. 2-3). No Coreto Chinês, também foi verificada a execução de concertos da banda do 47º Batalhão de Caçadores (Noticias

Diversas, 1916a, p. 4) e da Banda do Corpo Municipal de Bombeiros (Noticias Diversas, 1916b, p. 4).

Considerações finais

A partir da análise dos resultados obtidos nesta pesquisa, foi possível inferir que o contexto histórico e social de Belém, patrocinado pelos êxitos econômicos de parte da sociedade belenense no período da *Belle Époque*, viabilizaram a construção e a importação dos coretos como itens de luxo, ligados diretamente à Europa. Sua utilização como equipamentos comunitários de lazer instalados em grandes praças e largos de Belém permite que se lhes atribua certo caráter de publicidade, tanto para os espectadores como para os músicos e demais artistas que ali se apresentavam, fato evidenciado pela grande variedade de práticas musicais nesses espaços. Note-se, entretanto, que a *Belle Époque* foi um período de profunda segregação social, conforme os muitos códigos de postura municipais no Brasil revelam. Assim, estima-se que a sociedade como um todo não acorria igualmente a tal forma de entretenimento.

Ligados aos avanços técnicos e tecnológicos da Revolução Industrial, a maioria dos coretos da cidade era de estrutura metálica, com algumas exceções. No entanto, todos imprimiam os ideais estilísticos que norteavam o Brasil no entresséculos, tais como o Romantismo e o Neoclassicismo tardios e a *Art Nouveau*.

Em relação às práticas musicais nos coretos, foi constatado, através das fontes hemerográficas, que Belém possuía uma programação constante de eventos realizados nesses espaços, sendo estes principalmente ligados às festividades religiosas. Os pavilhões acústicos pesquisados estiveram conectados à vida da cidade acolhendo práticas musicais diversas, ainda que as apresentações de bandas e orquestras tenham sido as mais evidenciadas.

Hoje, os grandes pavilhões de Belém, quando ainda existem, exprimem apenas a memória do que um dia foram, muito em função da perda gradativa do vínculo socioafetivo dos moradores e da falta de incentivos dos gestores públicos para sua reinserção no cotidiano da cidade, ocasionando o aumento do vandalismo em relação a tais espaços, além de sua ocupação por pessoas em situação de vulnerabilidade. Longe de ser a condição ideal de habitação para qualquer pessoa, os coretos escancaram, hoje, políticas sociais deficitárias.

Há de se pensar, portanto, que no caso dos pavilhões acústicos, a salvaguarda do patrimônio cultural material não pode ser desvinculada do âmbito dos patrimônios musicais espacial e propriamente musical (Ezquerro

Esteban, 2016). Tal compreensão atinge diretamente a função social dos coretos, haja visto que a descontinuidade das práticas musicais – entendidas como patrimônio cultural imaterial – legaram os coretos ao esquecimento.

Referências

2ª REGIÃO MILITAR. *Estado do Pará*, Belém, a. 2, n. 514, p. 2, 6 set. 1912.

ARMADA NACIONAL – O Benjamin Constant no Guajará. *Estado do Pará*, Belém, a. 3, n. 772, p. 1, 23 mai. 1913. Disponível em: http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 6 nov. 2022.

AS FESTAS JOANNINAS no Parque Baptista Campos. *Estado do Pará*, Belém, a. 1, n. 70, p. 2, 18 jun. 1911.[10]

BARROS, Magaly Caldas; SERRA, Hugo Hage. A Belém da Belle Époque e os roteiros geo-turísticos como instrumentos de educação patrimonial. *Revista Formação* [*online*], v. 25, n. 44, p. 209-239, 2018. Disponível em: https://revista.fct.unesp.br/index.php/formacao/article/view/5163. Acesso em: 8 ago. 2022.

BOLETIM NAZARETHNO*. Diario de Notícias*, Belém, a. 12, n. 136, p. 2, 01 nov. 1891.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. 5. ed. São Paulo: Estação Liberdade; Unesp, 2006.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. A música para a Procissão dos Passos da Quaresma na América Portuguesa. *In*: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, 6., 2016, Goiânia. *Anais*. Goiânia: EMAC/UFG, 2016. p. 192-199. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/988/o/ANAIS_2016_-_musicologia.pdf. Acesso em: 29 mai. 2022.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. Desafios da Musicologia Panhispanica na atualidade: uma reflexão. *In*: ROCHA, Edite; ZILLE, J. A. B. (Orgs.). *Musicologia[s]*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2016. p. 25-40. Disponível em: http://eduemg.uemg.br/images/livros-pdf/catalogo-2016/2016_MUSICOLOGIAS_SERIE_DIALOGOS_COM_O_SOM_VOL_3.pdf. Acesso em 10 mar. 2020.

FESTA DE NAZARETH – CYRIO. *Diario de Notícias*, Belém, a. 17, n. 228, p. 2, 11 out. 1896.

FESTA DE S. BRAZ. *O Democrata*: Orgam do Partido Republicano Democratico*,* Belém, a. 3, n. 268, p. 1, 7 dez. 1892.

[10] Todos os periódicos de circulação consultados se encontram digitalizados e disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira, através do *link* para o repositório indicado na primeira referência.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Basílica de Nazaré: Belém (PA)*. Série: Acervo dos municípios brasileiros. Catálogo de Fotografia. [2019]a. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=42436. Acesso em 10 set. 2022.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Praça Justo Chermont: Basílica de Nazaré: Belém (PA)*. Série: Acervo dos municípios brasileiros. Catálogo de Fotografia. [2019]b. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=42438. Acesso em 10 set. 2022. Acesso em 10 set. 2022.

MARTINS, Juliana Brabo. *História das práticas musicais nos coretos de Belém do Pará*. Belém, 2022. 38f. Monografia / Artigo (Técnico de nível médio em Música / Canto Coral). Escola de Música, Universidade Federal do Pará, Belém, 2022.

NA BRIGADA MILITAR. *Estado do Pará*, Belém, a. 6, n. 2119, p. 2-3, 25 fev. 1917.

NENO, Syanne. Prefeitura prevê conclusão das obras do Bosque Rodrigues Alves até julho. *Agência Belém*, Belém-PA, 24 fev. 2021. Disponível em: https://agenciabelem.com.br/Noticia/218989/prefeitura-preve-conclusao-das-obras-do-bosque-rodrigues-alves-ate-julho. Acesso em 10 set. 2022.

NOTICIAS DIVERSAS. *Estado do Pará*, Belém, a. 6, n. 1907, p. 4, 3 jul. 1916a.

NOTICIAS DIVERSAS. *Estado do Pará*, Belém, a. 6, n. 1921, p. 4, 17 jul. 1916b.

NOTICIAS DIVERSAS. *Estado do Pará*, Belém, a. 6, n. 2058, p. 5, 2 dez. 1916c.

RECEPÇÃO DO DR. LAURO SODRÉ. *Estado do Pará*, Belém, a. 1, n. 136, p. 1, 23 ago. 1911.

SALLES, Vicente. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980. (Coleção Cultura Paraense, série Theodoro Braga).

SALLES, Vicente. *Sociedades de Euterpe*: as bandas de música no Grão-Pará. Brasília: Edição do Autor, 1985.

SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da. Paisagens do Bosque Rodrigues Alves, Belém (PA): considerações sobre a conservação do patrimônio urbano no contexto amazônico. *Antíteses*, Londrina-PR, v. 7, n. 14, p. 230-257, 2014. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/issue/view/1022. Acesso em: 6 nov. 2022.

SOARES, Elizabeth Nelo. *Largos, coretos e praças de Belém – PA.* Brasília, DF: Iphan / Programa Monumenta, 2009. Disponível em: https://fauufpa.files.wordpress.com/2011/10/largos-coretos-e-prac3a7as-de-belc3a9m.pdf. Acesso em: 6 nov. 2022.

VARIAS NOTICIAS. *Estado do Pará*, Belém, a. 9, n. 2888, p. 3, 9 abr. 1919.
VARIAS NOTICIAS. *Estado do Pará*, Belém, a. 10, n. 3417, p. 4, 21 set. 1920.

Peças de um mosaico: o processo de tratamento dos documentos musicográficos do arquivo pessoal de Terezinha de Jesus Kozlovski

João Vitor Dias OLIVEIRA
Escola de Música da UFPA
joaovitor29od@gmail.com

Emerson Matheus Pereira LEAL
Escola de Música da UFPA
vonleal.e@gmail.com

Fernando Lacerda Simões DUARTE
Escola de Música da UFPA
lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Resumo: Este texto aborda o processo de tratamento dos documentos musicográficos que pertenceram à pianista, organista e professora de música Terezinha de Jesus Kozlovski (1938-2021), doados ao Laboratório de Documentação Musical da Universidade Federal do Pará e hoje se encontram recolhidos à biblioteca da Escola de Música da mesma instituição universitária. Recorrendo a referenciais da Arquivologia e da Musicologia, o trabalho discute questões centrais envolvidas na decisão dos rumos para o tratamento do acervo. Os resultados apontam para o recebimento do mesmo, seu acondicionamento provisório, a descrição de fontes em um inventário, o arranjo arquivístico e atribuição de cotas, além do acondicionamento em invólucros adequados e produção de imagens digitais das fontes como os principais passos adotados.

Palavras-chave: Acervos musicais brasileiros. Música no Pará. Arquivos Pessoais. Ensino de piano.

Pieces of a Mosaic: the Treatment Process of the Musicographic Documents from the Personal Archive of Terezinha de Jesus Kozlovski

Abstract: This paper approaches the treatment process of the musicographic documents which belonged to the pianist, organist and music teacher Terezinha de Jesus Kozlovski (1938-2021), donated to the Laboratory of Musical Documentation of the Federal University of Pará and today are collected in the library of the School of Music from the same university. Resorting to references from Archivology and Musicology, the paper discusses central issues involved in deciding on the ways to treat the collection. The results point to the receipt of the same, its provisional packaging, the description of sources in an inventory, the archival arrangement and assignment of quotas, in addition to the packaging in suitable enclosures and production of digital images of the sources as the main steps adopted.

Keywords: Brazilian music collections. Music in Pará. Personal archives. Piano teaching.

Introdução

Os acervos de documentos musicográficos mais expressivos no Brasil são, via de regra, coleções. Dentre elas, é possível citar as empreendidas pelos padres João Mohana, José Penalva e Jaime Diniz, a Coleção Dom Oscar de Oliveira e a do acervo do historiador paraense Vicente Salles, recolhidos ao Arquivo Público do Estado do Maranhão, ao Museu Claretiano de Curitiba, Instituto Ricardo Brennand (PE), à Biblioteca do Museu da UFPA e ao Museu

da Música de Mariana (MG), respectivamente. Existem, contudo, alguns arquivos musicais, como é aquele da antiga Sé paulistana, hoje recolhido ao Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, e o do Cabido da Catedral do Rio de Janeiro, na catedral da cidade, além do arquivo institucional situado no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, que recolhe arquivos pessoais dos religiosos e, no caso de um deles, de compositor – Dom Plácido de Oliveira Guimarães, OSB – também documentos musicográficos contendo suas obras. A diferença entre arquivos e coleções reside, essencialmente, no fato de o primeiro ter sido produzido ou acumulado no exercício das atividades de uma pessoa ou instituição, ao passo que o segundo é a reunião de documentos baseada em critérios definidos por quem procedeu a tal recolha (BELLOTTO, 2002).

Neste texto, aborda-se o tratamento dos documentos musicográficos que integram o arquivo pessoal da pianista, organista e professora de música Terezinha de Jesus Kozlovski (1938-2021). Acerca da musicista, consta o seguinte verbete na obra *Música e Músicos do Pará*: "**KOZLOVSKI, Terezinha** de Jesus. Pianista, organista e professora. Florianópolis-SC, 1938. Radicada em Belém, além de lecionar piano, trabalhou em bares e clubes da cidade. Organista voluntária da Basílica de N. Sr.ª de Nazaré" (Salles, 2016, p. 314).

Em razão do falecimento de Kozlovski, ocorrido em 31 de dezembro de 2021, seu neto, Leonardo Kozlovski, contatou o Laboratório de Documentação Musical da Universidade Federal do Pará (DoMus/UFPA), através do docente André Gaby, com o objetivo de formalizar a doação dos documentos musicográficos que pertenceram a ela. Foi redigido um contrato de doação e, a partir de então, o acervo passou a ser custodiado pela Biblioteca e Coordenadoria de Memória, Informação e Documentação da Escola de Música da Universidade Federal do Pará (CEMID/EMUFPA), cabendo ao Laboratório de Documentação Musical a realização de seu tratamento. O acervo foi entregue pela família em grandes caixas de chapas de cartão (papelão), tendo sido, então, dividido em doze caixas de "arquivo morto" feitas de material semelhante (Figura 1), somente para fins de alocação imediata.



Figura 1: Situação atual do acondicionamento do acervo de Terezinha de Jesus Kozlovski no CEMID/EMUFPA.
Fonte: Foto dos autores.

Ante o recebimento dos documentos, algumas problemáticas deram ensejo ao seu tratamento, que ora se apresentam como questões centrais deste trabalho, que alia o relato de experiência à análise inicial do próprio acervo: considerando que a coleção da biblioteca da EMUFPA tem materiais de características e funções semelhantes, como integrá-lo ao acervo da instituição? Considerando-o parte da coleção ou como um fundo distinto? Como proceder ao tratamento e descrição dos itens, considerando os possíveis consulentes do mesmo? Qual a forma mais eficiente para seu acondicionamento? E quais fases adotar no tratamento dos documentos com vistas à pesquisa dos mesmos? Qual o papel desse acervo na memória musical da cidade de Belém? As respostas a tais questões pressupõem um diálogo com a Arquivologia e seus princípios gerais que se revelem aplicáveis à Música. Essa relação será oportunamente detalhada ao longo do texto.

O tratamento do acervo se inclui no âmbito do projeto “Fontes e acervos relativos à produção e práticas musicais de função religiosa na Amazônia: estudo histórico e difusão do patrimônio musical”, sob coordenação do terceiro autor, atuando os dois primeiros autores como bolsistas no reconhecimento e descrição das fontes, fase atualmente em curso. A vinculação ao projeto se justifica, sobretudo, pela atuação de Kozloviski em práticas musicais litúrgicas, na Basílica de Nossa Senhora de Nazaré. O conjunto de documentos musicográficos se revela, contudo, mais amplo que apenas essa atuação,

estendendo-se às suas atividades docentes no Instituto Estadual Carlos Gomes.

1. Fontes musicais, história da música e o aporte na Arquivologia

O uso de fontes é fundamental para a escrita da história. Sem documentos, o risco de falsear acontecimentos é grande. O uso de documentos no campo da História não se restringe, contudo, aos documentos oficiais, mas, sobretudo desde a *École des Annales* – movimento historiográfico surgido na França, na década de 1920 –, a noção de fontes para a pesquisa histórica teve considerável incremento (Burke, 1991). Assim, documentos musicográficos são hoje reconhecidos como fontes totalmente aceitáveis entre os historiadores. Nas palavras de Florinda Pimentel (2022, p. 166), as "fontes históricas podem ser encontradas nas mais variadas formas, como, por exemplo, documentos, imagens, obras de arte, livros, testemunhas, mapas e na música".

O campo da história da música é, quase sempre, produto de uma abordagem internalista, ou seja, os manuais são escritos por músicos que não necessariamente são historiadores. Disto decorrem algumas diferenças essenciais em relação ao campo da História: enquanto neste último os acontecimentos são centrais para os estudos, o campo da Música tende a privilegiar a noção de obra musical e o progresso técnico no campo da composição – ou, nos termos de Carl Dahlhaus (2003, p. 20-21), da "lógica musical". Isso não significa que os sujeitos sejam alijados da escrita, mas também não significa que o tratamento a eles dispensado seja isento de valorações; ao contrário, essa história que carrega consigo uma noção subjacente de progresso técnico tende a se basear também em valorações de obras musicais, donde resultam tratamentos diferentes dispensados aos compositores: enquanto uns são tratados como canônicos, os demais tendem a cair no esquecimento. Nesse sentido:

> A historiografia da música é, por si só, incapaz de fundamentar juízos estéticos que possibilitem a separação entre o que é essencial e o que não é. Para não se afogar no caos de fatos e relações arbitrariamente construtíveis, o historiador precisa de uma norma imposta "de fora". (Além da impossibilidade lógica de derivar princípios normativos de princípios descritivos, a diferença entre a essência estética da música como obra e a existência histórica como "documento", impede o historiador – desde que permaneça dentro dos limites de seu *métier* – de fazer juízos decorrentes da experiência musical na situação estética de quem se esquece do mundo e de si mesmo ao mergulhar numa obra. (Dahlhaus, 2003, p. 120-121, tradução nossa).[11]

[11] "La historiografía de la música es, de por sí, incapaz de fundamentar juicios estéticos

Tal modelo, baseado em valorações de obras e compositores, que resulta na reafirmação de cânones, tende a ser eurocentrista, baseado, quase exclusivamente, no repertório musical de tradição escrita, reproduzindo, portanto, um modelo de colonialidade (Queiroz, 2019).

A problemática que se coloca, inevitavelmente, é a de um modelo alternativo a esse, que reproduz internamente, um modelo trazido de fora. O caminho para a mudança neste direcionamento perpassa necessariamente o reconhecimento da situação e um posicionamento crítico. A busca pelas memórias locais e pelos musicistas que não se encontram nesse rol é o passo seguinte. Assim, se revela absolutamente pertinente a afirmação de Vicente Salles recobrada por Jonas Arraes (2016, p. 15), no prefácio à terceira edição de *Música e Músicos do Pará*: “Vale a intenção de preservar a memória deste povo, de juntar as pedras para construir o mosaico do seu saber e fazer – o legado cultural”. Para tratar dessa parte do grande mosaico musical paraense, foi necessário recorrer a princípios da Arquivologia que se revelassem, em maior ou menor grau, aplicáveis aos documentos musicográficos.

O primeiro ponto que se coloca é a diferenciação entre os arquivos da Administração Pública e as peculiaridades dos documentos musicográficos (Duarte, 2019). Mais próximos da noção de coleção, estes últimos não tem uma posição única e insubstituível no arranjo documental: se uma petição inicial de um processo somente faz sentido no teor daquele processo, uma mesma parte instrumental pode ser utilizada em práticas musicais de agremiações distintas, em períodos distintos e lugares diversos. Ademais, diferentemente dos documentos administrativos que, com base em prescrição e decadência de direitos, têm um ciclo vital baseado em três idades (Bellotto, 2002), tais documentos não perdem seu valor primário enquanto a notação neles empregada puder ser compreendida. Em outras palavras, o recolhimento a uma fase intermediária em arquivo está mais ligado à perda de função social do repertório – quase sempre motivada pela mudança dos gostos da sociedade – do que por uma temporalidade pré-determinada. Finalmente, o recolhimento de partituras e partes à fase permanente – na qual são destinadas à pesquisa – não ocorre automaticamente, mas depende da ação de sujeitos que as

---

que hagan posible la separación entre lo esencial y lo no esencial. Para no ahogarse en el caos de hechos y de relaciones arbitrariamente construibles, el historiador necesita una norma impuesta "desde afuera". (Además de la imposibilidad lógica de derivar principios normativos de principios descriptivos, la diferencia entre la esencia estética de la música como obra, y la existencia histórica como "documento", impide que el historiador – mientras permanezca dentro de los límites de su métier – emita juicios surgidos de la experiencia musical en la situación estética de quien se olvida del mundo y de sí mismo al sumergirse en una obra.”

compreendam como documentos que poderão colaborar com a preservação da memória histórica de determinada sociedade.

2. O tratamento dos documentos musicográficos de Kozlovski

Ante os referenciais apresentados, a primeira decisão tomada foi a de manter a integridade do fundo, inclusive no acondicionamento dos itens. Assim, as partituras não serão integradas ao acervo geral da biblioteca, mas acondicionadas em um fundo específico, tal como já acontece com o fundo do projeto Sarauparauara, desenvolvido na EMUFPA (Figura 2).



Figura 2: Acondicionamento do acervo do projeto *Sarauparauara*, no CEMID/EMUFPA, com o uso de caixas de papel cartão triplex (brancas) desenvolvidas por Fernando Lacerda Duarte (2018).
Fonte: Foto dos autores.

Na fase inicial do tratamento do acervo tem-se procedido ao reconhecimento das fontes, que estão organizadas, em parte, em pastas catálogo com envelopes plásticos, mas também em forma de impressos avulsos de música, coletâneas de repertório e obras didáticas. Nesta fase, os bolsistas têm elaborado um inventário com uma descrição sucinta (Figura 3) que pressupõe, certamente, a clara distinção entre fonte – o documento, em seu suporte material, na forma adotada por quem o sistematizou – e obra musical. Foram adotados no instrumento de pesquisa os seguintes campos: código – que será posteriormente atribuído, após o arranjo arquivístico –; Fonte; Autor da obra musical ou sistematizador da coletânea; Letrista; Apresentação (se em partes ou partitura); Formação instrumental; Data do documento (da cópia manuscrita, do impresso ou, quanto não existir tal

informação, indicação da data de *copyright*); Local; Copista / Editora; Localização (número da caixa); e Observações (marcas de propriedade e de proveniência etc. – anotações e carimbos diversos). O campo Localização é provisório e se refere às doze caixas de “arquivo morto” nas quais as fontes se encontram atualmente. Ao final do projeto, objetiva-se que o acondicionamento ocorra em caixas de papel cartão triplex, tal como já ocorre com o acervo Sarauparauara.

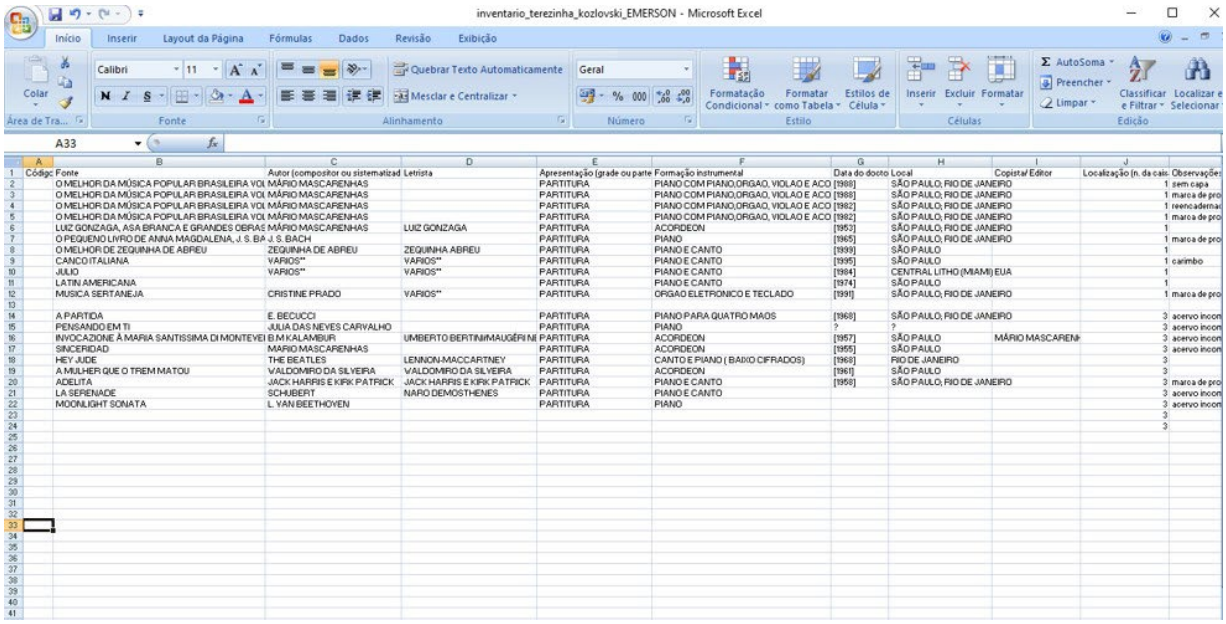


Figura 3: Visão parcial do formulário em *MS Excel* para realização do inventário das fontes. Imagem dos autores.

O projeto se encontra hoje na descrição geral das fontes, por parte dos bolsistas, e seguirá as seguintes fases: arranjo documental por categorias, atribuição de cotas (códigos de catalogação), remoção das pastas com envelopes plásticos e acondicionamento em caixas de papel cartão com três níveis de proteção (Duarte, 2018), higienização de fontes, se necessário e produção de imagens digitais de todo o acervo.

As impressões preliminares dos bolsistas apontam que a maioria das fontes contém obras para piano, sendo parte considerável delas para o ensino do instrumento. Dentre as quatro primeiras caixas de fontes descritas até o momento, grande parte das fontes é constituída de coletâneas sistematizadas por Mario Mascarenhas. Notou-se ainda que somente uma pequena parte das fontes apresenta certa deterioração, mas, em geral, os documentos estão bem conservados. Finalmente, a formulação de questões e a dificuldade em selecionar documentos para a condução de suas pesquisas individuais são preocupações que se apresentam para o futuro.

Segundo Cássia Costa, em artigo intitulado *Catalogação de Música Impressa*:

> A catalogação de documentos musicais é de grande importância para o controle da informação devido ao seu caráter cultural e histórico. Para os especialistas a partitura é considerada uma fonte fundamental para pesquisa, pois apresenta diversas informações que vão além do título e do compositor, tais como, instrumento, tonalidade, ritmo dentre outras. Estas informações constantes das partituras tornam a catalogação desses documentos mais complexa, por requerer um certo conhecimento por parte do analista responsável pela descrição [...], porém de elevada importância para os musicistas (Costa, 2013, p. 3).

Durante o trabalho de catalogação, além das observações descritas no parágrafo anterior, pode-se ainda destacar que a fonte principal pesquisada apresenta informações relevantes quanto ao uso desse material e sua aplicação prática dentro do processo de aprendizagem, que contribuem para que os alunos, principalmente os iniciantes, possam desenvolver inúmeras habilidades no seu próprio instrumento, uma vez que a fonte principal apresenta repertório simples de compositores conhecidos do período, acompanhados com coro.

Considerações finais

Em resposta às questões que deram ensejo a este trabalho, é possível afirmar que o acervo deverá ser integrado ao CEDIC/EMUPA como um fundo específico, mantendo-se a unidade dos documentos musicográficos enquanto fundo, inclusive no que tange ao acondicionamento e organização física dos mesmos. O tratamento perpassará diversas fases, que foram descritas ao longo do trabalho, sendo a atual o reconhecimento das fontes e sua descrição, em um inventário realizado no *software MS Excel*. Considerando os recursos financeiros disponíveis para o prosseguimento do projeto, o acondicionamento final das fontes se dará em posição horizontal dentro de caixas de papel cartão, com três níveis de proteção (Duarte, 2018).

Finalmente, quanto ao papel do acervo de documentos musicográficos de Terezinha de Jesus Kozlovski na memória musical da cidade de Belém, vale recobrar as palavras de Vicente Salles: sua salvaguarda é uma iniciativa que colabora para a construção permanente do grande mosaico de memórias musicais do Pará.

Referências

ARRAES, Jonas. Prefácio à 3a edição. *In*: SALLES, Vicente. *Música e Músicos do Pará*. 3. ed. rev. Belém: FCP, 2016. p. 13-15.

BELLOTTO, Heloisa Liberali. *Arquivística*: Objetos, princípios e rumos. São Paulo: Associação dos Arquivistas de São Paulo, 2002.

BURKE, Peter. *A escola dos Annales 1929-1989*: a Revolução Francesa da historiografia. São Paulo: UNESP, 1991.

COSTA, Cássia Ferreira. Catalogação de Música Impressa. *In*: ENCONTRO INTERNACIONAL DE CATALOGADORES, 9., 2013, Rio de Janeiro. *Anais* [*online*]. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional do Brasil, 2013. p. 1-20. Disponível em: http://www.telescopium.ufscar.br/index.php/eic-enacat/eic-enacat/paper/view/56/. Acesso em: 11 ago. 2022.

DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 2003.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Em busca de autonomias locais: o desenvolvimento de invólucros para acondicionamento de fontes musicais na região amazônica. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 28., 2018, Manaus. *Anais* [*online*]. Manaus: ANPPOM, 2018. p. 1-10. Disponível em: https://anppom.org.br/congressos/anais/v28/. Acesso em: 11 ago. 2022.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Princípios arquivísticos, características dos documentos de arquivo e as particularidades dos acervos musi4cais: (des)caminhos do estudo das práticas musicais a partir de documentos musicográficos observados em arquivos e coleções da região amazônica. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 29., Pelotas, 2019. *Anais* [*online*]. Pelotas: ANPPOM, 2019. p. 1-9. Disponível em: https://anppom.org.br/congressos/anais/v29/. Acesso em: 11 ago. 2022.

PIMENTEL, Florinda Cerdeira. A música como fonte de pesquisa histórica no ensino médio. *Caderno Intersaberes* [*online*], v. 11, n. 31, p. 164-176, 2022. Disponível em: https://www.cadernosuninter.com/index.php/intersaberes/article/view/2134. Acesso em: 18 nov. 2022.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Cânones da educação superior em música no Brasil e faces da colonialidade no século XXI. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 24., Campo Grande-MS, 2019. *Anais* [*online*]. Campo Grande: ABEM, 2019. p. 1-17. Disponível em: https://www.abem-submissoes.com.br/index.php/xxivcongresso/2019/paper/view/137. Acesso em: 9 set. 2022.

SALLES, Vicente. *Música e Músicos do Pará*. 3. ed. rev. Belém: FCP, 2016.

Música: ensino-aprendizagem

Prática musical através do streaming: a música paraense como ferramenta pedagógica para os trompistas

Resumo simples

Sóstenes SIQUEIRA
Emufpa
sostenessiq@ufpa.br

Esta pesquisa aborda pontos acerca de obras de compositores paraenses, como repertório pedagógico para o trompista. A discussão dessa abordagem é balizada a partir das tendências do ensino do instrumento e suas conexões com o sistema conservatorial. Estruturado em sete capítulos, questiono: por que o músico instrumentista paraense (especificamente o trompista) tem uma formação predominantemente eurocêntrica, visto que a música paraense é uma forte expressão cultural? Partindo dessa questão, tento estabelecer esse comportamento com os pensamentos de Bourdieu e Kodály, com uma abordagem pautada na dialética, através da pesquisa qualitativa. Nesse sentido, enfoco o resgate dessas obras a serem adaptadas para a trompa, fomentando a prática e o estudo da música brasileira na formação artístico-profissional do trompista no Brasil. Especificamente esse estudo visa inserir e aplicar essas obras no programa curricular na EMUFPA através do produto final do programa: um álbum digital com gravações e um *e-book*, tornando a música paraense sem fronteiras.

Palavras-chave: Trompa. Música paraense. Educação digital.

A musicoterapia como intervenção neuropsicológica no tratamento do transtorno do espectro do autismo

Resumo expandido

Lorena LEÃO
Universidade Federal do Pará
lorena.leao.silva@emusica.ufpa.br

Larissa LEÃO
Universidade Federal do Pará
larissa.leao.silva@emusica.ufpa.br

Rafaela Alcântara BARATA
Universidade Federal do Pará
rrafaelaalcantara@gmail.com

Vivian Ferreira PINHO
Universidade Federal do Pará
vivianfepi@gmail.com

Áureo Deo DEFREITAS JÚNIOR
Universidade Federal do Pará
aureo_freitas@yahoo.com

Antônio de Pádua Araújo BATISTA
Universidade Federal do Pará
paduabatista@ufpa.br

Nos últimos anos, a área da neurociência tem passado por elevada movimentação em investigações para entender como funciona a mente humana tanto em situações típicas como em situações atípicas de desenvolvimento. O aprimoramento das técnicas de neuroimagem tem contribuído significativamente para a compreensão das correlações anátomo-funcionais do cérebro de forma cada vez mais precisa e dinâmica, fornecendo evidências acerca das conexões entre as diversas funções cognitivas e reflexos no comportamento humano. Nesse sentido, é importante destacar que o conhecimento das bases neurobiológicas do processamento da música fundamenta sua contribuição para diversos processos relacionados à memória, linguagem, emoção e motricidade, entre outros (Sampaio *et al.*, 2015; Amaral; Schumann; Nordahl, 2008).

Nesse sentido, um artigo publicado por Kraus e Chandrasekaran (2010) destaca a importância da música como um elemento que pode influenciar positivamente o desenvolvimento do cérebro, especialmente na área da linguagem, e da sua relação com a plasticidade neural. Além disso, o elemento mencionado pode ser utilizado como uma ferramenta terapêutica em diversas doenças neurológicas e psiquiátricas. Com base na compreensão das correlações entre áreas cerebrais responsáveis pelo processamento de sons e habilidades musicais, pode-se afirmar que estes apresentam efeitos significativos no neurodesenvolvimento (Gouveia, 2022). Dessa forma, a música tem sido reconhecida como um recurso relevante para o tratamento de diferentes distúrbios neurológicos e neuropsiquiátricos, incluindo o Transtorno do Espectro Autista (TEA).

A musicoterapia utiliza dos sons e seus componentes como método terapêutico complementar e diversas metodologias de acordo com a linha a ser abordada, bem como os objetivos terapêuticos que se busca obter (Freire,

2014). Experiências musicais compreendem recursos de audição, recriação, improviso e composição, de acordo com a mesma autora. Assim, é possível observar os benefícios trazidos pela musicoterapia no desenvolvimento neuropsicológico de pacientes diagnosticados com Transtorno do Espectro do Autismo. Apesar de ser considerada relativamente recente, a investigação acerca desta temática tem demonstrado inúmeros benefícios, graças ao desenvolvimento das técnicas relacionadas à neurociência e ao neurodiagnóstico. Por isso, este trabalho contribui para a área do autismo, que demanda novas formas de tratamento (Freire, 2014).

Para a realização desta pesquisa, foi utilizado o método de abordagem qualitativa de caráter exploratório com o objetivo de compreender as contribuições da música enquanto intervenção neuropsicológica no tratamento do Transtorno do Espectro do Autismo. Para tal, foram utilizadas revisão bibliográfica e artigos científicos compostos por autores essenciais na área, dentre os quais destacam-se Freire (2014), Sampaio *et al*. (2015) e Gattino (2015).

O Transtorno do Espectro do Autismo (TEA) é uma desordem do neurodesenvolvimento, que abarca problemas cognitivos e demonstra alterações na comunicação, sendo relacionados ainda a estereotipias comportamentais, dentre outros sintomas (Rodrigues, 2020). O diagnóstico precoce é fundamental e é realizado baseado em evidências clínicas. Alguns estudos referem ainda prejuízos na coordenação motora, nos processos cognitivos e nos componentes específicos da comunicação (Girodo, Neves, Correa, 2008; Tamanaha, Perissinoto, Chiari, 2008), além de déficit intelectual, presente em aproximadamente 70% da população infantil diagnosticada com autismo.

Embora a etiologia do TEA ainda não seja totalmente elucidada, estudos em genética e neuropsicologia discorrem acerca do entendimento deste quadro como estabelecido biologicamente (Velloso, 2011; Sampaio, 2015). Considerando as inúmeras alterações que vêm sendo observadas, estudos como fonoaudiologia, fisioterapia e terapia ocupacional vêm sendo realizados para buscar métodos terapêuticos que possibilitem melhor desenvolvimento dos indivíduos com TEA. Dentre eles, podemos citar a musicoterapia, que vem sendo entendida como uma excelente modalidade terapêutica capaz de estimular o desenvolvimento de pacientes não somente de TEA, mas como de outros distúrbios neuropsicomotores e neuropsiquiátricos também.

Desde o nascimento, os indivíduos já apresentam propensão a habilidades musicais, que incluem percepção afinada de altura, rítmicos, localização da fonte sonora, preferência por consonância à dissonância, dentre

outros (Trehub, 2005; Ilari, 2006). Apesar de existirem características biológicas inatas para processamentos de informações musicais, a prática musical parece modificar determinadas estruturas cerebrais tanto em termos anatômicos como em termos fisiológicos (Pascual-Leone, 2009; Gattino, 2015).

Na atualidade, ainda não existe consenso na literatura científica sobre um curso comum no desenvolvimento musical, nem se existem marcadores temporais de desenvolvimento como ocorrem em outras áreas motoras e de linguagem (Sampaio, 2015). A música é frequentemente discutida na literatura sobre o Transtorno do Espectro do Autismo (TEA) como um meio de comunicação e interação entre pacientes e seus interlocutores. Essa relação é especialmente fortalecida pelo aspecto não verbal da música, conforme destacado por autores como Malloch e Trevarthen (2009) e Sampaio (2015).

Além de despertar emoções, a música também pode estimular processos cognitivos complexos, como atenção, memória, planejamento e controle de ações motoras, conforme aponta Freire (2014). Práticas musicais podem ser particularmente benéficas para pacientes com TEA, especialmente quando envolvem exercícios específicos e prolongados com instrumentos musicais, canto, composição ou improvisação. As atividades musicais mobilizam várias áreas cerebrais, incluindo o córtex, o cerebelo, áreas do tronco cerebral e a amígdala cerebral, conforme destacado por Sampaio (2015). As vibrações sonoras são capazes de provocar movimentos distintos nas células receptoras ciliares no ouvido interno, que são transmitidos para os centros do tronco cerebral e posteriormente direcionados para outras áreas cerebrais. Estudos demonstram que a musicoterapia pode ser uma técnica eficiente para o desenvolvimento neuropsicológico de pessoas com TEA, contribuindo para a melhora de processos cognitivos e habilidades de aprendizagem.

A musicoterapia é uma técnica não verbal que tem sido amplamente difundida em todo o mundo como um adjuvante eficaz para terapias convencionais no tratamento de distúrbios neuropsicológicos e neuropsiquiátricos, incluindo o TEA. Quanto à música, sabe-se que permite o acesso importante às emoções e é eficiente na modulação de processos cognitivos complexos. No entanto, ainda são necessários mais estudos para entender completamente quais áreas do cérebro são moduladas pela música em pacientes com TEA e quais são os benefícios e limitações da musicoterapia, uma vez que há poucos estudos sobre o tema.

Palavras-chave: Musicoterapia. Intervenção Neuropsicológica. Autismo.

Referências

AMARAL, D.; SCHUMANN, C.; NORDAHL, C. Neuroanatomia do Autismo. *In*: FEINBERG, I.; FARAH, M. J. (Eds.). *Neurociência e Comportamento*. 2. ed. São Paulo: Manole, 2009. p. 705-719.

FREIRE, M. *Efeitos da musicoterapia improvisacional no tratamento de crianças com Transtorno do Espectro do Autismo*. Dissertação (Mestrado em Neurociências) – Programa de Pós-Graduação em Neurociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

GATTINO, G. *Musicoterapia e Autismo*: teoria e prática. São Paulo: Enelivros, 2015.

GIRODO, C.; NEVES, M.; CORREA, H. Aspectos neurobiológicos e neuropsicológicos do autismo. *In*: FUENTES, D; MALLOY-DINIZ, L.; CAMARGO, C.; COSENZA, R. (Org.). *Neuropsicologia*: teoria e prática. Porto Alegre: Artmed, 2008. p. 423-441.

GOUVEIA, C. A influência da música no neurodesenvolvimento infantil: Apontamentos neuropsicológicos e revisão narrativa de estudos das neurociências. *Mosaico: Estudos em Psicologia*, v. 10, n. 1, p. 67-84, 2022.

ILARI, B. Desenvolvimento cognitivo-musical no primeiro ano de vida. *In*: ILARI, B. (Org.). *Em busca da mente musical*. Curitiba: UFPR, 2006. p. 11-41.

KHOURI, R. N. *Music Therapy Education and Training*: a study of the development of music skills for students within undergraduate music therapy programmes in Brazil. Dissertação (Mestrado) – Anglia Polytechnic University, Cambridge, Reino Unido, 2003.

KRAUS, Nina; CHANDRASEKARAN, Bharath. Music training for the development of auditory skills. *Nature Reviews Neuroscience*, v. 11, n. 8, p. 599-605, 2010.

MALLOCH, S.; TREVARTHEN, V. C. Musicality: Communicating the vitality and interests of life. *In*: MALLOCH, S.; TREVARTHEN, C. (Eds.). *Communicative musicality*: Exploring the basis of human companionship. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 231-250.

PASCUAL-LEONE, A. The brain that makes music and is changed by It. *In*: PERETZ, I.; ZATORRE, R. (Eds.). *The cognitive neuroscience of music*. Reprint. New York: Oxford, 2009. p. 231-250.

RODRIGUES, J. MOVE: *Um facilitador da pesquisa em música para estudantes com provações sensoriais, intelectuais e motoras*. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2020.

SAMPAIO, R. T.; LOUREIRO, C. M. V.; GOMES, C. M. A. A Musicoterapia e o Transtorno do Espectro do Autismo: uma abordagem informada pelas neurociências para a prática clínica. *Per musi*, v. 31, n. 1, p. 137-170, 2015.

TAMANAHA, A.; PERISSINOTO, J.; CHIARI, B. Uma breve revisão histórica sobre a construção dos conceitos do autismo infantil e da síndrome de

Asperger. *Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia*, v. 13, n. 3, p. 296-299, 2008.

TREHUB, S. Developmental and Applied Perspectives on Music. *Annals of the New York Academy of Sciences*, v. 1060, p. 198-201, 2005.

VELLOSO, R.; VINIC, A.; DUART, C.; DANTINO, M.; BRUNONI, D.; SCHWARTZMAN, J. Protocolo de avaliação diagnóstica multidisciplinar da equipe de Transtornos Globais do Desenvolvimento vinculado à pós-graduação em Distúrbios do Desenvolvimento da Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.

O coro de clarinetas como prática de conjunto na Escola de Música da UFPA

Resumo expandido

Herson Mendes AMORIM
EMUFPA
hersonamorim@ufpa.br

As atividades práticas em conjunto são consideradas, na educação musical, uma estratégia eficaz para integrar alunos e promover um ensino mais leve e descontraído, tanto em instrumentos musicais quanto em teoria. Essas atividades proporcionam inúmeros benefícios aos alunos e professores envolvidos. De acordo com Nascimento (2006, p. 3):

> A metodologia do ensino coletivo de instrumentos musicais consiste em ministrar aulas ao mesmo tempo para vários alunos. Essas aulas podem ser de forma homogênea ou heterogênea e é efetuada de maneira multidisciplinar, ou seja, além da prática instrumental, podem ser ministrados outros saberes musicais intitulados academicamente como: teoria musical, percepção musical, história da música, improvisação e composição. (Nascimento, 2006, p. 3).

A clarineta tem sido parte integrante da Escola de Música da UFPA desde a sua fundação, quando ainda era conhecida como Serviço de Atividades Musicais da UFPA, na década de 70. O primeiro professor de clarineta da escola foi o professor José de Ribamar Souza, que lecionou na EMUFPA por muitos anos até sua aposentadoria. A EMUFPA sempre se destacou como uma instituição que promove a prática de conjunto, estimulando grupos como a Orquestra Sinfônica Altino Pimenta, a Banda Sinfônica da EMUFPA e o Coro de Saxofones da EMUFPA, entre outros, que representam a qualidade do ensino realizado pela Escola ao longo dos anos.

Com o objetivo de fomentar ainda mais essa prática em conjunto, direcionada especificamente aos alunos de clarineta da instituição, foi criado o Coro de Clarinetas da EMUFPA, por meio de um projeto de extensão. Houve uma lacuna na EMUFPA e em Belém como um todo em relação à prática de conjunto voltada para clarinetistas. Escolas de música, universidades e conservatórios no mundo inteiro adotam o coro de clarinetas como uma prática de conjunto, visando o aprimoramento dos alunos, incentivando a pesquisa de novos repertórios, o conhecimento da organologia da família da clarineta e a preparação para apresentações em público. O coro de clarinetas tem sido usado como ferramenta didática há várias décadas, como afirmou Pike (1969, p. 4):

> O coro de clarinetas tornou-se uma força potencial na música e na sua educação. Nas últimas duas décadas tem havido um crescente

> interesse no coro de clarinetas, um meio relativamente novo para a performance musical, embora exista a quase dois séculos, de uma forma ou de outra. O coro de clarinetas está agora incluído em festivais de estaduais de música, e muitas escolas e faculdades têm grupos ativos. (Pike, 1969, p. 4).

No Brasil, temos exemplos bem sucedidos de coros de clarinetas que alcançaram destaque internacional em suas atividades, como a Orquestra Potiguar de Clarinetas, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e a Orquestra Pernambucana de Clarinetas, do Conservatório Pernambucano de Música. Ambas já se apresentaram em eventos importantes fora do país o ClarinetFest, realizado pela International Clarinet Association.

O projeto do Coro de Clarinetas da EMUFPA foi aprovado em 2021 e o grupo foi efetivamente criado no ano de 2022, recebendo o nome de “Coro de Clarinetas da EMUFPA Prof. José de Ribamar Sousa”, em homenagem ao saudoso professor e a sua significativa contribuição para a clarineta na EMUFPA e no Estado do Pará. As atividades tiveram início no dia 23 de março de 2022, na sala 304 da EMUFPA. O primeiro ensaio contou com a presença de 10 alunos (Figura 1), representando todos os níveis de ensino oferecidos na escola. O objetivo do grupo é integrar todos os alunos de clarineta da EMUFPA. Portanto, embora não seja obrigatória, a atividade é aberta a todos os alunos. Além disso, um dos objetivos é integrar clarinetistas externos, proporcionando à comunidade acesso às atividades do coral, cumprindo, assim, a principal razão de ser de um projeto de extensão.



Figura 1: Alunos da EMUFPA no primeiro ensaio do coro

Durante os ensaios do coro, foram apresentados aos alunos materiais tradicionais utilizados em grupos semelhantes, como arranjos de peças conhecidas. No primeiro semestre, foram tocadas a abertura da ópera *A Flauta Mágica* de Mozart, um arranjo da música *Asa Branca* de Luiz Gonzaga e três peças nordestinas chamadas *Bruno*, *Melissa* e *Rafael*, do maestro Duda. Para selecionar esse repertório, foram realizadas pesquisas extensivas em sites especializados, como o IMSLP e The Clarinet Institute, além de consultas à literatura especializada, como o trabalho de Ayres (1964), que aborda especificamente a literatura para coro de clarinetes. Também foi solicitada a colaboração de colegas de outras escolas de música e universidades brasileiras que trabalham com este tipo de atividade. Como previsto no projeto, o recital do coro, realizado em conjunto com o recital de fim de semestre do alunos (Figura 2), foi gravado e publicado nas redes sociais do Canal do Clarinete, a fim de que o público em geral pudesse conhecer o trabalho do coro.



Figura 2: Coro de Clarinetas da EMUFPA “Prof. José de Ribamar Sousa”

No primeiro semestre, o coro colaborou com o Coro de Clarinetas do Instituto Carlos Gomes em um recital realizado na Sala Ettore Bósio (Figuras 3 e 4), dessa instituição e a convite do professor Thiago Lopes, coordenador do projeto. O repertório para esse recital foi combinado antecipadamente, permitindo a participação de todos os alunos, independentemente do nível de habilidade.



Figura 3: Alunos durante recital no IECG



Figura 4: Os dois grupos ao final do recital

Após as férias, as atividades do segundo semestre foram iniciadas e um novo repertório foi introduzido nos ensaios, incluindo as seguintes peças: *Golliwog's Cakewalk*, de Debussy, *Pizzicato Polka*, de Johann Strauss, *Luiza*, de Tom Jobim, e *Flor do Mato*, de Nelson Aires.

Uma novidade no segundo semestre foi a inclusão de novos integrantes no coro. Esses clarinetistas foram aprovados no Curso Livre da EMUFPA, que

realizou uma seleção para o módulo 2, destinado a clarinetistas já iniciados no instrumento. Seis alunos foram selecionados e integraram o coro com êxito. Para esses novos membros, foram selecionadas peças específicas, adequadas ao seu nível de aprendizado, a fim de aproveitar ao máximo suas habilidades de performance. As peças escolhidas foram: *Prayer from Hansel and Gretel*, de Humperdink, e *Finale from Quartet in G* op. 64, de Joseph Haydn.

No mês de dezembro, será realizado o recital final do ano letivo, apresentando os resultados do trabalho desenvolvido pelos alunos ao longo dos dois semestres. Durante este ano, diversos conceitos importantes foram aplicados, já documentados em trabalhos relevantes sobre coros de clarinetas escritos por Thornhill (2021) e Estrin (2021). Neste aspecto, houve melhoras significativas nas habilidades auditivas dos alunos, como percepção de afinação, articulação e timbragem de notas. O trabalho em conjunto foi conduzido de forma que os alunos pudessem se comunicar visualmente, observando os músicos mais experientes como guias, conforme destacado por Thornhill:

> Frequentemente, ajuda ser explícito ao dizer aos músicos com quem combinar a entonação dentro da seção. Se houver um músico principal nessa parte que tenha uma entonação muito estável e confiável, 100nstituiç-lo um modelo é um caminho mais direto para esse objetivo do que sugerir que dois músicos simplesmente se ajustem um ao outro – isso pode ser muito vago para render resultados. A pessoa escolhida como modelo tem a responsabilidade primária de harmonizar a afinação com as outras notas da harmonia (Thornhill, 2021. P. 1).

Os membros do coro tiveram oportunidade de tocar com colegas não apenas da EMUFPA, mas também de outras instituições da cidade, bem como alunos externos da região metropolitana de Belém. O Coro de Clarinetas é uma atividade integradora, que continuará a promover a clarineta e seu ensino no Estado do Pará.

Palavras-chave: Clarineta. Coro. Prática de conjunto.

Referências

AYRES, Thomas A. Clarinet Choir Literature. *The Instrumentalist*, v. 18: p. 83-85, April, 1964.

ESTRIN, Mitchell. Balancing a Clarinet Choir. *Dansr*, 2021. Disponível em: https://www.dansr.com/resources/balancing-a-clarinet-choir. Acesso em: 26 nov. 2022 às 19:25.

NASCIMENTO, Marco Antonio Toledo. O ensino coletivo de instrumentos musicais na Banda de Música. Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música (ANPPOM). Pg. 94 a 98. 2006.

PIKE, Donna June. *The Clarinet Choir*. 1969. Tese (Honors Thesis) – Ouachita Baptist University, 1969.

THORNHILL, Margarett. Starting a Clarinet Choir, Part 2: Rehearsal Strategies. *Margarett Hornhill*. Disponível em: https://www.margaretthornhill.com/clarinetchoirarticles/rehearsalstrategies. Acesso em: 26 nov. 2022 às 20:47.

Tecnologia assistiva como acessório facilitador ao aprendizado do violoncelo de pessoas com autismo e pessoas neurotípicas

Resumo expandido

Larissa LEÃO
Bolsista PIBIC ET / UFPA
lorena.leao.silva@emusica.ufpa.br

Lorena LEÃO
Bolsista PIBIC ET / UFPA
larissa.leao.silva@emusica.ufpa.br

Rafaela Alcântara BARATA
Mestranda PPGARTES / UFPA
rrafaelaalcantara@gmail.com

Vivian Ferreira PINHO
Mestranda PPGARTES / UFPA
vivianfepi@gmail.com

Áureo Déo DEFREITAS JÚNIOR
Universidade Federal do Pará
aureo_freitas@yahoo.com

Antônio de Pádua Araújo BATISTA
Escola de Música da Universidade Federal do Pará
paduabatista@ufpa.br

A aprendizagem musical no violoncelo pode ser desafiadora para pessoas com Transtorno do Espectro do Autismo (TEA) devido à presença de déficits motores e sensoriais, como dificuldades na coordenação motora global e defensividade tátil (He *et al*., 2023). A tecnologia assistiva pode ser uma solução viável para promover a autonomia e a independência de indivíduos com TEA na iniciação musical ao violoncelo. Considerando que um acessório facilitador pode ser utilizado para fixar os dedos no arco do instrumento e facilitar o aprendizado musical, o Grupo de Pesquisa Transtornos do Desenvolvimento e Dificuldades de Aprendizagem (GP-TDDA) desenvolveu um acessório facilitador para fixar os dedos no arco do violoncelo, objetivando garantir o melhor posicionamento, estabilização e/ou função do aluno.

De acordo com Whitman (2015), é comum observar dificuldades motoras em indivíduos com TEA, comprometendo afetar tanto a capacidade motora fina quanto a grossa. Com o intuito de auxiliar no desenvolvimento cognitivo desses indivíduos por meio da educação musical, apresenta-se o acessório facilitador, concebido a partir da união entre o Laboratório Experimental de Educação Musical do Programa de Pós-Graduação em Artes (LEEM/PPGARTES) da Universidade Federal do Pará (UFPA) e o Laboratório de Tecnologia Assistiva (LABTA) da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Tal iniciativa aproximou alunos de graduação e pós-graduação das áreas de Música, Artes, Terapia Ocupacional e Psicologia das 102nstituições envolvidas.

Segundo a definição da Organização Internacional de Normalização (Isso), acessórios facilitadores são dispositivos externos que auxiliam no posicionamento e estabilização corporal em atividades cotidianas para pessoas que apresentam necessidades específicaissoISO 9999:2016). Visando o

aprendizado musical no violoncelo, um dispositivo de baixo custo, leve e de fácil uso foi projetado. Este acessório pesa cerca de 9 gramas, apresenta um design simplificado e é capaz de se adaptar a diferentes tamanhos de arco (Figura 1). Após a produção de outros protótipos, chegou-se ao projeto final, que atende aos requisitos de simplicidade, leveza e praticidade de uso.



Figura 1. Acessório Facilitador para fixar os dedos do aluno no arco de violoncelo.

O uso da tecnologia de impressão tridimensional viabilizou a utilização de diferentes materiais. No caso do dispositivo mencionado, foi empregado o filamento de ácido polilático (PLA), que possui a característica de ser biodegradável. Esse material permitiu modificações precisas e localizadas, possibilitando a adaptação do acessório a diferentes tipos e tamanhos de arcos. Ademais, a tecnologia de impressão 3D possibilita a personalização da estrutura do dispositivo de acordo com os aspectos antropométricos e funcionais do usuário que irá utilizá-lo.

Antes de iniciar os testes práticos, a equipe deste projeto realizou investigações para compreender a natureza do transtorno em questão, bem como as recomendações a ele relacionadas, apresentadas em estudo desenvolvido por Alcantara *et al*. (2022). Ademais, foi realizada uma análise da metodologia e dos resultados do protótipo do dispositivo, cujas informações estão disponíveis em DeFreitas *et al*. (2022). Na etapa inicial, a equipe solicitou acesso aos violoncelos, arcos, cordas, breus e outros recursos materiais na Escola de Música da Universidade Federal do Pará. No entanto, as condições adversas oriundas do afastamento necessário durante a pandemia da COVID-19 ocasionaram a perda, inutilização ou incapacidade de localização de uma considerável parte dos recursos materiais concernentes ao desenvolvimento do projeto.

Em fevereiro de 2022, foi divulgada nas redes sociais a chamada para participação na pesquisa, a qual foi realizada por meio de inscrições *on-line*, aceitas por ordem de chegada e obrigando o preenchimento de um cadastro com perguntas objetivas. Após a seleção dos participantes, o Termo de

Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) foi apresentado aos responsáveis. É importante destacar que as inscrições foram gratuitas e que não foi exigido que os participantes possuíssem um violoncelo, uma vez que a Escola de Música da UFPA possuía o instrumento. Entretanto, devido à carência de recursos, a coordenação do projeto optou por inscrever quatro participantes com TEA, sendo três do sexo masculino e um do sexo feminino. Ressalta-se que a diminuição dos recursos materiais próprios ao violoncelo, bem como alguns problemas de climatização da sala de violoncelo, levou à considerável diminuição do número de participantes. Diante desse cenário, optou-se pela utilização de arcos de violino.

As atividades clínicas/oficinais tiveram início em 13 de maio de 2022, na Escola de Música da Universidade Federal do Pará, ocorrendo nas sextas-feiras. Foram oito sessões, cada uma com duração de uma hora e envolvendo quatro participantes com TEA, cujas imagens foram formalmente autorizadas para reprodução neste projeto.

Participante 1

Tratando-se de comportamentos em sala de sala:

- Padrões de comportamento neurotípicos. Não costumava interagir em sala de aula, mas demonstrava-se extrovertida;
- Não sorria com frequência, mas estava sempre atenta aos comandos;
- Apesar da atenção, não seguia todos os comandos do professor no momento oportuno, necessitando do auxílio de um bolsista;
- Demonstrava problemas de fala;
- Em dois momentos, perdeu o controle em sala de aula, intimidando o professor em uma aproximação.

Tratando-se da atividade “segurar o arco de violoncelo com a mão direita”:

- Concluiu com aproveitamento satisfatório; mesmo assim, apresentando dificuldades com a principal atividade voltada para segurar o arco de violoncelo. Em fotografias sequenciadas no mosaico (Figura 2), observa-se o desenvolvimento da participante ao segurar o arco de violoncelo com a mão direita.

As fotos que demonstram posições satisfatórias enquanto segura o arco de violoncelo podem ter ocorrido devido à ajuda dos bolsistas.



Figura 2. Desempenho do Participante 1

Participante 2

Tratando-se de comportamentos em sala de sala:

- Padrões de comportamento neurotípicos;
- Seguia a todos os comandos;
- Demonstrava problemas de comunicação, possivelmente por conta das dificuldades com a fala;
- Desenvolveu relações de afetividade;
- Sorria constantemente. De acordo com a cuidadora mais próxima, o participante 2 voltou a sorrir quando iniciou as aulas de violoncelo.

Tratando-se da atividade "segurar o arco de violoncelo com a mão direita":

- Concluiu a clínica/oficina dominando a principal atividade voltada para segurar o arco de violoncelo.
- Em fotografias sequenciadas no mosaico (Figura 3), observa-se o desenvolvimento do participante ao segurar o arco de violoncelo com a mão direita.
- As fotos que demonstram posições satisfatórias enquanto segura o arco de violoncelo ocorreram sem a ajuda dos bolsistas.



Figura 3. Desempenho do Participante 2

Participante 3

Tratando-se de comportamentos em sala de aula:

- Padrões de comportamento neurotípicos;
- Não seguia comandos;
- Muito comunicativo, com algumas estereotipias;
- Bastante questionador.

Tratando-se da atividade "segurar o arco de violoncelo com a mão direita":

- Concluiu a clínica/oficina sem desenvolver a principal atividade voltada para segurar o arco de violoncelo.
- Em fotografias sequenciadas no mosaico (Figura 4), observa-se possíveis dificuldades do participante ao segurar o arco de violoncelo.
- A foto que demonstra uma posição satisfatória enquanto segura o arco de violoncelo ocorreu com a ajuda dos bolsistas.



Figura 4. Desempenho do Participante 3

Participante 4

Tratando-se de comportamentos em sala de sala.

- Padrões de comportamento neurotípicos;
- Atenção aos comandos;
- Demonstrava problemas de comunicação verbal;

Tratando-se da atividade "segurar o arco de violoncelo com a mão direita":

- Concluiu a clínica/oficina dominando a principal atividade voltada para segurar o arco de violoncelo.
- Em fotografias sequenciadas no mosaico (Figura 5), observa-se o desenvolvimento do participante ao segurar o arco.
- As fotos que demonstram posições satisfatórias enquanto segura o arco de violoncelo ocorreram sem a ajuda dos bolsistas.



Figura 5. Desempenho do Participante 4

De acordo com os registros fotográficos obtidos durante a clínica, percebeu-se que os participantes com Transtorno do Espectro do Autismo conseguiram seguir os comandos ao ponto de segurarem o arco de violoncelo satisfatoriamente. Desde Ramdoss *et al*. (2011), sabe-se que o desenvolvimento de ferramentas e tecnologias assistivas tem sido promissor no auxílio ao aprendizado de indivíduos com deficiências. Nesse sentido, a criação do *Fixador dos dedos no arco de violoncelo* é importante para futuras pesquisas de mesmo cunho, permitindo a expansão e a produção de novas tecnologias. Além disso, o uso de tecnologia de impressão tridimensional abre caminho para pesquisas com diferentes materiais, permitindo o uso de insumos mais acessíveis, sem comprometer a qualidade estética e a funcionalidade.

O Grupo de Pesquisa Transtornos do Desenvolvimento e Dificuldades de Aprendizagem (GP-TDDA) observou possibilidades para pensar novos controladores facilitadores que envolvam outras ações vivenciadas no aprendizado de instrumentos musicais da família das cordas friccionadas, incluindo o violoncelo. Considera-se que o Acessório Facilitador tem potencial para ser implementado nas aulas de iniciação musical dirigida ao aprendizado do instrumento, tornando-se um recurso que facilitará a aprendizagem de pessoas com o Transtorno do Espectro do Autismo. Deve-se registrar que ao longo das atividades, foram encontrados alguns problemas advindos da pandemia da COVID-19, especialmente em relação à redução da motivação. Após os testes de eficácia da última etapa do projeto, pretende-se submeter o protótipo ao Setor de Propriedade Intelectual da Universidade Federal do Pará

para registro de patente de invenção junto ao site do Instituto Nacional de Propriedade Industrial (INPI).

Referências

ALCÂNTARA, R. et al. A música como intervenção neuropsicológica no tratamento do transtorno do espectro do autismo. *Nova Revista Amazônica*, v. 10, n. 3, p. 93-102, dez. 2022. ISSN: 2318-1346.

DEFREITAS JÚNIOR, A. et al. Tecnologia assistiva como acessório facilitador ao aprendizado do violoncelo de pessoas com autismo. *Nova Revista Amazônica*, v. 10, n. 2, p. 107-113, nov. 2022. ISSN: 2318-1346.

HE, Jason L. et al. A working taxonomy for describing the sensory differences of autism. *Molecular Autism*, v. 14, n. 1, p. 1-17, 2023.

ISO. *ISO 9999*:2016 Assistive products for persons with disability — Classification and terminology. Geneva, Switzerland: International Organization for Standardization; 2016.

RAMDOSS, S. et al. Use of computer-based interventions to teach communication skills to children with autism spectrum disorders: A systematic review. *Journal of Behavioral Education*, v. 20, n. 1, p. 55-76, 2011.

WHITMAN, Thomas. *O desenvolvimento do autismo*. São Paulo: M. Books do Brasil, 2015.

Rabecas Bragantinas na EMUFPA: experimentações e usos

Alexandre CONTENTE
Universidade Federal do Pará / EMUFPA
alcontente@ufpa.br

Almir GABRIEL FILHO
Vidaboa Produções Criativas Eireli – ME
vidaboah@gmail.com

Camila SILVA
Universidade Federal do Pará / EMUFPA
camila101437@gmail.com

Celson GOMES
Universidade Federal do Pará / EMUFPA
celson@ufpa.br

Elinalva Tamires FREITAS
Universidade Federal do Pará / EMUFPA
tamires.rodrigues.freitas@gmail.com

Elias Antunes da SILVA
Universidade Federal do Pará/ EMUFPA
eliasantunes2801@gmail.com

Gustavo TRAJANO
Universidade Federal do Pará/ EMUFPA
gugutrajano@gmail.com

Resumo: Nesse texto relatamos experiências musicais com a rabeca bragantina realizadas por alunos e professores de instrumentos de cordas da Escola de Música da UFPA (EMUFPA), bem como evidenciaremos algumas possibilidades da prática desse instrumento. A relevância e protagonismo da rabeca na cultura parauara, na região bragantina e em outros espaços, assim como as semelhanças e diferenças desse instrumento e sua prática em relação ao violino aparecem como assuntos recorrentes para reflexão. Por meio dessas experiências com a rabeca bragantina agregamos conhecimentos sobre e vislumbramos algumas possibilidades de aprendizagem e utilização desse instrumento.

Palavras-chave: Rabeca bragantina. Prática musical. Aprendizagem musical.

Rabecas Bragantinas at EMUFPA: experimentations and uses

Abstract: In this text we report musical experiences with the Bragança fiddle performed by students and teachers of string instruments at Escola de Música da UFPA (UFPA School of Music), as well as highlight some possibilities of practicing this instrument. The relevance and leading role of the rabeca in Parauara culture, in the Bragança region and in other spaces, as well as the similarities and differences of this instrument and its practice in relation to those of the violin appear as recurring subjects for reflection. Through these experiences with the Bragança fiddle we gathered knowledge about and glimpsed some possibilities of learning and using this instrument.

Keywords: Bragança fiddle. Musical practice. Musical learning.

Introdução

Nosso interesse pela temática envolvendo rabecas e rabequeiros de Bragança-PA teve início em 2015, a partir das atividades desenvolvidas no projeto de extensão “Sarauparauara: encontros musicais em primeira vista”, vigente até os dias de hoje. Ao longo desse período, encontramos referências sobre rabecas e rabequeiros bragantinos, com destaque à publicação do

Instituto de Artes do Pará (Moraes et al., 2006), e executamos transcrições de partituras de músicas tocadas nas festividades da Marujada Bragantina[12].

No entanto, foi por meio do Prêmio PROEX de Arte e Cultura, em 2020, que tivemos uma maior aproximação com a rabeca, instrumento protagonista durante toda essa festividade bragantina. Com recursos destinados pelo Prêmio, encomendamos e acompanhamos a fabricação de nove rabecas por três artesãos bragantinos durante o ano de 2021. Dados sobre esse processo de construção das rabecas obtidos a partir do relato dos artesãos podem ser encontrados no texto *Artesãos e rabequeiros: Memórias, saberes e práticas* (Contente *et al*., 2021).

A partir do projeto de pesquisa "Rabecas e rabequeiros: saberes e práticas" foi-nos possível obter dados relativos ao processo da construção das rabecas por meio de observações e registros de campo e entrevistas com os artesãos durante o ano de 2021. Ao final do projeto, com as rabecas prontas, realizamos um encontro que contou com a presença de diversos interessados pela temática, como rabequeiros bragantinos, professores e alunos de universidades e o público em geral. O encontro foi realizado em Bragança ainda durante o período da pandemia de Covid-19, tendo suas inscrições esgotadas logo nos primeiros dias. Nesse evento, além da apresentação das rabecas, houve uma mostra musical comentada por dois rabequeiros bragantinos. Nesse encontro, houve a execução das músicas da Marujada na rabeca, tanto por quem a pratica e atua no contexto das festividades da marujada, como o Seu Antônio Sousa, ou por quem ensina rabeca, como o artesão Gênesis dos Santos.

Apresentamos em seguida as experiências musicais feitas com a rabeca bragantina por alunos e professores de instrumentos de cordas da EMUFPA, bem como evidenciamos algumas das possibilidades de sua prática. A relevância e protagonismo da rabeca na cultura parauara, sobretudo na região bragantina, bem como as semelhanças e diferenças desse instrumento e sua prática com o violino, aparecem como temas recorrentes para reflexão. As possibilidades de aprendizagem desse instrumento e seu uso em diversos contextos são também considerados e abordados.

1. Tocar rabeca: os primeiros desafios

Foi após dois encontros com Yan Lopes, violinista e rabequeiro bragantino, em maio de 2022, que vislumbramos a possibilidade de tocar as

[12] "Constitui-se num ritual de danças de origens africanas e europeias em louvor a São Benedito, com o corpo de dançarinos pertencentes ou não à Irmandade do Glorioso São Benedito de Bragança, que tem como líder a Capitoa" (Moraes *et al*., 2006, p. 38).

rabecas. Nos encontros experimentamos tocá-las seguindo as orientações de Yan quanto à adequação da prática do instrumento. Essa experiência contou com momentos de leitura de arranjos, culminando com uma apresentação musical no auditório da EMUFPA no dia 24 de junho de 2022. Executamos arranjos feitos originalmente para um grupo de cordas (1° e 2° violino, viola, violoncelo e contrabaixo), substituindo naquele momento os violinos pelas rabecas.

Um grande desafio já se apresentava a nós, pelas diferenças entre a rabeca e o violino e entre as rabecas, tanto em sua constituição física quanto por sua afinação. Duas rabecas que tínhamos emprestadas eram diferentes das nove que já tínhamos na EMUFPA, essas com modelo mais semelhante ao violino. Sobre essas duas rabecas emprestadas, uma era em formato menor, denominada pelo seu construtor de “rabeca barroca”, e a outra aproximava-se do modelo de uma rabeca mais antiga. De acordo com o seu construtor, o artesão Fernando Oliveira, ela foi feita a partir das medidas de uma rabeca que se encontra guardada no Teatro Museu da Marujada[13]. De acordo com Fernando, essa rabeca não suportaria uma afinação mais elevada que a utilizada nas festividades bragantinas, cuja afinação utilizada é de um tom abaixo daquela afinação que costumamos utilizar nos violinos.

Nesse sentido, a fim de ajustar a afinação dos instrumentos e deixá-los na altura de afinação que sua estrutura e constituição física poderia suportar, aproximamos à utilizada nas festas bragantinas, ou seja, um tom abaixo da afinação comumente utilizada em nosso meio, cuja frequência da nota lá é afinada em 440 Hz. O outro desafio, na sequência, foi habituar nossos ouvidos a essa nova afinação “fora do padrão” ou do *nosso* padrão. Essa alteração da afinação foi necessária a todo o grupo, ou seja, aos outros instrumentistas envolvidos para execução dos arranjos musicais, como os violoncelistas e contrabaixistas. Os arcos das rabecas não foram utilizados nessa primeira experiência, já que possuíam tamanhos e formas diferentes dos instrumentos de corda de maior domínio dos participantes, como os de violino ou viola, necessitando-se de tempo maior para adaptação. Em relação ao uso do arco, ainda teriam que ser respondidas questões básicas como saber qual a melhor maneira de segurar e manter seu equilíbrio durante a execução musical, já que se tinha esse desafio também na sustentação da rabeca.

Após essa primeira experiência, alguns alunos de violino relataram sobre um certo desconforto que envolvia, além do ajuste da afinação no instrumento

[13] Local onde ocorrem ensaios e apresentações da Marujada bragantina e onde estão expostos instrumentos e outros produtos utilizados na festividade, além de registros históricos. (Disponível em: <http://www.paraturismo.pa.gov.br/vejamais_cultura/amazonia/museu_da_marujada>).

“novo”, a necessidade de adaptação a ele pela falta de acessórios para apoiá-lo. Alguns participantes da experiência disseram considerar esses acessórios como “fundamentais para uma posição correta”. A sonoridade que deveríamos tirar no instrumento, ainda desconhecido, era outro desafio que não havíamos superado, mesmo após essa primeira experiência. Em um desses relatos foi comentada a importância da rabeca e o seu “som característico que remete a festividades locais” parauaras, trazendo elementos de nossa cultura muitas vezes desconhecidos por nós. Ainda sobre a qualidade sonora da rabeca, alguns participantes a consideraram com som “muito agradável” e parecendo “transmitir certa calma em seu timbre”. Sobre o retumbão e o carimbó tocados na rabeca, foi unânime nos relatos dos participantes o prazer sentido em executar as músicas de forma coletiva e descontraída, diferente da maneira mais séria de execução da música erudita no violino ou viola. Quanto à execução das músicas por meio da leitura musical não houve queixas sobretudo por se considerar a proximidade entre os instrumentos. Um dos alunos de violino participantes da experiência[14] relatou que, apesar das diferenças sentidas entre o violino e a rabeca, não teve dificuldades ao tocar “como se fosse um violino”.

2. Rabecas na EMUFPA: o que fazer?

A partir dessas experiências foi-nos possível identificar com mais clareza as diferenças entre as rabecas, feitas por artesãos de gerações e formações distintas, bem como buscar ampliar nossos conhecimentos sobre as formas de atuar relacionadas ao repertório musical parauara, em lugares e palcos diversos, como na Marujada bragantina e outros lugares e produtos, como gravações em CD e outras mídias, evidenciando sua diversidade de usos e mudanças na sua maneira de execução e atuação. De acordo com Baptista, “a rabeca, como outros instrumentos, é um objeto que evidencia as constantes mudanças e bricolagens em manifestações culturais populares, nos atos artesanais performativos e sonoros” (Baptista, 2018, p. 128). Essa dinâmica ampla e diversa de atuação nos motivou saber ainda mais sobre as possibilidades de aprendizagem e de uso desse instrumento, procedimento adotado posteriormente em uma disciplina de cursos técnicos da EMUFPA.

Foi por meio de uma disciplina eletiva intitulada “Rabeca: experimentos e usos no repertório musical”, ofertada no segundo semestre de 2022, que promovemos na EMUFPA momentos de experimentação livre das rabecas junto aos alunos e professores de curso técnico da escola. O objetivo principal

[14] Os registros dessa primeira experiência com as rabecas poderão ser visitados em: https://youtube.com/playlist?list=PLmvJ-XM31YYPvqdiVX88Vg_cOFQEPCi0o

da disciplina era permitir os alunos e professores a conhecerem melhor a rabeca. Mesmo sem uma orientação específica dos mestres rabequeiros bragantinos sobre técnicas e maneiras de execução da rabeca, acreditamos que essa iniciativa, além de permitir os alunos de violino e viola a manterem contato com a rabeca e poderem conhecê-la cada vez mais, poderia abrir um espaço na escola para a continuidade dessa prática musical, tanto no âmbito da pesquisa e da extensão quanto no do ensino.

Nas experimentações aconteciam desde as tentativas de afinação, buscando-se a mais próxima possível da afinação utilizada pelos rabequeiros bragantinos às posições possíveis de uso do instrumento e seu arco e sua adequação ao corpo, buscando-se manter a consciência de que prevaleciam em todos nós, os participantes, os parâmetros que já trazíamos das técnicas violinística e violística. Mesmo com partituras à mão para serem lidas, buscávamos antes aprender as melodias das músicas “de ouvido”, tal como essa prática e aprendizagem musical parece ocorrer nos meios originários desses instrumentos junto aos mestres rabequeiros na cidade de Bragança.

Nessas experimentações, buscávamos também conhecer os sons de cada rabeca e as possibilidades de produzir música coletivamente com elas, explorando suas extensões melódicas e de digitalização, assim como as nossas capacidades de reproduzir músicas já escritas para rabeca e de inventar músicas com elas. Nessas experiências de criação musical contamos com a orientação do compositor e instrumentista Almirzinho Gabriel, que propôs ao grupo produzir novas ideias musicais nas rabecas, de forma coletiva. Sobre essa possibilidade e liberdade de criação e execução musical na rabeca, Santos (2011) nos apresenta o relato do rabequeiro Zé da Rabeca, que considera a rabeca mais livre e prazerosa que o violino em vários aspectos, como em relação à inventividade e criação musical e à técnica de execução (Santos, 2011, p. 52).

Além da execução musical nas rabecas, ocorreu a apreciação de performances de antigos rabequeiros bragantinos, como Seu Zito e Seu Antônio, por meio de gravações obtidas na internet, em documentários encontrados na plataforma YouTube. Esses momentos eram seguidos por comentários pelos participantes. Tocar com as rabecas em outros lugares, como em casa ou na igreja, foram momentos significativos, sobretudo para se obter retorno ou referência de outras pessoas além do grupo sobre os sons e características próprias dos instrumentos.

3. Considerações preliminares

Conhecer a rabeca e suas maneiras de execução musical nos exigiu atenção às particularidades físicas e formas de tocar diferentes daquelas já conhecidas pela maioria dos participantes da disciplina. De um lado, cabe reconhecer seu uso e as diferenças entre a rabeca e o violino, por exemplo. Enquanto o violino figura entre os principais instrumentos utilizados nas orquestras sinfônicas e principais palcos das grandes cidades mundiais, além de ter espaço oficial de ensino nos conservatórios e escolas especificas de música, a rabeca aparece como protagonista nas festas de pequenas comunidades de cidades periféricas, tendo como palco as ruas ou barracões de festividades. Além desses ambientes comunitários, há registro de atuações com rabecas por rabequeiros em palcos periféricos de grandes cidades. No entanto, não há registro de uma prática de ensino da rabeca em escolas ou professores específicos de rabeca.

As diferenças entre os instrumentos se ampliaram para nós ao constatarmos que, no ensino do violino, como de outros instrumentos, é repassada uma técnica de execução como "herança pedagógica deixada pelo romantismo europeu" (Fiaminghi, 2009, p. 20), prevalecendo o ensino do repertório musical desse continente, com a adoção de "uma técnica generalizada, pronta e perfeita, o que, obrigatoriamente, condicionou a aquisição técnica e a realização musical a uma única forma de conhecimento" (Fiaminghi, 2009, p. 20). Os palcos do violino são teatros ou ambientes fechados ou eventos sociais e solenes. A rabeca, por outro lado, com características da prática musical popular, geralmente destinada à dança, é tocada e utilizada nas festas específicas de algumas comunidades, como a Marujada de Bragança, e se aprende de forma mais espontânea, sem seguir modelos ou métodos específicos. Os conhecimentos são repassados de forma oral pelo mestre ou aprendidos por meio de observação ou "de ouvido". De acordo com Fiaminghi (2009), tal prática, associada à dança, tem semelhança com a prática dos violinos e arcos barrocos, que tiveram a suas práticas interpretativas "abandonadas por completo na estética romântica" (Fiaminghi, 2009, p. 17).

Outro resultado dessa experiência com as rabecas na EMUFPA foi mostrado no trabalho final da atividade curricular Projetos e Produtos Musicais II/2022**.** Ao apresentarem o trabalho *Barroco na Rabeca: Telemann em 4 rabecas*, os alunos, também participantes da disciplina de experimentação das rabecas, apresentaram a possibilidade de uso do repertório usado no violino, incluindo o do barroco europeu, apresentando o Concerto de Telemann para quatro violinos em quatro rabecas. Essa música foi escolhida por já fazer parte

do repertório estudado por nós no violino e na viola, assim como os ritmos parauaras, fazendo parte de nosso cotidiano. Nesse sentido, pensamos que, junto à rabeca, as dimensões musicais locais, como os ritmos parauaras, podem também ser incorporados a essa prática. Sobre a execução de uma obra do barroco europeu na rabeca, podemos dizer que essa experiência nos demonstrou a possibilidade de aproximar a rabeca do mundo letrado da música e que esse instrumento e seu arco, de sonoridade e articulação particulares, podem ser utilizados para a reprodução de um amplo repertório, de tempos e estilos diferentes.

4. Considerações finais

As experiência e práticas com a rabeca na EMUFPA não foram momentos ou tarefas simples e banais. Isso exigiu esforço individual e coletivo dos participantes, rompendo barreiras e preconceitos ao se lidar com um instrumento que não está inserido nos espaços ou instituições oficiais de atuação ou ensino musical, como o violino, e que ainda permanece à margem deles. As práticas e impressões musicais relacionadas ao “novo” instrumento também se apresentaram como novas e diferentes para a maioria dos participantes, como a produção sonora de timbres singulares em cada rabeca. Os arcos de tamanhos variados com suas fibras vegetais de manilha também se apresentaram únicos para os participantes, exigindo outras formas de segurá-los e tocá-los, diferentes daquelas habituais exigidas pela técnica violinística.

Acreditamos que, ao trazer essa experiência para a EMUFPA, aproximamos a rabeca do universo musical acadêmico e passamos a mostrar o valor do “mundo musical e cultural” do qual ela faz parte, com suas músicas e conhecimentos. Ao tocar músicas lendo as partituras musicais na rabeca, incorporamos a rabeca no mundo letrado da música ao mesmo tempo que trazemos para a academia os conhecimentos relacionados a ela. Acreditamos, assim, promover a troca de saberes entre práticas musicais de dentro e de fora da academia, bem como a ampliação de repertório e de novos elementos técnico-musicais agregados aos saberes acadêmicos e os dos mestres artesãos e rabequeiros.

Consideramos que a experiência com as rabecas bragantinas na EMUFPA, ao envolver as dimensões de extensão, pesquisa e ensino tem proporcionado maior acesso ao conhecimento sobre elas em seu aspecto físico e valor social, permitindo a academia conhecer sobre a rabeca e as muitas possibilidades de execução desse instrumento que, tal como afirma Gramani

(2002, p. 4): “Não é uma imitação de instrumento. Não é um violino mal acabado. Não! A rabeca é outro instrumento”.

Referências

BAPTISTA, Bernardo Wagner Marques. *A vida social da rabeca na Marujada de Bragança (PA)*: biografia de um instrumento musical no século XXI. 2018. 138 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: http://www.bdtd.uerj.br/handle/1/7410. Acesso em: 19 dez 2022.

CONTENTE, A. *et al*. Artesãos e rabequeiros: Memórias, saberes e práticas. In: 48°ENARTE – ENCONTRO DE ARTES DE BELÉM, 1., 2021, Belém, *Anais,* 2021. p. 74-82. Disponível em: https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/1090. Acesso em: 07 dez. 2022.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. O violino violado: o entremear das vozes esquecidas das rabecas e de “outros instrumentos”. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 20, 2009, p. 16-21. Disponível em: https://www.scielo.br/j/pm/a/GMFWDN7qpdBpB4ZVytLkPGK/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 19 dez. 2022.

GRAMANI, Daniella da Cunha (Org.). *Rabeca*, o som inesperado. Fundação Cultural de Curituba, Curitiba, 2002.

MORAES, Maria José Pinto da Costa de; ALIVERTI, Mavilda; DA SILVA, Rosa Maria Mota. *Rabeca*: Tocando a memória. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2006.

SANTOS, Roderick Fonseca dos. *Cinco abordagens sobre a identidade da Rabeca*. 2011. 98 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6578. Acesso em: 19 dez. 2022.

Tecnologia assistiva como acessório facilitador ao aprendizado do violoncelo de pessoas com Síndrome de Down

Vitor Soares MARVÃO
Bolsista PIBIC EM/EMUFPA
vitor.soares@emusica.ufpa.br

Igor Vasconcelos SILVA
Bolsista PIBIC EM/EMUFPA
igor.silva@emusica.ufpa.br

Alcir Nascimento da COSTA
Mestrando PROFARTES / UFPA
alkosta10@gmail.com

Arlindo Alves de AGUIAR JUNIOR
Mestrando PROFARTES / UFPA
alvesjr76@gmail.com

Helder Clay Fares dos Santos Júnior
Residente do Programa de Atenção Integral em Ortopedia e Traumatologia/UEPA
fareshelder18@gmail.com

Antônio de PÁDUA
Escola de Música da Universidade Federal do Pará
paduabatista@ufpa.br

Áureo Déo DEFREITAS JÚNIOR
Universidade Federal do Pará
aureo_freitas@yahoo.com

Resumo: A presença de déficits motores e sensoriais, como dificuldades na coordenação motora global e defensividade tátil em pessoas com Síndrome de Down, faz com que o aprendizado musical no instrumento violoncelo seja mais complexo para este público, sobretudo por conta do requisito de posições e movimentações específicas para o desenvolvimento técnico-musical. O objetivo dos pesquisadores foi criar um acessório facilitador para fixar os dedos no arco do violoncelo, no sentido de garantir melhor posicionamento, estabilização e/ou função do aluno. O desenvolvimento deste acessório foi pautado em encaminhamentos da Lei Brasileira de Inclusão, bem como no engajamento de seus idealizadores, com a inclusão educacional na área da Arte/Música, em parceria com Laboratórios Experimentais e de Tecnologia Assistiva, resultando na viabilidade também pelo baixo custo de produção e fácil manuseio e uso.

Palavras-chave: Acessório Facilitador. Síndrome de Down. Tecnologia assistiva. Violoncelo.

Assistive Technology as an Accessory to Facilitate Cello Learning for People With Down Syndrome

Abstract: The presence of motor and sensory deficits such as difficulties in global motor coordination and tactile defensiveness in people with Down Syndrome makes musical learning on the cello instrument more complex for this audience mainly due to the requirement of positions and specific movements for the technical-musical development. The researchers' objective was to create a facilitating accessory to fix the fingers on the cello bow in order to guarantee better positioning stabilization and/or function of the student. The development of this accessory was guided by the Brazilian Law of Inclusion as well as the engagement of its creators with educational inclusion in the Art/Music area in partnership with Experimental Laboratories and Assistive Technology resulting in viability also due to the low cost of production and easy handling and use.

Keywords: Facilitator Accessory. Down's syndrome. Assistive technology. Cello.

1. Introdução

Uma sociedade inclusiva segundo (Werneck, 2000, p. 78) se caracteriza pela promoção do acolhimento e participação de todos os grupos sociais em suas dinâmicas, exigindo assim o engajamento de toda a sociedade em um trabalho colaborativo no sentido equitativo na mediação, acompanhamento, transformação e adaptação das práticas sociais.

Como desdobramentos da construção da sociedade inclusiva, surgem marcos legais que norteiam as políticas públicas, bem como a tomada de decisão de profissionais que interagem com pessoas com SD ou outras necessidades especiais. Assim podemos destacar o Art. 58: “Entende-se por educação especial, para os efeitos desta Lei, a modalidade de educação escolar, oferecida preferencialmente na rede regular de ensino, para educandos com necessidades especiais” (Brasil, 1996, p. 25).

No ano de 2015, tivemos a promulgação da Lei Brasileira de Inclusão, que representou importante avanço nas garantias de direitos às pessoas com necessidades especiais. No campo da educação, por exemplo, o Art. 28: “Incumbe ao poder público assegurar, criar, desenvolver, implementar, incentivar, acompanhar e avaliar o sistema educacional inclusivo em todos os níveis e modalidades, bem como o aprendizado ao longo de toda a vida” (Brasil, 2015, p. 8).

No trânsito desta mudança de paradigma concentramos esforços, para contribuir com o desenvolvimento de acessórios facilitadores para auxiliar alunos e professores no processo de ensino aprendizagem da linguagem musical, de modo a potencializar a expressão musical de estudantes com Síndrome de Down (SD), por intermédio do violoncelo.

A partir de um trabalho multidisciplinar que envolveu pesquisadores de áreas distintas de conhecimento, desenvolvemos e apresentamos o acessório facilitador ao aprendizado do violoncelo com fortes indicativos para a viabilização eficaz a iniciação musical de pessoas com Síndrome de Down. Numa perspectiva de diversidade humana, este grupo específico de estudantes apresenta características peculiares como déficits motores e sensoriais, dificuldades na coordenação motora global e defensividade tátil, deste modo se faz necessário recorrer a mecanismos alternativos na interação do estudante com o instrumento musical, uma vez que o aprendizado de música no instrumento musical violoncelo pode se tornar complexo e desafiador sem esse auxílio. Isso ocorre por conta da exigência de firmeza, equilíbrio e precisão na execução de movimentações com o arco em contato com as cordas do

instrumento. Portanto, a utilização do acessório facilitador potencializa o desenvolvimento do instrumentista.

O objetivo dos investigadores do Grupo de Pesquisa Transtornos do Desenvolvimento e Dificuldades de Aprendizagem foi verificar a facilidade de utilização do acessório facilitador para ajudar pessoas com SD e pessoas neurotípicas a segurarem o arco de violoncelo de forma eficaz, uma vez que a fixação dos dedos do aluno no arco de violoncelo visava garantir melhor posicionamento, estabilização e/ou função do aluno ao manusear o arco do violoncelo.

2. Síndrome de Down (SD)

O meio social impõe às pessoas expectativas frequentemente frustradas em decorrência de fatores ligados a condições de acesso e mediação no processo de construção das habilidades e competências. Essa problemática evidencia a desigualdade que transcende o ambiente formal de ensino perpassando por todas as relações sociais.

Entendemos que a falta de conhecimento sedimenta o senso comum em relação à Síndrome de Down. Sendo assim, faz-se necessário a promoção do debate sobre a SD e seus desdobramentos nos meios sociais, no intuito de informar as pessoas, buscando a desconstrução de inverdades ou estereótipos que estigmatizam as pessoas com SD ao longo de séculos em um movimento de segregação.

Em direção do propósito de informar/conscientizar partimos da origem do nome da síndrome. Segundo Lima (2016), faz referência ao nome John Langdon Down, médico britânico que em 1862 descreveu a deficiência, que tem sua gênese em uma mudança genética. Diferentemente de outras deficiências, Lima diz que a SD é visível em uma série de singularidades de cunho físico, emocional e cognitivo neurofisiológico.

> Os traços comuns são: fissuras palpebrais inclinadas para cima; ausência de reflexo de mora (abertura dos braços logo que nasce); hipotonia (a criança é muito mole); pescoço curto; ponte nasal plana; orelhas com implantação baixa; boca aberta; língua saliente sucata; mãos curtas e largas; na mão uma única prega palmar transversal ou transversa; os pés apresentam espaços entre o primeiro dedo e o segundo. (Lima, 2016. p.28).

Chamada também de trissomia do cromossomo 21, a pessoa com Síndrome de Down tem suas características não visuais concentradas no aspecto genético. A pessoa com SD possui 47 cromossomos distribuídos em 23 pares, enquanto um sujeito neurotípico possui 46 cromossomos em 23 pares (Amaral, 2019, p. 12).

Entendemos que no contexto educacional, para além de conhecer as especificidades da SD, o professor precisa conhecer as especificidades das pessoas com a síndrome que atende em suas aulas, pois as interações sociais ao longo da vida de cada um têm como consequência o desenvolvimento de atitudes, valores, habilidades e competências específicas.

O aluno com SD também possui conhecimento prévio, originado da convivência com a família e amigos, conhecimentos construídos ao longo de sua vivência... Essas crianças já apresentam conhecimentos *a priori* e, quando em sala de aula, talvez o que não saibam é sistematizar, reunir ou reconhecer alguns conhecimentos. Por isso, todo esse contexto deve ser considerado no planejamento do professor (Bär; Oliveira; Strieder, 2018, p. 448).

Portanto, é importante que o professor tenha como ponto de partida as potencialidades de seus alunos com ou sem Síndrome de Down para a mobilização de suas habilidades efetivas em busca do desenvolvimento de novas habilidades e consequentemente o reconhecimento de competências em pleno domínio e a efetivação de novas competências.

3. Metodologia

A pesquisa contou com a atuação dos pesquisadores dos: (a) Laboratório Experimental de Educação Musical do Programa de Pós-Graduação em Artes (LEEM/PPGARTES) da Universidade Federal do Pará (UFPA) e (b) Pesquisadores do Laboratório de Tecnologia Assistiva (LABTA) da Universidade do Estado do Pará (UEPA), interessados na contribuição e enriquecimento do tema Órtese/Acessório Facilitador e Educação Inclusiva.

O acessório facilitador foi idealizado no LEEM/PPGARTES-UFPA e do LABTA- UEPA, que aproximou os alunos de Graduação e Pós-graduação em Música, Terapia Ocupacional e Psicologia da UFPA e da UEPA.

Tecnologia Assistiva: acessório facilitador para violoncelo

Acessórios facilitadores, conforme as definições ISO (Organização Internacional de Normalização), são apoios ou dispositivos externos aplicados ao corpo que têm por objetivo garantir melhor posicionamento e/ou função de estabilização para as atividades do cotidiano em pessoas que apresentam tais necessidades. Portanto, o acessório facilitador para violoncelo tornou-se necessário pelo fato de alinhar articulações e musculatura, favorecendo ao indivíduo, maior aproximação da normalidade anatômica, reduzindo movimentos involuntários durante uma atividade musical. O Protótipo Acessório Facilitador foi criado para fixar os dedos no arco de violoncelo de

forma confortável, visando garantir o melhor posicionamento, estabilização e/ou função do aluno.

Os pesquisadores Tonolli e Bersch (2017) categorizam a tecnologia assistiva para sistematizar e incentivar o desenvolvimento de mecanismos que atendessem às múltiplas necessidades no atendimento ao público com necessidade especial. O Acessório facilitador para violoncelo é um dispositivo de baixo custo e leve (pesando aproximadamente nove gramas), tem desenho simplificado e é de fácil manuseio e uso. Após a produção de outros protótipos chegou-se ao projeto final, visando atender aos requisitos de leveza, simplicidade e facilidade de uso, além da universalização das medidas para que coubesse em diferentes arcos (Figura 1).



Figura 1. Acessório Facilitador para fixar os dedos do aluno no arco de violoncelo.

O emprego da impressão tridimensional proporcionou a possibilidade de usar diferentes materiais. Nesse caso, foi usado o filamento ácido polilático (PLA), de característica biodegradável, que permitiu modificações pontuais e precisas, possibilitando sua adequação a diferentes tipos e tamanhos de arcos, além de poder adequar sua estrutura aos aspectos antropométricos e funcionais do indivíduo que irá utilizá-la.

Participantes

Inscreveu-se 04 alunos com Síndrome de Down, provenientes da região metropolitana de Belém do Pará. Os participantes selecionados para integrarem as clínicas de violoncelo eram oriundos de diversas origens sociais, étnicas e culturais, na faixa etária entre 12 (doze) a 18 (dezoito) anos de idade e foram inscritas por ordem de chegada na data divulgada para inscrição.

Coleta de Dados e Avaliação

O procedimento usado para verificar a facilidade de utilização do acessório facilitador para fixar os dedos dos alunos no arco do violoncelo

incluíram análises das fotografias dos participantes. Os dados coletados foram digitados em um banco de dados. As coletas de dados e avaliações da presente investigação foram de responsabilidade de 01 doutorando vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, 02 mestrandos vinculados ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA e Mestrado Profissional em Artes em Rede Nacional, 02 graduandos de terapia ocupacional e 04 bolsistas PIBIC-ET/UFPA.

4. Resultados

Objetivo Específico 1: Testar e verificar a facilidade de utilização do acessório facilitador para ajudar pessoas com SD e pessoas neurotípicas a segurarem o arco de violoncelo de forma eficaz.

O Acessório Facilitador denominado “fixador dos dedos no arco de violoncelo” foi testado durante a Clínica idealizada para pessoas com Síndrome de Down (SD). Participaram da clínica 04 discentes, sendo 01 adolescente do gênero feminino e 03 adolescentes do gênero masculino.

Embora o objetivo inicial dos pesquisadores tenha sido testar e verificar a facilidade de utilização do acessório facilitador para ajudar pessoas com SD a segurarem o arco de violoncelo, não foi possível verificar a eficácia do acessório facilitador por um motivo: usou-se arcos de violino em vez do arco de violoncelo. Justifica-se o uso do arco de violino pelo fato de 01 professor da Escola de Música, responsável pelos acessórios de violoncelo, informar o Coordenador do Colegiado de Orquestras dos Cursos Técnicos e a Direção da Escola de Música da UFPA, que alguns arcos de violoncelo haviam desaparecidos durante a Pandemia COVID 19.

Atividades

As atividades da clínica iniciaram-se no dia 13 de maio de 2022, na Escola de Música da Universidade Federal do Pará, às sextas-feiras. Ocorreram 08 sessões, cada sessão com 01 hora de duração, envolvendo 04 participantes com SD.

Embora o objetivo dos pesquisadores durante as sessões da clínica tenha sido a ação voltada para segurar o arco de violoncelo com a mão direita, os participantes receberam, além da atividade principal, outros comandos:

- Como sentar e levantar apropriadamente;
- Como segurar apropriadamente o violoncelo;
- Como segurar o arco de violoncelo apropriadamente com a mão direita;
- Como escutar e atender os comandos do professor.

Participante 1

Comportamentos em sala de sala:

- Comportou-se como uma pessoa neurotípica;
- Não seguiu os comandos do professor;
- Comunicou-se; porém, com algumas estereotipias voltadas ao comportamento verbal e não verbal;
- Bastante questionador.

Atividade segurar o arco de violoncelo com a mão direita.

- Concluiu a clínica/oficina sem desenvolver a principal atividade voltada para segurar o arco de violoncelo com a mão direita.
- Por intermédio das fotografias sequenciadas no mosaico de fotos, observa-se possíveis dificuldades do participante ao segurar o arco de violoncelo com a mão direita.
- A foto que demonstra uma posição satisfatória enquanto segura o arco de violoncelo ocorreu devido à ajuda constante dos bolsistas.
- Dificuldades em segurar o arco com a mão direita pode estar ligada às características da formação da mão do participante.
- Embora o participante fosse um rapaz adulto (18 anos de idade), suas mãos apresentavam características pequenas. Possivelmente, com o uso de um acessório facilitador tamanho médio teria tido um outro resultado.



Figura 2: Desempenho do Participante 1

Participante 2

Comportamentos em sala de sala.

- Comportou-se como uma pessoa neurotípica;
- Seguiu todos os comandos;
- Incomodou-se com o colega que não conseguia seguir comandos.
- Tentou ajudar o colega com dificuldades;
- Demonstrou problemas para se comunicar verbalmente, possivelmente por causa das dificuldades com a fala que apresentava.

Atividade segurar o arco de violoncelo com a mão direita.

- Concluiu a clínica dominando a principal atividade voltada para segurar o arco de violoncelo com a mão direita. O sucesso da participante em sala de aula pode estar ligado ao fato de a participante ter tido aulas de violoncelo antes da clínica/oficina de violoncelo.
- Por intermédio das fotografias sequenciadas no mosaico de fotos, observa-se o desenvolvimento do participante ao segurar o arco de violoncelo com a mão direita.
- Dificuldades em segurar o arco com a mão direita pode estar ligada às características da formação da mão do participante, que possui mãos pequenas.
- Mãos com características pequenas. Possivelmente, com o uso de um acessório facilitador tamanho médio teria tido um outro resultado.



Figura 3: Desempenho do Participante 2

Objetivo Específico 2: Promover aulas de violoncelo para pessoas com SD e pessoas neurotípicas visando observar o aprendizado musical destes participantes.

Em fevereiro de 2022, por intermédio das redes sociais, divulgou-se a chamada os participantes da pesquisa. Foram ofertadas, inicialmente, 04 vagas para pessoas com Síndrome de Down (SD) e 06 vagas para pessoas neurotípicas, distribuídos em uma turma de 10 participantes. As inscrições foram realizadas *on-line* e aceitas por ordem de chegada, sendo obrigatório o preenchimento de um cadastro com perguntas objetivas voltadas ao rigor dos dados coletados. Após a seleção dos participantes, apresentou-se o Termo de Conhecimento Livre e Esclarecido (TCLE) aos responsáveis.

Ressalta-se que as inscrições foram gratuitas, não sendo necessário a exigência de os participantes trazerem recursos materiais, cito, o violoncelo, visto que a Escola de Música da UFPA registrava a existência de violoncelos. Contudo, por causa do desaparecimento dos recursos materiais de violoncelo durante a Pandemia COVID 19, a coordenação do Projeto de Pesquisa optou por inscrever apenas 04 participantes com SD, sendo 02 do gênero masculino e 02 do gênero feminino.

Antes do início das clínicas, a coordenação do Projeto de Pesquisa solicitou acesso aos violoncelos, arcos, cordas e breus, patrimônios da EMUFPA. Inicialmente, o Coordenador do Colegiado de Orquestras dos Cursos Técnicos informou que o professor responsável pelo material havia declarado que parte dos acessórios de violoncelo haviam desaparecidos da EMUFPA. Em seguida, o Diretor da EMUFPA e o Técnico Administrativo responsável pelos recursos materiais da EMUFPA ratificaram a informação referente ao

desaparecimento dos recursos marearias de violoncelo durante a Pandemia COVID 19.

Por causa dos contratempos envolvendo os recursos materiais de violoncelo, que estavam sob a responsabilidade de um professor lotado na Escola de Música da UFPA, o planejamento proposto para a realização da clínica de violoncelo foi alterado. Dito isso, justifica-se a redução drástica do número de participantes.

As clínicas ocorreram na Escola de Música da Universidade Federal do Pará, às sextas-feiras, com 01 hora de duração, na sala 205, tendo início no dia 13/05/22 e finalizando no dia 01/07/22. Ocorreram 08 sessões, das 17:00 h. às 18:00 h, envolvendo 04 participantes com SD. Durante a clínica de violoncelo, registrou-se 02 evasões de participantes.

Os participantes da clínica de violoncelo iniciaram o aprendizado do violoncelo sem os rigores técnicos importantes. Os participantes foram iniciados por meio da vivência lúdica, em que aprendem a segurar o arco de violoncelo com a mão direita, a segurar o violoncelo adequadamente e a escutar/responder comandos do professor. Quatro bolsistas da Escola Técnica de Música foram treinados por meio da sequência padrão de instrução do professor e do comportamento não verbal do professor para assistirem e/ou conduzirem as intervenções de violoncelo.

5. Considerações finais

Por intermédio das fotografias registradas durante a clínica, percebeu-se que os participantes com Síndrome de Down conseguiram seguir comandos ao ponto de segurarem o arco de violoncelo de acordo com suas características físicas e compreensão cognitiva. O desenvolvimento do Fixador dos dedos no arco de violoncelo constrói substrato para futuras pesquisas de mesmo cunho, contribuindo com a área de Tecnologia Assistiva, sendo possível sua extensão e produção de embasamento para novas tecnologias. Ressalta-se que, o emprego da tecnologia de impressão tridimensional abre caminho para pesquisas com esses diferentes materiais, permitindo usar insumos que tenham menor custo que os tradicionalmente usados, mantendo a qualidade estética e a funcionalidade do dispositivo.

Ao criar um acessório facilitador para fixar os dedos no arco de violoncelo, visando garantir o melhor posicionamento, estabilização e/ou função do aluno, os pesquisadores do presente estudo notaram possibilidades para pensar novos acessórios facilitadores que envolvem outras ações voltadas ao aprendizado do violoncelo ou outros instrumentos musicais da família das cordas friccionadas. Considera-se que o Acessório Facilitador tem potencial

para a implementação nas aulas de iniciação musical voltada ao aprendizado do instrumento violoncelo, podendo ser um recurso que facilitará o processo da aprendizagem de pessoas com Síndrome de Down.

Os problemas encontrados antes do início das atividades estiveram principalmente voltados à pandemia de COVID-19, como o desaparecimento dos acessórios de violoncelo (arcos, cordas e breus), impedindo os pesquisadores de verificar a eficácia do acessório facilitador e aplicação com o público elegido. Após os testes de eficácia, que acontecerá no 2º semestre de 2023, pretende-se submeter o protótipo ao Setor de Propriedade Intelectual da Universidade Federal do Pará para registro de patente de invenção junto ao site do Instituto Nacional de Propriedade Industrial (INPI).

Referências

AMARAL, Lilian Pinto; NISTA-PICCOLO, Vilma Lení. *Aprendizagem para crianças com síndrome de Down*: desafios do cotidiano escolar. Rio de Janeiro: Ela, 2019.

BÄR, M. V; OLIVEIRA. P; STRIEDER, D. M. Em tempos de inclusão: O aluno com Síndrome de Down e o sistema educacional brasileiro. *Revista Valore*, Volta Redonda, 3 (Edição Especial): p. 442-453., 2018.

BERSCH, R. de C. R. *Introdução à Tecnologia Assistiva***.** Porto Alegre, RS: [s.n.], 2017. Disponível em: https://www.assistiva.com.br/Introducao_Tecnologia_Assistiva.pdf. Acesso em: 08 de out. 2022

BRASIL. Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência nº 13.146/2015. Disponível em: https://proinclusao.ufc.br/wp-content/uploads/2018/03/a-lei-brasileira-de-inclusao.pdf. Acesso em 23 maio 2022.

BRASIL. Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) nº 9.394/1996. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/70320/65.pdf. Acesso em: 08 maio 2023.

LIMA, Ana Cristina Dias Rocha. *Síndrome de down e as práticas pedagógicas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

WERNECK, Claudia. *Ninguém mais vai ser bonzinho na sociedade inclusiva*. 2. ed. Rio de Janeiro: WVA, 2000.

Performance e criação em música

Quarta Conferência Nacional Presencial da ETB

Resumo simples

Alberto DIAS
EMUFPA
albtdias@ufpa.br

Felipe Samuel FERREIRA
EMUFPA
felipe.ferreira@emusica.ufpa.br

A Quarta Conferência Nacional Presencial da ETB ocorreu na Escola de Música da UFPA entre os dias 16 e 19 de junho de 2022, sob a coordenação do professor Me. Alberto Dias. A conferência consiste na reunião dos associados de todo o país e convidados internacionais, cumprindo uma intensa agenda com concertos, recitais, master classes, mesas redondas, aquecimentos coletivos, palestras e concursos de solistas e de composição. Foram recebidos como convidados na conferência nomes importantes no cenário da tuba e do eufônio nacional e internacional, como Dra. Jamie Lipton, Dr. Jeff Baker, Dra. Amy Larsen, Dr. Todd Cranson, Dra. Cassidy Baker, Dr. Fernando Deddos, Me. Bruno Brandalise, Me. Albert Khattar, Marco Antônio, Wilson Dias, Phillip Thor, Alessandro Dias e Giovanni Montini, além de aulas dadas de maneira online pelos professores Dr. Adam Frey e Dr. Harold Hernandez. A conferência também recebeu a participação dos grupos Duo Bombardas, Trio di Velluto, Quinteto Carlos Gomes, EuParaTu, Banda Sinfônica da EMUFPA, Quatro Mais Um e Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz.

Palavras-chave: Tuba. Eufônio. Conferência.

Quarteto de Cordas da EMUFPA: construção do acervo digital

Resumo simples

Antônio de Pádua BATISTA
UFPA
paduabatista@ufpa.br

Cristian BRANDÃO
UFPA
cristianbrandao@ufpa.br

Joziely BRITO
UFPA
joziely@ufpa.br

Celson GOMES
UFPA
celson@ufpa.br

No ano de 2022, o Quarteto de Cordas da EMUFPA manteve suas atividades pautadas em seu objetivo principal, que busca realizar pesquisas de obras para formação instrumental com ênfase em autores paraenses. Este ano, damos destaque para a obra *Txoin oin oin*, do compositor Almir Gabriel Filho, que dedicou a música à sua filha. Além disso, um passo importante foi dado no projeto: iniciar o processo de catalogação digital de recitais e atividades de pesquisa, desde sua estreia em 2016 até os dias de hoje. A expectativa é que este acervo possa servir como fonte de pesquisa principalmente no que se refere à música de quarteto e quinteto de cordas Parauara. Tal iniciativa só foi possível após o projeto ter sido contemplado com uma bolsa acadêmica do Edital EMUPA nº 168/2022/SAEST/EBIC-TEC e EBEX-TEC, tendo hoje a discente Ingrid Queiroz do curso de Especialização Técnica como bolsista do projeto. Sabemos que temos um caminho longo a percorrer e cheio de desafios. Manter parcerias com projetos como Sarauparauara e o Grupo de Estudos Pedagógicos e Interpretativos Parauara (GEPIP), será de grande importância para desenvolvimentos de projetos futuros.

Palavras-chave: Quarteto. Cordas. Música. Parauara.

Ateliê XXI

Resumo expandido

Cibelle J. DONZA
UFPA
cjemima@ufpa.br

O projeto *Ateliê XXI* é uma continuidade e atualização do projeto antes chamado *Ateliê Contemporâneo,* realizado em 2019. Visa produzir atividades artísticas e educativas relacionadas ao repertório composto nos séculos XX e XXI, com prioridade às linguagens pós-tonais, objetivando fomentar a realização de performances bem como a formação de plateia para esse repertório.

Apesar da grande riqueza e pluralidade de produção, mesmo já tendo mais de um século de existência, o repertório da música produzida pós-Período Romântico ainda é, nos tempos atuais, considerado de difícil compreensão por boa parte dos músicos e ouvintes, cujos modos de escuta e práticas musicais ainda são bastante subordinados aos processos do sistema tonal. Assim, constatamos empiricamente que favorecer aos ouvintes e músicos de Belém mais oportunidades de contato com esse repertório, através da realização de concertos, e ao mesmo tempo oferecer ferramentas para auxílio à melhor compreensão dessas linguagens (como concertos comentados e cartilhas com orientação de escuta, dentre outros) são ações positivas para a promoção do consumo e difusão desse repertório. Elas aproximam o público e ampliam o leque das vivências musicais que a Escola de Música da UFPA proporciona aos discentes e à sociedade, possibilitam diferentes modos de ouvir e fazer música e contribuem, assim, para a ampliação de conhecimento e pluralidade de experiências para todos os envolvidos: estudantes, público, músicos e compositores.

É importante destacar que, na maioria dos repertórios estudados nas disciplinas práticas e teóricas da escola (obras barrocas, clássicas, românticas, brasileiras, diversos gêneros da música popular, dentre outros), os alunos têm oportunidades de vivências práticas, seja como executantes ou como ouvintes, através de concertos e recitais constantemente promovidos pela instituição.

Nesse contexto, comparando com as demais abordagens, é bastante raro que os alunos tenham igual oportunidade de apreciação *ao vivo* do repertório da música dos séculos XX e XXI, objeto de uma das disciplinas dos cursos técnicos – Literatura e Apreciação Musical III. Desse modo, o projeto também se torna relevante por contribuir para maiores oportunidades de vivências práticas através da apreciação (escuta ativa) e mesmo experiências interpretativas (execução) de conteúdos abordados em sala de aula. Essas

ações podem contribuir para a conscientização de um pensamento e um fazer musical atual que estimule o maior envolvimento e interesse na execução desse repertório.

Para além do estímulo do interesse, o maior contato com esses fazeres musicais também reflete positivamente nas releituras e performances do próprio repertório da tradição. Muitos têm sido os investigadores a se debruçarem sobre o estudo da música contemporânea como um importante fator motivacional ao aluno, tais como Borges (2008), Swanwick (1992), Sloboda (1991) e Hallam (2006). A ideia geral é que o contato com a música contemporânea proporciona uma vivência bastante rica com as possibilidades e os limites dos instrumentos, contribuindo para o crescimento técnico e interpretativo do músico em diversos aspectos, incluindo no da execução do repertório tradicional.

Nesse sentido, David Silva, em sua tese de mestrado *A música contemporânea para trombone como estratégia de motivação no ensino secundário* (SILVA, 2013), concluiu que incluir a linguagem contemporânea no ensino técnico de música contribuiu para a melhoria da performance do repertório dito “tradicional”, na medida em que incita a aprendizagem de noções diferenciadas, pois os desafios técnicos e o contato com o diferente do comumente trabalhado, motivaram os alunos a ultrapassar barreiras e colmatar obstáculos. Ele apresenta tais resultados como uma das vantagens existentes no emprego das recentes linguagens musicais no ensino. Constatou também que os alunos demonstraram compreender a importância de tocar repertório diversificado, por 133juda-los na performance individual, já que os desafios contribuíram para a construção de uma técnica e interpretação mais eficientes e consistentes. Sobre isso, Fonseca (2008) diz:

> Os níveis de musicalidade e proficiência em performance estão a cada dia mais evoluídos, e nos obrigam cada vez mais a ter o domínio rápido e completo de todos os tópicos da técnica do instrumento, não podendo ignorar tendências, tais como novas formações, novos rumos da música, adição de elementos eletrônicos, parte cênica, improvisação, música concreta, entre uma infinidade de novos conceitos que emergem dos avanços contemporâneos. (FONSECA, 2008, p. 217).

Com esses objetivos em mente, a primeira ação do projeto foi a montagem da obra *Pierrot Lunaire* de A. Schönberg, em 2019, obra até então inédita em Belém (Figuras 1 e 2). Além da realização e apoio logístico da EMUFPA, o espetáculo contou também com patrocínio da Secretaria de Estado de Cultura do Pará (SECULT-PA) e apoio cultural da Doceria Amorosa e Sistema de Crédito Cooperativo (SICREDI) Belém (Figura 3).



Figura 1: Espetáculo realizado na Igreja de Sto. Alexandre (14/08/19, 20h).



Figura 2: Espetáculo realizado na Igreja de Sto. Alexandre (14/08/19, 20h).



Figura 3: Cartaz do espetáculo com logomarcas.

A montagem contou com o uso de cenografia, figurinos, atores/bailarinos, iluminação e legendas traduzidas para o português. Além da execução da obra, houve a exibição de um vídeo no início do espetáculo, com informações sobre o compositor, a obra e a linguagem musical. O público lotou o teatro e não se retirou até o final do espetáculo.

O elenco musical foi composto por professores da EMUFPA e convidados externos[15] (Figura 4). Contou também com a participação de discentes do curso de composição, que realizaram um recital com suas próprias composições, além de atuarem na equipe técnica e de produção do espetáculo *Pierrot Lunaire*.

[15] Direção musical e regência: Profa. Cibelle J. Donza; canto-falado: Marisa Brito; violino: prof. Celson Gomes; viola: prof. Rodrigo Santana; flauta: prof. Ariel Alves; clarinete/clarone: João Marcos Palheta; piano: Renata Tavernard. Direção artística: Carlos Vera Cruz.



Figura 4: Elenco do espetáculo e secretária de cultura Úrsula Vidal.

Após dois anos inativo, devido à saída para licença capacitação da coordenadora, o projeto retornou no segundo semestre de 2022 com novo nome – Ateliê XXI – e, apesar dos mesmos objetivos básicos, com algumas novidades. Dentre elas, a de realizar parcerias com grupos musicais já existentes em Belém, formados por músicos profissionais e por estudantes e egressos da EMUFPA, além da realização de maior número de concertos.

Um dos grupos parceiros neste ano foi o quarteto de cordas *Combu Quarte*[16], idealizado pela violoncelista Suene Ferreira (aluna egressa da escola), que tem como objetivo justamente se especializar no repertório contemporâneo original para essa formação. A violoncelista fez o convite à coordenadora, para realizar *coachings* com o grupo e auxiliar na escolha do repertório. Assim, a coordenadora acabou assumindo a direção artística do grupo.

Através do projeto Ateliê XXI, o quarteto realizou três concertos comentados durante o ano de 2022: no Teatro Waldemar Henrique (24/08 – concerto de estreia, Figura 5), no Palacete Bolonha (23/11), e no Sesc Ver-o-Peso (23/11) pelo programa Sesc Partituras.

[16] Formado pelos músicos Eryck Giacon – violino 1; Luís Gomes – violino 2 (egresso da EMUFPA); Thiago Rodrigues – viola (aluno do projeto de extensão de regência da EMUFPA); e Suene Ferreira – violoncello (egressa da EMUFPA).



Figura 5: Cartaz do concerto de estreia com as logomarcas dos apoiadores.

No concerto de estreia, o repertório executado foi: P. Glass, *Quarteto nº 5* (1991[17]) e D. Shostakovich, *Quarteto nº 8* (1960). Já no Sesc Partitura e Palacete Bolonha foram: Guerra-Peixe, *Quarteto nº 1* (1947); C. Panesi, *Meu primeiro frevo* (2018); Vicente Fonseca, *Para minha mãe* (2009); Vicente Fonseca, *Quarteto 2012* (2012).

No concerto do dia 24/08, além da estreia do quarteto, houve também a interpretação da obra *Octeto para instrumentos de sopros* de I. Stravinsky, composta em 1923[18].

[17] Os anos em parênteses se referem ao anos de composição das respectivas obras.
[18] Formado pelo músicos: Victor Slayer – flauta; João Marcos Palheta – clarinete; Adriano Leal (fagote 1); prof. Paulo Porto – fagote 2; Flávio Flevions – trompete 1; prof. Elielson Gomes – trompete 2; Benedito Jr. – trombone tenor; e Matheus Araújo – trombone baixo. Regência: Cibelle J. Donza.



Figura 6: Músicos do octeto de sopros durante o concerto.

Outro grupo parceiro no ano de 2022 foi a orquestra Filarmônica MultiArte da Amazônia (Orquestra FILMA). A FILMA é uma orquestra independente criada em 2020 e tem como visão a busca pela conexão da música com outras linguagens artísticas, sem, contudo, que a música perca o papel de protagonista, além de valorizar o repertório contemporâneo em igual peso com o repertório tradicional.

A orquestra recebeu no ano de 2022 o Prêmio de Incentivo à Arte e Cultura pela Fundação Cultural do Pará, o que possibilitou a realização deste concerto, que fez parte da programação do XXXIV Festival Internacional de Música do Pará – FIMUPA. No programa foi interpretado o seguinte repertório: A. Copland, *Appalachian Spring Suíte* (1943/44); C. Donza, *Das Plêiades* (2022); e J. Brahms, *Sinfonia nº 3* (1883). O concerto teve a participação de uma bailarina e uso de iluminação cênica (Figuras 7 e 8).



Figura 7: Cartaz do concerto da Orquestra FILMA.



Figura 8: Concerto da Orquestra FILMA com bailarina.

Além dos músicos profissionais convidados, a orquestra contou também com a participação de cinco professores da EMUFPA, dois discentes da escola e cinco alunos egressos. Houve também a participação de três discentes na equipe de produção.

Este projeto está intrinsecamente ligado à vida artística da própria coordenadora, tanto como compositora quanto como regente. Por isso, não é um projeto que conta com cessão de carga-horária, apesar de seguir todos os princípios esperados por um projeto extensionista.

Para o ano de 2023, o projeto foi contemplado com o Prêmio Proex de Arte e Cultura e assim irá expandir sua atuação para além da realização de concertos comentados. Será criado um canal no YouTube com a realização de

seis episódios de uma série que tem como objetivo orientar e fornecer ferramentas para ajudar no direcionamento da escuta para o repertório dos séculos XX e XXI. O projeto pretende também, fazer parceria com outros grupos de Belém.

Palavras-chave: Música contemporânea. Século XX. Século XXI. Formação de plateia.

Referências

BORGES, A. R. *Abordagens Criativas:* possibilidades para o ensino/aprendizagem da música contemporânea. São Paulo: Universidade Estadual Paulista. 2008.

FONSECA, S. I.R.L. Da. *As escolas de Piano Europeias*: tendências nacionais da interpretação pianística no séc. XX. Porto, 2004. 653 p. Tese (Doutorado em Música e Musicologia). Universidade de Évora, Porto, 2008.

HALLAM, Susan. *Music Psychology in Education*. London: Institute of Education, University of London, 2006.

SILVA, David Alexandre M. R. Da. *A Música Contemporânea para Trombone como Estratégia de Motivação no Ensino Secundário*. Porto, 2013. Dissertação (Mestrado em Ensino da Música). Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2013.

SLOBODA, J. A. & Howe, M. J. A. Biographical Precursors of Musical Excellence: an interview study. *Psychology of Music*. London, v. 27., n. 1, p. 3-21, 1991.

SWANWICK, k. What makes music musical? *In*: PAYNTER, J.; HOWELL, T.; ORTON, R.; SEYMOUR, P. (Eds.). *Companion to Contemporary Musical Thought*. Londres: Routledge, 1992.

Modelos autênticos de pianos *Pleyel* do século XIX no Brasil: suas características e relatos de experiências de pianistas

Resumo expandido

Tassiane CARVALHO
EMUFPA
tassiane.carvalho@emusica.ufpa.br

Lucas ESTUMANO
EMUFPA
lukasestumano@gmail.com

Andreia RODRIGUES
EMUFPA
andreia.silva@emusica.ufpa.br

Gabriella AFFONSO
EMUFPA
gaffonso@ufpa.br

A *Maison Pleyel* era uma das mais importantes firmas francesas de pianos no século XIX. Seus instrumentos ganharam meritórias condecorações por muitos anos. Sua excelência chamou logo a atenção de Chopin ao chegar em Paris: passou a considerá-los seus pianos favoritos e compôs a maior parte de sua obra especificamente para estes instrumentos. O compositor prezava enormemente pela sonoridade lírica, aveludada e transparente do Pleyel. Por isso, tornou-se o representante oficial e grande divulgador da marca (Eigeldinger, 2010). A linguagem e estilo de Chopin estão intimamente ligados às características sonoras, físicas e mecânicas do Pleyel de sua época, bastante distintas das propriedades dos pianos modernos. Consequentemente, considera-se fundamental conhecê-las para compreender melhor seu estilo e ideais sonoros, suas indicações de andamento, pedalização, dinâmica, entre outros. Tais conhecimentos se aplicam não apenas a execuções em pianos históricos, mas também em pianos atuais. Visto que a performance historicamente informada é cada vez mais valorizada, é importante trazer este universo do estilo de Chopin ao piano moderno, com as devidas adaptações de realização, em prol de uma execução que explora as práticas interpretativas do compositor.

No Brasil, importava-se muitos pianos de marcas francesas. Examinando os anúncios de venda de pianos nos jornais do século XIX, constata-se a notável presença dos instrumentos Pleyel, especialmente aqueles fabricados após 1860 (Hemeroteca Digital, s/d). Apesar de serem fabricados logo após a Era Chopin (1830-1850), esses instrumentos possuem grande semelhança com os pianos do compositor e, portanto, revelam os atributos sonoros característicos da fábrica Pleyel relacionados ao universo sonoro chopiniano. Assim, permitem compreender os aspectos estilísticos do compositor, tornando-se importantes referências sonoras para investigação. Muitos desses instrumentos autênticos sobreviveram ao tempo e estão presentes em várias

cidades brasileiras, uns bem conservados (estado original ou restaurados), outros deteriorados. Dentro dessa perspectiva, cinco modelos de Pleyel de época foram selecionados neste trabalho para exemplificar suas propriedades.

Dentre as principais características do Pleyel histórico destacam-se: a sonoridade é tipicamente lírica e suave, apresentando no registro agudo um caráter argênteo (*silvery sonority*); as cordas são paralelas (enquanto os pianos modernos apresentam cordas cruzadas para obter maior reverberação), dotadas de diâmetro menor e aço mais flexível que as cordas modernas, favorecendo a produção de uma sonoridade muito transparente e clara, com menor ressonância e menor volume; possui menor dimensão e menos metal em sua constituição, por isso apresenta um som mais amadeirado e menos brilhante que os pianos modernos; os martelos são menores e revestidos com feltros de baixa densidade, consequentemente, são os grandes responsáveis pela delicadeza sonora do Pleyel; os abafadores não interrompem imediatamente o som (como acontece nos pianos modernos), contribuindo assim para uma sonoridade menos seca e influenciando na pedalização; o escapamento é simples (nos pianos modernos é escapamento duplo), possibilitando ao pianista uma sensação de toque diretamente em contato com os martelos; a afinação é mais baixa, com o Lá = 438 Hz (Lá moderno = 440-442Hz); e as teclas são menores, mais leves e menos profundas que as teclas dos pianos atuais, facilitando a execução de passagens rápidas e de acordes extensos.

O Pleyel modelo vertical oblíquo (cordas paralelas em ângulo oblíquo), № de série 133453, fabricado em 1904, foi localizado em Belém (PA). Seu interior se encontra bem preservado, com martelos e cordas originais. Porém, o piano necessita de restaurações, tanto na parte externa quanto no mecanismo, para obter um bom funcionamento. O Pleyel № 32304, ano 1862, situado em São Paulo (SP), trata-se de um modelo denominado “Petit Patron № 3 (P.P.3),” com acabamento original em mogno (acajou moucheté) (Museum, [188-]). Apresenta, em sua maior parte, a típica descrição do P.P.3.: é um meia cauda, medindo aproximadamente 2,15m de comprimento. Possui os pés torneados esculpidos, um suporte de partitura perfurado com desenhos em semicírculos e uma base de lira curvilínea (próxima aos pedais) (Beaupain, 2000, p. 31). No entanto, seus pés foram alterados, pois estão em formato reto (diferente dos originais torneados). Apresenta a típica cauda em formato quadrado (*bout carré*). Segundo Covalesky[19], as coberturas das teclas foram trocadas por material sintético branco (as originais são de marfim) e a feltragem do encordoamento foi trocada por vermelha (a original é verde). Os martelos estão

[19] Comunicação verbal, informação obtida em 31/10/2022.

em estado semi-original, apresentando suas camadas internas intactas, porém os feltros (camadas externas) foram substituídos por um material mais denso, como o moderno (o que altera muito a sonoridade do instrumento). O № 34795, ano 1864, localizado em Formosa (GO), também se trata de um “Petit Patron № 3.” Segundo os registros da Pleyel, seu acabamento original é em jacarandá (*palissandre*) (Museum, [188-]). No entanto, o móvel foi descaracterizado pois está atualmente pintado de preto. O piano está bem conservado e passou por restaurações. Os pés torneados esculpidos e a base de lira foram preservados. Segundo Covalesky, os martelos estão em estado semi-original (camadas externas trocadas por feltros mais densos).

Segundo os registros de fabricação da Pleyel, o № 17600 (Figura 1), ano 1852, é um “Queue D”, modelo de cauda Petit Patron D, com acabamento original em mogno (*acajou chenillé* com *baguettes*, que são molduras finas decorativas de madeira) (Museum, [188-0). Possui 2,10m de comprimento e a cauda em formato quadrado. Encontra-se no ateliê do artífice brasileiro Cesar Ghidini, em Americana (SP). Ghidini[20] relata que restaurou o instrumento e que fabricou pernas novas similares às originais, torneados esculpidos (as pernas haviam sido trocadas e estavam com formato diferente, descaracterizando, assim, o instrumento), refez o acabamento do móvel com goma-laca e consertou as rachaduras do tampo harmônico. O teclado é original e sua cobertura de marfim recebeu clareamento. Os martelos são genuínos e em breve serão revestidos com feltros de baixa densidade importados da França (similares aos originais). As cordas foram retiradas e serão substituídas por um encordoamento importado, de natureza similar ao original, para finalizar a restauração do piano.

[20] Comunicação verbal, informação em 15/10/2022.



Figura 1: *Pleyel* nº 17600, ano 1852
Fonte: registro realizado por Ghidini.

Finalmente, o № 32633, ano 1862, situado em Porto Alegre (RS), destaca-se por estar em excelente estado de conservação, totalmente apto para performance (Figura 2). Trata-se de um belo modelo “Grand Patron”, medindo 2,60m de comprimento, com acabamento original em jacarandá (Museum, [188-]). O piano foi parcialmente restaurado, incluindo a parte mecânica e o móvel: a pintura preta foi retirada e o jacarandá original foi revitalizado. Os martelos são parcialmente originais. A camada mais externa foi substituída pelo feltro de densidade intermediária, sendo mais denso que o original (tipicamente fino, tinha pouca durabilidade e puía mais rapidamente), porém, menos denso que o revestimento moderno. Felizmente, esse feltro ainda transicional preserva o perfil sonoro do piano. O teclado é em marfim e as cordas são originais, preservadas em sua maioria, especialmente os bordões. Esse piano foi gentilmente cedido para ser utilizado em uma Masterclass e palestra sobre Chopin e o Pleyel, ministradas por Gabriella Affonso, aos alunos do Programa de Pós-Graduação em Piano da UFRGS.[21] Antes do evento, Yuri Covalesky, técnico e pesquisador em Pleyel históricos, realizou uma regulagem fina da mecânica e manteve a afinação Lá = 438 Hz.

[21] Agradecimentos especiais a Fernando Grovermann, proprietário deste Pleyel.

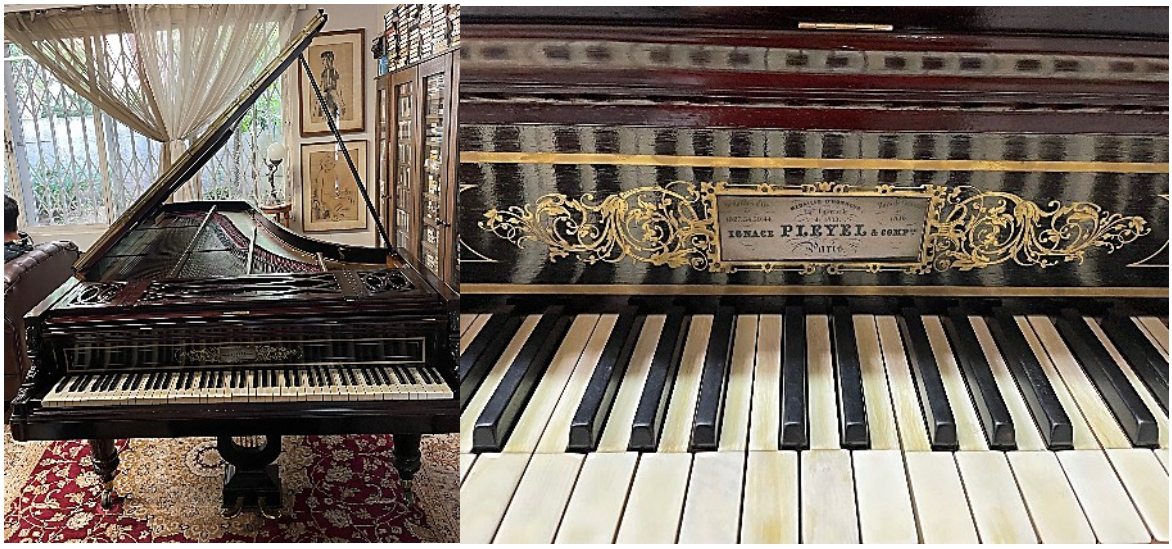


Figura 2: *Pleyel* nº 32633, ano 1862
Fonte: registro realizado por Affonso.

QR Code 1: Gabriella Affonso interpreta Noturno Op. 15 n. 2 de Chopin no *Pleyel* nº 32633.

Os pianistas que experimentaram o № 32633 relataram suas valiosas impressões do piano, especialmente no que concerne sua sonoridade, pedalização e mecanismo. Ao executar uma valsa de Chopin, Jessé Piñon[22] comenta que parece praticamente outro instrumento ao sentir o quão diferente é o mecanismo do Pleyel (devido ao escape simples, o instrumento responde imediatamente ao toque concedido, assim, a técnica pianística precisa ser "readaptada" para esse instrumento). Percebe ainda o lirismo da sonoridade e o limite sonoro do instrumento (não é possível tocar muito forte). Relata que, ao manter o pedal pressionado durante um compasso inteiro (pedal longo), observa que a harmonia não se mistura, a sonoridade permanece limpa (devido à transparência sonora típica dos pianos de cordas paralelas). Menciona também que essa experiência esclareceu sua compreensão da escrita original do pedal de Chopin e trouxe um panorama mais assertivo para a utilização de dinâmicas.

Lucas Brayner[23] relata que logo nas primeiras notas sentiu imediatamente a diferença no toque e até mesmo certa dificuldade para controlar o som, pois está acostumado a pianos modernos. Essa impressão lhe causou um susto no início, mas, à medida que continuou tocando, foi se adaptando melhor. Executou o terceiro movimento da *Waldstein* de Beethoven, que contém

[22] Comunicação verbal, informação em 14/11/2022.
[23] Comunicação verbal, informação em 14/11/2022.

passagens com indicação de pedal extremamente longo (um pedal para vários compassos) para testar como soaria. Conta que ficou bem impressionado ao constatar que é realmente possível manter o pedal pressionado por tanto tempo sem deixar “embolar” o som, o que efetivamente aconteceria no piano moderno. Percebeu que a sonoridade apenas se mesclou, levemente, o que justamente talvez Beethoven desejasse. Também se impressionou com a mudança de timbre que o *una corda* provoca no *Pleyel* e com a clareza das notas graves (sonoridade transparente). Menciona que percebeu bem a questão dos abafadores quando retirou totalmente o pedal em um trecho dessa Sonata e o som não ficou seco (permaneceu ecoando como se tivesse um leve pedal). Ficou surpreso com esse efeito e acabou incorporando-o na sua execução no piano moderno (colocando um leve pedal, paulatinamente, para obter uma sonoridade semelhante).

Desse modo, a performance dos alunos no Pleyel histórico ratificou a importância de experimentar e conhecer de fato o instrumento para compreender melhor o estilo, as intenções e o universo sonoro do compositor, possibilitando ao pianista novas opções interpretativas baseadas na performance historicamente informada.

Palavras-chave: Piano Pleyel. Pianos históricos. Performance historicamente informada. Pianos de época no Brasil. Chopin.

Referências

BEAUPAIN, R. *Chronologie des pianos de la Maison Pleyel*. Ed. aumentada. Paris: L Harmattan, 2000.

EIGELDINGER, J.J. *Chopin et Pleyel.* Paris: Fayard, 2010.

HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA/Biblioteca Nacional Digital. Website. 2021. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 28 jan.2021.

MUSEUM of Music Archives Collections. Archives Pleyel. *Registre de fabrication:* Pianos (nº de serie 12872 à 22884) Pleyel. [Paris]: copista não identificado, [188-]. Philharmonie de Paris, Musée de la Musique. Inventário: E.2009.5.8.[fac símile]. Disponível em: https://archivesmusee.philharmoniedeparis.fr/Default/doc/SYRACUSE/86. Acesso em:31 out. 2022.

Orquestra Sinfônica Altino Pimenta – desafios na preparação dos concertos em homenagem ao centenário de José Saramago

Resumo expandido

Miguel CAMPOS NETO
Escola de Música da UFPA
camposneto@yahoo.com

Cibelle J. DONZA
Escola de Música da UFPA
jemimaa@gmail.com

Alessandra CASTRO
Escola de Música da UFPA
alessandracastro@hotmail.com

Silvia MATOS
Escola de Música da UFPA
silviamatoss@hotmail.com

Elielson GOMES
Escola de Música da UFPA
elsonc7@hotmail.com

Paulo PORTO
Escola de Música da UFPA
paulofeio1@gmail.com

Luiz Otávio ALBUQUERQUE
Escola de Música da UFPA
luizotavio@ufpa.br

Os desafios de administrar um corpo tão complexo como uma orquestra sinfônica começam muito antes de soar a primeira nota do primeiro ensaio. A formação de um grupo sinfônico com o número correto de diferentes instrumentos e o número ideal de membros em cada naipe é uma tarefa desafiadora, principalmente para grupos não profissionais. O objetivo desse projeto de extensão foi criar um mecanismo para suprir as lacunas na Orquestra Sinfônica Altino Pimenta (OSAP), da Escola de Música da UFPA.

O fator impulsionador para a criação desse projeto foi o convite lançado pela reitoria da UFPA para que a OSAP tocasse, no dia 16/11/22, um grande concerto em homenagem ao centenário de José Saramago, no encerramento do Colóquio Internacional José Saramago: palavra, pensamento, ação. Esse evento foi promovido em parceria com a Embaixada de Portugal no Brasil, o Vice-Consulado de Portugal em Belém, a Fundação José Saramago, do Camões – Instituto da Cooperação da Cultura e da Língua de Portugal, a Cátedra João Lúcio de Azevedo (Camões, I.P. | UFPA) e a Fundação de Amparo e Desenvolvimento da Pesquisa (Fadesp)[24].

Ao aceitarmos o convite, entendemos que isso demandaria não apenas um tamanho de orquestra diferente, mas também uma estrutura e organização do processo que garantisse a possibilidade de execução das obras (bem como a escolha delas), tendo em vista tratar-se de uma orquestra formada em maior parte por estudantes.

Sabendo que orquestras estudantis possuem obstáculos no que se refere à estrutura e ao quantitativo instrumental inerentes ao meio em que elas

[24] Mais informações sobre o evento podem ser encontradas em https://centenariosaramago.ufpa.br.

existem, além de que, em nossa região, há instrumentos que têm mais dificuldade para desenvolver uma classe numerosa de alunos, tais como trompas, oboés e fagotes, concluímos que somente através de um projeto de extensão seria possível suprir o quantitativo necessário. Assim, esse projeto propôs ampliar a abrangência da OSAP para além de uma disciplina curricular, estendendo-a para a participação também de egressos, professores e comunidade em geral, o que resultou em trocas de experiências e benefícios mútuos para a formação dos discentes e comunidade.

Para além da participação em um evento da universidade, compreendemos que essa configuração da orquestra foi – e é – capaz de gerar benefícios mais profundos a médio/longo prazo na formação dos discentes. O contato com profissionais durante o período formativo é extremamente benéfico para jovens instrumentistas, pois assim eles podem ter referências e o acompanhamento próximo de seus professores durante os ensaios e performances. Nesse sentido, Francine Cernev (2015) corrobora a importância da aprendizagem colaborativa no contexto da educação musical, bem como a importância e benefícios das interações musicais entre professores, especialistas e alunos em fases iniciais de aprendizado, o que proporciona uma participação ativa no desenvolvimento dos alunos.

As reflexões de Torres, Alcântara e Irala (2004) também endossam essa ideia, ao colocarem que os processos da aprendizagem colaborativa entre membros de diferentes níveis provocam um movimento espiral, uma sucessão de equilíbrios e desequilíbrios que promovem rupturas e situações com força suficiente para provocar mudanças que levam os alunos a se assumirem enquanto sujeito pesquisadores e autônomos. Sobre isso, dizem:

> Muitas pessoas acreditam que o conhecimento é uma entidade que se transfere de uma cabeça para outra. A aprendizagem colaborativa, no entanto, parte da idéia de que o conhecimento é resultante de um consenso entre membros de uma comunidade de conhecimento, algo que as pessoas constroem conversando, trabalhando juntas direta ou indiretamente (i.e., resolução de problemas, projetos, estudos de caso, etc.) e chegando a um acordo. Aprendizagem Colaborativa é uma estratégia de ensino que encoraja a participação do estudante no processo de aprendizagem e que faz da aprendizagem um processo ativo e efetivo. (Torres, Alcântara; Irala, 2004, p. 2-3).

Assim, concordamos que a participação de professores, egressos e convidados é capaz estimular a melhora do desempenho e do aprendizado através de trocas, observações, interações e da modelagem de músicos em estágio mais avançado, enriquecendo a formação dos discentes.

O projeto de extensão também foi de grande ajuda para o momento de recuperação pelo qual passava a OSAP no cenário de retorno às atividades

presenciais por conta da pandemia do COVID-19. Quando o convite foi feito, no segundo semestre de 2021, o semestre de retomada das atividades presencias da orquestra, a orquestra contava com não mais do que 15 membros de naipes diversos, impossibilitando um trabalho sinfônico a longo ou médio prazo. Muitos alunos ainda estavam temerosos de integrar uma atividade presencial e não compareciam aos ensaios. Mas ao aceitarmos o desafio, sabíamos que a criação de um projeto de extensão seria uma ferramenta decisiva em conseguirmos lograr o objetivo comum a todos.

Apesar do planejamento inicial do concerto do dia 16/11/22, houve ainda mais dois concertos que aconteceram no 2º semestre, a partir deste. Primeiramente uma breve apresentação de quatro músicas na abertura do Colóquio José Saramago que ocorreu em 22 de agosto no campus da UFPA, contando com vários palestrantes nacionais e internacionais, incluindo Pilar del Rio, a viúva de Saramago.

O sucesso desse concerto de agosto foi cabal para o sucesso do concerto no Theatro da Paz, pois nos vimos desafiados a preparar um repertório, mesmo que de apenas quatro músicas, em menos de um mês. Assim, para esta apresentação adicionamos músicas que seriam repetidas no concerto do dia 16 de novembro. Apenas uma música (*Pedra Filosofal*) foi preparada apenas para o concerto de agosto, não sendo mais repetida. A solista foi a cantora Dayse Addario, fato que proporcionou aos alunos uma experiência de *crossover* da música erudita com a popular, tendo um efeito muito positivo na motivação dos alunos. Para efeito de comparação, saiba-se que, no primeiro semestre de 2022 inteiro, a OSAP preparou e apresentou apenas um concerto, levando quatro meses de ensaio para tal. A estratégia funcionou e o moral e envolvimento da orquestra cresceu bastante, desde o primeiro mês do projeto de extensão.

Os próximos meses foram de grande esforço por parte de todos os membros da OSAP pois todos sabíamos da dificuldade do repertório a ser apresentado, por esse motivo, a presença dos membros externos, com mais experiência, e especialmente dos professores durante os ensaios, foi fator determinante para o desenvolvimento das atividades. Com os professores presentes, questões técnicas específicas eram trabalhadas no momento do ensaio e nas aulas tutoriais, após a observação das necessidades individuais dos alunos. Percebemos que a presença dos professores foi positiva não apenas na orientação dos aspectos técnicos, mas também nos aspectos de motivação e especialmente, por inspirar a autoconfiança dos alunos na hora de tocar.

A OSAP é uma orquestra com grande rotatividade de músicos, então a cada ano muitos tocam certos repertórios e em certas salas pela primeira vez. Nesse caso, muitos alunos estavam na expectativa de tocar no Theatro da Paz pela primeira vez. Isso já havia sido previsto e, por isso, quando o reitor da Universidade nos fez o convite, um dos pré-requisitos foi que houvesse três ensaios no palco do teatro, no que fomos atendidos. Essa precaução se provou imprescindível pois no primeiro ensaio no palco sentimos que os alunos ficaram tímidos e não produziram a sonoridade almejada. Levou mesmo os três dias de ensaio para que eles se acostumassem e começassem a entender a acústica do Theatro da Paz, que é bem diferente da acústica das salas de ensaios que a OSAP usa na EMUFPA. O repertório foi bem maior do que o de agosto e, mesmo aproveitando três músicas que foram feitas no primeiro mês do projeto, era uma montanha a se escalar. A ideia por trás da escolha do repertório foi: ter músicas brasileiras e portuguesas; ter músicas paraenses, uma solista vocal, uma obra contemporânea escrita especialmente para a ocasião e baseada em um romance de Saramago, a participação de um coro e ter inclusas músicas populares portuguesas e brasileiras que traduzissem os ideais antifascistas de José Saramago. Cumprindo todos esses pré-requisitos, o repertório teve: 1) *Fandango* (Freitas Branco), 2) *Batuque* (Lorenzo Fernandez), 3) *A Viagem do Elefante* (Pierre Thilloy), 4) *Mourão* (Guerra-Peixe), 5) *Noturno* (Fragoso), 6) *Uirapurú* (Waldemar Henrique), 7) *Boi Bumbá* (Waldemar Henrique), 8) *Melodia Sentimental* e *Epílogo* da *Floresta do Amazonas* (Villa-Lobos), 9) *Abertura* da ópera *O Guarani* (C. Gomes), 10) *Grândola – Vila Morena* (Zeca Afonso), 11) *Apesar de Você* e *Vai Passar* (Chico Buarque).

Pontos importantes a ressaltar são, primeiramente, a participação da soprano Dione Colares como solista e do CORUNÍ, preparado e regido pela maestra Cristina Owtake; e, segundo, a participação de arranjadores Agostinho Jr. e Cibelle J. Donza, que fizeram as músicas ficarem sob medida para a OSAP.

O projeto também contou com a participação e orientação dos discentes Jefferson Moraes e Victor Lisboa, apoiando nas atividades de organização do arquivo, montagem da orquestra etc. Os discentes tiveram a oportunidade de adquirir novas habilidades, aumentando o leque de possibilidade de atuação profissional na área da Música. Um dos discentes realizou sua pesquisa de TCC sobre sua experiência e conhecimentos adquiridos nessa função.

O concerto foi um grande sucesso e a aclamação do público foi calorosa, com repercussão muito boa para a orquestra e a escola. Várias matérias saíram em veículos de comunicação, destacando-se a matéria em primeira

página de *O Liberal*, algo inédito para a OSAP (Figura 1). A OSAP tocou também o concerto de encerramento do ENARTE, na Igreja de Santo Alexandre no dia 14/12/22, sob regência de Cibelle J. Donza.



WWW.OLIBERAL.COM O LIBERAL BELÉM, QUINTA-FEIRA, 17 DE NOVEMBRO DE 2022

ATUALIDADES | CIDADES | 5

A Orquestra Altino Pimenta celebrou a música do Brasil e de Portugal, reunindo no repertório nomes como os lusitanos Luiz de Freitas e Antônio de Lima Fragoso e os brasileiros Carlos Gomes e Heitor Villa-Lobos

NO THEATRO DA PAZ

Concerto encerra a programação do Centenário de Saramago

CULTURA - Apresentação da Orquestra Sinfônica Altino Pimenta marcou o encerramento da série de eventos em homenagem ao escritor português, Prêmio Nobel de Literatura em 1998

NA UFPA

Encontro debate a Independência e a imprensa

EDUARDO ROCHA
DA REDAÇÃO

Qual a relação entre os 200 anos da Independência do Brasil e a imprensa na Amazônia? Esse tema instigante será debatido por especialistas e público no 7º Encontro Regional Norte de História da Mídia, que será realizado hoje e amanhã, na Universidade Federal do Pará (UFPA). O encontro é organizado pela Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia (ALCAR), e a circulação do primeiro exemplar de O Liberal, em 15 de novembro de 1946, ou seja, há 76 anos, integra essa trajetória da comunicação, do jornalismo, no Pará e no Brasil como um todo. Como destaca a coordenação do evento, o ano de 1822 foi de extrema relevância para a história do Brasil e do Pará, por ser marcado pela proclamação a independência do Brasil e pelo nascimento do primeiro jornal da Amazônia, "O Paraense", dando início à atividade da Imprensa e dos meios de comunicação no Norte do país. Do primeiro jornal até hoje, muitas transformações ocorreram. Os jornais viraram diários, a Im-

Figura 1: Matéria do jornal O Liberal publicada em 17/11/22.
Fonte: O Liberal (2022).

Apesar do saldo bastante positivo, consideramos que ainda há pontos a melhorar, como a constância e assiduidade dos músicos, a maior participação dos professores, a produção de mais alunos pela escola e o aumento do tempo de ensaio da orquestra.

Palavras-chave: Orquestra. Repertório. Formação. Saramago.

Referências

CERNEV, Francine Kemmer. *Aprendizagem Musical Colaborativa Mediada Pelas Tecnologias Digitais*: motivação dos alunos e estratégias de aprendizagem. Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, RS, 2015.

O LIBERAL.COM. Concerto encerra a programação do Centenário de Saramago em Belém. Veiculado em: 16 nov. 2022. Disponível em: https://www.oliberal.com/cultura/musica/concerto-encerra-a-programacao-do-centenario-de-saramago-em-belem-1.613633. Acesso em: 10 maio 2023.

TORRES, Lupion; ALCÂNTARA. Patrícia; FREITAS, Paulo R.; IRALA, Esrom Adriano. Grupos de Consenso: uma proposta de aprendizagem colaborativa para o processo de ensino-aprendizagem. *Revista Diálogo Educacional,* vol. 4, núm. 13, pp. 1-17 Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Paraná, Brasil, set/dez, 2004.

Vela Morena: uma edição para violoncelo e piano

Magaly Nogueira BENTES
EMUFPA/UFPA
magaly.bentes@emusica.ufpa.br

Rômulo Mota de QUEIROZ
EMUFPA/UFPA
romulomq@ufpa.br

Resumo: O texto apresenta uma breve discussão sobre o processo de edição da peça musical *Vela Morena* do compositor paraense Altino Pimenta. A peça, originalmente escrita para canto e piano, foi adaptada para violoncelo mantendo o acompanhamento original para piano. O trabalho teve como referências teóricas Grier (1996) e Figueiredo (2010) sobre edição musical, com a finalidade de criar uma edição do tipo interpretativa (*interpretative edition of music*) ou prática segundo a terminologia adotada pelos respectivos autores. Este é um trabalho piloto para o registro da obra de Altino Pimenta a partir do conceito de edição interpretativa/prática que resguarda questões estilísticas da interpretação de sua música, bem como a possibilidade de se vislumbrar outros timbres em sua interpretação, contribuindo para a expansão de sua utilização por outros músicos.

Palavras-chave: Altino Pimenta. Compositores paraense. Edição musical. Vela morena. Edição interpretativa.

Altino Pimenta's Vela Morena: an edition for cello and piano

Abstract: This paper presents a brief discussion about the process of editing Altino Pimenta's *Vela Morena*, a piece originally composed for voice and piano. It was adapted for cello, keeping the original piano accompaniment. The work was mainly based upon the discussions on edition of music through the works of Grier (1996) and Figueiredo at aiming the creation of an interpretative edition or "prática" according to the terminology used for them respectively. This is a pilot work for registering Pimenta's work based on the concept of interpretative edition/"pratica", keeping the stylistic interpretation of his music, as well an possibility for hearing new timber sounding his music, what, in other words, contributes to the use of his work by other musicians.

Keywords: Altino Pimenta. Composers from Amazonia. Edition of music. Vela Morena. Interpretative edition of music.

1. Introdução

Editar a obra musical de Altino tem sido a tarefa originária do Projeto de Pesquisa "Música em Edição: A obra de Altino Pimenta" em andamento no âmbito da Escola de Música da UFPA desde 2020. Nessa lida, a presente proposta de editar *Vela Morena* diverge da linha editorial adotada no referido projeto, que busca a realização de edição crítica visando à produção de texto "fiel" aos possíveis desejos do compositor. Neste trabalho, a edição almejada se caracteriza como uma edição do tipo interpretativa ou prática conforme as distinções feitas por Grier (1996) e Figueiredo ([s.d.]) respectivamente. A proposta surge como um protótipo dentro do projeto de pesquisa para se explorar a obra de Altino Pimenta sobre outras possibilidades editorias. Neste caso, a edição interpretativa se torna um meio didático aliado à inclusão das

obras do compositor ao plano de ensino da EMUFPA em seus cursos técnico ou em outros contextos onde a obra do compositor é conhecida.

Ao realizar versões camerísticas a partir de uma peça originalmente compostas para piano, perpetua-se uma prática cotidiana de Altino e remonta-se parte da história da EMUFPA, à época em que o setor especializado da UFPA pela promoção do ensino de música se chamava Serviço de Atividades Musicais (SAM). Na década de 1980, Altino Pimenta passou a compor em maior quantidade após deixar a direção do SAM (de 1974 a 1981). Nesse período, as estreias de algumas de suas composições foram feitas por professores da instituição ou por alunos chegados a ele, os quais receberam dedicatórias em composições destinadas à interpretação em seus instrumentos.

Essas peças eram justamente as que são versões ou adaptações de composição originalmente compostas para piano. A publicação de *Música para piano e outros instrumentos*, de 1994, apresenta as peças *Suíte funcional* e *Prelúdio para uma árvore caída* em versões camerísticas dedicadas a alunos do SAM. A primeira foi dedicada para Maria José Moraes, Sônia Chada e Yuri Guedelha e a última à Luis Moraes. Maria José e Yuri eram estudantes de flauta, Sônia estudava oboé e Luiz Moraes, violino. Por essa razão, o texto da edição diz (p. 57): “As peças que vêm a seguir são versões para Oboé, Flauta e Violino [sic.]. Permitidas ao intérprete adaptações ao seu instrumento, quanto às alturas apresentadas na grafia original”. Este fato demostra traços composicionais do trabalho de Altino Pimenta em apresentar versões de peças provavelmente compostas inicialmente para piano solo e posteriormente adaptadas para outros instrumentos com a intenção de expandir as possibilidades de execução de uma dada peça e, além disso, de ter alunos do SAM as executando.

Por meio do projeto de pesquisa, temos descoberto que a maior parte da obra de Altino Pimenta é formada por canções ou peças para piano solo, das quais algumas foram, provavelmente, *a posteriori*, adaptadas a formações camerísticas, como é o caso das que mencionamos. Considerando que a prática de adaptar uma peça para outro instrumento era comum ao compositor, a proposta de editar *Vela Morena,* originalmente composta para canto e piano, adaptando-a para o violoncelo, pareceu uma continuidade do trabalho do compositor, que, ao fazer isso, cogitava alunos do SAM como intérpretes. Deste modo, a edição discutida neste trabalho, em suas acepções didática, prática e interpretativa didatiza estilisticamente a partitura, tornando-a um meio de expressar uma ideia interpretativa para o aluno/intérprete que porventura careça de referências estilísticas sobre a peça, bem como o de proporcionar

recursos de caráter técnico-motor que contribuam com a execução musical, como indicações de arcadas para a parte do violoncelo e de dedilhado para a do piano.

2. Fontes para uma nova edição

Vela Morena é música de Altino Pimenta com letra de Alex Bolonha Fiúza de Mello (professor de Ciências Políticas e reitor da Universidade Federal do Pará nos períodos de 2001 a 2009), publicada em 1994, no livro *Composições para Canto e Piano* pela Editora Universitária da UFPA. A cópia da edição é um manuscrito da professora Itacy Silva, professora aposentada da EMUFPA. O processo editorial foi supervisionado pelo compositor, conforme nos relatou Itacy Silva em entrevista.

Encontramos, além da cópia da publicação, outras quatro fontes primárias. Duas são escritas, um autógrafo e um alógrafo[25]. As duas restantes são fonogramas com as interpretações do próprio compositor, registrados em dois CDs. As fontes escritas foram consultadas para conhecer a trajetória da peça em suas representações escritas, investigando-se detalhes que porventura tivessem sido omitidos na cópia da publicação, como as indicações de data e local de composição, dedicatória etc., os quais, constatamos, não estão presentes em nenhum desses registros. Todos foram tipificados como fontes primárias por estarem ligados ao compositor e pertencerem ao seu acervo pessoal. Como todas expressam uma redação da peça ou, no caso dos fonogramas, a interpretação musical em si, em determinados momentos da vida do compositor, resolvemos eleger o último texto produzido por ele, o da publicação impressa, para ser o texto base da edição interpretativa de *Vela Morena*, em sua versão para violoncelo, mantendo aspectos estilísticos do uso de dinâmicas e fraseados, bem como o uso do pedal que Altino fez em suas interpretações.

3. O conceito de edição interpretativa

Uma edição interpretativa pode ser conceituada de formas distintas. Escrevendo sobre crítica textual, Cambraia (2005) define edição interpretativa como um texto graficamente acessível, com intervenções feitas pelo editor que aproximem o leitor da forma genuína da obra, oferecendo um texto mais apurado. Este refinamento, quando levado para o campo de edição de música é análogo ao que Grier (1996) considera sobre a importância desse tipo de

[25] No qual a assinatura do copista está ilegível como em uma cópia da canção Chora Coração, em que a caligrafia evidencia os traços do mesmo copista.

edição para esclarecer o estilo da peça na execução, uma vez que os editores transmitem adiante os *insights* que lhe foram repassados ou conhecidos oralmente.

Por sua vez, Figueiredo (2010), também no âmbito da edição em música, denomina esse tipo de edição prática. Para ele, a edição prática pode ser dividida em dois tipos, que, de modo geral, se destinam exclusivamente à execução musical, contrapondo-se grandemente aos outros tipos de edição. O primeiro tipo representa a realização de texto didático que adiciona dinâmica, dedilhados e fraseados, entre outros elementos, de modo a proporcionar uma prática musical mais adequada segundo a concepção do editor e não a do compositor. O segundo tipo inclui edições que trazem modificações na textura da composição original, normalmente com o objetivo de ampliação do número possível de executantes, além de arranjos, transcrições e redução para piano. Ambos os tipos, em parte, representam o caso do nosso trabalho, já que se trata de uma adaptação para o violoncelo.

De modo geral, o problema comum que se percebe na leitura desses autores sobre o uso de edições interpretativas gira em torno das alterações e adições que o editor realiza e que confundem o leitor acerca do que seria o texto do autor sem as contribuições do editor. Para Cambraia (2005), isto representa um dilema acerca destas intervenções, pois, à medida que o editor altera, ainda que minimamente, a notação, estas mudanças podem traduzir estilos não evidentes ou muito subjetivos. Quanto a isso, Grier (1996) faz contrapontos interessantes sobre as vantagens e desvantagem deste tipo de edição, sugerindo possibilidades que deixem claro para o leitor as intervenções realizadas pelo editor, de modo a se distinguir o texto editado da fonte originaria.

No intuito de esclarecer as diferenças entre o texto original e o da edição, apresentamos uma lista com as intervenções editoriais realizadas na edição de *Vela Morena* para violoncelo:

- Adaptação do título com indicação para violoncelo e piano;
- Adaptação da linha melódica do canto a uma oitava abaixo para adequar-se ao registro do violoncelo;
- Adição de dinâmicas: marcadores de dinâmica (< e >) e adição de *p*, no c. 10;
- Emprego de ligaduras de frase;
- Uso de sinais de expressividade e de continuidade: *dolce* e *simile;*
- Indicações em pedalização; e
- Indicação de dedilhado.

A partir do conceito de edição interpretativa, surge a necessidade de escrever uma nova partitura condizente ao instrumento para o qual a peça está sendo adaptada. A escrita para o violoncelo demanda ajuste sobre o registro da voz principal (adaptação do timbre), o que implica na reorganização do uso de clave ou claves, criação de dedilhados, dinâmicas e ligadura, entre outros símbolos notacionais, visando resguardar elementos estilísticos e idiomáticos do instrumento. Nesse sentido, a notação musical se torna relevante para resguardar os elementos do pensamento musical do compositor e do editor, visando à interpretação musical e à experiência aural do público. A edição de *Vela Morena* para violoncelo e piano é, portanto, a representação da concepção do compositor em coautoria com o editor, que redige nova redação, atentando para as questões advindas da nova proposta.

4. Editar considerando a poesia

Viana (2009), analisando três canções do compositor, constata a preocupação do músico em correlacionar música e poesia. Esta prática é perceptível também em outras canções. Em *Vela Morena*, o tipo de acompanhamento é construído de tal forma a lembrar do mover das águas, sobre as quais flutua uma embarcação à vela. O acompanhamento do piano é mar, a voz principal é embarcação. Aqui temos a fusão de duas linguagens, a musical e a verbal exemplificando o conceito de intersemiose, quando signos de um dado sistema semiótico se inter-relacionam com signos de outro. Dada a complexidade de modos como a música se relacionada com outras artes, Martinez (2004, p. 165) propõe que “seu estudo, em profundidade, deve ser pautado por meio da intersemiose, ou seja, pelo estudo semiótico de seus modos inter-relacionados de operação, representação e interpretação”.

A atenção para os estudos intersemióticos é devida no campo da execução musical e, por essa razão, importante para o editor musical que tem a tarefa de adaptar uma melodia com conteúdo linguístico em melodia privada de tal conteúdo. Desta feita, pudemos analisar música e poesia refletindo sobre essa relação a fim de realizarmos escolhas sobre o emprego de símbolos notacionais na nova edição, de modo que impressões advindas dessas operações semióticas e de suas representações pudessem resultar em decisões editoriais que favorecessem a interpretação do instrumentista. A análise poética que segue abaixo tem também o intuito de auxiliar o executante que não teve contato com a primeira edição para voz e piano a inspirar-se poeticamente para a construção de sua interpretação.

Assim versa o poema homônimo de *Vela Morena*:

Vela morena
beijada pelo vento
imagem transparente
de uma noite de luar
Vais embora amorosa
Vais embora mar a dentro
impossível paixão de apostar [sic.]
Antes tarde do que nunca
te contemplo
E ainda que o medo
em ti velejo, sentimento
espero um dia, vela morena
no horizonte te encontrar (Pimenta,1994, p. 57).

Logo no início da obra, o mar, representado pelo piano, prepara a atmosfera para a entrada da voz lírica, trazendo a ideia de bonança e de águas calmas e *"*Vela Morena*",* frase presente tanto no título quanto no primeiro verso, traz uma concepção de barco à vela aliada à figura feminina, remetendo-nos a uma personagem que se movimenta e se deixa levar pelos ventos. Esta concepção pode ser confirmada logo após o verso "Beijada pelo vento". O fato de esta figura feminina ser representada por um barco a vela em meio ao mar, movida pelo fluxo dos ventos, nos sugere uma característica de sua personalidade, possui caráter audacioso, capaz de se aventurar nas inconstâncias do mar. Contudo, na primeira parte da música (c. 1-17), tanto piano quando voz principal se mantêm serenos, suaves e, por essa razão, introduzimos o termo *dolce* para expressar essa atmosfera. A ideia de mar relacionada ao piano está representada na sustentação sonora realizada pela inserção de pedal a cada compasso, bem como a organização de grupos de quatro colcheias sob um único travessão por mais bem expressar esse fluxo métrico (Figura 1), em vez de grupos de duas colcheias, como na edição original (Figura 2).
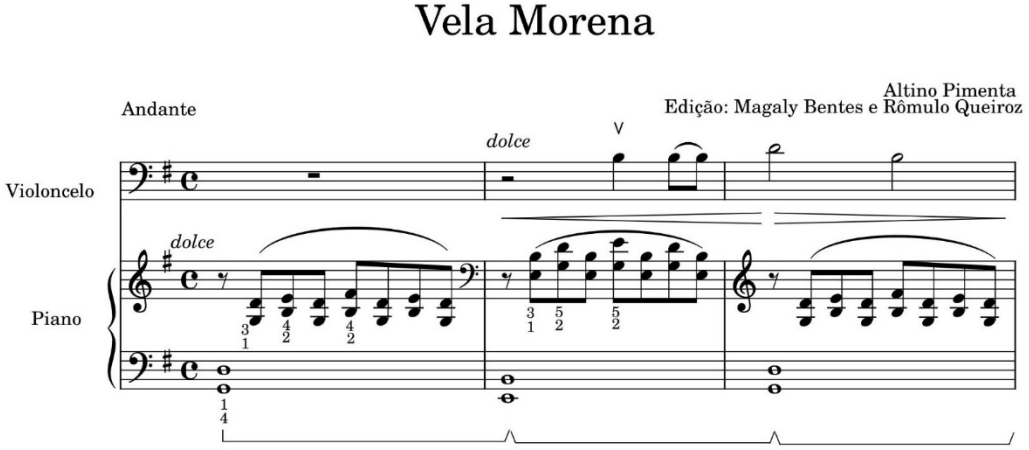


Figura 1: *Vela Morena*, c. 1-3, edição para violoncelo e piano.
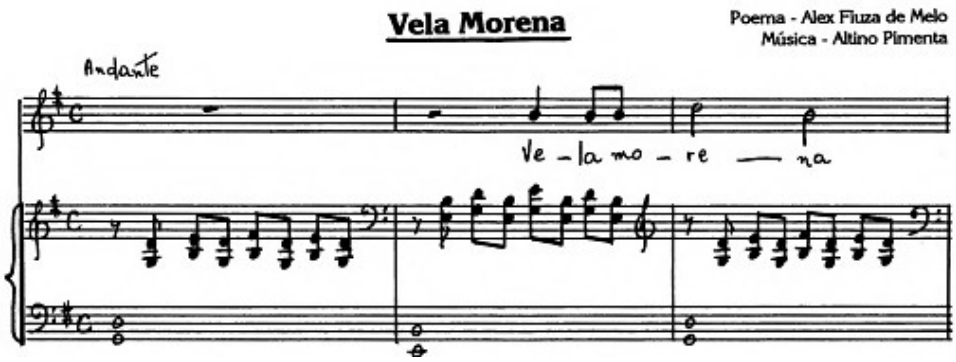


Figura 2: *Vela Morena*, c. 1-3, edição publicada.

Na parte do violoncelo, a nota dó sustenido (Figura 3, c. 4), apoiada pela acorde do piano, não diatônicos, cria imprevisibilidade na melodia, o que, poeticamente, pode ser interpretado como um caminho inesperado para o qual se direciona a personagem. Para expressar esse sentimento, adicionamos um marcador de *crescendo*, de modo que a condução melódica enfatizasse esse efeito sobre a nota. Para fins de comparação, apresentamos a letra do mesmo trecho na edição publicada (Figura 4).

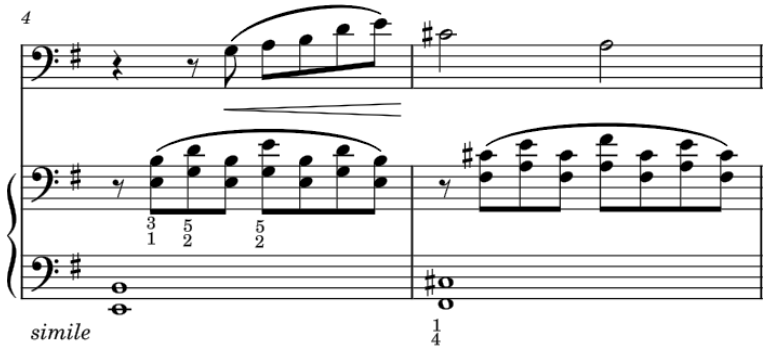


Figura 3: *Vela Morena*, c. 4-5, edição para violoncelo e piano.
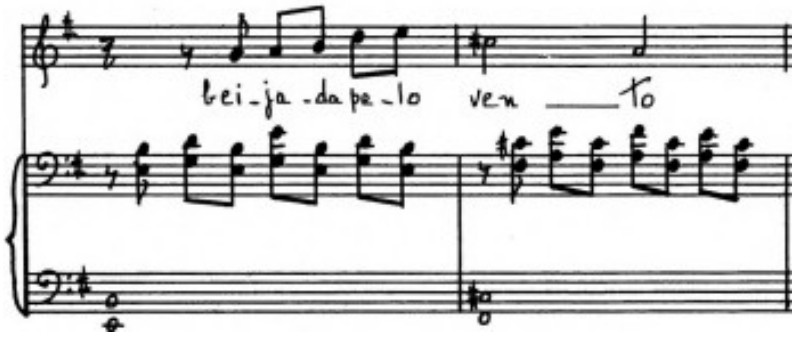


Figura 4: *Vela Morena*, c. 4-5, edição publicada.

Os versos seguintes sugerem que Vela Morena se tornou reminiscência após ter ido embora “mar a dentro”. A melancolia de “Vais embora amorosa” (c. 10-11) paira sobre a melodia, porém na repetição de “Vais embora”, com as

notas lá, dó e lá bemol (c. 14-15), a sensação musical se difere novamente pelo uso de acordes não diatônicos, e, semelhantes aos c. 4-5, marcadores são inseridos para enfatizar essas notas.

Na segunda parte (c. 18-23), a indicação de mudança de andamento musical *Mais Lento (como recitativo)* (Figura 5, c. 18-19) marca outro momento da narrativa. Até então, o eu lírico nos discorria acerca de Vela Morena, mas a partir deste ponto, ele nos conta acerca dos seus sentimentos para com ela, criando um momento de introspecção com os versos “Impossível paixão de aportar”, “antes tarde do nunca te contemplo”. A palavra “aportar” se refere ao regresso da embarcação ao porto e, nisto, o eu lírico reconhece a utopia de ver Vela Morena retornar para junto de si. Como não a tem, contemplá-la se dá apenas por recordações de “Imagem Transparentes” na esperança de um dia reencontrá-la. Em razão do caráter solene e declamatório desta segunda parte, mantivemos as indicações de pedal seguindo o ritmo harmônico (Figura 5).
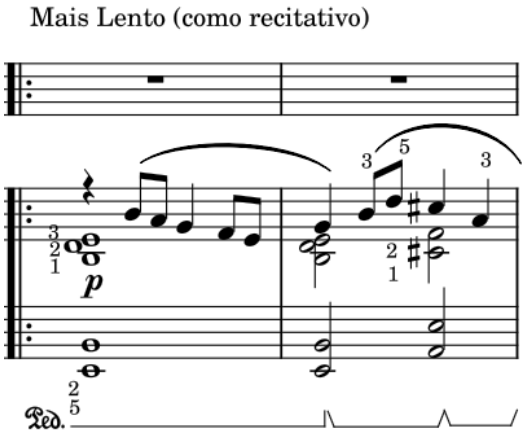


Figura 5: *Vela Morena*, c. 18-19, edição para violoncelo e piano.

Considerações finais

Editar composição de Altino Pimenta sob perspectiva interpretativa aguçou nosso questionamento sobre o quanto uma edição desta natureza pode evidenciar as concepções do editor e/ou do autor sobre uma dada obra, ainda mais se o compositor, após falecimento, tiver deixado múltiplas fontes musicográficas registradas em papel e em fonogramas de suas próprias intepretações, tendo estas sido realizadas a partir da leitura das cópias impressas de sua obra. Ou sobre como seria, em caso semelhante, se o compositor estivesse vivo e pudesse contribuir para a elaboração de uma edição interpretativa com adaptações para outros instrumentos de uma de suas obras, mas nesta suposição, não sendo ele o editor principal. Esses questionamentos colocam em discussão o quanto a edição musical interpretativa expressa ou não a intenção do compositor.

Num cenário diverso, em que cresce no Brasil a pesquisa artística em Música, cujo objetivo central é compreender como os processos artísticos ocorrem, concordamos com Grier (1996) sobre o fato de não haver razão para que músicos deixem de realizar edições do tipo interpretativo sobre as músicas que eles mesmos interpretam. Esse ato em si, registrado, torna-se material de pesquisa no campo da interpretação musical.

A edição de *Vela Morena*, aqui apresentada, é, portanto, um protótipo que contribui para o registro de uma possibilidade interpretativa, que avoluma o conhecimento sobre as obras de Altino Pimenta e convida outros pesquisadores a se interessarem pelo tema.

Referências

A MÚSICA DE ALTINO PIMENTA: obras para canto e piano, piano e oboé. Altino Pimenta (compositor). Jo Ella Todd (canto), Janice Wenger (piano), Daniel Willet (oboé), Altino Pimenta (piano). Belém: Gravodisco LTDA, RAA80M-5183 80DA. CD de áudio.

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à Crítica Textual*. Martins Fontes: São Paulo, 2005.

COLEÇÃO NOS ORIGINAIS, Vol. 2: Altino Pimenta. Altino Pimenta (compositor). Maria Lenora de Brito (piano), Helena Maia (piano), Nazaré Pinheiro (piano) et al. Belém: Núcleo de Arte e Escola da Música da UFPA, 1992. LP. Produção musical: Maria Lenora de Brito.

FIGUEIREDO, C. A. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX*: teorias e práticas editoriais. 2ª ed. Rio de Janeiro: Carlos Alberto Figueiredo Pinto (edição independente), [s.d.]. Disponível em http://www.musicasacrabrasileira.com.br/ebooks/Musica_sacra.pdf. Acesso em 14/02/2021.

GRIER, James. *La Edición Crítica de Música*: historia, método y práctica. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2008.

MARTINEZ, José Luiz. Música e intersemiose. *Galáxia* n. 8, p. 163-189, 2004.

PIMENTA, Altino. *Composições para canto e piano*. Belém: EDUFPA, 1994.

VIANA, Elias Ferreira. *O Cancioneiro de Altino Pimenta* (Belém 1921-2003). São Paulo, 2009. 85f. Dissertação (Mestrado de Música). Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2009.

ISBN: 978-65-996581-5-0

