

48º ENARTE

ENCONTRO DE ARTES DE BELÉM

HOMENAGEM AO CENTENÁRIO DE
ALTINO PIMENTA



Editora da Escola de Música da UFPA
Belém, Pará - 2022

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

Encontro de Artes em Belém (48. : 2022 : Belém, PA)
48° Enarte : Encontro de Artes de Belém
[livro eletrônico] : homenagem ao centenário de
Altino Pimenta / organização Cibelle Jemima Almeida
Donza. -- 1. ed. -- Belém, PA : Editora da Escola de
Música da Universidade Federal do Pará, 2022.
PDF.

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-996581-1-2

1. Artes 2. Ensino - Metodologia 3. Música -
Estudo e ensino 4. Performance (Arte) I. Donza,
Cibelle Jemima Almeida. II. Título.

22-126093

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte : Congresso 701

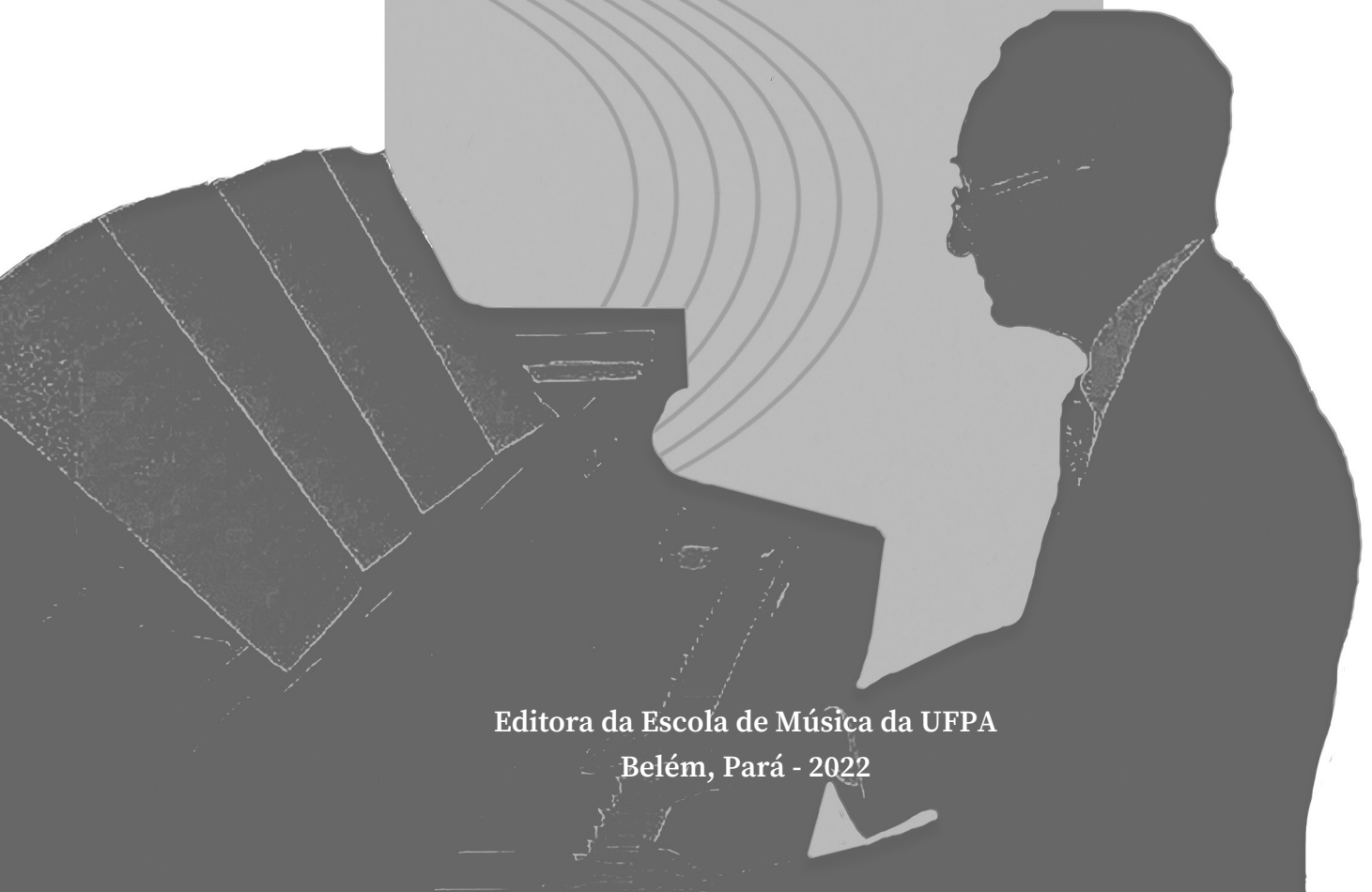
Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

48º ENARTE

ENCONTRO DE ARTES DE BELÉM

Cibelle Donza (org.)

HOMENAGEM AO CENTENÁRIO DE
ALTINO PIMENTA



Editora da Escola de Música da UFPA

Belém, Pará - 2022

FICHA TÉCNICA

48º ENARTE – ENCONTRO DE ARTES DE BELÉM

Coordenação Geral

Carlos Pires
Adelbert Carneiro

Coordenação de Produção

Joziely Brito

Gestão da Plataforma Even3

Alexandre Contente
Joziely Brito
Romulo Castro

Designer

Hanna Condurú

Coordenação de TI

Romulo Castro

Site

www.even3.com.br/48enarte/

Revisão Textual

Alexandre Lucas do Carmo Contente

ENARTE ACADÊMICO

Coordenação e Organização dos Anais

Cibelle Jemima Almeida Donza

Comitê Científico / Pareceristas

Gabriella de Mattos Affonso (Presidente)
(EMUFPA – Universidade Federal do Pará)

Alexandre Lucas do Carmo Contente
(EMUFPA – Universidade Federal do Pará)

Carlos Augusto Vasconcelos Pires
(EMUFPA – Universidade Federal do Pará)

Celson Henrique Sousa Gomes
(EMUFPA – Universidade Federal do Pará)

Dione Colares de Souza
(EMUFPA – Universidade Federal do Pará)

Fernando Lacerda Simões Duarte
(EMUFPA – Universidade Federal do Pará)

Herson Mendes Amorim
(EMUFPA – Universidade Federal do Pará)



SUMÁRIO

06 SOBRE A ORGANIZADORA E OS AUTORES

10 APRESENTAÇÃO

ORDEM DA PUBLICAÇÃO DOS ARTIGOS POR TEMÁTICAS

MÚSICA: CULTURA, MEMÓRIA E SOCIEDADE:

Resumos Simples:

12 MUSALAB: LABORATÓRIO VIRTUAL DE TRADUÇÃO FONÉTICA DO PROJETO MUSA-MULHERES NA MÚSICA DA AMAZÔNIA.

Adriana Marques de Oliveira Miranda

Danielly De Almeida Ferreira

Inês De Lourdes Santos Araujo

Tayna Bezerra Ferreira

Dione Colares de Souza

13 SONGBOOK DA AMAZÔNIA – RONALDO SILVA

Adelbert Rodrigues de Santana Carneiro

Trabalhos Completos:

14 AS FONTES DA PEÇA NOTURNO DO IGARAPÉ DE ALTINO PIMENTA: REFLEXÕES PARA UMA NOVA EDIÇÃO

Rômulo Mota de Queiroz

21 FOLGUEDOS POPULARES PARAENSES: UM REGISTRO DA CULTURA REGIONAL MARAJOARA SOBRE O MOVIMENTO “O CORDÃO DO GALO”

José Agostinho da Fonseca Júnior

30 UM RELATO DE EXPERIÊNCIA A PARTIR DO PROJETO MÚSICA EM EDIÇÃO: A OBRA DE ALTINO PIMENTA

Gabriel Rodrigues Lanhellas

Rômulo Mota de Queiroz

42 O PROJETO MUSA E O PRIMEIRO CACIONEIRO FEMININO DO PARÁ

Dione Colares de Souza

Leonardo José Araujo Coelho de Souza

49 PARA ALÉM DA EDIÇÃO MUSICAL: INSTRUMENTAÇÃO E ADIÇÃO DE TEXTOS MUSICAIS EM DUAS OBRAS SACRAS DE COMPOSITORES LIGADOS À AMAZÔNIA

Fernando Lacerda Simões Duarte

57 PRODUÇÃO E SOCIALIZAÇÃO DO CONHECIMENTO ACERCA DA DOCUMENTAÇÃO MUSICAL: DESAFIOS E RESULTADOS DA ORGANIZAÇÃO DE UM ENCONTRO DE ABRANGÊNCIA NACIONAL
Fernando Lacerda Simões Duarte

63 REDESCOBRINDO A CLARINETA NO PARÁ: UMA CRONOLOGIA HISTÓRICA
Herson Mendes Amorim
Marcos Jacob Costa Cohen
Thiago de Araújo Lopes

MÚSICA: ENSINO-APRENDIZAGEM:

Resumo Expandido:

70 O ENSINO DA MÚSICA ATRAVÉS DO VIOLINO PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL NA UNIDADE EDUCACIONAL ESPECIALIZADA JOSÉ ALVARES DE AZEVEDO
Thais Cristina Santana Carneiro

Trabalho Completo:

74 ARTESÃOS E RABEQUEIROS: MEMÓRIAS, SABERES E PRÁTICAS
Celson Henrique Sousa Gomes
Alexandre Lucas do Carmo Contente
Camila Silva
Elinalva Tamires Rodrigues Freitas
Fernando Oliveira
José Alexandre Rodrigues de Lemos
Khatarine Kimbberly Lima e Lima

PERFORMANCE E CRIAÇÃO EM MÚSICA:

Resumos Simples:

84 OBRAS DE ALTINO PIMENTA PARA QUARTETO E QUINTETO DE CORDAS FRICCIONADAS
Joziely Carmo de Brito
Celson Henrique Sousa Gomes
Cristian Brandão
Rodrigo Santana de Souza

85 UFPA CELLO ENSEMBLE
Cristian Brandão

Resumos Expandidos:

- 86** CONCERTOS PARA BELÉM
Lucas Cesar de Oliveira Imbiriba
- 96** ENSAIO DE ORQUESTRA: OBSERVAÇÕES CRÍTICAS SOBRE ESTRATÉGIAS DE REGENTES
Cibelle Jemima Almeida Donza
- 101** TRABALHOS COM EUFÔNIO E TUBA NA EMUFPA: ACOMPANHAMENTO DOS PROJETOS
EUPARATU E CRIAÇÃO E PERFORMANCE
Alberto Tavares Dias
Gabriel Rodrigues Lanhellas

Trabalhos Completos:

- 106** MEMORIAL DESCRITIVO-COMPOSICIONAL: CANÇÕES DE DJALMA CHAVES PARA O AL-
BUM “THE WORLD AS MY LOOKS”.
Djalma de Alcântara Gonçalves Chaves Neto
Alberto Tavares Dias
- 117** PIANOS PLEYEL: UM PANORAMA DOS MODELOS DE CHOPIN E DE MODELOS NO BRASIL
Gabriella de Mattos Affonso
Andréia Rodrigues Silva
Tassiane Ribeiro Carvalho

SOBRE A ORGANIZADORA E OS AUTORES

ORGANIZADORA:

Cibelle J. Donza

É professora efetiva na cadeira de Composição na Escola de Música da UFPA, atuando também como regente nas atividades orquestrais. É Mestre em Regência Orquestral pela Ithaca College – NY (EUA) e está finalizando o mestrado em Composição pela mesma instituição. É especialista em Fundamentos da Criação em Música pela Universidade Federal do Pará e Licenciada Plena em Música pela Universidade do Estado do Pará. Atualmente, exerce o cargo de Coordenadora de Pesquisa e Extensão da EMUFPA. É também idealizadora e diretora artística da Orquestra FILMA – Orquestra Filarmônica MultiArte da Amazônia.

AUTORES:

Adelbert Carneiro

É professor efetivo na Escola de Música da UFPA, ocupando a cadeira de “Prática de Conjunto em Música Popular”. Possui mestrado em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA e especialização em Educação Especial. Atualmente exerce a função de Diretor Adjunto da EMUFPA. Tem vasta carreira e experiência como contrabaixista e produtor musical. Ao longo de sua trajetória artística produziu mais de 60 CD’s e DVD’s de artistas da Música Paraense e gravou 3 CD’s de trabalho autoral: Cacique Camutá; Cacique Muaná e Ianubia.

Alexandre Contente

Doutor e Mestre em Música – área de concentração Educação Musical pela Universidade Federal da Bahia. Bacharel em Música – Habilitação Piano e Licenciado em Educação Artística – Habilitação Música pela Universidade do Estado do Pará. Técnico em Piano na Escola de Música da Universidade Federal do Pará. Desde 2008 é professor efetivo da EMUFPA, exercendo atualmente a Coordenação Adjunta de Ensino dos cursos técnicos e a Coordenação do Colegiado de Piano. Atua nas áreas de Piano, Piano Colaborativo e Teoria Musical e tem participação constante nas atividades artísticas da instituição.

Celson Henrique Sousa Gomes

É Professor Titular da Universidade Federal do Pará atuando como professor de violino e coordenador do projeto de pesquisa “Rabecas e Rabequeiros: saberes e práticas” e do projeto de extensão “Sarauparauara: Encontros Musicais em Primeira Vista”, na EMUFPA. Possui Graduação em Instrumento/Violino pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Mestrado em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Doutorado em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi Diretor da EMUFPA, membro do Comitê Gestor Institucional da UFPA, como Diretor de Cultura da Pró-Reitoria de Extensão da PROEX/UFPA, e Diretor Geral do Instituto de Ciências da Arte da ICA/UFPA.

Cristian Brandão

É 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 Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN e é Bacharel em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Desenvolve constantemente ações artísticas e pedagógicas com alunos da EMUFPA.

Dione Colares

Professora da EMUFPA desde 1993, onde atua na docência do Canto Lírico e do Canto Coral. Possui mestrado em Canto Lírico pela University of Missouri- Columbia (EUA) e Doutorado em Estudos Literários pela UFPA, no qual desenvolveu tese doutoral voltada ao estudo do texto na canção de autoria feminina. Na EMUFPA, coordena o projeto de Pesquisa “Criação do Acervo MUSA- Mulheres na Música da Amazônia” dirigido ao estudo sobre mulheres no espaço da música na Amazônia paraense, tendo como orientandas Adriana Miranda, Inês de Lourdes Araújo, que cursam o técnico em Canto Coral; Danielly Ferreira e Tayna Bezerra Ferreira que cursam o técnico em Canto Lírico na EMUFPA e atuam no MUSALAB - laboratório virtual de tradução fonética.

Djalma Chaves

Formando do curso técnico em Composição e Arranjo, turma de 2019 - 2º turma do curso. Teve como orientador o professor Alberto Dias. É também graduando no curso de Licenciatura Plena em Música pela UEPA - 6º Semestre, e bolsista PIBIC do projeto Música em Edição da EMUFPA. Iniciou seus estudos em música em 2013, com interesse pela área da composição desde o início de sua trajetória.

Fernando Lacerda

É musicólogo de vertente histórica, professor das disciplinas de Literatura e Apreciação musical I e II dos cursos técnicos de nível médio da EMUFPA. Coordenador do DoMus - Laboratório de Documentação Musical da UFPA. Doutor em Música com pós-doutorados junto aos PPGs Música da UFMG e Artes da UFPA. Coordenador do PatriMusi - Grupo de Pesquisa Patrimônio Musical no Brasil, sediado na UFPA, pesquisador integrante de outros grupos no Brasil e do Núcleo Caravelas, da Universidade Nova de Lisboa, com pesquisas sobre a História da Música Religiosa no espaço Luso-brasileiro.

Gabriella Affonso

Professora efetiva de piano na Escola de Música da UFPA, possui Doutorado em Música pela Universidade de São Paulo-USP, Mestrado e Bacharelado pela City University of New York (EUA). Cursou Performer Diploma na Indiana University (EUA) e Master Course sobre performance em pianos históricos no Instituto Chopin (Polônia). Atua em performance como camerista e solista e 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, tendo como orientandas as alunas Tassiane Carvalho, cursando especialização em piano na EMUFPA e Andreia Rodrigues, cursando técnico em piano na EMUFPA. Membro da comissão organizadora do VI Encontro Internacional sobre Pedagogia do Piano-VI EINPP (2021).

Gabriel Lanhellas

Concluinte do curso técnico de Composição e Arranjo pela Escola de Música da UFPA. É Bacharel em Direito e atualmente é discente do segundo semestre no Bacharelado em Composição e Regência pela Escola de Música de Belas Artes do Paraná (EMBAP) da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Como acadêmico participou em diversos eventos na EMUFPA ao lado de professores e músicos profissionais, o que o levou a compreender as múltiplas formas da escrita musical, e lhe conduziu ao Projeto de Pesquisa “Música em Edição: Obra de Altino Pimenta”, onde foi orientado pelo professor Dr. Rômulo Queiroz.

Herson Mendes Amorim

É professor efetivo de Clarineta da Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA). Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestre em Artes pela Universidade Fe-

deral do Pará (UFPA) e Bacharel em Clarineta pela Universidade do Estado do Pará (UEPA) na classe do professor Joel Barbosa, onde também estudou com o professor Oleg Andryeyev. Participou de diversos festivais de música no Brasil e no exterior e tem realizado recitais no Brasil, Chile, Argentina, Portugal, Polônia e Bélgica. Como pesquisador, tem artigos publicados em congressos de pesquisa em música nacionais e internacionais e desenvolve investigações voltadas para a história da clarineta no Pará, 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.

José Agostinho da Fonseca Júnior

Professor efetivo da EMUFPA, onde leciona na área de canto coral, teoria musical, composição, prática em conjunto e regência. É mestrando em Práticas Interpretativas - Oboé na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), sob orientação do professor Dr. Ravi Shankar. Possui Especialização Fundamentos da Criação em Música pela Universidade Federal do Pará e Bacharel em Música – Habilitação Composição e Arranjo pela Universidade do Estado do Pará. Atuou como Maestro da Orquestra Sinfônica Altino Pimenta (OSAP), grupo artística da instituição. Foi Maestro Assistente da Orquestra Jovem Vale Música (OJVM), Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz (OSTP) e é maestro convidado da Orquestra Sinfônica Wilson Fonseca (OSWF).

José Alexandre Rodrigues de Lemos

Graduado em Biomedicina pela UFPA, Mestre e Doutor em Genética Humana pela USP e Professor Titular do magistério superior pelo Instituto de Ciências Biológicas da UFPA. No campo das ciências biomédicas, dedicou-se ao ensino de genética e à pesquisa e assistência a pacientes com leucemia. Após entender que sua contribuição nessa área foi satisfatória, ingressou no curso de Licenciatura em Música da UFPA e a partir de 2015, ministra a disciplina de Conservação e Reparos de Instrumentos de Cordas Friccionadas I, atua nos módulos iniciais do ensino de contrabaixo acústico, elabora e executa projeto de pesquisa na área de processamento auditivo central como componente neurobiológico da percepção musical e coordena o Laboratório de Manutenção e Reparos de Instrumentos de Cordas Friccionadas da EMUFPA. Atualmente, exerce o cargo de Coordenador de Ensino da EMUFPA.

Joziely Carmo de Brito

É Doutora em Música - concentração em Educação Musical pela Universidade Federal da Bahia - UFBA (2012) e Licenciada em Educação Artística - Habilitação Música pela Universidade do Estado do Pará - UEPA (2002). Tem vasta experiência nas áreas de Educação Musical Infantil e Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais. Atualmente é professora efetiva da EMUFPA, violinista do Quarteto de Cordas da EMUFPA, coordenadora da Orquestra Infantil de Violinistas da EMUFPA e líder do Grupo de Estudos Pedagógicos e Interpretativos Parauara (GEPPI). Em sua trajetória como violinista, participou como membro-fundadora da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz (OSTP), em Belém, tendo permanecido na orquestra até 2008, quando passou a integrar o corpo docente da Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA).

Leonardo Coelho de Souza

Prof. Leonardo Coelho de Souza é Doutor em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH)/UFPA. Mestre em Música pela Universidade de Missouri - Columbia, E.U.A (2001). Professor de Piano e Teoria Musical da EMUFPA. É Pianista, compositor e regente da Orquestra de Música Latina da UFPA. Atualmente é professor da carreira do ensino Básico, Técnico e Tecnológico da Universidade Federal do Pará. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música. Foi Gerente da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz (2007-2010);

Diretor de Cultura PROEX/ UFPA (2011-2016); Bolsista CAPES no Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior- em Tulane University - New Orleans -USA (2017). É membro do projeto MUSA- Mulheres na Música da Amazônia.

Lucas Imbiriba

Professor efetivo na Escola de música da UFPA, ocupando a cadeira de “Violão Clássico e Popular”. Possui mestrado em Violão (Master of Arts Guitar) pela Mozarteum Universitaet Salzburg, Áustria e Graduação em Violão Erudito pela Escola Superior de Música de Catalunya, Espanha. Já realizou concertos em mais de 20 países, na Europa, África, Ásia, América Latina e Caribe. Foi solista de algumas das mais prestigiosas orquestras europeias e brasileiras, tendo recebido 13 Prêmios em Concursos Internacionais, além de ter gravado 3 CDs e um DVD.

Marcos Cohen

Doutor em Música pela UFBA, tendo estudado com Pedro Robatto, Joel Barbosa, Paul Garritson, Thomas McKenney e Oleg Andryeyev. É professor e coordenador da área de composição e arranjo, presidente da Editora da Escola de Música da Universidade Federal do Pará e clarinetista da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro. Suas composições são premiadas e apresentadas por instituições como a Funarte, o Instituto de Artes do Pará e a Camerata Carioca como artista Royal Global, tem se apresentado no Brasil, Argentina, Estados Unidos, Holanda, Bélgica, Croácia, China e Coreia do Sul.

Rodrigo Santana

Professor efetivo na Escola de Música da UFPA, ocupando a cadeira de “Viola”. Está cursando mestrado em performance na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Possui especialização em Educação Musical pela Faculdade Batista de Minas Gerais e Licenciatura em Educação Musical pela UEPA. Atualmente, exerceu a Coordenação do Colegiado de Orquestra da EMUFPA. Tem vasta carreira e experiência na área da performance e do ensino da viola. Ao longo de sua trajetória artística, participou de inúmeros festivais nacionais e internacionais e de gravações de CDs e DVDs de Música Popular e Erudita.

Rômulo Mota de Queiroz

Doutor em Educação Musical e Mestre em Execução Musical (Piano) pela Universidade Federal da Bahia. Professor da Escola de Música da Universidade Federal do Pará desde 2007. Tem atuado nas áreas da pedagogia do piano, pedagogia da percepção musical e performance musical.

Thais Carneiro

Professora de violino da Escola de Música de UFPA e Coordenadora de Acessibilidade da escola. Atua na inclusão musical, ministrando aulas de violino para pessoas com deficiência visual, física, síndrome de Down e transtorno de desenvolvimento.

Thiago de Araújo Lopes

É professor efetivo de Clarineta no Instituto Estadual Carlos Gomes e co-coordenador das edições do Encontro Internacional de Clarinetistas de Belém, do Concurso de Composição Altino Pimenta e do Concurso José de Ribamar Sousa para Jovens Clarinetistas. É Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará e Bacharel em Clarineta pela Universidade do Estado do Pará, desenvolvendo pesquisas em música. Foi músico da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz por 13 anos, atuando em diversos concertos, óperas e festivais.

APRESENTAÇÃO

O Enarte Acadêmico surge da necessidade de fomento e divulgação dos trabalhos de pesquisa e extensão desenvolvidos pelos/as docentes da EMUFPA, tornando-se uma importante ferramenta de comunicação dos resultados alcançados, bem como parte intrínseca do Encontro de Artes de Belém que, em 2021, completa sua quadragésima oitava edição.

Nesta publicação, além da produção docente também é possível encontrar a produção de discentes da instituição, que tem se tornado cada vez mais crescentes e se transformado em uma das importantes metas de desenvolvimento para os anos vindouros.

Em 2021, ainda por consequência da pandemia de Covid-19, o evento foi realizado de maneira totalmente virtual, somando mais de 250 participantes dentre professores, palestrantes, convidados externos, artistas, docentes e público em geral, promovendo oficinas, palestras, mostras artísticas e acadêmicas. Neste ano em específico, o Encontro de Artes celebrou o centenário de seu criador, Altino Rosauro Salazar Pimenta (1921-2003), que foi pianista, compositor, letrista e professor de música e que, além de sua relevância como artista, é estimado por sua atuação como professor e gestor do Serviço de Atividades Musicais da UFPA (atual Escola de Música da UFPA), período em que criou o Encontro de Artes de Belém, em 1974.

Neste Caderno de Resumo e Anais é possível acompanhar trabalhos desenvolvidos a partir de três áreas temáticas principais que, juntas, apresentam o quadro geral dos principais objetos de investigação e das atividades artísticas e educacionais desenvolvidas na EMUFPA. São elas: Música: Cultura, memória e sociedade; Música: Ensino-Aprendizagem; e Performance e Criação em Música. Tais temáticas se desenvolvem em subtemas como: Cultura e Memória da Região Amazônica; Música para Além do Registro: Reflexões em diferentes contextos; Eventos e Produtos Musicais: da concepção à execução; e Instrumentos Musicais e Repertório: Abordagens musicológicas e performáticas.

Esta publicação evidencia a constante construção de vínculos para além dos muros institucionais, revelando o desenvolvimento progressivo de diálogos e trocas colaborativas com a coletividade, através de ações investigativas, extensionistas e educacionais, que enriquecem as contribuições mútuas entre a Universidade Federal do Pará, a Escola de Música, a comunidade acadêmica e a sociedade em geral, ressaltando o compromisso com o olhar e o expressar da realidade e identidade amazônicas.

É para mim uma grande satisfação assinar o Prefácio dos Anais 48º Enarte, primeiramente por ter participado ativamente da organização deste Encontro em específico, mas principalmente, por poder testemunhar o desenvolvimento e consolidação desta ação, como resultado do esforço e trabalho árduo de meus colegas professores e técnicos, alguns dos quais estão presentes desde sua criação e continuam colaborando para o desenvolvimento desta ação e desta instituição.

A vocês, meu agradecimento e admiração!

Cibelle Jemima Almeida Donza

**MÚSICA:
CULTURA, MEMÓRIA E
SOCIEDADE**

MUSALAB: LABORATÓRIO VIRTUAL DE TRADUÇÃO FONÉTICA DO PROJETO MUSA – MULHERES NA MÚSICA DA AMAZÔNIA

Adriana Marques de Oliveira MIRANDA
Universidade Federal do Pará / EMUFPA – adrianamarqs@ufpa.br

Danielly de Almeida FERREIRA
Universidade Federal do Pará / EMUFPA – danielly.ferreira@emusica.ufpa.br

Inês de Lourdes Santos ARAUJO
Universidade Federal do Pará / EMUFPA – ines.araujo@emusica.ufpa.br

Tayna Bezerra FERREIRA
Universidade Federal do Pará / EMUFPA – tayna.bezerra@ica.ufpa.br

Dione Colares de SOUZA
Universidade Federal do Pará / EMUFPA – dionecolare@ufpa.br

Palavras-chave: Canção. Autoria feminina. Transcrição fonética.

Resumo simples

O projeto de criação do Acervo MUSA – Mulheres na Música da Amazônia – é um projeto institucional em andamento voltado à pesquisa de fontes documentais sobre mulheres no espaço da música na Amazônia paraense, no período que abrange a *Belle Époque* até a primeira metade do século XX. O Cancioneiro Feminino do Pará constitui-se na primeira etapa do projeto de criação do Acervo MUSA, voltado à edição, edição e revisão crítica de canções manuscritas de autoria feminina contendo a transcrição fonética para o canto de textos de canções em português com base no Alfabeto Fonético Internacional (IPA – *International Phonetic Alphabet*), favorecendo assim a difusão dessas canções para cantores não falantes da língua portuguesa. Essa etapa da pesquisa é realizada por meio do MUSALAB, que é um laboratório virtual que tem como objetivo estudar o alfabeto fonético internacional, discutir sobre as diversas pronúncias e variantes do português falado e suas aplicações para canto, bem como aplicar esse sistema na tradução fonética de textos selecionados para o referido cancioneiro, visando assim promover a documentação, preservação e difusão dessas canções. A pesquisa encontra-se em andamento, tendo como resultado a tradução fonética de parte do material estudado.

SONGBOOK DA AMAZÔNIA – RONALDO SILVA

Adelbert Rodrigues de Santana CARNEIRO
Universidade Federal do Pará / EMUFPA – adelbertcarneiro@ufpa.br

Palavras-chave: Música amazônica. Songbook. Ronaldo Silva.

Resumo simples

A música popular produzida na região amazônica necessita de registro. Muitos de seus compositores, de vasta produção artística, trazem em suas obras uma significativa representação cultural da região, agregando valores, referências e conhecimentos originários de lugares que, talvez, sejam menos divulgados e, também, levando a outros públicos um Brasil que precisa ser “descoberto”. Foi por meio de aulas na Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA) que se observou a necessidade de se ter livros de partituras que abordassem o repertório amazônico. Neste sentido, o Projeto de Extensão *Songbook da Amazônia – Ronaldo Silva*, idealizado com o recurso de emenda parlamentar do até então deputado Edmilson Rodrigues, apresenta, neste resumo, o resultado finalizado por meio de partituras no formato *lead sheet*. Tal formato inclui elementos como: melodias, cifras, forma, andamento, indicação de gênero/estilo musical, autoria e as letras. O livro de partituras concluído também traz: biografia do compositor, depoimentos de artistas sobre Ronaldo Silva, partituras, letras cifradas e fotos que contam a trajetória do protagonista. O material está pronto e foi publicado. Acredita-se que tal ação colabora de maneira significativa para o registro e propagação do material artístico-musical produzido na região amazônica, facilitando o acesso às obras de compositores e letristas.

AS FONTES DA PEÇA NOTURNO DO IGARAPÉ DE ALTINO PIMENTA: REFLEXÕES PARA UMA NOVA EDIÇÃO

Rômulo Mota de QUEIROZ

Universidade Federal do Pará / EMUFPA – romulomq@ufpa.br

Resumo

As fontes de Noturno do Igarapé, peça para piano solo de Altino Pimenta (1921-2003), constituem o objeto de reflexão para a proposição de uma nova edição da peça. O objetivo deste artigo consiste em discutir a problemática em torno de suas fontes visando os pressupostos para uma edição crítica. O trabalho lida com teoria e prática da edição musical a partir de Grier (2014) e Figueiredo (2017). A discussão em torno das fontes de Noturno do Igarapé faz parte do projeto de pesquisa Música em Edição: a obra de Altino Pimenta, desenvolvido no âmbito da Escola de Música da UFPA, e traz importantes contribuições para a constante projeção da obra do músico.

Palavras-chave: Altino Pimenta. Noturno do Igarapé. Peças brasileiras para piano. Peças de piano de compositores amazônicos. Edição musical.

The Sources of *Noturno do Igarapé* by Altino Pimenta: Reflections Toward a New Edition

Abstract

The primary musical sources of *Noturno do Igarapé*, a piano piece by Altino Pimenta (1921-2003), are the object of discussion toward a new edition of the piece. The aim of this paper consists in discussing issues about the sources in order to establish a critical edition through theoretical fundamentals based on Grier (1996) and Figueiredo (2014). The reflections on the *Noturno do Igarapé* sources is part of the research project *Música em Edição: a obra de Altino Pimenta* of Escola de Música da UFPA, and present important contribution for disseminating the musician's artwork.

Keywords: Altino Pimenta. *Noturno do Igarapé*. Brazilian piano pieces. Amazonian piano music. Music edition.

Introdução

O presente trabalho foi desenvolvido a partir das atividades que venho realizando no Projeto de Pesquisa *Música em Edição: a obra de Altino Pimenta*, vinculado à Escola de Música da UFPA (EMUFPA), cujo objetivo inicial é a realização da edição completa da obra do referido músico paraense (1921-2003). Sua obra tem sido conhecida e executada por meio de dois álbuns de partituras lançados pela Editora da Universidade Federal do Pará em 1994: *Composições para canto e piano* (PIMENTA, 1994a) e *Músicas para piano e outros instrumentos* (PIMENTA, 1994b) e cópias avulsas distribuídas pelo próprio compositor quando em vida ou por seus familiares, sejam elas peças incluídas nas publicações ou não.

Até o momento, as duas edições foram as únicas publicações impressas da obra do compositor, com exceção da peça *Balada para o Grande Rio*, originalmente escrita para piano, que recebeu versão orquestral em uma compilação de autores diversos lançada pela prefeitura de Belém (PA), em livro organizado por Jonas Arraes (2004). Passados cerca de 26 anos, os álbuns encontram-se esgotados e carentes de reedição, posto que, embora tenham sido editados sob a supervisão do autor, isso não impediu que erros¹ editoriais ocorressem. Além disso, ambos foram copiados à mão e também carecem de notação moderna.

Entre as 15 peças que constituem o livro *Músicas para piano e outros instrumentos*, a peça *Noturno do Igarapé*, para piano solo, escolhida para ser o objeto de discussão deste artigo, é a quinta peça do livro (entre as páginas 07 e 12). Embora não apresente numeração ao fim de seu título, ela é a primeira de uma série de três noturnos: o *Noturno do Igarapé n. 2* e *Noturno do Igarapé n. 3*. Escrita em Dó maior, na forma rondó (A/B/A/C/A'), foi composta em outubro de 1989, em Belo-Horizonte, e dedicada a sua esposa, Júlia Pimenta.

O objetivo deste *paper* consiste em discutir as fontes escritas da referida peça visando-se estabelecer os pressupostos para a elaboração de uma edição crítica. O trabalho, portanto, traz um diálogo entre teoria e prática editorial, tão enriquecedor aos diversos ramos do conhecimento em Música. A discussão em torno das fontes de uma peça ilustra o trabalho que vem sendo desenvolvido a partir de todas as fontes primárias que compõem a obra integral do compositor até os limites da pesquisa.

1. Pressupostos teóricos

Para desenvolver a presente discussão a partir da obra de Altino Pimenta, tenho considerado o alerta de Figueiredo (2014) quanto ao fato de os estudos sobre as edições musicais brasileiras ainda serem poucos e desenvolvidos de modo empírico, sem reflexão devida, denotando relutância da comunidade acadêmica em definir critérios mais conscientes ou consistentes. Essa afirmação parece descrever a realidade de muitos trabalhos de edição de obras de compositores paraenses, ao qual se associa o compositor aqui estudado, e sobre os quais há o meu interesse em desenvolver uma linha de pesquisa voltada às obras pianísticas de compositores amazônicos.

1 O termo erro nos estudos da edição musical é utilizado costumeiramente. Para mais detalhes, consultar: Figueiredo (2014).

O alerta de Figueiredo ressoa com o de Grier quanto ao seguinte fato:

[...] muitos editores musicais se mostram relutantes em abordar questões que envolvem a autoridade que eles têm [sobre o texto musical], de modo que alguns diligentemente a suprimem em suas edições, fazendo parecer que a presença desta autoridade é tão óbvia que dificilmente precisaria ser indicada, muito menos discutida (GRIER, 1996, p. 3, tradução nossa).

Para Grier (1996), o ato de editar consiste em uma série de escolhas instruídas e criticamente respaldadas que, em outras palavras, é o próprio ato de interpretar. Ele explica que o ato de editar consiste na interação entre a autoridade do compositor e a autoridade do editor. Para o autor, a autoridade do compositor é exercida nas fontes que ele cria ou que estão sob sua direta supervisão; porém, essa autoridade é afetada e limitada por instituições sociais, políticas e econômicas que passam a produzir e disseminar essas fontes e, deste modo, a autoridade dos compositores se estende indiretamente às fontes que não foram supervisionadas por eles, já que o ato de reproduzi-las exhibe apenas um reconhecimento simbólico desta autoridade. A parcela do equilíbrio relativa ao editor se manifesta quando eles chegam a avaliar esses dois tipos de fontes, invocando a autoridade que lhes cabe para formar julgamentos que as fontes transmitem. Em alguns casos, eles devem se questionar sobre a exatidão, sobre a verdade de um dado entendimento advindo de uma fonte ou fontes.

Aqui repousa o ponto de interação entre a autoridade do compositor, conforme transmitido nas fontes, e a autoridade do editor no curso da avaliação e interpretação de tais fontes. Editar, portanto, compreende o equilíbrio entre essas duas autoridades. Além do mais, o exato equilíbrio presente em uma dada edição é o produto do envolvimento crítico do editor com a peça editada e suas fontes (GRIER, 1996, p. 3).

O que se expõe do pensamento de Grier é consoante com a acepção do termo “editar” apresentado por Figueiredo (2014, p. 10), a qual temos adotado no escopo deste trabalho. Para ele, “editar é estabelecer um texto, resultante da pesquisa e da reflexão em torno das fontes que o transmitem e que seria o exemplar utilizado para a impressão, se for o caso”. Para ambos autores, a essencialidade da edição reside sobre o estudo da(s) fonte(s) que transmite(m) um texto musical visando o estabelecimento de outro, o da edição.

2. Um tipo de edição e a natureza das fontes

Com base nas discussões encetadas sobre o processo editorial e a importância das fontes, o pressuposto para a edição adotada no projeto de pesquisa mencionado, e aqui discutido por meio de uma peça, parte da construção de uma edição baseada na investigação de fontes musicográficas (partituras) primárias visando-se estabelecer um texto mais adequado para o Noturno do Igarapé. O uso das fontes musicográficas primárias nos leva à crítica das variantes e, neste sentido, a proposta editorial deste trabalho pode ser tipificada como uma edição crítica segundo a categorização de Figueiredo (Idem). O estudo das fontes tem sido orientado pela leitura de fontes secundárias, de outras categorias que não musicográfica, que informam dados históricos, culturais e estilísticos do compositor, como: recortes de jornais, gravações, entrevistas etc., além da bibliografia disponível.

A edição crítica pode ser caracterizada de duas maneiras que se distinguem a partir da natureza das fontes: a que se utiliza da crítica das variantes trata das fontes produzidas pelo compositor ou por seus agentes

(copistas, editores, tipógrafos etc), enquanto a que opera a partir das fontes da tradição – geradas fora da esfera do domínio do compositor – lida com a crítica textual. A edição crítica pretendida neste trabalho está baseada nas fontes escritas ou autorizadas pelo compositor e tem por intenção fixar um texto a partir do estudo de fonte ou fontes escritas pelo compositor e/ou por agentes por ele autorizados, como se o texto a ser editado fosse o texto final do compositor, o que a torna distinta de outros tipos de edição, como a diplomática, a prática, entre outras².

Para a edição crítica, as fontes autorizadas têm a mesma importância que o texto autógrafa (feito pelo próprio compositor), desde que haja indícios de que o autor revisou o texto registrado por esse agente (copista, editor...). Ela considera as fontes de uma mesma composição feitas pelo compositor ou por seus agentes autorizados ao longo do tempo, para, a partir das decisões editoriais, propor um texto final.

A opção pela edição crítica neste formato se dá pela necessidade de se estabelecer um texto corrigido, como deve ter sido o desejo do próprio compositor. Quanto a isso, Queiroz afirma que:

Embora o compositor tivesse acompanhado o processo de editoração [dos álbuns de partitura], não foi possível impedir que falhas ocorressem. Recordo-me que, em conversas informais, Altino Pimenta se queixava da existência de erros editoriais nas coletâneas e que no processo de publicação as mesmas haviam recebido lombadas impróprias para livros de partituras, que não permaneciam abertos com facilidade quando postos na estante do piano (QUEIROZ, 2011, p. 60).

Altino Pimenta passou a dedicar-se com mais empenho à composição a partir da década de 1980; a maior parte de suas composições data dessa década e foi publicada nos álbuns mencionados. Muitas delas têm um autógrafa, uma cópia manuscrita por um copista e a cópia da primeira edição por um terceiro copista, também manuscrita. Ambas as cópias foram revistas por ele em maior ou menor grau de correção, qualificando-se como fontes circunscritas à esfera de seu controle. As demais fontes geradas pelo próprio compositor ao longo da década de 1990 até o ano de sua morte em 2003 também mantêm essa característica³.

Urubatan Castro (2021), Adnaldo Cunimuni (2021) e Itacy Silva (2021)⁴ foram copistas do compositor em momentos distintos. Eles relatam que, durante o processo de revisão, Altino Pimenta costumava alterar lições (elementos textuais) das peças cujas cópias lhes eram encomendadas, evidenciando que o autógrafa ou uma cópia-base para elaboração de suas cópias estavam em estado transitório. O fato é que mesmo a redação das edições, que deveria ser o texto final, apresenta diversas questões a serem observadas.

3. Fontes e suas problemáticas: elegendo um texto base

Apesar de as peças de Pimenta terem sido compostas numa época em que o mercado editorial já dispunha de técnicas elaboradas de notação musical, suas cópias, pelo menos até o lançamento dos álbuns de partituras, foram manualmente realizadas, geralmente por pessoas de seu convívio, que dispunham de boa caligrafia e vontade de colaboração, como relatam os três copista mencionado acima, restando-se in-

² Ver tipos de edição em Grier (1996) e/ou Figueiredo (2014).

³ Parece-me que as primeiras fontes fora da sua esfera de controle, as chamadas fontes de tradição, surgem na medida em que algumas de suas peças recebem arranjos, adaptações, editorações avulsas em software de notação musical, as quais não são edições no sentido aqui empregado.

⁴ Entrevistas concedidas por ocasião das ações do Projeto *Música em Edição: a obra de Altino Pimenta*.

vestigar pelo menos outros dois: Sérgio Lúcio, copista de Noturno do Igarapé e um, cuja assinatura ainda não foi compreendida.

Os documentos escritos pelo compositor e por seus copistas compõem parte do acervo musicográfico de Altino Pimenta, que atualmente está sobre a guarda provisória do Museu da Imagem e do Som (MIS-SECULT/PA). Lá se encontram autógrafos, alógrafos, fotocópias e cópias feitas em software de notação musical encomendadas pelo compositor, entre outras fontes. Este acervo apresenta três registros (testemunhos) da peça Noturno do Igarapé. Dentre eles, tive acesso a dois: um autógrafo (Pimenta, 1989a) e um alógrafo (Pimenta 1989b): uma cópia manuscrita por Sérgio Lúcio, datada de junho de 1991, a qual nos diz que a peça foi composta em 1989. O terceiro registro, segundo o arrolamento do acervo do músico no MIS, é a fotocópia de alguma fonte que, em virtude das dificuldades impostas pela pandemia de covid-19, não foi possível ser obtida. A essas fontes juntei a cópia da primeira edição escrita por Itacy Ferreira da Silva, publicada em 1994.

As três fontes, consideradas essenciais para o estudo crítico da peça, estão diretamente ligadas ao domínio do compositor e constituem um questionamento elementar sobre a proposta de uma edição crítica: qual delas deve ser usada como texto base no processo de edição crítica? A partir da ordem cronológica dessas fontes, apresento breves descrições que norteiam essa decisão.

O autógrafo, registrado no Arrolamento do Acervo de Altino Pimenta do MIS/PA sob a numeração 734-2, possui capa, com o nome do compositor, título e dedicatória, e oito páginas com notação musical. O documento está completo e, apesar da escrita tremida, suas lições são lidas com relativa clareza. O texto não apresenta data da composição como os demais, o que poderia indicar que a escrita desta informação, comum em outros registros manuais do compositor, fora corrigida na primeira cópia encomendada. Ou poderia sugerir incerteza sobre se o autógrafo seria um segundo autógrafo posterior à cópia de Sergio Lúcio. Contudo, é mais plausível aceitar a primeira possibilidade, pois a cópia de Lúcio incorpora lições adicionadas pelo compositor ao autógrafo em um momento secundário de sua escrita, quando Altino abandona o uso da caneta tinta preta e passa a redigir o texto com caneta tinta azul ou mesmo, por Altino Pimenta ter feito a lápis a indicação de andamento da parte B. Há também outro indicativo para isso. Na cópia de Lúcio, a mudança de notas enarmônicas nos c. 4-5 e semelhantes, sol suspenso para lá bemol, demonstra que o copista partiu primeiramente de um texto-base que continha sol suspenso, como o autógrafo aqui discutido.

Outro ponto que chama atenção, e que demonstra um estágio inicial de escrita do autógrafo, quando em comparação com as demais fontes, é o uso de ligaduras de frase na maioria dos compassos da seção A, que não ocorrem nas outras fontes. Além disso, o autógrafo, as ligaduras da seção A, ficam mais descontinuidas na segunda exposição e, na terceira (A'), já não mais aparecem. Talvez a palavra *expressivo*, escrita em azul ao lado de *Andante*, em preto, cor predominante no texto, seja um indício de que o compositor teria adicionado essa informação posteriormente, e assim prescindido das ligaduras tanto no restante do autógrafo quanto nas cópias encomendadas. Nessa hipótese, o termo *Andante expressivo* teria sido suficiente para indicar ao intérprete o legato das frases, não sendo mais necessário o uso das ligaduras.

A cópia de Sérgio Lúcio, datada de junho de 1991 e com numeração 734.1 no arrolamento do Acervo Altino Pimenta do MIS/PA, é uma cópia completa e de fácil leitura. Apresenta uma capa, com o título da

peça e nome do compositor, e 07 páginas de notação musical. É uma cópia mais elaborada em relação ao manuscrito. Além das alterações das enarmonias, como falado acima, ela apresenta novas lições com símbolos de dinâmica, agógica e marcações de andamento entre as seções, que refinam a escrita original. Há também correções e adições feitas pela mão do próprio compositor. Esse conjunto de alterações apura a escrita do compositor ao passo que cria novas variantes na obra em busca por um texto mais adequado. É possível perceber também que muitas lições erradas, encontradas no autógrafo, não foram corrigidas pelo compositor na cópia de Lúcio e que ele também insere novos erros que, por sua vez, permanecem na cópia da edição publicada.

A cópia da edição publicada, do ano de 1994, em seis páginas, é um texto claro e de fácil compreensão. Sua semelhança com a cópia de Lúcio leva a crer que foi este o documento utilizado como texto base para sua escrita. Variantes e erros encontrados no texto de Lúcio, quando comparadas com o autógrafo, são repetidos no texto da edição. No texto da edição há adição de novas variantes, como, por exemplo, a indicação metronômica =108 ao lado da marcação de andamento *Andante espressivo*. Há também correção de erros, como a mudança da escrita entre as notas enarmônicas sol sustenido e lá bemol dos c. 4-5 e congêneres, Altino Pimenta optou pela escrita com sol sustenido e inserção de um novo erro ou variante, a depender do ponto de vista.

Outra semelhança entre os textos da edição e a de Lúcio é a distribuição da quantidade de compassos por sistema, bem como a quantidade de sistemas por página (pelo menos até a página 3). Outros detalhes, como a maneira de registrar os travessões das colcheias (c. 115-116) ou a falta de uma nota do acorde do primeiro tempo do c. 114 na mão direita, são idênticos à cópia de Lúcio, demonstram essa aproximação.

Os aspectos discutidos conferem ao texto da edição um nível de maior refinamento o que o torna o texto final do compositor, mesmo tendo preservado erros anteriores e adicionado novos. Esse texto tem sido escolhido para ser o texto base da edição crítica da peça que será publicada em breve por meio do projeto de pesquisa do qual este trabalho é derivado.

Considerações finais

As reflexões realizadas a partir das fontes do Noturno do Igarapé, por meio da teoria da edição musical, dão contribuições importantes para a elaboração de pressupostos para uma edição respaldada cientificamente. O trabalho, de modo sucinto, tentou evidenciar as problemáticas principais envolvendo as fontes

disponíveis e seus desafios. A perspectiva que se constrói sobre elas, para a elaboração de uma edição crítica, tende a contribuir com o legado do compositor ao permitir que novos textos de sua obra ganhem novos leitores e, por consequência, novas sonoridades.

Referências:

ARRAES, Jonas. *Banda Sinfônica Municipal: grandes interpretações - partituras*. Belém: Fax Comunicação, 2004.

CASTRO, Urubatan. Entrevista de Rômulo Queiroz, Gabriella Affonso e Carlos Pires em 09/03/2021. Belém. Gravação via Google Meet. Belém.

CUMINUNE, Adnaldo Oldair. Entrevista de Rômulo Queiroz, Gabriella Affonso e Fernando Lacerda em 31/10/2021. Belém. Gravação via Google Meet. Belém.

FIGUEIREDO, C. A. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais*. Rio de Janeiro: Carlos Alberto Figueiredo Pinto (edição independente, 2014).

Disponível em http://www.musicasacrabrasileira.com.br/ebooks/Musica_sacra.pdf. Acesso em: 14 fev. 2021.

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

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

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

PIMENTA, Altino. *Noturno do Igarapé*. Não publicada, AP-MIS/SECULT-PA, n. 734.1 (cópia de Sérgio Lúcio 1991), 1989 a. Partitura manuscrita.

PIMENTA, Altino. *Noturno do Igarapé*. Não publicada, AP-MIS/SECULT-PA, n. 734.2 (autógrafo), 1989 b. Partitura manuscrita.

QUEIROZ, Rômulo. Entre o autógrafo e a edição: a Valsa de Belém nº 2 de Altino Pimenta. In: ENARTE, 38, 2011, Belém – PA. Seminário de pesquisa em música do Pará: pesquisa, difusão e patrimonialização das práticas musicais. *Anais...* Belém: EDUFPA, 2011. p. 58-70.

SILVA, Itacy. Entrevista de Rômulo Queiroz, Gabriella Affonso e Carlos Pires em 03/10/2021. Belém. Gravação via Google Meet. Belém – São Paulo.

FOLGUEDOS POPULARES PARAENSES: UM REGISTRO DA CULTURA REGIONAL MARAJOARA SOBRE O MOVIMENTO *O CORDÃO DO GALO*

José Agostinho da FONSECA JÚNIOR
Universidade Federal do Pará / EMUFPA – afonsecajr@ufpa.br

Resumo: O presente trabalho é um relato proveniente do projeto de extensão da Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA) sobre os folguedos populares paraenses, *O Cordão do Galo*. Este projeto tem como objetivo registrar, através de CD e livro de partituras, as principais canções populares executadas na manifestação cultural. Os aspectos sociais e culturais das pessoas que fazem parte da comunidade responsável pelo *Cordão do Galo* justificam a necessidade de tal projeto de extensão. Conclui-se que, como resultados imediatos, foi possível registrar, divulgar e valorizar a cultura regional por meio da música desenvolvida no município de Cachoeira do Arari, no arquipélago do Marajó (PA).

Palavras-chave: Cordão do Galo. Registro. Cultura regional. Folguedos populares paraenses.

The Popular “Folguedos Paraenses”: A Record Of The Marajoara Regional Culture On The Movement *O Cordão Do Galo*

Abstract: The present work is a report from the extension project of “Escola de Música da Universidade Federal do Pará” (EMUFPA) about the popular “folguedos paraenses”, *O Cordão do Galo*. This project aims to register, through CD and sheet music, the main popular songs performed in the cultural event. The social and cultural aspects of the people who are part of the community responsible for *Cordão Do Galo* justify the need for such an extension project. It is concluded that, as immediate results, it was possible to register, disseminate and value the regional culture through music developed in the municipality of Cachoeira do Arari in the Marajó archipelago (PA).

Keywords: *Cordão do Galo*. Register. Regional culture. Popular festivities from Pará.

Introdução

A partir do projeto de extensão da Escola de Música da UFPA *Folguedos Populares Paraenses – O Cordão do Galo*, apresenta-se aqui um relato sobre o registro da cultura regional marajoara. O projeto, que foi desenvolvido mediante verba parlamentar de financiamento, teve como objetivo imediato registrar, em CD e em livro de partituras no formato *lead sheet* (melodia, letra e harmonia), as principais canções populares executadas nesta manifestação cultural, que ocorre anualmente no município Cachoeira do Arari, na Ilha do Marajó, estado do Pará. Além disso, busca promover uma função social: salvaguardar e divulgar as memórias musicais produzidas pela comunidade local.

Tal relato propõe-se a descrever as atividades práticas previstas e realizadas no projeto, seguindo-se uma análise reflexiva, fundamentada em aporte teórico bibliográfico, sobre direitos humanos no contexto social no qual a festividade se insere. A proposta justifica-se pelo propósito da formação oferecida pela EMU-FPA, o de formar pessoas para o exercício profissional por meio da socialização do conhecimento – com a indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão. O texto está estruturado em duas seções: a primeira aborda o contexto sociocultural, tendo em vista o desenvolvimento humano por meio do movimento cultural do Cordão do Galo marajoara; a segunda seção trata do projeto de extensão dos “Folguedos Populares Paraenses – O Cordão do Galo”, tendo em vista a produção musical e seus resultados. Considera-se que os resultados alcançados foram positivos, pois foi possível realizar as principais atividades planejadas (gravação do CD e livro de partituras).

1. O Cordão do Galo: movimento social e o desenvolvimento humano

O *Cordão do Galo* é uma manifestação cultural desenvolvida desde 2008, no município de Cachoeira do Arari, arquipélago do Marajó (PA). Vem a se inserir como ação de salvaguarda da festividade do Glorioso São Sebastião, reconhecida pelo IPHAN/Minc¹ como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro (2013). Foi concebido em forma de brinquedo popular animado, representado na figura de um galo de cerca de dois metros que a cada ano é renovado, possibilitando a difusão do trabalho de artistas e/ou artesãos da região.

O Galo, ícone da brincadeira, faz alusão ao padre italiano, naturalizado brasileiro, Giovanni Gallo, que em 1972 fundou o Museu do Marajó; mas também reporta ao imaginário dos terreiros e quintais, em que é comum a criação desses animais de forma livre, inserida no contexto familiar e comunitário. Seu sentido é agregar, inspirar o brincante, possibilitando uma imersão no mundo da arte e da cultura.

Esta manifestação cultural ocorre em um território marcado por condições de extrema pobreza e baixo Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM), em que crianças e adolescentes têm sido os mais afetados, por violações a seus direitos fundamentais (PNUD, 2010-2017). Tradicionalmente, o lado profano da festividade evidencia fatores que podem influenciar o comportamento de gerações mais novas, num caminho contrário a uma cultura de não-violência; como o consumo de álcool, por exemplo.

Consideradas essas circunstâncias, é importante que a brincadeira do Cordão do Galo traga o lúdico para reinventar a tradição, promovendo um espaço seguro de convivência para cidadãos em desenvolvimento. A manifestação é um folguedo popular de natureza social, educativa, artística, cultural e ambiental, que

1 Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Ministério da Cultura.

envolve cerca de 300 crianças e adolescentes em defesa da vida, memória e universalidade de conhecimentos e direitos, com criatividade e ludicidade, visando ao desenvolvimento ético e humano.

Considerando-se a realidade sociocultural brevemente descrita, vale ressaltar a importância dos direitos humanos para os objetivos do projeto, sobretudo quanto à garantia da dignidade; esta faz referência ao irredutível humano; é a exigência ética proibida de se ultrapassar e está diretamente vinculada ao desenvolvimento – universal e inalienável – das pessoas. Entende-se, assim, que o desenvolvimento é parte integrante dos direitos fundamentais da pessoa humana. Logo, a dignidade implica numa dimensão ampla e sociocultural (relativa à essência/personalidade humana) (SARLET, 2013). A qualidade de vida se faz presente no modo como as pessoas vivem, não apenas na renda e recursos de que gozam; por isso, o florescimento humano está interligado com a qualidade de vida.

Tais elementos precisam ser respeitados e promovidos. Dentre o aspecto social, de desenvolvimento e qualidade de vida, encontram-se os direitos culturais, incluídos no chamado “mínimo existencial” (SARLET, 2013). A cultura faz parte da identidade e da formação do cidadão. Tendo esse fundamento ético-jurídico em vista, a Agenda 2030 – Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) da ONU de 2016, no 16º objetivo, propõe a promoção de sociedades pacíficas e inclusivas para o desenvolvimento sustentável e a construção de instituições eficazes, responsáveis e inclusivas em todos os níveis. Tal objetivo firma a responsabilidade social das instituições.

Além disso, o Pacto Internacional de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (ONU, 1966), em seu art. 13 afirma que os Estados Partes reconhecem o direito de toda pessoa à educação e que esta deverá visar ao pleno desenvolvimento da personalidade humana e do sentido de sua dignidade e fortalecer o respeito pelos direitos humanos. Concordam ainda em que a educação deverá capacitar todas as pessoas a participar efetivamente de uma sociedade livre, favorecer a compreensão, a tolerância e a amizade entre todos os grupos raciais, étnicos ou religiosos. Em seu art.15, 1, a’, o tratado multilateral afirma que os Estados Partes reconhecem a cada indivíduo o direito de participar da vida cultural. O Brasil ratificou tais tratados sobre direitos humanos em vigor, então seus entes e órgãos possuem a responsabilidade de cumprir com tais obrigações internacionais assumidas e constitucionais.

Assim, a manifestação do Cordão do Galo possui o viés social de melhorar a qualidade de vida das famílias da região, desenvolvendo junto às crianças conhecimentos e aprendizados relacionados à cultura local, valorizando-a.

Visto o exposto, tem-se ainda que o eixo orientador do PNDH 3 (Plano Nacional de Direitos Humanos 3, 2009) sobre “Educação e Cultura em Direitos Humanos” propõe, na diretriz nº 18, a inclusão da temática de educação e cultura em direitos humanos nas escolas de educação básica e em instituições formadoras, além do incentivo à transdisciplinaridade e transversalidade nas atividades acadêmicas que versem sobre direitos humanos.

Nesse sentido, a EMUFPA, como instituição de ensino técnico, reconhece a importância dos direitos humanos, especialmente, no que tange à diversidade cultural para a formação de cidadãos capazes de promover a construção de uma sociedade inclusiva (PDI 2016-2025 UFPA).

Por isso, o projeto de extensão dos folguedos populares paraenses, desenvolvido na instituição, possui como foco incentivar, dar visibilidade e oportunidades para os músicos da comunidade local marajoara

registrarem as músicas regionais que desenvolvem em meio ao respectivo movimento social no qual se inserem. Na próxima seção, será apresentado como tal projeto foi idealizado e confeccionado.

2. PROJETO DE EXTENSÃO FOLGUEDOS POPULARES PARAENSES – O CORDÃO DO GALO: UM REGISTRO CULTURAL MARAJOARA

Consoante o apresentado na seção anterior, descreve-se o projeto de extensão *Folguedos Populares Paraenses – O Cordão do Galo*, realizado na EMUFPA, em busca de aproximar a cultura regional dos alunos e professores do curso técnico para melhor compreenderem a dinâmica social local, a riqueza musical, a diversidade de manifestações e interpretações da arte. O projeto visou registrar a música produzida no contexto mencionado anteriormente, levando em consideração a importância dos próprios músicos regionais tocarem, gravarem, e montarem o livro de partituras de acordo com as suas próprias interpretações – a música tocada tal como ela é na comunidade marajoara. Tal projeto teve sua execução iniciada em 2021 devido às medidas processuais necessárias para a liberação da verba parlamentar de financiamento.

Os processos metodológicos utilizados neste projeto foram: realizar a pesquisa das canções populares; selecionar quais canções populares irão compor o livro de partituras; elaborar arranjos das obras selecionadas a serem gravadas no CD; transcrever as peças selecionadas; editar partitura digitalmente com uso de *software* específico; gravar em estúdio selecionado as músicas arranjadas; desenvolver o layout da capa e interior do álbum; realizar uma palestra para os estudantes da EMUFPA sobre o projeto, em seus aspectos sociais, culturais e musicais; elaborar relatórios finais de prestação de contas. O projeto suscita a necessidade de reflexão sobre a musicalidade local, evidenciando a singularidade do instrumento Caixa de Boi Bumbá – objeto sonoro representativo dos saberes e fazeres da comunidade.



Figura 1: Imagem da Capa do Livro de Músicas: letras, partituras e áudios do brinquedo.



Figura 2: Imagem da folha de rosto do *Livro de Músicas: letras, partituras e áudios do brinquedo*.

Foram selecionadas, entre banguês, cocos, lundus, toada de boi, valsa e carimbó, 15 músicas: *Cordão do Galo*, *Balanceia meu cordão*, *Lundu da Cachoeira*, *Carimbó do Marajó*, de Jr Soares e Ronaldo Silva; *Borboleta Amarela*, *Tartarugueiro de Iris da Selva*, de Ronaldo Silva; *Banguê pra Bastião*, de Allan Carvalho, Cincinato Jr e Ronaldo Silva; *Banguê da Cachoeira*, de Allan Cardoso e Ronaldo Silva; *Luna Prata*, *Vento do Arrozal*, *Giovanni e Bastião*, *Pirilampos*, *Ponta de ouro*, *Flor do Campo*, *Brinquedo de Rua*, de Allan Carvalho e Ronaldo Silva. Todas foram gravadas no CD, publicadas em forma de cifras com suas respectivas letras e em forma de partituras *lead sheet*. Ao total, foram confeccionadas 500 tiragens do livro de partituras e o mesmo número de CDs. Dentre as músicas gravadas, encontra-se a música *Balanceia meu Cordão*, coco de Jr. Soares e Ronaldo Silva. Segue a imagem da música, conforme está apresentada no livro:

BALANCEIA MEU CORDÃO
Coco
(Jr Soares e Ronaldo Silva)

Dm **A7**
Vou no lundu, vou no banguê da Cachoeira

Dm
Dançar no rio, campina verde do Arari

Gm **Dm**
Do Chipalá, eu venho do Retiro Grande

A7 **Dm**
Lá da Flexeira

F **C**
Das Cuieiras, Santa Cruz

A7 **Dm**
Do Jenipapo, Lago Grande

F **C**
La da Fazenda Matizada

A7 **Dm**
E da Santana

Gm **Dm**
De lá do Choque vem chegando o meu cordão

A7 **Dm**
Balanceando na festa do Bastião

Gm **Dm**
De lá do Choque vem chegando o meu cordão

A7 **Dm**
Balanceando na festa do Bastião

Figura 3: Imagem da letra e cifra da música *Balanceia meu cordão*.

BALANCEIA MEU CORDÃO
Coco Jr. Soares e Ronaldo Silva

Dm **A7**
Vou no lun - du, vou no han-guê da Ca - cho - ei - ra Dan-çar no

Dm **Gm** **Dm**
rio, cam-pi - na ver-de do A-ra - ri Do Chi-pai - á, eu venho do Re-ti-ro Gran-de

A7 **Dm** **F** **C** **A7**
Lá da Fle - xei-ra Das Cui-ei - ras, San - ta Cruz Do Je-ni-pa-po, La-go

Dm **F** **C** **A7** **Dm**
Gran - de Lá da Fa-zen-da Ma-ti - na - da E da San - ta - na De lá do

Gm **Dm** **A7** **Dm**
Cho-que vem che-gan-do, o meu cor - dão Ba-lan-ce - an-do na fes-ta do Bas-ti - ão De lá do

Gm **Dm** **A7** **Dm**
Cho-que vem che-gan-do, o meu cor - dão Ba-lan-ce - an-do na fes-ta do Bas-ti - ão

Figura 4: Imagem partitura no formato *lead sheet* da música *Balanceia meu cordão*.

Todos os objetivos foram atendidos, o livro de partituras e o CD foram confeccionados e finalizados. A palestra não pôde ser realizada nas dependências da escola em função das normas e medidas de segurança para o enfrentamento à pandemia de covid-19 vigentes durante a execução do projeto. Esta atividade foi reprogramada para uma data futura, pois será realizada em conjunto com os outros profissionais da área da música e o público em geral.

Neste contexto, o projeto teve como foco inicial a produção, edição e tiragem de um livro de partituras com CD encartado como forma de registro, para as futuras gerações, das memórias sociais, afetivas e culturais da cultura marajoara, contribuindo de forma efetiva na formação destes jovens – incentivando a relação de cuidado e transmissão dos valores e práticas culturais típicos destes com o território. O projeto tem como público-alvo amadores, estudantes e profissionais de música com interesse na música amazônica.

O projeto de extensão *Folgedos Populares Paraenses – O Cordão do Galo*, desenvolvido pela EMUFPA, tem também um papel social de incentivar/apoiar tal manifestação social, primando pela permanência da manifestação e do melhor desenvolvimento social na região (impacto indireto); mas o projeto também permite que a cultura local – no âmbito da música – seja resguardada, divulgada, conhecida e valorizada para o público em geral, professores e alunos da instituição (impacto direto).

O registro dessa música, produzida no seio de uma manifestação sociocultural local, é de extrema importância para a permanência e a perpetuação da história de um povo. Os seres humanos que agem e falam necessitam da ajuda do artista, dos poetas e historiadores, escritores, porque sem eles este produto da atividade humana (a história que encenam e contam) possivelmente não sobreviveria. A ação possibilita a constituição de narrativas, relatos e histórias, mas precisa de uma audiência e um espaço público.

Na poesia, a recordação é diretamente transformada em memória, o ritmo garante a fixação da lembrança quase que por si mesmo. Essa proximidade com a lembrança viva permite que o poema perdure; sua memorabilidade determinará sua durabilidade na lembrança humana (ARENDR, 2018). As artes menos materialistas, como a música e a poesia (performáticas) aproximam-se da atividade da ação.

A educação das ciências humanas permite a reflexão crítica sobre a compreensão dos fatos do passado e do próprio presente (ADORNO, 2010). As artes e as humanidades são capazes de construir cidadãos alertas, atuantes, críticos, são uma fundamentação e um complemento para as demais ciências; preparam o homem para observar e entender a complexidade da vida (VERBICARO, 2021).

A música é um testemunho da memória do povo marajoara, por isso necessita do registro pelas diversas vias que os meios/ferramentas tecnológicas proporcionam. Um povo que conhece sua cultura e história, e as preserva, consegue manifestar sua identidade e representatividade para o mundo. A etnomusicologia no Brasil se desenvolve em busca da preservação da cultura e tradições locais por meio do estudo da música dessas comunidades. Logo, este projeto incentiva o estudo da manifestação cultural da comunidade regional paraense, especialmente, por meio do seu registro. Os folgedos populares paraenses são patrimônios imateriais de uma comunidade a serem eternizados no tempo e no espaço.

Considerações finais

Conclui-se que o projeto de extensão da EMUFPA *Folguedos Populares Paraenses – O Cordão do Galo* resultou em um importante registro da cultura regional marajoara. Todos os seus objetivos principais foram atendidos positivamente. Como resultados para a manifestação sociocultural do Cordão do Galo, o projeto teve um papel social de apoio à manifestação, para o melhor desenvolvimento humano na região (a qualidade de vida das famílias da região, especialmente das crianças); além disso, permitiu que a música fruto da cultura local fosse resguardada, divulgada, conhecida e valorizada.

O projeto visou aprofundar os conhecimentos e experiências dos alunos, promovendo uma educação musical completa humanista, pois, em épocas de crises, faz-se necessário reforçar o valor das humanidades – a educação humanista é desbarbarizadora e esclarecedora; logo, é uma das condições para a vida democrática, que busca o consenso e a empatia.

O produto final desenvolvido no projeto conta com: pesquisa das canções populares e seleção destas para o livro de partituras; elaboração de arranjos e transcrições das peças selecionadas; editoração de partitura digitalmente (com uso de *software* específico); gravação em estúdio e o desenvolvimento do layout da capa e interior do álbum. Consideramos, assim, que o projeto trouxe impacto positivo na musicalidade local, ressaltando a singularidade do instrumento Caixa de Boi Bumbá.

Evidencia-se que o registro da música resultante de manifestações socioculturais é necessário para a permanência e a perpetuação da história dos povos; o registro é uma forma de eternizar a memória musical das comunidades. No caso do projeto aqui abordado, configura-se um importante precedente para a instituição, pois permite que novas possibilidades e oportunidades semelhantes sejam desenvolvidas e aperfeiçoadas, com outros projetos de registro das músicas de diversas culturas regionais paraenses.

A pesquisa de extensão baseada no viés sociocultural auxilia na formação de músicos/cidadãos/artistas sensíveis à realidade em que se encontram, além de permitir o desenvolvimento de um conhecimento mais vasto, para além dos paradigmas mínimos da grade curricular. Nesse sentido, o projeto cumpriu seu papel social de fomento ao desenvolvimento da comunidade local para uma melhor qualidade de vida e incentivo à cultura local. Espera-se que tal atividade traga resultados a curto prazo, com o incentivo ao estudo da cultura regional; e a longo prazo, para a permanência do movimento social que transforma a realidade local e permite o desenvolvimento dos jovens, os quais serão futuros adultos preocupados com seu papel na formação do Estado.

Referências:

ADORNO, Theodor. *O Que Significa Elaborar O Passado*. Educação e Emancipação. Tradução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Tradução de Roberto Raposo. 13. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BRASIL. PNDH 3. Decreto nº 7.037, de 21 de dezembro de 2009. Governo Federal. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Decreto/D7037.htm. Acesso em: 17 nov. 2021.

BRASIL. *Plano Nacional de Educação em Direitos Humanos*. 3ª reimpressão simplificada. Ministério dos Direitos Humanos Brasília, 2018.

ONU. *Pacto Internacional de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais*, 1966. Planalto, Brasília. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1990-1994/d0591.htm. Acesso em 17 nov. 2021.

SARLET, Ingo Wolfgang. Prestação jurisdicional, dignidade (da pessoa) humana, mínimo existencial e justiça constitucional: algumas aproximações e alguns desafios. *Revista CEJUR / TJSC*, v. 1, n. 1, p. 29-44, 2013.

VERBICARO, Loiane Prado. Utilidade do inútil: por que as democracias precisam das humanidades. In: MAZZUOLI, Valério; MORBACH, Gilberto (Orgs). *Arte, cultura e civilização: ensaios para o nosso tempo*. Belo Horizonte: Letramento, 2021.

UM RELATO DE EXPERIÊNCIA A PARTIR DO PROJETO MÚSICA EM EDIÇÃO: A OBRA DE ALTINO PIMENTA

Gabriel Rodrigues LANHELLAS

Universidade Federal do Pará / EMUFPA – gabriel.lanhellas@emusica.ufpa.br

Rômulo Mota de QUEIROZ

Universidade Federal do Pará / EMUFPA – romulomq@ufpa.br

Resumo: O presente relato aborda, do ponto de vista discente, uma experiência introdutória no âmbito da teórica e prática da edição musical, vivenciada no projeto de pesquisa *Música em Edição: A Obra de Altino Pimenta*, coordenado pelo Prof. Dr. Rômulo Queiroz, no âmbito da EMUFPA. A leitura da literatura produzida sobre Altino Pimenta permitiu conhecer elementos da sua cultura musical e do seu estilo, como uma etapa necessária para o desenvolvimento de um olhar crítico sobre as fontes musicográficas de sua obra, fundamental para o exercício interpretativo em edição musical. A experiência prática em edição é demonstrada a partir de duas peças para canto e piano, a saber: *Súplica* e *Romance da Inconfidência*. O projeto revelou-se de grande importância para formação acadêmica do discente, complementando a disciplina Editoração Musical, presente no currículo do curso técnico em Composição e Arranjo da EMUFPA, além de aumentar o escopo de atuação profissional do aluno quanto ao interesse para o desenvolvimento de trabalhos futuros em edição musical a partir de obras de compositores amazônicos.

Palavras-chave: Edição Musical. Música Brasileira. Música da Amazônia. Música Paraense. Altino Pimenta.

An Report On An Experience In The Research Project Music Edition: The Work Of Altino Pimenta

Abstract: This paper reports an introductory experience on the studies of music edition of a volunteer student in the research project entitled Music Edition: the work of Altino Pimenta, coordinated by Dr. Rômulo Queiroz, at the Escola de Música da UFPA (Federal University of Para Music School). The literature produced about Altino Pimenta permitted the learning of elements of his musical culture and style as a requisite to the analysis of Pimenta's sources, including autographs and copies of the first edition. Edition practice is discussed through two pieces for voice and piano of the composer: *Súplica* and *Romance da Inconfidência*. The student participation in the project contributed to complement the subject Music Notation of the Composition course in which the student is enrolled, and to broaden his professional perspectives. This paper increases the discussion on music edition through works of an Amazonian composer.

Keywords: Music Edition. Brazilian Music. Music of Pará. Amazonian Composer. Altino Pimenta.

Introdução

O presente relato de experiência é fruto do projeto *Música em Edição: A obra de Altino Pimenta*, que vem sendo realizado na Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA) desde agosto de 2020. Foi no âmbito deste projeto que passei a desenvolver, como aluno voluntário de iniciação científica e aluno bolsista, um plano de trabalho denominado *Editando e editorando Altino Pimenta*, do qual provêm as reflexões sobre os processos de edição musical que serão aqui tratadas.

Para entendermos a vinculação do plano de trabalho com o projeto de pesquisa mencionado, cabe aqui uma pequena descrição deste projeto, de modo a tornar clara essa relação. Edição de partitura é um dos temas do projeto de pesquisa, que foca a obra do compositor paraense Altino Pimenta (1921-2003)¹. Seu objetivo geral é editar e editar a obra completa do músico, bem como investigar sua vida e obra, não somente como um processo indispensável à edição de suas peças, mas necessário ao alcance de outro objetivo: o de construir o Acervo Altino Pimenta da EMUFPA, em parceria com o projeto de extensão *Acervo Altino Pimenta na EMUFPA: Constituição e lançamento*, de autoria do bibliotecário Marcos Paixão, que servirá de repositório para as edições do projeto *Música em Edição: A obra de Altino Pimenta*.

Ações voltadas para a interpretação musical da obra, também estão previstas por meio de apresentações e gravações de duo camerístico de canto e piano e pela parceria com outros dois projetos de extensão, o *Sarauparauara* e o *Música Popular: conhecimento, fazer musical e reflexão a partir da montagem de repertório*, coordenados pelos professores da EMUFPA Celson Gomes e Joelma Bezerra, respectivamente.

Para atingir seus objetivos, o projeto *Música em Edição: A obra de Altino Pimenta* tem obtido apoio da família do músico, bem como do Museu da Imagem e do Som da Secretaria de Estado de Cultura do Pará (MIS - SECULT/PA), atual guardião do maior acervo museográfico e museológico do compositor.

A partir desse cenário de ações em torno da vida e obra de Altino Pimenta, o plano de trabalho visou contribuir com a edição e editoração de partituras, avolumando a reflexão sobre a produção composicional de Altino Pimenta ao criar novos textos/edições a partir de sua obra e a possibilidade de difusão do conhecimento acerca do compositor. Para isso, uma seleção de peças do compositor, sob o olhar da teoria e da prática em edição musical, compõe o objeto principal deste relato.

1 Altino Pimenta (1921-2003) foi um pianista e compositor nascido em Belém do Pará. Ainda adolescente, foi buscar formação no Rio de Janeiro na década de 1930, onde atuou como pianista de rádio e professor de piano, dentre outras funções do métier artístico. Conheceu Villa-Lobos e conviveu com Magdalena Tagliaferro, de quem se tornou discípulo, e logrou contatos que hoje são lendários. Na década de 1970, retornou para sua terra natal para assumir importante papel como agente público servidor da UFPA, contribuindo grandemente para o do ensino musical em Belém à frente do antigo SAM (Serviço de Atividades Musicais da UFPA), hoje Escola de Música da UFPA, onde se centraliza grande parte da produção de suas composições, principalmente peças para piano solo, canto e piano e música de câmara.

1. REEDITAR ALTINO PIMENTA

Altino Pimenta compôs cerca de uma centena de peças, principalmente para piano solo, canto e piano e música de câmara. Sua obra foi em sua maior parte produzida na década de 1980 em diante. A partir de 1990, lançou três discos autorais e, em 1994, publicou pela UFPA os álbuns de partituras: *Composições para canto e piano* e *Música para piano e outros instrumentos* (QUEIROZ, 2005). O processo de edição desses livros foi encabeçado pelo compositor, que supervisionou o trabalho de cópia realizado por Itacy Silva. Os manuscritos de Pimenta foram publicados a partir das cópias realizadas manualmente pela copista. Hoje, essas publicações encontram-se esgotadas, carecendo de reedição e revisão, tarefa que está sendo realizada pelo projeto em questão visando atender aos diversos interesses sobre a produção musical de Altino Pimenta e de compositores da região amazônica.

No que tange reedição a partir do projeto de pesquisa *Música em Edição: A obra de Altino Pimenta*, o projeto tem sido criterioso em respaldar o trabalho a partir da literatura pertinente sobre edição musical, principalmente a partir das contribuições de Figueiredo (s/d). As peças têm sido digitalizadas pelo projeto *Música em Edição: A obra de Altino Pimenta* a partir das visitas ao MIS/PA. Dentre elas, três autógrafos foram entregues a mim a fim de atingir o objetivo do meu plano de trabalho, o de desenvolver a prática de edição e editoração a partir da obra de Altino Pimenta.

A perspectiva de se trabalhar a edição de um compositor da região amazônica é uma tarefa que encurta a distância entre o meio acadêmico desta região e os estudos em edição musical. E nesse sentido, concordamos com Figueiredo (s/d, p. 10):

Os estudos sobre as edições brasileiras ainda são poucos. Como consequência, grande parte das obras editadas, ainda hoje, o é de maneira empírica, sem uma reflexão consciente, denotando a resistência da comunidade acadêmica em levar a sério a questão e adotar critérios mais consistentes ou mais conscientes. Junte-se a isso a quantidade de curiosos que confundem cópias com edições, e os softwares de música, que ajudam nessa confusão, com o largo emprego do termo “editar”, que nada tem a ver com o termo técnico correto.

No objetivo do projeto de pesquisa, e consequentemente no plano de trabalho que origina este relato, está implícito o afã de valorizar o compositor da região amazônica (de Belém-PA), de trazê-lo para o cotidiano tanto de ensino quanto para o meio cultural e fazer-se preservar a história do compositor e de suas obras, a fim de serem mais conhecidas, interpretadas e gravadas; tudo isto com reflexão consciente, sob a acepção acadêmica correta do termo editar, que de acordo com o autor é: “[...] estabelecer um texto, resultante da pesquisa e da reflexão em torno das fontes que o transmitem e que seria o exemplar utilizado para a impressão, se for o caso” (FIGUEIREDO, s/d, p. 40).

É importante considerar que a edição (musical), segundo o autor, se refere ao texto musical escrito e não ao seu registro sonoro e a manipulação que nele se faz a partir de programas de computador chamados editores musicais, muito comuns em nossos dias. O termo edição musical, neste sentido, tem sido usado extensivamente na Internet.

2. PRIMEIROS PASSOS NO PROJETO

A chamada de inscrição para o projeto em questão foi conhecida através de conversas casuais com os professores da Instituição e alunos de outros cursos da EMUFPA. Surgia como uma oportunidade de aprimorar os conhecimentos musicais e de língua estrangeira em virtude da possível necessidade de ler material teórico em inglês.

A chamada para alunos voluntários ocorreu em março de 2020 (data de publicação do edital: 09/03/2020), observando os requisitos necessários, sendo os principais: estar matriculado na EMUFPA, ler e interpretar adequadamente textos acadêmicos em língua inglesa, apresentar noções básicas de editoração musical e habilidades elementares de piano, teclado eletrônico ou outro instrumento congêneres para a interpretação, leitura e análises harmônicas a partir do repertório-objeto do projeto.

Contudo, logo após o envio da inscrição via e-mail, no dia 17 de março foi anunciada a suspensão das atividades da EMUFPA devido à pandemia de Covid-19 e somente a partir agosto, segundo semestre de 2020, foi decidida a volta das atividades por meio remoto². No dia da entrevista para preencher a vaga de aluno voluntário foi feita uma prova escrita para testar as habilidades. A primeira questão se tratava da interpretação e tradução de um texto em inglês – aqui pude ter minha primeira experiência quanto à linguagem voltada para o estudo da música, expressões e palavras que no uso convencional do idioma têm um significado, mas que para a linguagem musical, têm outro. Em seguida, a questão pedia uma transcrição (editoração) de uma obra do Altino Pimenta manuscrita, ou seja, feita à mão pelo autor, onde tive dificuldade em identificar as notações e textos colocados na partitura.

Por fim, consegui finalizar a prova e entregar em tempo hábil. O resultado saiu em poucos dias, tendo sido eu aprovado para ocupar a vaga de voluntário, podendo aprender mais sobre edição e editoração a partir da obra de Altino Pimenta.

Alguns dias após a entrevista, o professor coordenador do projeto e eu procuramos ajustar os dias dos encontros via *Google Meet* para início das atividades, começando às terças, quartas, quintas e sextas-feiras no horário da tarde – das 14h00 às 16h00. Assim, conforme este planejamento, os exercícios e leitura dos estudos de edição e editoração foram sendo realizados.

Como primeira atividade de edição musical, foi-me dada uma peça manuscrita de J. S. Bach, do seu livro de *Invenções a Duas Vozes*, para que eu analisasse duas edições da peça, suas semelhanças, as problemáticas e os componentes do texto musical escrito. Esse primeiro exercício foi importante para a minha introdução às questões que permeiam o trabalho do editor no momento em que for manusear uma peça antiga em condições razoáveis de conservação (há peças onde é impossível fazer uma editoração ou edição segundo o autor). Esse exercício resultou em uma primeira cópia feita no programa de notação musical *Finale*.

A partir desta experiência fomos para a teoria propriamente dita, a leitura do primeiro capítulo de *Música Sacra e Religiosa Brasileira dos séculos XVIII e XIX – Teorias e práticas editoriais*, de Carlos Alberto Figueiredo (s/d). Embora o livro foque o repertório sacro e religioso, seu primeiro capítulo é uma introdução à Edição

² O encontros se deram pelo uso dos aplicativos do Gsuite, um conjunto de aplicativos da Google que oferece soluções corporativas, como editor de documentos, planilhas, armazenamento nas nuvens, e-mails, dentre outros aplicativos que facilitam o dia a dia do usuário.

Musical. Em seu livro, Figueiredo dá grande noção da área de edição musical, explicando a sua complexidade a partir dos problemas que ele enfrentou ao analisar o repertório sacro e religioso brasileiro e, portanto, utilizando-se dele em seus exemplos.

A cada leitura que fazia deste capítulo de Figueiredo, meu olhar sobre a atividade e sobre o projeto se expandia, deixando mais claro o objetivo do projeto *Música em Edição*, que ao proporcionar tal experiência de aprendizagem a alunos de iniciação científica enseja a possibilidade de formação de novos estudiosos e profissionais na prática de edição musical.

Concluída a leitura do primeiro capítulo, fomos para a prática da edição e editoração com as peças do Altino Pimenta e cada aluno ficou encarregado de uma ou mais peças para trabalhar a prática da edição e editoração. Dentre as peças apresentadas pelo coordenador, escolhi *Súplica* e *Romance da Inconfidência*, ambas para canto e piano, publicadas no livro *Composições para canto e piano*. Contudo, antes de apresentar as problemáticas encontradas durante os exercícios de edição, gostaria de abordar o tipo de edição abordado ao longo do projeto, uma vez que este visa um estudo reflexivo, crítico, sobre as obras de Altino Pimenta e seu estilo.

3. EDIÇÃO CRÍTICA

No artigo *Tipos de Edições*, Figueiredo (s/d) destaca as várias maneiras de edição que uma obra poderia ter, dentre elas: fac-similar, diplomática, crítica, *Urtext*, prática, genética e aberta. Os exercícios de edição que desenvolvemos voltavam-se para a edição *crítica*.

A edição “crítica” tem como prioridade investigar e procurar registrar a intencionalidade da escrita do compositor a partir do que foi fixado em várias fontes que transmitem a obra a ser editada. Portanto, a finalidade da edição crítica é procurar reescrever o texto pretendido pelo compositor. Vale ressaltar que tal edição pode fornecer uma apresentação da obra de modo abrangente, a fim de propiciar a reflexão sobre a prática da execução musical, dando ferramentas para o intérprete elaborar sua interpretação.

Durante os primeiros contatos e análises de suas canções, tive que atentar para diversos aspectos que circunscreviam historicamente aquela produção: a época em que o compositor viveu (século XX), os compositores que lhe influenciaram, as pessoas com quem conviveu etc. Aspectos de sua vida que originaram ou influenciaram seu estilo musical o qual não me era tão comum, considerando que minha área de atuação como instrumentista é em guitarra e não em piano ou canto. De início, foi difícil entender a harmonia que Altino propunha em suas canções; contudo, tendo como base as informações necessárias sobre o compositor através da leitura das dissertações desenvolvidas sobre sua música, que trazem análises sobre seu estilo, além da escuta de suas composições e das conversas com o coordenador, comecei a compreender melhor a obra de Altino Pimenta de modo a desenvolver habilidades necessárias à edição musical e a edição do tipo crítica.

Sendo assim, passo a expor as problemáticas encontradas durante a realização dos exercícios de edição musical, o que me ajudou a desenvolver um pensamento crítico e um olhar perspicaz sobre o texto musical, seja ele o texto de Altino Pimenta ou de qualquer outro compositor.

4. PROBLEMÁTICAS ENCONTRADAS – RELACIONANDO TEORIA E PRÁTICA NAS EDIÇÕES DE SÚPLICA E ROMANCE DA INCONFIDÊNCIA

À medida que progredia nos estudos sobre edição, passei a compreender o trabalho do editor musical, que não se baseia apenas em fazer cópias de uma partitura em um programa de notação musical. A cópia é apenas uma parte do trabalho do editor porque editar requer investigação sobre a obra; e esse processo requer estudos sobre as fontes musicais que transmitem a obra musical.

Dentro das problemáticas do campo teórico, comentarei algumas que me chamaram atenção durante os meus exercícios de edição. Em primeiro momento, destaco as que ocorrem durante o processo de edição e podem ser classificadas como: omissão, adição, substituição e alteração da ordem (CAMBRAIA *apud* FIGUEIREDO, s/d, p. 23). De maneira sucinta, *omissão* é quando se excluem lições³ que havia no modelo utilizado (seja cópia ou manuscrito); a *adição* inclui lições não existentes no modelo; e *substituição* e/ou *alteração* desconfigura(m) ou procura(m) aprimorar as lições.

Os erros podem ser feitos pelo próprio compositor ou por pessoas que manipulam o seu texto, seja de modo autorizado por ele ou não; são, nas palavras de Figueiredo, os agentes transformadores do texto (FIGUEIREDO, s/d). Ele acrescenta:

O erro é detectável pela sua própria natureza, enquanto a detecção das variantes depende da comparação entre fontes ou até de lições dentro de uma mesma fonte. Emerge, assim, a questão do estilo como critério fundamental para a distinção entre erros e variantes (FIGUEIREDO, s/d, p. 20).

Mais adiante, Figueiredo aborda quatro etapas principais encontradas no processo de edição, que são: leitura do modelo, memorização, ditado interior e execução manual. E durante as etapas mencionadas podem ocorrer erros pelo copista/editor devidamente autorizado pelo compositor. Na primeira etapa, temos uma leitura e análise comparativa entre duas versões da obra a ser trabalhada (o manuscrito original e a cópia ou fonte auditiva/audiovisual – CD ou gravação).

Na etapa da memorização, começam a aparecer alguns erros de notação mencionados no parágrafo anterior, pois, no ato de memorizar trechos/ fraseados musicais, acabamos por acrescentar ou subtrair uma nota ou articulação acidentalmente. O cansaço, esquecimento, interrupções, são fatores que influenciam na qualidade e resultado final da edição. Na etapa do ditado interior, o editor faz uma revisão dizendo para si o que copiou. E por último, a execução manual é quando o copista vai efetuar graficamente o registro da obra contendo todos os itens por ele registrados.

Falhas podem ocorrer, mesmo que o copista cumpra as etapas minuciosamente; com isso, para cada obra é necessário submetê-la à análise estilística, o que pressupõe sempre a comparação, pois há também a questão do estilo do compositor, que pode facilitar ou dificultar a tarefa do copista em entender a intenção do autor para aquela determinada obra.

3 “O conceito de lição é abrangente. Pode-se defini-lo como qualquer porção ou segmento de um texto. [...] os parâmetros altura e ritmo, pelo menos até a primeira metade do século XX, estabelecem a identidade básica de uma obra e constituem, por isso, os elementos essenciais que caracterizam as lições da obra musical: uma linha melódica, ou apenas uma nota, um grupamento rítmico, ou apenas uma figura de duração, um acorde, são exemplos de lições” (FIGUEIREDO, s/d. p. 15-16).

Temos também o fato de que quando o documento ou a página encontram-se comprometidos integralmente ou parcialmente e/ou são de difícil leitura ou compreensão é necessário recorrer a outras fontes para solucionar a ausência de informação.

Aqui a problemática encontrada envolve o uso das fontes, elemento fundamental no processo de edição de partituras, pois, para os que já atuam na área de documentação e preservação de documentos históricos, dependendo do estado de conservação em que estes foram condicionados, as informações podem ajudar ou dificultar a vida do copista ou editor, como citado antes. Todavia, podem existir outras fontes para preencher o vácuo criado pela falta de informação dos documentos, como por exemplo as fontes sonoras ou audiovisuais.

Podemos ouvir os áudios gravados da peça musical ou um relato do compositor em relação à sua obra; não havendo áudio ou gravação audiovisual, é preciso recorrer ao compositor; contudo, caso o compositor não esteja vivo, há alternativas, como buscar pessoas próximas a ele (por exemplo: ex-alunos, amigos, parentes e etc.), pois, dependendo da obra, será necessário fazer uma investigação para sanar as lacunas deixadas pelo compositor, procurando saber mais sobre o mesmo, principalmente em questões sobre a escrita musical e o estilo composicional.

A priori, essas foram as principais problemáticas encontradas em minha experiência como um editor “aprendiz”. Posteriormente, meu orientador apresentou-me uma cópia do autógrafo de *Súplica* (peça original). Essa peça já havia sido entregue a mim pelo professor a partir de outra fonte, a cópia editada de Itacy Silva, pessoa que, sob a supervisão do compositor, foi a copista do livro *Composições para Canto e Piano*. Com o manuscrito original, pude observar detalhes e comparar com a cópia da edição e fazer alguns questionamentos. Vejamos abaixo as problemáticas citadas anteriormente:

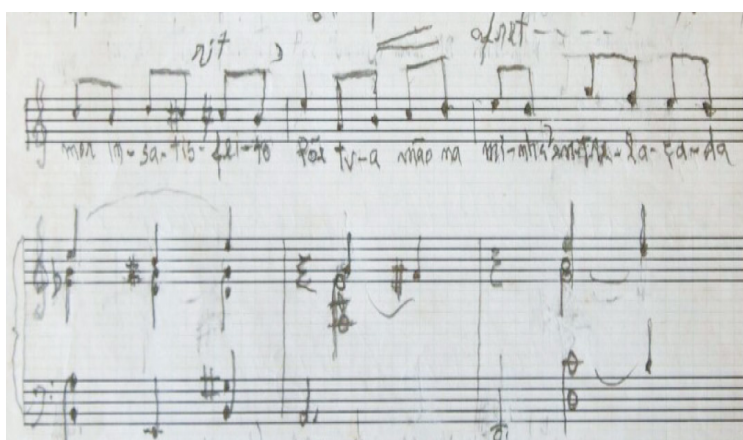


Figura 1: *Súplica*, compassos 9-10: autógrafo.
Acervo do MIS - SECULT/PA.

Figura 2: Súplica, compassos 9-10: cópia de Itacy Silva, publicada em *Composições para Canto e Piano*, 1994.

Figura 3: Súplica, compassos 9-10: meus primeiros exercícios de edição.

Nota-se que no processo de análise da peça *Súplica* a versão de Itacy Silva (Fig.2) está bem clara, de fácil leitura.

Na versão editada por mim (Fig. 3), há algumas pequenas falhas/erros na edição, como por exemplo, a linha de ligadura do primeiro tempo do primeiro compasso 9 passando por cima da nota, além da letra da música mal posicionada e as hastes das notas. A falta de atenção contribuiu para erros, além das questões corriqueiras da vida acadêmica / universitária e pessoal. Ademais, o *software* utilizado, *Finale* 2014, trouxe um pouco de dificuldade para ajustar as pontuações, articulações, ligaduras, letra da música, hastes das notas, formatação da página e etc., pois, no início do curso técnico de Composição e Arranjo, aprendemos a utilizá-lo do básico para o intermediário; porém, além de ser um programa pago (custando em dólares uma licença original), os alunos só conseguiam ter acesso ao programa na EMUFPA.

Havia também uma questão: o *software* deixava o computador com performance lenta; isso dificultava as edições, impactando no tempo para concluir as tarefas. O professor orientador, observando as minhas

dificuldades, ofereceu um modelo padrão dentro do *Finale* que serviu de base para o acabamento da peça e, com isso, fazia as edições em um programa e convertia o arquivo para o *Finale* para fazer os mínimos ajustes. Assim obtivemos rendimento no plano de atividades do projeto.

Na figura (3) alerto para um detalhe: sendo eu, guitarrista, parece-me que o trecho é de fácil leitura para um pianista, pois no compasso 10, no primeiro tempo, observa-se a articulação da mão esquerda, uma mínima pontuada no primeiro tempo e outra mínima simples no segundo tempo do compasso. A nota do primeiro tempo do compasso no baixo (mínima pontuada), no meu entender, dá a ideia de sustentação/prolongação, assim como no segundo tempo do compasso (onde está o acorde de Dm7) e finaliza com um Bm em semínimas no terceiro tempo.

À primeira vista foi estranho, pois, ao ver a primeira nota da mão esquerda (mínima pontuada) em um tempo de $\frac{3}{4}$ (três por quatro), essa nota já ocupa o tempo todo do compasso. No segundo tempo do mesmo compasso, há outra mínima em forma de acorde que preenche dois tempos, e isso me deixou confuso; é como se o compositor tivesse aberto vozes dentro do mesmo compasso para completar o seu raciocínio (relembro o fato de que sou guitarrista e não pianista). Conversando com o orientador, ele explanou que essa escrita é um tipo de escrita comum ao universo da literatura pianística. Essa informação foi de grande valor para minha formação em composição musical, no que se refere ao domínio das peculiaridades de escritas entre os instrumentos musicais.

Em outra obra, veremos uma drástica mudança de notação entre o autógrafo e a cópia, o que me fez levantar diversos questionamentos sobre as alterações. Trata-se da peça *Romance da Inconfidência*.

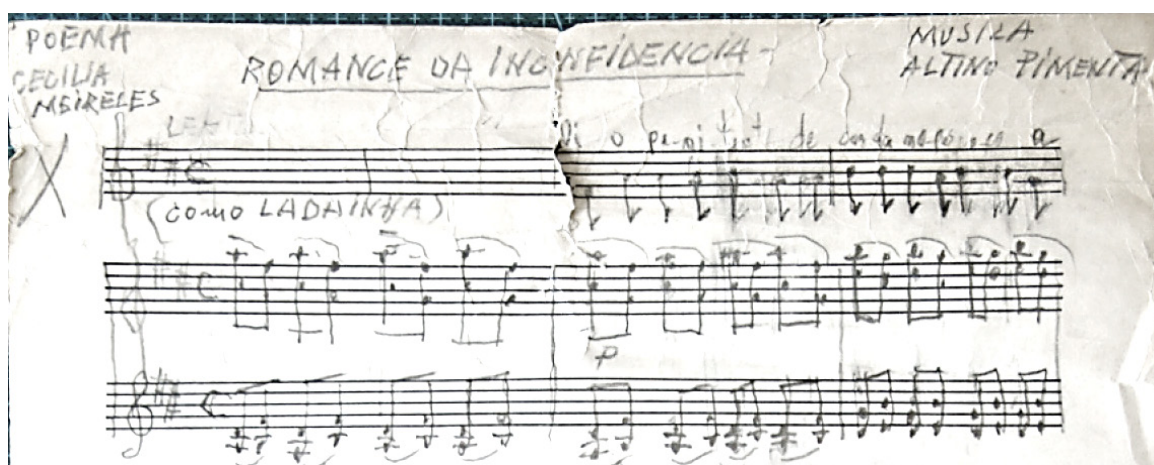


Figura 2: Romance da Inconfidência, c. 1-3: autógrafo. Acervo do MIS - SECULT/PA.

Romance da Inconfidência

Homenagem a Ouro Preto
À Elenis Guimarães

Poema - Cecília Meireles
Música - Altino Pimenta
B.H./Ago./1990

Figura 3: Romance da Inconfidência, c. 1-3: cópia de Itacy Silva, publicada em Composições para Canto e Piano, 1994.

Nas imagens acima, retiradas da peça mencionada, a fig. 1 apresenta a parte do piano em colcheias, quanto que a fig. 2 em semínimas. As diferenças entre as fontes me levaram a questionar qual das fontes deveria ser adotada como texto que melhor representasse a intenção do autor. Para resolver a questão, fui em busca de outras fontes, já que o segundo registro apontava para uma variante da peça. Com êxito, obtive acesso ao áudio fonógrafo da referida peça, publicado em LP (Coleção nos originais, Vol. 2: Altino Pimenta), sob a aquiescência do compositor. Após ouvi-la, levantei a seguinte questão: O que levou o compositor a mudar parte da peça, já que a cópia publicada o registro fonográfico não haviam preservado a intenção do autógrafo?

Essa questão suscitou a consulta de novas fontes que revelassem as causas da predileção de Altino pelo texto da publicação. Como não tive acesso a outras fontes primárias ou secundárias que esclarecessem esse feito, restou-me fazer elucubrações baseadas nas diferenças entre as duas fontes escritas. A despeito disso, ficou clara a intenção do autor em publicar o segundo registro como um texto final, e que este gerou, a posteriori, um registro fonográfico autorizado pelo compositor, reafirmando a ideia de texto final a partir da cópia publicada. Ao comparar as duas escritas, percebi que o compositor ou a copista alteraram os registros de indicações de expressão ou até mesmo de articulações. Para manter um sentido estilístico da peça, no que diz respeito a essas indicações de expressão e articulações, optei em meu exercício de edição por algumas lições vindas do autógrafo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência no projeto de pesquisa foi muito produtiva e gratificante para aluno e orientador. A edição musical como área de conhecimento em Música se fundamenta também em outras áreas bem situadas, como: a filologia, a crítica textual, a semiótica entre outras. Essas relações revelam um horizonte de conhecimento multidisciplinar e complexo que demanda formação e dedicação inerentes à boa formação do editor musical. Compreender essa área de estudo, levou-me a um nível mais elevado de perspicácia sobre um objeto tão comum ao universo da música: o texto musical, em sua natureza e problemática.

Esse vislumbre sobre o campo da edição musical foi interessante de ser empreendido a partir da obra de um compositor amazônico do séc. XX, dentre os quais, nesse recorte temporal, não temos notícia de edições críticas. Essa experiência mostrou a importância da obra de Altino Pimenta revista à luz da teoria da edição musical o que diz respeito ao respaldo que tal estudo pode proporcionar à produção musical local, destacando-a como produto a ser continuamente consumido e pesquisado. A discussão trazida pelo projeto enseja novos olhares para a produção dos compositores amazônicos e convida alunos de composição, de execução musical, entre outros, ao alargamento da compreensão do texto musical.

Considero que o projeto abriu horizontes para o ofício da edição musical, ampliando as opções de formação profissional, não restrito a atuação performática (em bar, festas de casamento ou shows), como é a realidade de muitos alunos e profissionais que passam pela EMUFPA. A prática da edição musical passa a ser uma oportunidade de se trabalhar com fontes históricas, e pode ser compreendida como mais uma habilidade a ser trabalhada no itinerário formativo de dos cursos técnicos, de licenciatura ou de bacharelado. Portanto, teço esse relato de experiência a partir das leituras e atividades realizadas, considerando a importância do projeto para todos os que lidam com o texto musical escrito em seus diversos usos e finalidades, em especial o texto da obra de Altino Pimenta.

Referências:

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*. 2. 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 fev. 2021.

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.

PIMENTA, Altino. *Romance da Inconfidência*. Belém: autógrafo não publicado, s/d. Partitura manuscrita. Acervo do MIS – SECULT/PA.

PIMENTA, Altino. *Súplica*. Belém: autógrafo não publicadora, 1993. Partitura manuscrita. Acervo do MIS – SECULT/PA.

QUEIROZ, Rômulo Mota de. *As peças para piano de Altino Pimenta*. Salvador, 2005. 113 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

YOUTUBE.COM. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nE3rg3qcAkU>. Acesso em: 15 nov. 2021. SBT Pará (02/11/2015) *Belém da Memória: Maestro Altino Pimenta*. Dur. 11m03s. Produção Rita Câmara. SBT Pará. Belém. Arquivo de vídeo.

O PROJETO MUSA E O PRIMEIRO CANCEINEIRO FEMININO DO PARÁ

Dione Colares de SOUZA
Universidade Federal do Pará / EMUFPA – dionecolares@ufpa.br

Leonardo José Araujo Coelho de SOUZA
Universidade Federal do Pará / EMUFPA – leonardojose@ufpa.br

Resumo: O “Cancioneiro Feminino do Pará” é o trabalho inaugural para a criação do intitulado “Acervo MUSA – Mulheres na Música da Amazônia”, projeto de pesquisa institucional em andamento vinculado à Escola de Música da UFPA. Objetiva-se pesquisar sobre mulheres no espaço das artes musicais da Amazônia paraense, recuperando suas identidades, práticas, memórias, vivências, saberes e produções artísticas por meio da editoração, revisão crítica, registro fonográfico e difusão de canções manuscritas de autoria feminina no Pará até a metade do século XX, nunca antes editadas. O percurso metodológico adotado divide-se em quatro etapas: a primeira refere-se à pesquisa documental, a segunda à pesquisa bibliográfica, a terceira consiste na descrição e estudo musical do material coletado, e por fim, a quarta etapa que consiste na discussão e divulgação de resultados. Os resultados preliminares apontam para a compreensão dessas produções de autoria feminina a partir das práticas de consumo de bens culturais, das relações sociais e estruturas institucionais da época.

Palavras-chave: Canção. Autoria feminina. Estudos culturais. Estudos de gênero. Belle Époque no Pará.

The Musa Project and The First Women’s Songbook of Pará

Abstract: The “Women’s songbook of Pará” constitutes the inaugural work for the creation of the “MUSA Collection – Women in the Amazon Music”, which is a current institutional research project associated to the School of Music of the Federal University of Pará. The purpose is to research women in the field of musical arts at Amazon of Pará, by recovering their identities, practices, memories, experiences, knowledge and artistic productions through editing, critical review, phonographic recording and dissemination of handwritten songs by female authors in Pará to mid-twentieth century, never before edited. The methodological path adopted is divided into four steps: the first refers to documentary research, the second consists of bibliographical research, the third consists in the description and musical study of the collected material, and finally, the fourth stage, which consists of the discussion and dissemination of results. The preliminary results point to the understanding of these women musical compositions from the point of cultural goods practices of consumption, social relations and institutional structures at that time.

Keywords: Song. Female authorship. Cultural studies. Gender studies. Belle Époque in Pará.

Introdução

O “Cancioneiro Feminino do Pará” é resultado do projeto de pesquisa institucional em andamento vinculado a Escola de Música da Universidade Federal do Pará. Constitui-se no trabalho inaugural da criação do intitulado “Acervo MUSA: Mulheres na Música da Amazônia”, voltado à editoração, revisão crítica, registro fonográfico e difusão de canções manuscritas de autoria feminina no Pará até a metade do século XX, nunca editadas antes.

Nessa perspectiva, sustenta-se a importância da criação do projeto de pesquisa, por ser pioneiro em uma instituição pública de ensino musical em Belém, que intenciona ser referencial nos estudos sobre mulheres na música do Pará, uma vez que não há um acervo específico voltado ao estudo e pesquisa sobre mulheres no âmbito da música, à recuperação de suas práticas, identidades e produções artísticas.

As canções de autoria feminina no Pará, que compõem o primeiro cancionário, são obras que abrangem o período da *Belle Époque* paraense até a primeira metade do século XX. A efetivação do projeto se projeta para contornos amplos que se abrem para a análise das práticas e representações femininas no Pará como capital cultural e simbólico que visa não somente documentar, mas também ampliar a compreensão artística e sociocultural de nossa região por meio da materialidade dessas canções.

No que tange aos estudos sobre a trajetória da mulher no cenário histórico brasileiro e mundial no campo da música, percebe-se que estes são recentes. Entretanto, adentrar no universo artístico da mulher que nasceu ou viveu no Pará durante o período de recorte desta pesquisa, é dialogar com materiais raros, pouco explorados e até mesmo inéditos.

O aporte teórico basilar desta pesquisa buscou fundamento em diferentes áreas disciplinares a partir de autores como Salles (1980; 2007; 2016) e Vieira (2001), por suas pesquisas sobre cultura e práticas musicais no Pará; Bourdieu (2017), por suas análises sociológicas e relações simbólicas de poder e dominação; Del Priori (2013), por seus estudos voltados à história da mulher no Brasil, bem como Souza (2020), por suas pesquisas sobre canções de autoria feminina no Pará.

Portanto, a presente pesquisa tem como objetivo fomentar o desenvolvimento acadêmico-científico na área de patrimônio cultural e musical, bem como promover estudos sobre memória, identidade, documentação, preservação e difusão do patrimônio cultural da região, no que tange as práticas e representações musicais produzidas pela mulher na Amazônia paraense.

Os acervos pesquisados

O primeiro acervo visitado, conhecido como “Acervo Vicente Salles” ou “Coleção Vicente Salles”, foi incorporado em 1993 ao patrimônio científico da Universidade Federal do Pará. Neste há o relato musical presente em centenas de partituras, além de fontes da história social, da literatura, discos, fitas, folhetos e memórias da imprensa representadas em jornais, revistas, almanaques que circularam no Estado do Pará desde 1878 até recentes anos da atualidade.

Além deste acervo, o conjunto da obra de Vicente Salles representa um legado importante para a história artística do Pará, como *A Música e o Tempo no Grão Pará* (1980) e *Música e Músicos do Pará* (2007; 2016). Esta última é um dicionário publicado pela primeira vez em 1970 e ampliado em duas outras versões pos-

teriores, com a inclusão de novos verbetes, e que fornece um vasto panorama sobre as personagens que construíram a história da mulher na música paraense, referenciando diversas autoras, entre elas: Maria de Lourdes Rangel Antunes (1905-?), Simira Bacellar (1920-?), Júlia das Neves Carvalho (1873-1969), Madre Cordeiro (1867-1947), Marcelle Guamá (1892-1978), Helena Nobre (1888-1965), entre outras.

Outro riquíssimo acervo é o do Theatro da Paz. Nele, encontram-se impressões de programas dos concertos realizados no teatro desde 1894 até a atualidade, cujos dados contam a trajetória histórica da música, do teatro e da literatura, os quais podem revelar outra dimensão à expressão cultural em Belém e a presença da mulher em um importante espaço de circulação e difusão musical da época.

Apesar da existência desses acervos, ao percorrer a bibliografia acerca de estudos já realizados no Pará sobre a mulher compositora no período da *Belle Époque* até a primeira metade do século XX, constata-se que não há um inventário específico sobre a produção de canções escritas por essas mulheres. A obra dessas personagens históricas encontra-se pulverizada nos acervos da biblioteca do Instituto Estadual Carlos Gomes em Belém, no acervo Vicente Salles (do qual se obteve a grande maioria das obras para este cancionário) e outros arquivos que permanecem guardados pelas famílias das autoras aqui representadas, a maioria em partituras manuscritas e sem registro fonográfico.

2. As canções de autoria feminina no Pará

O estudo sobre a canção de autoria feminina até a metade do século XX partiu do levantamento de diferentes conjuntos documentais que compreendem o *corpus* principal desta pesquisa.

Entre as particularidades observadas nos acervos pesquisados, encontram-se composições de autoria masculina, porém com texto de autoria feminina, bem como o contrário, músicas de autoria feminina com texto de autoria masculina. Outra situação notada nas composições vocais de autoria feminina diz respeito ao idioma, pois, além de nossa língua vernácula, foram encontrados trabalhos musicados com textos escritos em latim e em francês.

Ressalta-se que o foco desta pesquisa são as composições para canto e piano (canções) com texto em português, selecionadas após a coleta em diversos acervos documentais na cidade de Belém, cuja maior concentração de partituras se encontra na “Coleção Vicente Salles”. No entanto, algumas duplicatas de partituras manuscritas constantes na “Coleção Vicente Salles” também foram localizadas na biblioteca do Instituto Estadual Carlos Gomes, mas que não se acrescentam em número ao contingente existente.

Com relação às partituras encontradas na “Coleção Vicente Salles”, as canções de autoria feminina atribuídas a compositoras, sem referências biográficas e que não constam no dicionário Música e Músicos do Pará (SALLES, 2007; 2016), ficaram de fora do recorte ora proposto, pelo fato de não ser possível assegurar que as autoras eram paraenses ou que viveram no Pará durante o período de recorte da pesquisa.

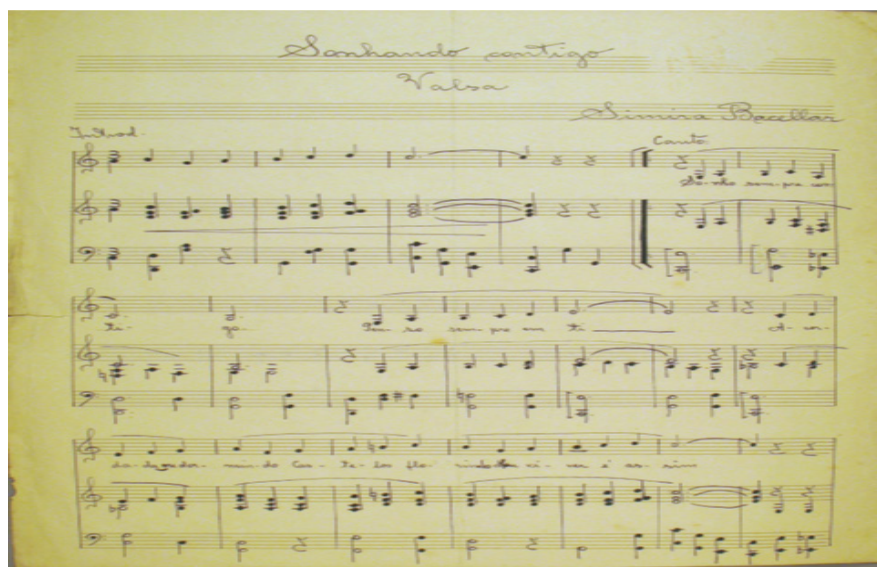


Figura 1: Excerto do manuscrito da canção *Sonhando Contigo*, de Simira Bacellar. Fonte: Acervo Vicente Salles.

Além dos manuscritos coletados no “Acervo Vicente Salles”, recorreu-se a outros acervos, conforme afirmado anteriormente, pertencentes à biblioteca do Instituto Estadual Carlos Gomes, a familiares das compositoras investigadas e às coleções de particulares, ampliando o número de manuscritos selecionados de autoria feminina em mais 4 (quatro) composições.

Assim, para fins comparativos, destaca-se que, somente em relação ao quantitativo de partituras manuscritas do “Acervo Vicente Salles”, 587 (quinhentas e oitenta e sete) partituras são de autoria masculina e 104 (cento e quatro) de autoria feminina, o que ratifica a hegemonia masculina no campo composicional. Daí, a necessidade de dar visibilidade às produções artísticas femininas daquela época.

Deste total de 104 (cento e quatro) composições de autoria feminina do “Acervo Vicente Salles”, foram selecionadas 50 (cinquenta) canções (músicas com texto) para a presente pesquisa, somadas a outras 4 (quatro) canções manuscritas encontradas em outros acervos.

A partir do conjunto das partituras manuscritas de autoria feminina no Pará, para fins da criação do primeiro “Cancioneiro Feminino do Pará”, selecionaram-se apenas 13 (treze) canções manuscritas de autoras nascidas até a década de 1920 e que, portanto, viveram sua juventude até meados do século XX em Belém do Pará.

3. A construção do cancionário feminino

Quanto à construção do Cancioneiro Feminino do Pará, destacam-se as seguintes etapas:

3.1 Preliminares

- Inventário das canções manuscritas de autoria feminina até a primeira metade do século XX, etapa supervisionada pela coordenação do projeto;
- Divisão de atividades/funções entre os membros do projeto;
- Levantamento das prioridades e critérios para a seleção dos arquivos (partituras) a serem digitalizadas para encaminhar ao responsável pela tarefa;
- Digitalização das partituras, para dar início ao processo de editoração.

3.2 Editoração

Etapa de tratamento dos manuscritos e gerenciamento dos processos para publicação. Esta fase requer pianistas colaboradores para acompanhamento de todo o processo de revisão das partituras. Esta etapa compreende:

- Correção das partituras: as partituras, depois de digitalizadas, são corrigidas, obedecendo aos critérios estabelecidos pela equipe de trabalho, que determinou um modelo a ser utilizado como referência, com o intuito de as partituras digitalizadas terem, na medida do possível, a mesma apresentação e igual acabamento.

Original em C

Sonhando Contigo Simira Bacellar

Introd. Valsa

Canto

Piano

Canto:

So - nho sem - pre con - ti - go. Pen - so

sem - pre em ti. A - cor - da - da ou dor -

min - do Cas - te - los flo - rindo meu vi - ver é as - sim.

Tritonus © 2020

Figura 2: Excerto da canção *Sonhando Contigo*, em processo de editoração. Fonte: Acervo MUSA, 2021.

- Revisão das partituras: todas as partituras digitalizadas passam por duas revisões (ou mais, se necessário), antes de criar a versão final. Após essa etapa, haverá a criação de uma versão em PDF de cada uma delas.

3.3 Edição

Este é o momento de preparação para publicação. Assim, as partituras finalizadas serão:

- Gravadas em arquivo próprio, na versão *Finale 26.1*, transformadas em arquivo PDF, além da cópia virtual, para compor o Acervo MUSA;
- Gravadas em áudio (MP3), bem como gravadas artisticamente, em forma de clipes musicais de algumas obras selecionadas (MP4);
- Depois de editoradas, revisadas e finalizadas, serão organizadas e comporão o primeiro Cancioneiro Feminino do Pará, e serão acompanhadas de texto com tradução fonética (IPA) e tradução literal dos textos para o inglês;
- Publicadas e disponibilizadas para o público em geral.

3.4 Revisão crítica, registro e disponibilização do produto final

Esta etapa deverá culminar com o produto finalizado e devidamente registrado para ser entregue ao público em geral. Ressalta-se que a revisão crítica das canções de autoria feminina selecionadas para o primeiro Cancioneiro Feminino do Pará abarca o trabalho de edição e editoração de partituras.

Conforme mencionado, a fase de editoração diz respeito à preparação técnica dos manuscritos para o cancionário e implica o trabalho de seleção dos manuscritos, digitalização em programa de edição musical, diagramação, revisão e reparação de notas editoriais. Após essa etapa, prossegue-se no trabalho de edição musical concernente à preparação para publicação, e ao modo como esse material será levado a público para sua divulgação e difusão, isto é, às escolhas feitas na apresentação desse material.

Portanto, essas etapas são fundamentais; por isso, todas são supervisionadas pela coordenação do projeto, pois delas resulta a obra que deverá ser divulgada e entregue à sociedade, um produto final devidamente registrado e acessível ao público em geral, interessado na área pesquisada.

Considerações finais

As transformações sociais vividas na cidade de Belém durante a economia da borracha tiveram efeito no processo de construção do universo musical e agiram sobre as relações sociais, na incorporação de diferentes valores estéticos e na percepção de nossos bens culturais e do processo de assimilação de modelos estético-musicais europeus para a cultura regional.

Nesse sentido, este trabalho acerca do primeiro “Cancioneiro Feminino do Pará” perfaz a pesquisa de fontes documentais primárias e secundárias sobre mulheres no espaço das artes musicais da Amazônia paraense, com a finalidade de recuperar suas identidades, práticas, memórias, vivências, saberes e produções artísticas.

O conjunto documental reunido para a construção do primeiro “Cancioneiro Feminino do Pará” expande o entendimento quanto à abordagem sobre o estudo de gênero no campo da análise sociológica e cultural que incorpora diferentes dimensões, possibilitando a compreensão do objeto para além de simples partituras manuscritas, revelando um sistema de relações sociais capaz de elucidar um sistema de poder simbólico definidor de uma ordem social, que culminou com a invisibilidade da mulher compositora no Pará. Raciocínio que converge com o postulado de Bourdieu (2017), autor que também recorre à história das mulheres para fundamentar suas ideias acerca dos mecanismos simbólicos de dominação social, os quais contribuíram para a exclusão feminina da história dita oficial, em que o Estado, a família, a religião e entidades sociais, como a escola, de forma sistemática, orientavam ideologias e costumes formadores de uma rede de dominação que se tornaram mecanismos simbólicos de domínio do feminino e de exclusão da mulher enquanto seres sociais produtivos e criativos.

Portanto, estes resultados, embora preliminares, apontam para a compreensão dessas produções de autoria feminina a partir das práticas de consumo de bens culturais, das relações sociais e estruturas institucionais da época.

Referências:

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Tradução Maria Helena Kuhner. 5. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

DEL PRIORI, Mary (Org.). *História das Mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

SALLES, Vicente. *A Música e o Tempo no Grão Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980. (Coleção Cultura Paraense. Série Theodoro Braga.)

SALLES, Vicente. *Música e Músicos do Pará*. 2. ed. Belém: Secult / Seduc / Amu-PA, 2007.

SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*; 3. ed. Belém: Secult/ Seduc / Amu-PA, 2016.

SOUZA, Dione Colares de. *A Presença da Mulher na Música do Pará: o texto na canção de autoria feminina, da Belle Époque até a primeira metade do século XX*. Belém, 2020. 203 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2020.

VIEIRA, Lia Braga. *A Construção do Professor de Música: o modelo conservatorial na formação e na atuação do professor de música em Belém do Pará*. Belém: Cejup, 2001.

PARA ALÉM DA EDIÇÃO MUSICAL: INSTRUMENTAÇÃO E ADIÇÃO DE TEXTOS MÚSICAIS EM DUAS OBRAS SACRAS DE COMPOSITORES LIGADOS À AMAZÔNIA

Fernando Lacerda Simões DUARTE

Universidade Federal do Pará / EMUFPA – lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Resumo: O processo de edição musical implica decisões que resultam na fixação de um texto musical. Tais decisões baseiam-se em uma ou mais fontes – edições mono ou politemunhais. Neste trabalho é traçada uma discussão em torno de duas atividades editoriais que excedem os limites tradicionais da edição musical: em *O Salutaris*, de Marcelle Guamá foi proposta uma instrumentação musical, ao passo que na *Paixão para o Domingo de Ramos*, de Vicente Ferrer de Lyra foram adicionados os trechos de cantochão concernentes ao sacerdote, com uma proposta de harmonização para o acompanhamento ao órgão. Em ambos os casos, buscou-se um diálogo estilístico com o período das obras, bem como o uso do aparato crítico como forma de apontar alterações em relação às fontes primárias.

Palavras-chave: Edição musical. Música religiosa na Amazônia. Aparato crítico. Reconstituição de obras musicais.

Beyond the Musical Editing: Instrumentation and Addition of Musical Texts in Two Sacred Works by Composers Related to the Amazon

Abstract: The musical editing process involves decisions that result in fixing a final musical text. Such decisions are based on one or more sources – mono- or poly-testimonial editions. In this paper, two editorial activities that exceed the traditional limits of musical publishing are discussed: in *O Salutaris*, by Marcelle Guamá, a musical instrumentation was proposed, while in *Paixão para o Domingo de Ramos* [Passion for Palm Sunday], by Vicente Ferrer de Lyra, gregorian chants concerning the priest were added, with a proposal for harmonizing the accompaniment for the organ. In both cases, a stylistic dialogue with the period of the works was sought, as well as the use of the critical apparatus as a way to point out changes in relation to primary sources.

Keywords: Music editing. Religious music in the Amazon. Critical apparatus. Reconstitution of musical works.

Introdução

A transmissão do repertório musical pode ocorrer por diversos meios. As tradições oral e escrita são certamente as mais recorrentes, mas seria possível pensar ainda as gravações nos mais diversos suportes, além de tipos híbridos de transmissão: a transcrição de gravações ou de melodias transmitidas oralmente – inclusive em formações a várias vozes, como é o caso de algumas ladainhas, folias e outras manifestações do catolicismo popular no Brasil – para fins de estudo ou transmissão das mesmas ou mesmo o interessante trabalho do copista Pedro Gromwell dos Reis, que escreveu, de memória, parte do repertório sacro maranhense que já não se encontrava nas práticas musicais, a pedido do padre e musicólogo João Mohana (CERQUEIRA, 2018). Como pudemos observar anteriormente (DUARTE, 2019), o processo de transcrição anacrônica de Pedro Gromwell explicita os limites dos documentos musicográficos enquanto fontes históricas isoladas, pois, sendo a cópia datada, sem o maior detalhamento – explicitado por Mohana (1995) em *A Grande Música do Maranhão* – pode o consulente, que hoje tem acesso à coleção do musicólogo no Arquivo Público do Estado do Maranhão, ser levado à falsa conclusão de tratar-se de uma cópia para interpretação musical à época em que foi produzida. Tanto no processo de transcrição de Pedro Gromwell quanto no de uma música que se encontrava gravada, na edição musical a partir de um ou mais documentos musicográficos – edição mono ou politemunhal – ou até mesmo em uma edição que considere, por exemplo, um documento musicográfico e uma gravação em que o compositor seja o intérprete, uma vez concluída, todas elas acabam por fixar um texto, ou seja, firmar uma versão escrita para aquela obra musical.

O processo de edição musical ou de texto, do ponto de vista do resultado, perpetuou-se ao longo de séculos, graças aos copistas. Ele difere, contudo, da edição em sentido estrito, uma vez que esta se baseia em procedimentos técnicos específicos, em processos de reconstituição que consideram uma atitude crítica que dialogue com o período da composição musical e/ou do texto literário, com as variantes entre as muitas fontes – quando se tratar de edição politemunhal – os quais resultam, enquanto metodologia, da Crítica Textual, tanto no caso da Literatura quanto no da Música. Uma forma de tornar transparente parte do processo editorial de maneira bastante sintética é a inclusão de um aparato crítico que aponte a situação de uma determinada intervenção do editor em relação a como se encontrava registrada na fonte. Se o modelo de tabela empregado no aparato crítico não é suficiente para detalhar as decisões do editor – o que pode ser resolvido por meio de um aparato dissertativo ou de um prólogo à edição –, fato é que ele garante maior transparência ao processo editorial, sendo possível até mesmo – tal como ocorre ou deveria ocorrer em muitos processos de restauro – voltar-se à situação original, sem as intervenções, neste caso, por meio da reescrita do texto como se encontrava na fonte – ou seja, a passagem da edição crítica à paleográfica ou diplomática¹, ainda que com uma transcrição linear que não respeite aspectos topográficos, ou seja, da disposição dos elementos gráficos na página – pela reescrita do texto a partir do uso do aparato crítico.

Neste trabalho, são abordados os processos de edição de duas obras musicais, de um compositor e uma compositora, ambos ligados à Amazônia Legal²: *O Salutaris*, de Marcelle Guamá (1892-1978), compositora de origem parisiense que atuou no Pará, e *Paixão para o Domingo de Ramos*, de Vicente Ferrer de Lyra (c.1796-1857), lusitano, que atuou como mestre-de-capela na catedral dedicada a Nossa Senhora da Vitória, então sede do bispado do Maranhão – desde 1921, arquidiocese. A edição de tais obras faz parte do

1 Os diversos tipos de edição musical e suas características podem ser mais bem compreendidos no artigo de Carlos Alberto Figueiredo (2014) sobre o tema.

2 O conceito de Amazônia Legal data do centro do século XX e abrange os sete estados da região Norte do Brasil – AC, AM, AP, PA, RO, RR e TO –, além do estado do Mato Grosso e parte do Maranhão, até o limite do meridiano de 44° de longitude oeste.

projeto de pesquisa *Fontes e acervos relativos à produção e práticas musicais na Amazônia: estudo histórico e difusão do patrimônio musical*³, coordenado pelo autor deste trabalho junto à Escola de Música da Universidade Federal do Pará desde 2020. No caso da primeira obra, foi instituída uma parceria com o projeto *Música religiosa no Pará: ciclo de concertos*, sediado no Instituto Estadual Carlos Gomes, para a interpretação da obra. Dessa parceria decorreu a ideia de que fosse não apenas editada como constava da fonte primária, para cantor solista e instrumento de teclado, mas que fosse realizada uma instrumentação. Já no segundo caso, as Paixões de Lyra encontravam-se em diferentes livros, separados por partes vocais, das quais não constavam as partes entoadas pelo sacerdote, na “leitura cantada” dos evangelhos da Semana Santa / Tríduo Pascal. Assim, foi proposta uma inserção dessas partes em cantochão e uma harmonização para instrumento de teclado, que decorre da redução das quatro vozes, nos trechos do coro, e um acréscimo ao cantochão com base em procedimentos comuns em edições desde o século XIX – a exemplo de *Organum comitans ad Vesperale Romanum juxta cantum authenticum*, de J. Hanisch, publicada em 1890, ou a coletânea *Organum comitans ad Graduale parvum*, por Max Springer, publicada em 1910, ambas em Ratisbona (*Regensburg*). As inserções servem, em princípio, aos ensaios, cabendo aos intérpretes a decisão de mantê-las ou não na performance, ou até mesmo a de acrescentar um instrumento grave duplicando o baixo instrumental e reforçando a harmonização, conforme as prescrições sobre o estilo antigo contidas na Encíclica “*Annus qui hunc*” de Bento XIV, de 1749.

1. Edição e instrumentação musical

O Salutaris é uma dentre diversas obras musicais de caráter religioso compostas por Marcelle Guamá. De todas, é a que mais bem se aproxima dos paradigmas musicais da Restauração Musical Católica, consolidados no *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*” – ou “*Inter pastoralis officii sollicitudines*” – de Pio X, datado de 22 de novembro de 1903. O documento atendia às aspirações de um grupo de acadêmicos e especialistas em música sacra que via nas influências do *estilo moderno* na música litúrgica – especialmente da ópera e da música sinfônica – uma situação de declínio da mesma. Assim, o movimento cecilianista propunha-se a restaurar o repertório religioso à situação de dignidade que lhe era pertinente⁴, donde se passa a denominar o que foi composto de acordo com o *motu proprio* de Pio X de repertório restaurista. Dentre os paradigmas restauristas que é possível observar no trecho a seguir (Ex. 1) estão a construção de melodias sem grandes saltos dramáticos e o acompanhamento ao órgão pela simples sustentação ao canto, sem a execução de figurações ou divisões rítmicas (DUARTE, 2016). Afastam-se, entretanto, do *motu proprio* a escrita para cantor solista e o uso de ornamentação vocal – compasso 9 do exemplo 1 –, elementos que aproximam a obra da canção de câmara.

3 Dentre as possibilidades de delimitação da Amazônia existentes, optou-se pela Amazônia Legal por considerar, ainda que parcialmente, a relação histórica entre Grão-Pará e Maranhão. Consideramos que uma abrangência ideal teria em conta também o Piauí e o Ceará, que, em algum momento da história, integraram o Estado Maranhão, mas em razão da quantidade de fontes com as quais já se está lidando, a Amazônia Legal tem se revelado suficiente.

4 O movimento cecilianista ou Cecilianismo recebe este nome pelo fato de seus integrantes reunirem-se em agremiações denominadas Academia de Santa Cecília e Academia de São Gregório Magno. Anteriormente à promulgação do *motu proprio* de Pio X, o reconhecimento pontifício à Academia Alemã de Santa Cecília por Pio IX já sinalizava o alinhamento entre a autocompreensão vigente do catolicismo e as expectativas da mesma no âmbito da música (DUARTE, 2016).



Exemplo 1: Compassos iniciais da fonte de *O Salutaris*, de Marcelle Guamá (1940) – fotocópia de manuscrito autógrafo – recolhida ao Acervo Vicente Salles / Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará. Localização: G3.

Por ocasião do projeto do Instituto Estadual Carlos Gomes foi, então, proposta uma instrumentação que substituísse o instrumento de teclado. Embora alguns compositores restauristas tenham escrito obras para grande orquestra, optou-se, pela textura que o manuscrito apresentava, mas também por estar em consonância com as prescrições da Encíclica “*Annus qui hunc*” de Bento XIV, por um quarteto de cordas, que eventualmente poderá ter dois instrumentistas por estante (Ex. 2).

Score

O Salutaris

*A Corqui, un souvenir amical
da Marcelle C. Guamá*

Marcelle Guamá, 1940
Instr. Fernando Lacerda

Andante religioso

Baritone

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Exemplo 2: Compassos iniciais da edição e instrumentação musical de *O Salutaris*, de Marcelle Guamá. Imagem nossa.

Ocorre, entretanto, que o manuscrito apresentava algumas inconsistências, a exemplo da mão direita do acompanhamento instrumental nos compassos 6 e 7, que não tinham registradas as figuras do terceiro e quarto tempos (Ex. 1). Mais adiante, em repetição, a compositora as apresenta, de modo que foram acrescentadas na edição (Ex. 2). Outras questões pontuais semelhantes a essa também renderam alterações na edição, além de acréscimos pontuais de notas na instrumentação. Assim, além de breves palavras iniciais à introdução explicando o processo de instrumentação, as alterações em relação à fonte manuscrita serão apontadas em aparato crítico (Tab. 1).

Compasso / Tempo	Parte	Situação na fonte
c.6, t.3-4	Vl. 1, Vl. 2, Vla.	Figura ausente (compasso incompleto)
c.7, t.3-4	Vl. 1, Vl. 2, Vla.	Figura ausente (compasso incompleto).
c.7, t.3-4	Vla.	Sem continuidade em relação à anterior

Tabela 1: Compassos iniciais da edição e instrumentação musical de *O Salutaris*, de Marcelle Guamá. Imagem nossa.

Com o uso do aparato crítico torna-se possível mais bem compreender os acréscimos à fonte, modificações de notas e outras alterações, que excedem o limite da instrumentação.

2. Cantochoão, polifonia e harmonizações

O segundo processo de edição aqui abordado refere-se a fontes consideravelmente mais antigas. São livros inteiros de partes vocais, separados por voz, contendo as Paixões para o Domingo de Ramos e para a Sexta-Feira Santa. As Paixões são leituras cantadas dos evangelhos que contêm a narração da Paixão de Cristo, nas quais se alternam diferentes personagens (narrador, Cristo, turba etc.). No *incipit* do livro de contralto, por exemplo, consta: “Paixaõ do Domingo de Ramos | para o uso da Cathedral de | Maranhão. | Alto. | Por Vicente Ferrer de Lyra | Em 20 de Janeiro de 1844”. Não foi possível ter acesso ao documento

físico, mas apenas a documentos fac-similares dos quatro livros, que foram compartilhados quando em pesquisa realizada no Laboratório de Conservação, Restauração e Tratamento Arquivístico Reitor Eugênio Veiga, da Universidade Católica de Salvador (LEV/UCSal), em pesquisa de campo realizada no ano de 2013.

Do ponto de vista estilístico, as Paixões de Ferrer de Lyra parecem ainda estar ligadas ao chamado *estilo antigo*, que permaneceu nas práticas musicais brasileiras até o século XIX. Essa grande categoria estilística – em oposição ao *estilo moderno* – tem suas bases no Renascimento, mas passa a ter referências mais recorrentes a partir do século XVIII, justamente para distingui-la de sua contraparte (CASTAGNA, 2001). O estilo estritamente coral, a aproximação da construção melódica com o cantochão – sem grandes saltos, movendo-se especialmente por graus conjuntos – a duração alongada das notas e o moderado uso de instrumentos musicais no acompanhamento são algumas características da categoria estilística em questão. Tais instrumentos são negociações em relação às normas romanas, que proibiam quaisquer instrumentos de soar durante o Tríduo Pascal. Seriam utilizadas, entretanto, dobras instrumentais ao modo de *continuo*, ou seja, o reforço das vozes pelo órgão e por um instrumento grave, mas sem quaisquer figurações. Quanto aos paradigmas oficiais vigentes e que disciplinam também o estilo antigo existente no Brasil Colonial e Imperial, a norma de maior destaque é certamente a Encíclica “*Annus qui hunc*”, de 1749.



Exemplo 3: Trechos da parte de contralto do fac-símile da *Paixão para o Domingo de Ramos para o uso na Catedral do Maranhão*, de Vicente Ferrer de Lyra (1844, f. 3v).

Como se observa acima, o compositor – e autor do manuscrito – escreve pequenas indicações de textos, as quais poderão ou não aparecer em outras vozes. No processo de edição foi acrescentado, além das partes do clérigo, conforme já apontado, um acompanhamento (Ex. 4).

Paixão para o Domingo de Ramos

para o uso da Cathedral do Maranhão

Vicente Ferrer de Lyra
Edição: Fernando Lacerda

The image shows the beginning of a musical score for a Passion. It features five staves: Soprano, Alto, Tenor, Baixo, and Continuo. The tempo is marked 'Adagio'. The vocal parts are in a single melodic line, with lyrics: 'Pas - sí - o Do - mi - ni nos - tri Je - su'. The continuo part is in a lower register, providing harmonic support. The score is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

Exemplo 4: Compassos iniciais da edição ainda em processo da *Paixão para o Domingo de Ramos para o uso na Catedral do Maranhão*, de Vicente Ferrer de Lyra. Imagem nossa.

Quando os textos indicados estão ausentes em todas as vozes, trata-se de trechos a serem cantados por um clérigo, correspondentes às falas de Jesus Cristo. Assim, é necessário recorrer a livros litúrgicos com canto gregoriano do mesmo período para a reconstituição (Ex. 5).

The image shows a musical score for a Gregorian chant. It consists of three staves: a vocal line and a keyboard accompaniment. The vocal line is in a single melodic line with lyrics: 'Sci - tis qui - a post bí - du - um Pas - cha fi - et,'. The keyboard accompaniment is in a lower register, providing harmonic support. The score is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

Exemplo 5: Trechos relativos ao sacerdote na edição em processo da *Paixão para o Domingo de Ramos para o uso na Catedral do Maranhão*, de Vicente Ferrer de Lyra. Imagem nossa.

Com o acréscimo dos textos faltantes, torna-se possível aos intérpretes praticar as paixões com maior facilidade, especialmente fora dos ritos religiosos, em apresentações artísticas. As inserções são notórias, inclusive pela adoção de figuras que aproximam a notação gregoriana da moderna, conforme se observou no exemplo. Tais opções também deverão ser abordadas num prólogo à edição, cabendo ao aparato crítico apenas as mudanças realizadas em relação às partes do coro.

Considerações finais

Ao longo deste trabalho foi possível observar como o processo de edição musical pode envolver decisões mais amplas, que excedem a simples correção de notas por erros do copista, chegando mesmo à fronteira do arranjo, ao serem adotadas soluções de instrumentação para o repertório. As soluções adotadas para uso do aparato crítico são, como todo o processo editorial, frutos de decisões, as quais buscou-se fundamentar ao longo deste trabalho. Outros editores poderão propor outros meios para lidar com questões semelhantes. Longe de uma solução única, o trabalho aborda, portanto, caminhos que podem ser explorados.

Referências:

CASTAGNA, Paulo. O ‘estilo antigo’ no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. *In: COLÓQUIO INTERNACIONAL A MÚSICA NO BRASIL COLONIAL*, 1., Lisboa, 2000. *Actas...* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 171-215.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. ‘Acervo João Mohana’ do Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM): algumas observações. *Revista Música – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 210-225, 2018.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Princípios arquivísticos, características dos documentos de arquivo e as particularidades dos acervos musicais: (des)caminhos do estudo das práticas musicais a partir de documentos musicográficos observados em arquivos e coleções da região amazônica. *In: CONGRESSO DA ANPPOM*, 29., 2019, Pelotas-RS. *Anais...* Pelotas: ANPPOM, 2019. p.1-9. Disponível em: <https://anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/%20view/5574>. Acesso em: 13 mai. 2020.

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, 2016.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de Edição. *Debates - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 39-55, 2014.

GUAMÁ, Marcele. *O Salutaris*. [s.l.]: fotocópia de manuscrito autógrafo, 1940. Recolhido ao Acervo Vicente Salles / Biblioteca do Museu da UFPA. Localização: G3. Partitura manuscrita.

MOHANA, João. *A Grande Música do Maranhão*. 2. ed. rev. aum. São Luís: SECMA, 1995.

PRODUÇÃO E SOCIALIZAÇÃO DO CONHECIMENTO ACERCA DA DOCUMENTAÇÃO MUSICAL: DESAFIOS E RESULTADOS DA ORGANIZAÇÃO DE UM ENCONTRO DE ABRANGÊNCIA NACIONAL

Fernando Lacerda Simões DUARTE

Universidade Federal do Pará / EMUFPA – lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Resumo: Fundamentais para a historiografia da música, as fontes se apresentam em diversas categorias e suportes. Muito além dos documentos de arquivo, a documentação é também processo, o ato de documentar práticas musicais. Neste trabalho busca-se apresentar uma breve discussão acerca dos desafios e êxitos da organização do *1º Encontro Brasileiro de Documentação Musical e Musicologias*, sediado pela Universidade Federal do Pará. Para tanto, são abordadas as opções adotadas, referenciais teóricos acerca da temática e uma breve retomada histórica acerca de sua presença em eventos acadêmicos brasileiros. Os resultados apontam para o êxito do alcance do evento entre especialistas, da transmissão e preservação dos registros do evento *online*, bem como a participação de especialistas das cinco regiões do Brasil e as interfaces com outras áreas. O principal desafio observado é a difusão dos conhecimentos nas atividades de ensino.

Palavras-chave: Documentação Musical. Musicologia histórica e Etnomusicologia. História da Música. Acervos musicais brasileiros. Pesquisa em Música.

Production and Socialization of Knowledge on Musical Documentation: Challenges and Results of the Organization of a National Scope Meeting

Abstract: Essential to the historiography of music, the sources are presented in different categories and supports. Far beyond archival documents, documentation is also a process, the act of documenting musical practices. This work seeks to present a brief discussion about the challenges and successes of the organization of the *1º Encontro Brasileiro de Documentação Musical e Musicologias* [1st Brazilian Meeting on Musical Documentation and Musicologies], hosted by Pará State Federal University. For that, the adopted options, theoretical references about the theme and a brief historical review about its presence in Brazilian academic events are discussed. The results point to the successful reach of the event among experts, the transmission and preservation of the event records online, as well as the participation of experts from the five regions of Brazil and the interfaces with other areas. The main challenge observed is the dissemination of knowledge in teaching activities.

Keywords: Musical Documentation. Historical Musicology and Ethnomusicology. Music history. Brazilian musical collections. Music Research.

Introdução

A documentação musical se apresenta em diversas categorias e nos mais diversos suportes. Seu conceito abarca, apenas a título de exemplo, documentos musicográficos em suporte de papel – tablaturas, cifras, partituras, partes vocais e instrumentais avulsas, dentre outros –, fonográficos, em suporte de vinil, rolos de cera, fitas K7 e formatos digitais, a esfera de acrílico na qual foi notada a obra *Ácronon*, de Hans-Joachim Koellreutter, vestígios de cultura material encontrados em escavações arqueológicas, mas também documentos acerca da música e das práticas musicais: troféus recebidos por bandas de música, livros de tombo e fábrica de igrejas, atas de irmandades, jornais, almanaques e outros periódicos de circulação, relatos de viajantes, relatórios de missionários, obras de caráter histórico e literário, fotografias, instrumentos musicais e outras fontes emissoras de sons, registros de entrevistas, escritos de compositores, métodos e tratados sobre a música. Um extenso rol – não exaustivo – foi elaborado por Pedro José Gómez González, arquivista da Catedral de Salamanca, e seus colaboradores (GÓMEZ GONZÁLEZ *et al.*, 2008). Não há de ser esquecido ainda o ato de documentar, que transforma o estudo da documentação de algo que se restringia a produtos à abordagem dos processos das práticas musicais do presente.

Os usos possíveis da documentação musical são diversos, dentre os quais, a produção da historiografia acerca da música ou etnografias das práticas musicais do presente, mas também como preservação da memória histórica institucional de agremiações musicais ou outras entidades que tenham a música entre suas atribuições ou atividades. Nesse sentido, memórias corroboram a construção e manutenção de identidades coletivas (CANDAU, 2011), aproximando-se, inevitavelmente, da temática do patrimônio cultural, a exemplo da taxonomia do “patrimônio musical” elaborada por Antonio Ezquerro Esteban (2016). Sobre o uso da documentação na produção das histórias da música, recorrer aos acervos ajuda a desconstruir cânones centrados em autores e passa à história das práticas musicais, com toda a diversidade que elas conservam. De outra parte, o modelo de historiografia baseado em “obras-primas” e “grandes compositores” foi prejudicial à preservação dos documentos musicográficos de arquivo:

[...] a abordagem da música brasileira, no decorrer do século XX, foi realizada principalmente a partir do discurso histórico, gerando condicionamentos relacionados ao registro de fatos, à determinação dos antecedentes e sucessores de gêneros e estilos, assim como a partir das abordagens centradas em autores e obras, que geralmente ocultam a diversidade observada nos acervos musicais (NEVES, 1998). Destinado a gerar compreensões dos fatos musicais, relacionadas a um sistema global de desenvolvimento e, para o caso da música de concerto, geralmente eurocêntrico, esse método interferiu muito pouco na situação dos acervos musicais brasileiros, com a consequente degradação ou perda definitiva de muitos deles.

Se as histórias da música brasileira foram principalmente centradas em autores e obras, um dos fatores que acarretou seu pequeno impacto na situação dos acervos musicais do país é o fato de cerca de metade das fontes musicais dos séculos XVIII e XIX encontradas na maioria deles não possuir qualquer indicação de autoria, ainda que a autoria de uma parte delas possa ser estabelecida por relações com fontes de outros acervos. Uma parcela significativa das obras encontradas nessas fontes permanece, no entanto, sem atribuição de autoria, ou demora muito para receber uma atribuição segura. A história da música baseada no discurso sobre a produção dos autores acarretou, portanto, a exclusão de uma porcentagem muito grande das obras presentes nas fontes e acervos musicais brasileiros (CASTAGNA, 2016, p. 194-195).

O olhar para os acervos põe à prova as balizas temporais dos manuais, apontando para manutenções de obras no repertório, mas também resgates e abandonos. Ele revela ainda a existência e massiva predominância de compositores que passaram praticamente despercebidos das histórias da música, seja pelo fato

de não serem brasileiros, seja por não terem tido – pelas mesmas seleções de cânones na historiografia – destaque nos manuais de história da música na Europa. Dois exemplos são Luigi Bordese (1815-1886) – ou Louis Bordèse – e Jacques-Louis Battmann (1818-1886), cujas obras de função religiosas foram localizadas em cópias e materiais editados recolhidos a arquivos nas cinco regiões do Brasil, durante pesquisa de campo que outrora alcançou setenta cidades (DUARTE, 2016b) e hoje se estende a mais de cento e vinte e cinco.

Ante o panorama das pesquisas de campo em busca de acervos e fontes, da considerável diversidade musical revelada em fontes musicais recolhidas aos acervos, mas também de práticas musicais no presente que são passíveis de registro e documentação, da existência de diversos eventos na área de Música nos quais as temáticas relativas à documentação estão presentes de maneira central ou transversal – conforme se verá mais adiante –, bem como da busca por conferir à documentação musical um lugar de maior destaque nos cursos da Escola de Música da Universidade Federal do Pará – que resultou inclusive na criação do DoMus – Laboratório de Documentação Musical da UFPA –, foram formulados os seguintes problemas: como contemplar a diversidade das fontes e das pesquisas regionais? Como gerar alcance nacional desse conhecimento em tempos de pandemia, mas também quando essa já estiver sob controle? Como transformar o próprio evento em fonte, para além do registro escrito (as atas), muitas vezes incompletos por não registrarem parte das falas e também a interação do público? Como contemplar o registro e o estudo das práticas musicais do presente de maneira participativa com os colaboradores dessas pesquisas? Como produzir um evento de abrangência nacional que seja economicamente viável em tempos de cortes dos custeios destinados à Ciência e Tecnologia? A busca por respostas implicou o conhecimento da existência, mas também a participação em diversos outros eventos no campo da Música, bem como em áreas afins, especialmente a História e os estudos do Patrimônio Histórico. Ademais, foi realizada pesquisa bibliográfica acerca do histórico de eventos voltados à Musicologia e Etnomusicologia, nos trabalhos de Castagna (2016) e Travassos (2003). A participação em diversos eventos acadêmicos, juntamente com a extensa pesquisa de campo mencionada anteriormente, possibilitou o conhecimento de considerável quantidade de pesquisas em curso e concluídas. Em face das respostas aos problemas formulados, foram tomadas decisões que resultaram na programação do *1º Encontro Brasileiro de Documentação Musical e Musicologias*.

1. Iniciativas anteriores

Nossa visão acerca da relação entre Musicologia Histórica e a Etnomusicologia é de absoluta complementaridade, a ponto de colocar em xeque até mesmo a necessidade de distinção entre tais subáreas. Quando essas ciências musicais são aplicadas ao estudo do patrimônio cultural de natureza imaterial, as abordagens histórica e etnográfica passam a ter uma complementaridade indispensável. Ademais, ambas as subáreas trabalham a temática da documentação: ao passo que a Musicologia Histórica tende a focar os documentos de arquivo, a Etnomusicologia opta pelo registro de documentação de práticas musicais do presente enquanto parte do trabalho etnográfico. Note-se que tais opções não são, contudo, exaustivas¹. Assim, um levantamento dos eventos existentes e suas características foi um passo relevante para a

1 Um trabalho que serve como exemplo dessa complementaridade diz respeito às práticas musicais em cinco mosteiros beneditinos no Brasil nos dias atuais nos quais o cantochão não é tratado como simples tema histórico ou tradição engessada, mas constantemente recriado (DUARTE, 2016a). A elaboração deste trabalho pressupõe o conhecimento histórico do cantochão e das práticas do passado de alguns dos mosteiros estudados, mas também a observação in loco, a consulta aos livros litúrgicos, conversas com os monges, todos eles procedimentos de caráter eminentemente etnográfico.

tomada de decisões na formulação de um evento que buscasse superar as dualidades passado/presente, etnografia/pesquisa arquivística, documentação enquanto processo/produto. Em apertada síntese, seria possível citar o Simpósio Latino-Americano de Musicologia, realizado em Curitiba (SIMPÓSIO, 1998), o I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical (COLÓQUIO, 2004), em Mariana-MG, evento que buscou sintetizar a preocupação dos pesquisadores brasileiros da época com os documentos musicográficos de arquivo, bem como trouxe uma série de recomendações ainda hoje relevantes, bem como os eventos promovidos pela Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) se desenvolveram e os acervos passaram a ter posição de progressivo destaque, inclusive com simpósios temáticos específicos entre 2018 e 2020. Merecem destaque ainda o Encontro de Musicologia de Juiz de Fora, o Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes, e aqueles promovidos pelas universidades federais do Rio de Janeiro e de Goiás. Já no âmbito da Etnomusicologia, são diversos os eventos locais, além do ENABET, promovido pela Associação Brasileira de Etnomusicologia, seus eventos regionais, bem como a presença da subárea nos congressos da ANPPOM e no Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Ademais, existe vasta produção bibliográfica na subárea, que aponta, conforme artigo de Travassos (2003), a grande abrangência de práticas musicais estudadas.

2. Diversidade geográfica e de abordagens: organização e programação do evento

O 1º Encontro de Documentação Musical e Musicologias foi estruturado em mesas-redondas, painéis, que envolveram pesquisa de um ou mais estados – Pará, Rio de Janeiro e Goiás – e sessões de práticas musicais documentadas, que tiveram como objetivo discutir trabalhos etnográficos com pesquisadores e colaboradores das pesquisas, das quais resultaram a documentação das práticas musicais, seja por meios audiovisuais, seja pela transcrição musical em partitura – Comunidade Mumbuca, no Tocantins, o Samba de Roda no Recôncavo Baiano e o Boi da Floresta, em São Luis – MA. Uma mesa-redonda de caráter interdisciplinar com docentes da Sociolinguística Histórica, da História e da Museologia também possibilitou diálogos interessantes com a Música.

A fim de garantir uma dimensão formativa no evento, foram propostos quatro minicursos, voltados às seguintes temáticas: a obra musical de Altino Pimenta, música na *Belle époque* paraense; fotografia de documentos e em pesquisas etnográficas; proveniências documentais. Finalmente, o vínculo com Portugal se fez sentir na conferência sobre cartões postais como ferramenta musicológica, que foi proferida pelo professor doutor David Cranmer, da Universidade Nova de Lisboa. Foi realizada ainda uma chamada de trabalhos, que resultou em três interessantes submissões, cujas comunicações orais foram apresentadas em sessões específicas. Finalmente, cabe salientar a presença de autores e pesquisadores dos seguintes estados: Alagoas, Bahia, Goiás, Pará, Maranhão, Minas Gerais, Pará, Rio Grande do Sul, São Paulo, Sergipe, Tocantins. Em suma, conforme a proposta do evento apresentada à Universidade Federal do Pará, o evento conseguiu contemplar as cinco regiões brasileiras. Os vídeos da conferência, das mesas-redondas, dos painéis, bem como da sessão de comunicações estão disponíveis no canal do DoMus – Laboratório de Documentação Musical da UFPA no YouTube, podendo ser acessadas também por meio da página com programação do evento (ENCONTRO, 2021).

No ano de 2022, pretende-se realizar a segunda edição do evento, possivelmente no mês de setembro.

3. Resultados e perspectivas

A programação do evento revelou-se muito satisfatória e recebeu críticas positivas de diversos especialistas que se inscreveram e participaram do evento, mesmo não sendo participantes ativos na programação. A oferta de minicursos sobre temáticas diversas também foi importante, por contemplar a diversidade das fontes e sua abordagem, mas também por ser a atividade que mais gerou engajamento dos participantes dentro da programação.

Outro aspecto particularmente positivo e inovador foram as sessões de práticas musicais documentadas, nas quais participaram não apenas pesquisadores e pesquisadoras, mas também os colaboradores e as colaboradoras de suas pesquisas. O fato de os diálogos mediados terem colocado em pé de igualdade especialistas e colaboradores foi bastante interessante. Ademais, a escolha do ambiente, a execução de músicas e o profundo envolvimento dos participantes acabaram tornando essa parte da programação do evento bastante importante.

De maneira geral, a programação conseguiu contemplar a diversidade de regiões proposta, embora a região Sul tenha ficado ainda pouco representada numericamente, com apenas um palestrante em mesa-redonda, o que acabou sendo compensado por uma comunicação oriunda de Santa Maria-RS. Em contrapartida, o estado do Pará esteve representado em praticamente toda a programação, uma vez que a UFPA sediou o evento. Nas próximas edições pretende-se corrigir tal distorção com vistas ao maior equilíbrio entre as regiões do país.

A realização do evento em formato digital revelou-se exitosa, tendo sido a maior parte do mesmo transmitida em tempo real pelo canal do Laboratório de Documentação Musical da UFPA no *YouTube*, uma vez que apenas os encontros dos minicursos e a sessão de comunicações foram realizados em ambiente *Google Meet*. Para a realização do minicurso foram criadas ainda salas em ambiente *Google Classroom*. A realização do evento em formato digital possibilitou a participação de interessados e interessadas de diversas regiões do país e que não submeteram trabalhos. Caso o evento fosse realizado em formato presencial, possivelmente essa presença não ocorreria, especialmente numa época em que os recursos das universidades para subsidiar a participação em eventos estão cada vez menores. Assim sendo, até que haja uma mudança no cenário da dotação financeira para participação em eventos, será mantido o formato virtual.

Um dos maiores desafios para as próximas edições será gerar maior engajamento dos participantes. Embora o número de inscritos nas atividades tenha sido considerável, aproximando-se de uma centena, as participações dos inscritos foram pontuais, o que acarretou a emissão de poucos certificados, já que, para recebê-los, era demandada a assinatura da lista de presença em no mínimo 70% das atividades. Outro ponto a ser melhorado diz respeito à divulgação, que se buscará realizar com antecedência de quatro meses do evento e ao menos um mês do início das submissões, de maneira a aumentar o número destas.

Considerações finais

Ao final deste trabalho, é possível apontar que a seleção de palestras e participações em diferentes categorias buscou contemplar a diversidade das fontes e das pesquisas regionais. Nas mesas-redondas, painéis e sessões de práticas musicais documentadas estiveram presentes pesquisadores e pesquisadoras de instituições dos estados de Alagoas, Bahia, Goiás, Pará, Maranhão, Minas Gerais, Pará, Rio Grande do Sul,

São Paulo, Sergipe, Tocantins. O fato de haver instituições localizadas fora das capitais também ajudou a consolidar a difusão geográfica do evento.

O formato virtual foi eficiente tanto em termos de alcance, quanto na produção de registros, para além dos trabalhos escritos registrados na Atas: vídeos disponíveis no canal do Laboratório de Documentação Musical da UFPA no *YouTube*, materiais compartilhados pelos professores nos minicursos, que ficaram disponíveis para os inscritos mesmo após o evento e a posterior disponibilização do vídeo das comunicações, com a anuência dos comunicadores e dos participantes da sessão. A realização do evento em formato virtual favoreceu ainda o custeio do mesmo, tornando-o economicamente viável.

Por fim, a superação da dualidade entre Musicologia Histórica e Etnomusicologia, bem como a participação de pesquisadores e pesquisadoras de outras áreas do conhecimento favoreceram uma abordagem ampla e integrada da documentação musical enquanto processo e como produto.

Referências:

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

CASTAGNA, Paulo. Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da Musicologia. In: ROCHA, Edite; ZILLE, José Antonio Baeta (Org.). *Musicologia[s]*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2016. p. 191-243.

COLÓQUIO Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical, 1., 2003, Mariana-MG. *Anais...* Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Lugares de memória e as recriações do cantochão: práticas musicais em cinco mosteiros beneditinos no Brasil nos dias atuais. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, 6., 2016, Goiânia. *Anais...* Goiânia: EMAC-UFG, 2016a. p. 256-264.

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.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. Desafios da Musicologia Panhispanica na atualidade: uma reflexão. In: ROCHA, Edite; ZILLE, José Antonio Baeta (Org.). *Musicologia[s]*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2016. p. 25-40.

ENCONTRO Brasileiro de Documentação Musical e Musicologias. *Programação*. 2021. Disponível em: <https://sites.google.com/ufpa.br/encontro-domus/edicoes-anteriores/1-encontro-domus-home/programa-1-encontro>. Acesso em: 18 nov. 2021.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José *et al.* *El Archivo de los Sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008.

SIMPÓSIO Latino-Americano de Musicologia, 1., Curitiba, 1997. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil. *Opus*, Belo Horizonte, v. 9, p. 73-86, dez. 2003.

REDESCOBRINDO A CLARINETA NO PARÁ: UMA CRONOLOGIA HISTÓRICA

Herson Mendes AMORIM
Universidade Federal do Pará / EMUFPA – hersonamorim@ufpa.br

Marcos Jacob Costa COHEN
Universidade Federal do Pará / EMUFPA – marcoscohen@ufpa.br

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

Resumo: O presente artigo tem por objetivo apresentar um recorte cronológico e geográfico da história da clarineta no Estado do Pará, por meio de pesquisa bibliográfica e entrevistas com professores que passaram pelo Instituto Estadual Carlos Gomes e pela Escola de Música da Universidade Federal do Pará desde sua fundação, uma vez que ainda não existe trabalho com este enfoque e muitos dos mestres que por lá passaram encontram-se esquecidos no tempo. No ano de sua fundação, o Conservatório de Música (atual Instituto Estadual Carlos Gomes), incluiu em seus quadros um professor de clarineta; porém, após a reabertura da instituição em 1929, essa cadeira foi deixada vazia, retornando apenas em 1986. Este estudo foi realizado por meio da pesquisa bibliográfica em arquivos históricos e entrevistas, de acordo com os princípios de Barros (2019).

Palavras-chave: Ensino. Clarineta. História.

Rediscovering The Clarinet In Pará: A Historical Chronology

Abstract: This article aims to present a chronological and geographic outline of the history of the clarinet in the State of Pará. It is based on bibliographical research and interviews with professors who attended the Carlos Gomes State Institute and the Music School of the Federal University of Pará – both located in Belém – since its foundation. This work is significant because there isn't research on such subject and many of the masters who worked on those institutions remain forgotten in time. In the year of its foundation the Conservatório de Música (currently Instituto Estadual Carlos Gomes) included in its staff a clarinet teacher; however, after the institution's reopening in 1929, the clarinet chair was left empty, only returning in 1986. This study was carried out through bibliographical research in historical archives and interviews, in accordance with the principles of Barros (2019).

Keywords: Teaching. Clarinet. History.

INTRODUÇÃO

O estudo da história da clarineta no Pará se faz importante, haja vista a riqueza de informações ainda por catalogar, que podem dar um novo olhar sobre o passado às novas gerações de clarinetistas. Para esta empreitada, são indispensáveis os arquivos antigos, sejam eles registros em jornais, revistas, livros de ponto, atestados de óbito, iconografias e fotografias, que constituem valiosas fontes históricas que ajudarão a desenhar o panorama histórico do desenvolvimento da inserção da clarineta em nosso estado bem como sua contribuição para a educação musical. Barros (2019) afirma que:

As fontes históricas estão situadas no cerne da metodologia da História. Metaforicamente falando, elas constituem a “máquina do tempo” dos historiadores – ou seu “visor do tempo”, se pudermos tomar de empréstimo essas imagens da ficção científica. Uma vez que o historiador trabalha com sociedades que já desapareceram ou se transmutaram, ou ainda com processos que já se extinguiram ou que fluíram através de transformações que terminam por atravessar os tempos até chegar ao presente produzindo novos efeitos, não existiria outro modo de perceber essas sociedades ou aprender esses processos senão a partir das chamadas “fontes históricas” – aqui entendidas como os diversos resíduos, vestígios, discursos e materiais de todos os tipos que, deixados pelos seres humanos historicamente situados no passado, chegaram ao presente por caminhos diversos (BARROS, 2019, p. 7).

É importante salientar que, neste trabalho, os autores são professores do instrumento e atuam nas instituições aqui mencionadas. Sobre isso, Cardoso Júnior (2003) afirma que:

Ao abordar as duas maneiras de se orientar o conhecimento histórico cita como uma delas, “vívido humano”, [quando] a curiosidade que move o historiador deve-se a uma afinidade, isto é, seu objeto pertence à mesma realidade que ele próprio. Nesse caso, o conhecimento histórico constrói-se a partir de características da realidade e das relações do historiador com ela (CARDOSO JÚNIOR, 2003, p. 85).

O Instituto Estadual Carlos Gomes¹ – IECG, antigo Conservatório de Música, foi inaugurado no ano de 1895 e é o terceiro estabelecimento de ensino de música mais antigo do Brasil, sendo precedido somente pelo Imperial Conservatório de Música (atual Escola de Música da UFRJ) e pelo Instituto Musical da Bahia (hoje vinculado à UFBA), que foram inaugurados em 1841 e 1895², respectivamente.

O Theatro da Paz, principal casa de espetáculos da capital paraense, já estava em plena atividade desde 1878; outros teatros também abrigavam concertos sinfônicos e líricos, e orquestras como a da Sociedade Phil’Eutherpe, do Centro Musical Paraense ou do Instituto Estadual Carlos Gomes apresentavam também óperas, tendo em seus quadros, clarinetistas como Francisco Cavalcante, João Brígido Monteiro, Leopoldino Protomartyr, João de Deus Pinto, Francisco de Souza, José de Barros e Alexandre Oliveira³.

As bandas de música possuem registro ainda anterior, uma vez que a mais antiga corporação do gênero no Pará é a do Corpo de Polícia ou Banda de Música do Corpo Provincial de Caçadores de Polícia, fundada em

1 Segundo Salles (1995, p. 40), a mudança de “Conservatório de Música” para “Instituto Estadual Carlos Gomes” aconteceu após autorização do Congresso Legislativo Estadual e posterior acordo entre o chefe do executivo, Dr. José Paes de Carvalho, e a Associação Propagadora das Belas Artes, que visou converter o Conservatório de Música em estabelecimento público. A autorização se deu mediante a Lei nº 525, de 1º de junho de 1897.

2 Inaugurado em 10.01.1895, pouco menos de dois meses antes da inauguração do IECG.

3 Cf. Salles, 2016, p. 422-423.

1853⁴; porém, antes de qualquer registro oficial, Salles (1985) afirma que, em 1777, havia “uma orquestra de 13 músicos em Belém composta por negros escravos, entre os quais 6 tocavam trompa”, e em 1803, a banda de música do regimento de Estremoz possuía em sua formação os seguintes instrumentos: trombeta, flauta, charamela, clarim e corneta.

Em 1839, são encontrados registros de bandas de música em plena atividade, como afirma Salles (1985) ao citar o relato do viajante Daniel Kidder⁵: “abrilhantava as novenas uma banda de música, sempre precedida, como era de se esperar, por um ensurdecedor espoucar de foguetes”. Vigia de Nazaré, cidade a 101 km da capital, possui registro de uma banda de música com um mestre e dez músicos no ano de 1836, colocando a cidade, conforme afirma Salles (1985), com “a precedência sobre todos os outros municípios do interior paraense na posse de conjunto musical desta natureza”.

Se considerarmos que as charamelas, instrumentos antepassados da clarineta e que foram utilizados pelos índios durante o seu processo de colonização e por negros escravos, possuem registros de utilização no ano de 1662, o vínculo da clarineta com o estado do Pará pode ser ainda mais antigo.

Salles (1985) cita que:

Charamela, do nome latino à flauta rústica, ou **calamus**, teria se formado a palavra charamela, que designou uma espécie de instrumento usado até quase o final do século XVIII. [...] Tocava-se com palheta metida dentro de uma cápsula ou barrilete (bocal), por onde se soprava com força, como nas buzinas. De som áspero e forte, em consequência da palheta estar sob a pressão imediata dos lábios do tocador, era empregada principalmente na música das milícias e/ou na execução ao ar livre. [...] Admite-se que deu origem ao oboé e ao clarinete (SALLES, 1985, p. 21, 22).

Sabendo, pois, que a clarineta pode ser considerada como uma espinha dorsal das bandas de música e instrumento importante para as orquestras sinfônicas, haja vista que o repertório executado no período da *belle époque amazônica*⁶, por exemplo, já exigia a presença destas, a implantação de um curso de clarineta na cidade fazia-se mais do que necessária.

1. INSTITUTO ESTADUAL CARLOS GOMES

Segundo Amorim (2016), “o primeiro curso de clarineta regular em Belém foi instituído pelo Conservatório de Música, atual Instituto Estadual Carlos Gomes, em 1895” e o seu primeiro professor foi Hermenegildo Alberto Carlos, militar muito ativo em Belém. Por essa razão, ele é, até o momento, o primeiro professor de clarineta de uma instituição formal de ensino de música no estado do Pará. Essa informação, que chega até nós por meio de Vicente Salles, coloca o professor Hermenegildo numa posição de destaque na história da clarineta no Pará.

4 Idem.

5 Cf. Kidder, 1943

6 Período em que Belém viu sua economia crescer vertiginosamente por ser um centro da economia da borracha. Tal período se estendeu entre os anos 1880 e 1910 (DAOU, 2000).

Segundo Salles (1985):

No 4º Batalhão de Artilharia a Pé, serviu, desde 1877, Hermenegildo, notável oboísta e clarinetista, também pianista e professor. Além de dirigir a banda de música de sua corporação, organizou em 1888, a banda do Colégio Ateneu Paraense [...] Em 1894, fundado o Conservatório, depois denominado Instituto Carlos Gomes, foi designado professor de solfejo, clarinete, oboé e corne-inglês (SALLES, 1985, p.32).

Sobre o professor Hermenegildo, Amorim (2016) também afirma que:

Pode-se observar, pelas prerrogativas do professor, que ele, como a maioria dos músicos de sopro atuantes em Belém, era oriundo das bandas de música [...] Ele era militar, tinha a patente de capitão, era professor de matemática em outras escolas de Belém e atuava como regente de bandas (AMORIM, 2016, p. 20).

Apesar da importância dos escritos do professor Vicente Salles, é importante retificar algumas informações, conforme os registros da época encontrados por este estudo. Salles (2016, p. 168) afirma que Hermenegildo era gaúcho; entretanto, de acordo com o registro de óbito do professor, encontrado no arquivo histórico da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, ele era natural “desta capital”⁷. Um dossiê⁸ encontrado no Arquivo Histórico do Exército, que contém os assentamentos de Hermenegildo como capitão do Exército, na página 1, também registra que ele era do Rio de Janeiro: “Capitão Hermenegildo Alberto Carlos, filho de Escolastica Maria da Conceição, natural do Rio de Janeiro, nascêo em mil oitocentos e cinquenta, cabelos castanhos [!], olhos pretos, sem officio, casado”.

Outra divergência que foi encontrada diz respeito a sua data de nascimento. Salles afirma que ele nasceu em 13 de abril de 1852. O registro de óbito concorda com Salles em relação ao ano, ao afirmar que Hermenegildo faleceu aos 55 anos, sendo o ano de falecimento, 1907. Porém, vários registros do Exército, como o próprio dossiê do Arquivo Histórico, mostram datas como 1850 e 1851, como aparece na página 104, do *Almanak* do Ministério da Guerra, 1876. Até o momento não conseguimos encontrar o documento de nascimento ou de batismo, que poderia dirimir tal dúvida; portanto, consideramos incerta sua data de nascimento.

Segundo consta nos assentamentos⁹ do Exército, na página 14, Hermenegildo veio ao Pará no ano de 1877. O documento assinala que “Foi desligado a desesete em virtude de ordem comtida em officio da Repartição de Ajudante General [...] de quinze de Setembro afim de embarcar para o norte”. Já em Belém, Hermenegildo desenvolveu um intenso e variado trabalho, tanto voltado para a música quanto para outras áreas do conhecimento. Antes do estabelecimento do antigo Conservatório de Música, ele instalou um conservatório particular, que tinha cinco professores (incluindo o próprio Hermenegildo), e onde eram lecionadas disciplinas como violino, violoncelo, piano, canto, composição ou orquestração, elemento e solfejo¹⁰. Além disso, foi professor de matemática na Escola Normal, dentre outras instituições civis e militares. De sua atuação como professor ainda temos poucos registros; entretanto, Salles (1985, p. 28) nos apresenta a João Baptista Cavalcante (1883 – 1940), aluno da turma de Hermenegildo no já renomeado Instituto Estadual Carlos Gomes, que foi fortemente influenciado pelo professor a alistar-se em 1898 na Escola de Aprendizes Marinheiros, ingressando em sua banda de música. A partir de então, teve destaca-

7 O óbito foi registrado no livro 37, folha 86, sob o número 165, em 26 de fevereiro de 1907, no Rio de Janeiro.

8 Arquivo Histórico do Exército. Assentamentos do Capitão Hermenegildo Alberto Carlos. Rio de Janeiro. 30 de abril de 1889. 22 p.

9 Arquivo Histórico do Exército. Assentamentos do Capitão Hermenegildo Alberto Carlos. Rio de Janeiro. 30 de abril de 1889. 22 p.

10 Jornal “A Republica”, ano II, número 316, de 14 de março de 1891.

da atuação neste meio, sendo, posteriormente, mestre de importantes músicos brasileiros que integraram as forças armadas, incluindo o maestro Eleazar de Carvalho (1912 – 1996).

Consta em registros de jornal¹¹ que, em 1901, o professor Hermenegildo Alberto Carlos foi recolhido para o Hospício de Alienados por se achar sofrendo das faculdades mentais, tendo ficado com sua esposa, Adelaide Carlos, as responsabilidades sobre o seu soldo como militar reformado. Hermenegildo faleceu no Rio de Janeiro no dia 26 de fevereiro de 1907. Em visita ao Rio de Janeiro, em outubro de 2020, tivemos a oportunidade de acesso aos registros do sepultamento do professor, ocorrido no cemitério São João Batista, o que também consta em seu registro de óbito. Entretanto, não encontramos lápide, pois segundo informações da administração do cemitério, ele foi sepultado em cova rasa, em um setor que não existe mais dentro daquele campo santo.

Em julho de 1908, por deliberação da Secretaria de Justiça, Interior e Instrução Pública, visando uma economia nos gastos públicos, o Instituto Estadual Carlos Gomes foi extinto e assim permaneceu até que, no ano de 1929, o mesmo reiniciou suas atividades, porém, com o nome de Conservatório Carlos Gomes¹² e sem ter em seu quadro de docentes um professor de clarineta. A instituição deu preferência para as disciplinas teóricas, piano, violino e canto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A importância da clarineta para os inúmeros grupos presentes em nosso estado faz com que os responsáveis pelo ensino do mesmo sejam merecedores de especial atenção. Mesmo que Belém esteja longe dos grandes centros musicais brasileiros, percebemos que turmas regulares de clarineta estão consolidadas e muitos músicos formados aqui estão agora fazendo parte de conjuntos em outros estados da federação e também no exterior.

Detalhes sobre a metodologia aplicada podem ser pesquisadas com mais detalhes em um período que engloba aproximadamente trinta anos, mas descobrimos que a clarineta já possui intensa agenda na cidade desde meados do século XIX, logo, tal pesquisa merece um debruçar especial sobre suas peculiaridades.

Não sabemos que tipo de repertório era executado, como a técnica era construída ou se havia algum tipo de intercâmbio de conhecimentos. Podemos inferir que, assim como as orquestras já executavam grandes títulos do repertório operístico e sinfônico, nada impede que os músicos que as constituíam também executassem grandes obras da literatura em seus recitais particulares.

Concluimos este trabalho apresentando um recorte da história, englobando parte do ensino da clarineta no Instituto Estadual Carlos Gomes até o início do século 20, período que, infelizmente, culminou com a extinção por parte do Governador Augusto Montenegro, do Instituto e a demissão de todos os seus funcionários. Contudo, nossa investigação será acrescida, no momento oportuno, pelos períodos subsequentes, que registraram momentos bem mais felizes da história da clarineta no Pará. Estamos certos de que tal

11 Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/1696040/pg-6-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-22-12-1901>. Acesso em: 10 jan. 2018

12 Segundo Barros e Adade (2012, p. 91), Conservatório Carlos Gomes foi o nome dado ao Instituto no ano de sua reinauguração, 1929. No entanto, está em curso a pesquisa que elucidará o processo de transição da nomenclatura Conservatório Carlos Gomes para Instituto Estadual Carlos Gomes. A terminologia um tanto quanto imprecisa utilizada neste trabalho é a que consta nos textos consultados até o momento.

pesquisa ainda não atingiu seu ápice, merecendo assim, notável dedicação e constante atualização a fim de aparar arestas, preencher lacunas e lançar luz sobre questões ainda não apresentadas em um trabalho tão importante e de identidade tão peculiar para a cidade de Belém e o estado do Pará.

Referências:

AMORIM, Herson Mendes. *Bandas de Música: Espaços de formação profissional*. São Paulo: Editora Scortecci, 2014.

AMORIM, Herson Mendes. O ensino da clarineta em Belém do Pará: Considerações gerais. *Revista Clarineta*, São Paulo, n° 01, p. 19-23, 2016.

ARQUIVO HISTÓRICO DO EXÉRCITO. Assentamentos do Capitão Hermenegildo Alberto Carlos. Rio de Janeiro. 30 de Abril de 1889. 22 p.

ARQUIVO HISTÓRICO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA. Livro 37, folha 86, sob o número 165, 26 de fevereiro de 1907, Rio de Janeiro.

BARROS, José D'Assunção. *Fontes Históricas: Introdução aos seus usos historiográficos*. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 2019.

BARROS, Líliam Cristina da Silva; ADADE, Ana Maria. (Org.). *Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes: 1895-1986*. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2012.

BARROS, Líliam; VIEIRA, Lia Braga. (Org.). *Instituto Estadual Carlos Gomes: 120 anos de História*. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, 2015.

CARDOSO JÚNIOR, Hélio Rebello. *Enredos de Clio: Pensar e escrever a história com Paul Veyne*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

DAOU, Ana Maria. *A belle époque amazônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

JORNAL “A REPUBLICA”, Belém, ano II, número 316, de 14 de Março de 1891. p. 1.

KIDDER, Daniel. *Reminiscência de viagens e permanência no Brasil (províncias do Norte)*. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1943.

SALLES, Vicente. *Sociedades de Euterpe*. Belém: edição do autor, 1985.

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

SALLES, Vicente. *Memória Histórica do Instituto Carlos Gomes*. Brasília: Micro-edição do autor, 1993.

MÚSICA: ENSINO-APRENDIZAGEM

O ENSINO DA MÚSICA ATRAVÉS DO VIOLINO PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL NA UNIDADE EDUCACIONAL ESPECIALIZADA JOSÉ ALVARES DE AZEVEDO

Thais Cristina Santana CARNEIRO
Universidade Federal do Pará / EMUFPA – tcarneiro@ufpa.br

Palavras-chave: Pessoas com deficiência visual. Aprendizado musical. Violino. Inclusão social.

RESUMO EXPANDIDO

Este projeto é uma continuidade de um trabalho de ensino e pesquisa realizado na Escola de Música da UFPA (EMUFPA) desde 2013 que tem como objetivo desenvolver e experimentar metodologia de ensino específico do violino para pessoas com deficiência visual.

A música é reconhecida por muitos como uma forma de expressão universal, que desenvolve a mente humana, promove o equilíbrio, proporcionando um estado agradável de bem-estar, facilitando a concentração e o desenvolvimento do raciocínio, em especial em questões reflexivas voltadas para o pensamento (BARROS; MARQUES; TAVARES, 2018).

Por conter aspectos ligados à Matemática, Física, às Humanidades e Arte especificamente, a música é entendida como uma Ciência da Arte. Ela está presente nas vivências cotidianas, transmitindo mensagens, ou até mesmo expressando ideias individuais ou coletivas (TUDASSAKI; LIMA, 2011).

“Os cegos não são mais sensíveis à música que outras crianças, mas a música pode ter para eles um significado especial” (BERTEVELLI, 2010, p. 302). A pessoa com deficiência visual usa a audição como fonte de identificação. O ouvido é uma das alternativas encontradas para registrar informações que seriam realizadas pela visão. O professor, atento para esse fato, busca desenvolver a escuta do aluno com finalidade musical (BERTEVELLI, 2010).

Deficiência visual é o termo usado para definir indivíduos que apresentam desde a ausência total da visão até a perda da percepção luminosa. O termo não significa uma completa incapacidade de enxergar, mas sim os diferentes graus de visão residual (LOURO, 2012). As deficiências visuais podem ser congênitas, que se manifestam do nascimento até dois anos de idade; ou adquiridas, que se caracterizam pela perda da visão de maneira imprevista e repentina, por causas orgânicas ou acidentais. Devido à ausência de imagens visuais, uma pessoa com deficiência visual congênita constrói imagens e representações mentais na interação com o mundo por meio dos sentidos remanescentes e da ativação das funções psicológicas superiores (DOMINGUES et al., 2010).

É evidente que pessoas com deficiência visual podem alcançar o mesmo desenvolvimento intelecto-perceptivo-musical dos videntes (pessoas que enxergam). Elas são capazes de construir suas conexões, partindo do reconhecimento do mundo que as cerca. É importante a participação da família, da escola e do professor para conseguir bons resultados no aprendizado (FINCK, 2001).

O ensino musical inclusivo direcionado às pessoas com deficiência visual consiste em uma análise interdisciplinar, pois dele participam outras áreas de conhecimento, como a política, social, pedagógica, cultural e da saúde. O ensino aplicado exige uma didática específica, o conhecimento prévio do tema, uma boa experiência pedagógica com relação ao ensino e um profundo conhecimento das limitações do aluno (TUDASSAKI; LIMA, 2011).

Em 2002, o Ministério da Educação, em parceria com a Secretaria de Educação Especial, admite que: “Cada pessoa é única, com características físicas, mentais, sensoriais, afetivas e cognitivas diferenciadas” (BRASIL, 2002); ou seja, surge o desafio de uma pedagogia que respeite e considere as diferenças. O respeito às possibilidades de cada indivíduo e adaptações para as pessoas que possuem deficiência são questões atuais, com muita relevância e preocupação no ensino brasileiro.

Este projeto iniciou na EMUFPA em 2013; além de experimentar e desenvolver metodologia de ensino específico no violino para pessoas com deficiência visual, tinha como foco: a) proporcionar vivências musicais e o aprendizado do violino na EMUFPA; b) preparar os alunos com deficiência visual para ingressar nos cursos da EMUFPA; c) utilizar transcrições das partituras na Musicografia Braille. Durante 07 anos de projeto, chegamos a ter 12 alunos com deficiência visual estudando violino; porém, por diversos fatores, como dificuldade na locomoção, falta de estímulo e dedicação dos responsáveis, tivemos vários abandonos. A maioria dos alunos atendidos é do interior do estado do Pará (Bujaru, Barcarena, Marituba, Icoaraci), dificultando ainda mais a frequência às aulas.

Durante o período em que as aulas do projeto foram realizadas na EMUFPA, mesmo com a evasão dos alunos, tivemos bons resultados obtidos nas aulas e atividades realizadas, comprovando o quanto qualquer pessoa, independente de alguma deficiência, pode aprender a tocar um instrumento musical. A partir de 2019, as aulas passaram a ser realizadas na Unidade Escolar Especializada (U.E.E.) José Álvares de Azevedo, local especializado em atender pessoas com deficiência visual do estado do Pará. Lá os alunos adquirem conhecimentos específicos para suas necessidades: como a escrita e leitura no sistema Braille, atividades da vida diária (AVD), orientação e mobilidade (OM) e Sorobã (ensino da matemática). As vagas para o aprendizado do violino são disponibilizadas para os alunos com deficiência visual da unidade escolar.

Utilizamos propostas metodológicas coletivas, que favorecem as discussões e a produção cooperativa de conhecimentos específicos sobre a realidade vivida das pessoas com deficiência visual. Através do método

Suzuki, iniciamos o aprendizado, primeiramente trabalhando o vivenciar musical do aluno para, por fim, utilizar a leitura musical. Segundo Suzuki, “O talento de um músico com deficiência visual não se relaciona à sua cegueira, mas sim à qualidade de seu empenho e dedicação aos estudos musicais” (1994, p. 54).

Com a pandemia de covid-19 (2020-2021), as aulas presenciais foram suspensas. Fizemos tentativas para a realização de atendimentos online; no entanto, os alunos não possuem internet adequada para se fazer a comunicação, resultando no desinteresse e desestímulo. Realizamos reuniões com os bolsistas do projeto, para a construção de artigos e para discutir estratégias para a elaboração de materiais acessíveis aos alunos.

Mesmo com a expansão nas pesquisas, trabalhos e artigos sobre inclusão social e musical, ainda se tem uma carência em material bibliográfico, em se tratando do aprendizado no violino para pessoas com necessidades especiais. Este projeto trouxe mais dados sobre essa modalidade de inclusão musical, construindo referências metodológicas que possam garantir o melhor acesso a esses alunos.

Referências:

DOMINGUES, Celma dos A.; SÁ, Elizabet D.; CARVALHO, Silvia H. R.; ARRUDA, Sônia Maria C. P.; SIMÃO, Valdirene Stiegler. *A educação especial na perspectiva da inclusão escolar. Os alunos com deficiência visual: baixa visão e cegueira*. Brasília: Ministério da Educação; Secretaria de Educação Especial, 2010. p. 63.

BARROS, Rosa; MARQUES, Letícia; TAVARES, Luiza. A importância da música para o ensino-aprendizagem na educação infantil: reflexões à luz da psicologia histórico-cultural. *In: IV COLBEDUCA e II CIEE*, 2018, Braga e Paredes de Coura, Portugal. *Anais...* Braga e Paredes de Coura, 2018. p. 01-21.

BERTEVELLI, Isabel C. D. Musicografia Braille: a partitura musical em braille como recurso na educação musical de cegos. *In: VII Simpósio de Educação Musical Especial, I Encontro de*

Musicografia Braille. 2010, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Instituto de Artes / UNESP, 2010. (CD ROM).

BERTEVELLI, Isabel Cristina D. Estratégias metodológicas utilizadas na Educação Musical de cegos a partir da abordagem Orff-Scheulwerk. *Revista Eletrônica Pesquiseduca* v. 2, n. 4, jul-dez 2010. Disponível em: [file:///C:/Users/Thais/AppData/Local/Temp/unisantos_seer,+Isabel+Cristina+Dias+Bertevelli+\(010\).pdf](file:///C:/Users/Thais/AppData/Local/Temp/unisantos_seer,+Isabel+Cristina+Dias+Bertevelli+(010).pdf). Acesso em: 20 out. 2021

BRASIL, Ministério da Educação e Cultura. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rces22_02.pdf. Acesso em: 24 out. 2021.

FERREIRA, Mayara de Brito. *Ensino de instrumento musical para pessoas com deficiência: um estudo na escola especial de música Juarez Johnson*. João Pessoa, 2019. 145 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2019.

FINCK, Regina. *O fazer criativo em música: um estudo sobre o processo da construção do conhecimento a partir da criação musical*. 2001. 148 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. Educação musical hoje e, quiçá, amanhã. In: LIMA, S. A. (Org.) *Educadores Musicais de São Paulo: Encontro e Reflexões*. São Paulo: Ed. Nacional, 1998.

LOURO, Viviane. *Fundamentos da aprendizagem musical da pessoa com deficiência*. São Paulo: Editora Som, 2012.

SUZUKI, Shinichi. *Educação é Amor: Um novo Método de Educação*. 2. ed. Santa Maria: UFSM, 1994.

TUDASSAKI, Shirley Escobar; LIMA, Sônia. Ensino e aprendizagem musical para deficientes visuais: um levantamento bibliográfico. In: XX Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical. Vitória, 2011. *Anais...* Vitória, 2011. p. 1065-1074.

ARTESÃOS E RABEQUEIROS: MEMÓRIAS, SABERES E PRÁTICAS

Alexandre CONTENTE

Universidade Federal do Pará / EMUFPA –alcontente@ufpa.br

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

Fernando OLIVEIRA

Universidade Federal do Pará / EMUFPA – fernandofflauta@gmail.com

José Alexandre LEMOS

Universidade Federal do Pará / EMUFPA – jalemos@ufpa.br

Khatarine LIMA

Universidade Federal do Pará / ICSA – khatarine.kimberly@gmail.com

Resumo: Este texto traz alguns dados de pesquisa em andamento realizada junto a três artesãos/construtores de rabeca bragantina. A pesquisa tem por objetivos conhecer os processos de construção da rabeca e compreender os processos de ensino e aprendizagem envolvidos na formação e atuação musical desses artesãos. Os dados para este recorte foram obtidos a partir de observações e entrevistas sob a metodologia de história oral.

Palavras-chave: Rabeca bragantina. Construção de instrumentos musicais. Ensino-aprendizagem de música em contextos diversos.

Artisans And Rabeca Players: Memories, Knowledge and Practices

Abstract: This text brings out some data from ongoing research carried out with three artisans/builders of rabeca from Bragança. The research aims to know the processes of construction of the rabeca and to comprehend the learning-teaching processes involved in the musical background and performance of these artisans. Data for this clipping were obtained from observations and interviews under oral history methodology.

Keywords: Rabeca from Bragança. Construction of musical instruments. Teaching-learning processes in diverse contexts.

Introdução

Segundo Moraes et. al. (2006), há na região de Bragança, nordeste do Pará, artesãos que constroem rabecas, assim como rabequeiros que atuam nas festividades tradicionais religiosas e/ou seculares da região, tais como a Marujada de São Benedito, as toadas de Boi-Bumbá e outras festividades. As autoras ressaltam as particularidades na construção desses instrumentos e apresentam dados sobre a formação e atuação desses artesãos e instrumentistas. Alguns dados sobre os antigos artesãos e rabequeiros bragantinos e suas práticas, obtidos nessa pesquisa, serão mencionados ao longo deste texto.

Essa referência, somada a conversas com Fernando Oliveira, construtor de rabecas em Bragança e aluno da Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA) em Belém, resultou no interesse em aprofundar o conhecimento acadêmico-científico sobre a rabeca bragantina. Nesse intuito, propôs-se o projeto de pesquisa “Rabecas e Rabequeiros: saberes e práticas”¹, para o qual serviram de base também as ações do projeto de extensão “Seguindo os Passos da Rabeca: da construção à execução musical”², contemplado pelo II Edital Prêmio PROEX de Arte e Cultura-2020. Este texto resulta dessas ações.

Através do projeto de extensão foi possível conhecer os três artesãos que atuam em Bragança hoje³ e propor a cada um construir três rabecas. Em dezembro de 2020, após a aprovação e viabilização de recursos financeiros via projeto, deu-se início a essas ações e, conseqüentemente, às da pesquisa; esta tem como objetivo geral conhecer os processos de construção da rabeca e compreender os processos de ensino e aprendizagem envolvidos na formação e atuação musical desses artesãos. Partindo-se do acompanhamento do processo de construção dos instrumentos e com base na metodologia de história oral (QUEIROZ, 1998), que norteou entrevistas com os três participantes⁴, obtiveram-se os dados iniciais para a pesquisa.

Apresentaremos, a seguir, uma síntese das informações provenientes das entrevistas e observações de campo, consideradas significativas por trazerem conhecimentos sobre a rabeca em seu contexto, o processo de construção do instrumento e a formação e atuação musical dos entrevistados. Em seguida, pontuaremos temáticas a serem melhor analisadas, considerando-se ser este um trabalho inicial.

1. Colaboradores: memórias e dados

1.1 Gênesis dos santos

Nasceu em 01 de janeiro de 1989, em Bragança. É licenciado em Ciências Biológicas pela UFPA. Suas atividades como artesão iniciaram aos 14 anos a partir da Oficina de Construção e Iniciação à Rabeca, promovida pelo Instituto de Artes do Pará (IAP), em Bragança. Teve aulas de música na igreja Assembleia de Deus, onde aprendeu trompete aos 11 anos e, posteriormente, violino com Abiezer Monteiro, que utilizava o método Suzuki de iniciação ao instrumento. No ano de 2003, foi convidado por este professor para

1 Portaria Nº 229 / 2021 – EMUFPA.

2 Portaria Nº 39/2020 – EMUFPA.

3 Segundo Fernando Oliveira, hoje existem somente três artesãos de rabecas atuantes em Bragança: Gênesis dos Santos, Josias Gomes Ramos e ele próprio.

4 Entrevistas individuais remotas em 14/03/2021 (Gênesis), 23/04/2021 (Fernando) e 26/04/2021 (Josias) e presenciais em 25/06/2021, 07/08/2021 e 22/10/2021 (por ocasião de oficina promovida como uma das ações do projeto).

participar das oficinas de artesanato e construção de rabecas promovidas pelo IAP, onde passou a dar apoio ao projeto, nas aulas de rabeca, por já ter conhecimento do violino⁵.

Na mencionada oficina, tinha orientação dos mestres Seu Zé Brito e Seu Ari (construção de rabecas) e Seu Zito (execução do instrumento). Segundo ele, o aprendizado com Seu Zito dava-se por imitação: o mestre tocava as músicas para que fossem aprendidas pelos alunos “por ouvido”. Assim, reproduziam as músicas sem transmissão por notação musical. Como havia dificuldade para o aprendizado em pouco tempo – inclusive porque as músicas eram tocadas de forma cada vez diferente pelo mestre – o professor Abiezer, que o assessorava, desenvolveu uma forma de leitura das músicas por “partitura numérica”, para facilitar o aprendizado dos alunos. Gênesis descreve essa forma de escrita e os resultados obtidos. Nesse sistema de notação, os dedos são numerados para digitação nas cordas da rabeca. Essa numeração é disposta em uma tabela, onde, à esquerda, escreve-se o número das cordas (primeira à quarta) e, à direita, o número dos dedos (primeiro ao terceiro, sem a utilização do quarto dedo). Essa disposição dos dedos corresponde à sequência de sons a serem executados.

Chorado		
<i>Tom: Dó maior</i>		
<i>Esse tema tem o mesmo ritmo do Retumbão diferenciando na música e na velocidade. Na ordem da festa, o Chorado é a segunda música a ser tocada.</i>		
3 3 2 1 0 0 0	1 ^o refrão	2 1
3 2	1 0 2 0 1 3	3 3 2 0
2 1	2 3	4 3
3 3 2 0	1 1 0 2	3 1 3
4 3'	2 2	2 2
3 1 3	1 0	3 3 2 1 0
2 2	2 3 3	1 1
3 3 2 1 0 0	1 1	2 3 1
1 1	2 3 1	3 3
2 3 1	3 3 2 0	1 0
3 3 2 0	4 3	2 3 2
4 3'		2 ^o refrão
3 1 3	1 0 2 0 1 3	1 0
2 2	2 3	2 3 2
3 3 2 1 0 0 0	1 1 0 2	1 1 0
3 2	2 2	2 3 2 1 0
2 1	1 0	3 3 2 1
3 3 2 0	2 3 3	4 3
4 3'	1 1	3 1 3 1 3 1 3
3 1 3	2 3 1	3 0' 3 2 3 2
2 2	3 3	3 3 1
3 3 2 1 0 0 0	1 0	4 3
3 2	2 3 2	3 1 3
2 1	3 3 2 1 0 0 0	2 2
3 3 2 0	3 2	1 0
4 3'	2 1	2 3 2
3 1 3	3 3 2 0	1 1 0
2 2	4 3	2 3 2 1 0
3 3 2 1 0 0 0	3 1 3	3 3 2 1
3 2	2 2	4 3
2 1	3 3 2 1 0	3 1 3 1 3 1 3
3 3 2 0	1 1	3 0' 3 3 3
4 3'	2 3 1	2 0 1 2 (2x)
3 1 3	3 3 2 0	
2 2	4 3	
3 3 2 1 0 0	3 1 3	
1 1	2 2	
2 3 1	3 3 2 1 0 0 0	
3 3	4 3	
1 0	3 2	
2 3 2		

Figura 1: Exemplo de partitura numérica. Elaboração: Abiezer Monteiro, a partir de gravações de Seu Zito para o IAP. Ajustes: Gênesis dos Santos. Fonte: pessoal dos autores.

⁵ Há discussões entre músicos, artesãos e pesquisadores sobre semelhanças e diferenças entre a rabeca e o violino. Lima destaca que essas concepções “variam de acordo com o olhar que músicos, artesãos ou pesquisadores têm” (LIMA, 2010, p. 33).

Gênesis destaca o importante papel das associações culturais para a continuidade e desenvolvimento dos estudos do violino e da rabeca em Bragança. Nessas iniciativas/espços ensinava-se o violino, que se tornou também importante para a formação de novos rabequeiros. O artesão explicou como se executa esse instrumento e falou sobre as semelhanças e diferenças entre ele e o violino. Para ele, “o aprendizado da rabeca é mais prazeroso que o do violino”.

Gênesis atualmente mantém sua oficina em casa; antes, mantinha essa prática juntamente com o colega Josias.

Para as rabecas feitas para o projeto, utilizou cedro (tampos) e ipê (estandartes, espelhos e cravelhas). Nos arcos, utilizou o pau d’arco e esclareceu sobre as possibilidades de tamanho do arco e sua funcionalidade. Para a fabricação da fibra do arco, ele e os colegas artesãos recorrem a Seu Antônio, que fornece a fibra da manilha. Gênesis detalha o processamento desta.

Para Gênesis, a atividade de construção das rabecas relaciona-se ao prazer: “É uma diversão escavar, modelar cada peça”.

Sobre sua atuação musical, Gênesis destaca seu recente trabalho como professor de iniciação musical, promovidas pela igreja evangélica da qual participa. Essas aulas, porém, não incluem o ensino/aprendizado da rabeca. Ele afirma existir certa rejeição ao instrumento por parte da igreja, pelo fato de a festividade da Marujada de São Benedito estar ligada à igreja católica. Ele considera que este “tabu” deve ser superado.



Figura 2: Rabecas do Artesão Gênesis dos Santos. Foto: Rodrigo Lima.

1. 2 Josias gomes ramos

Nasceu em 18 de fevereiro de 1986, em Belém. Concluiu o ensino médio e participou das oficinas do IAP, dedicando-se às atividades de construção das rabecas desde 2003, quando também iniciou o aprendizado do instrumento. Josias toca também percussão.

Filho de marceneiro, aprendeu o ofício com o pai, que também o apoiou e orientou quando iniciou o trabalho de construção de rabecas, principalmente quanto à utilização do maquinário da marcenaria caseira.

Lembrando dos antigos mestres, Josias mencionou o interesse dos jovens em frequentar as oficinas do IAP; relata que eles se sentiam estimulados em resgatar a cultura bragantina por meio da rabeca.

O artesão discorreu sobre as diferentes formas de ensinar dos mestres: Seu Zé Brito tinha jeito próprio e rústico de ensino, diferente da maneira mais metódica de ensinar de Seu Ari. Josias considera que o mesmo aconteceu na forma de tocar a rabeca e transmitir os conhecimentos sobre a execução, como no caso de Seu Zito, que tocava para os alunos aprenderem “de ouvido”. Algumas vezes, eles gravavam as demonstrações com o celular, para captar e reproduzir as melodias das músicas tal qual o mestre fazia.

Para Josias, as associações (Associação Cultural Musical Bragantina – ACMB, Aurimar Monteiro de Araújo – AMA e o Grêmio Musical Nazeazeno Ferreira), foram importantes para seu aprendizado.

Quanto à execução da rabeca, Josias aponta dificuldades para tocá-la por ser canhoto. Isso exigia dele habilidade para adaptação. Sua preocupação maior era estudar para melhorar o som. Como recursos, utilizava a “partitura numérica” para memorizar a digitação das notas, ouvia CDs gravados com as músicas para tentar reproduzir e “pegar os detalhes” ou filmava os rabequeiros para tentar reproduzir seus “caqueados”.

Josias passou a ensinar fabricação de rabecas após o falecimento dos artesãos mais antigos. Os ganhos financeiros dessa atividade também o motivaram a dar continuidade a ela.

Para construção das rabecas pelo projeto, Josias escolheu cedro e mogno africano (tampo) e fava-bolacha e ipê (estandartes, espelhos e cravelhas), dizendo ter intenção de testar os sons das rabecas construídas com essas madeiras.

Josias falou da importância de seu pai no processo da construção. O genitor construiu uma oficina em casa, onde fez algumas máquinas com material reciclado, utilizando pneus e motor de máquina de lavar roupas.



Figura 3: Rabecas do Artesão Josias Gomes Ramos. Foto: Rodrigo Lima.

1. 3 Fernando Figueiredo de Oliveira

Nasceu em 20 de agosto de 1993, em Bragança. Atualmente, é aluno do Curso Técnico em Instrumento Musical – habilitação Flauta Transversal na EMUFPA, em Belém, onde também cursa Licenciatura em Pedagogia, na Universidade da Amazônia (UNAMA).

Iniciou suas atividades musicais em casa, tocando o violão do irmão. Posteriormente, por indicação de um amigo, continuou o estudo do instrumento na igreja Assembleia de Deus. Entretanto, foi através das aulas de música ofertadas por projetos de associações, como os coordenados por Seu. Ari e seu filho Aurimar (comentou que a associação onde estudou trocou de nome várias vezes), que passou a estudar teoria musical, não ensinada na igreja. Na associação, disse ter “tomado conhecimento sobre o que era o ensino da música”. Foi também na associação que passou a interessar-se pela rabeca e sua construção. Seu Ari era quem orientava essa atividade. Fernando relatou que via um grupo de alunos tocando rabecas fabricadas ali mesmo e se animava com o resultado. Gostava do timbre dos instrumentos e de vê-los nas mãos dos alunos tocando juntos.

Por ter demonstrado interesse pela luteria, foi convidado por Seu Ari, aos 18 anos, para participar da turma que se iniciava. Posteriormente, por problemas de saúde do mestre, houve a interrupção e término do projeto.

Fernando disse que continua desenvolvendo as atividades de construção de rabecas em sua própria oficina, em casa, onde, como autodidata, tem buscado praticar e conhecer sobre sua execução.

Sobre as rabecas feitas por ele, Fernando disse sempre buscar fazer novos experimentos; afirmou que, após estudos baseados na fabricação do violino em Belém, na EMUFPA⁶, passou a utilizar outras técnicas,

⁶ Cursou em 2019 as disciplinas EMUFPA1143: Conservação e Reparos de Instrumentos de Cordas Friccionadas I e EMUFPA1144: Conservação e Reparos de Instrumentos de Cordas Friccionadas II.

diferentes das que aprendeu com Seu Ari. Disse usar um modelo de rabeca que incorpora técnicas da construção do violino. Deixou a forma convencional, dando acabamento “mais perfeito”. Segundo ele, isso resultou em um som mais aberto em seus instrumentos.

Fernando falou sobre os trabalhos de confecção das três rabecas encomendadas pelo projeto de extensão e da forma coletiva de trabalho com auxílio mútuo. Nelas, utilizou cedro, jaqueira e marupá (tampo) e ipê (estandarte, espelho e cravelhas). Para os arcos optou pelo ipê.



Figura 4: Rabecas do Artesão Fernando Figueiredo de Oliveira. Foto: Rodrigo Lima.

2 PROBLEMATIZAÇÕES INICIAIS PARA ESTUDO

As entrevistas virtuais e os encontros presenciais, estes em período de menor risco,⁷ foram fundamentais para obter dados que consideramos reveladores de questões importantes para análise e problematização, a serem feitas posteriormente, pela visão da Educação Musical. A seguir, apresentaremos pontos que serão melhor analisados e discutidos quando da renovação do projeto, programada para 2022.

2.1 Tempos e lugares de formação musical

Pode-se considerar, pelos relatos, que existiram distintas gerações de rabequeiros e artesãos de rabeca em Braganca e que eles têm atuado em lugares e tempos diferentes, assim como são diferentes as formas de fazer, tocar, ensinar e aprender rabeca. Antes, com os antigos mestres, a transmissão musical acontecia “de ouvido” ou vendo o mestre executar, uma maneira difusa de aprender música (GOMES, 2008). Posteriormente, com o desenvolvimento de projetos de ensino, as novas gerações passaram a utilizar a leitura e escrita no ensino e aprendizagem. Esses diferentes processos de ensino e aprendizagem de música, que parecem complexos e contraditórios, deverão ser melhor analisados e compreendidos pelo campo teóri-

⁷ Referência à pandemia de covid-19, vigente durante a realização dos trabalhos.

co da Educação Musical, a partir de concepções mais amplas da pedagogia da música, conforme indica Kraemer ao afirmar que:

A pedagogia da música ocupa-se com as relações entre a(s) pessoa(s) e a(s) música(s) sob os aspectos de apropriação e de transmissão. Ao seu campo de trabalho pertence toda a prática músico-educacional que é realizada em aulas escolares e não escolares, assim como toda cultura musical em processo de formação (KRAEMER, 2000, p. 51).

Casos específicos de ensino e aprendizagem da rabeca (por meio do projeto do IAP, das aulas em igrejas, em associações, na escola específica de música e no ambiente familiar), bem como a transmissão oral por parte dos mestres artesãos e rabequeiros merecem atenção. Nesse sentido, destaca-se, por exemplo, o fato de a relação da rabeca e de seu uso nas festas da Marujada (em honra de São Benedito, santo católico) parecer afetar o percurso individual e de formação e atuação musical dos executantes desse instrumento que seguem outra religião, conforme os relatos.

Portanto, já é possível afirmar que essas aprendizagens e atuações com a rabeca estão entrelaçadas às trajetórias e experiências individuais e relações sociais estabelecidas na sociedade em que os entrevistados vivem. Para essa compreensão, faz-se necessário considerar aspectos mais amplos de socialização, como os “lugares” de atuação musical em sociedade com suas maneiras de ensinar e aprender música (GONÇALVES, 2007).

2.2 Rabecas e suas práticas

Os relatos revelam motivação e interesse pela rabeca, quanto à sua construção, execução, ensino e aprendizagem. Isto é perceptível, por exemplo, quando Gênesis vê a prática musical em grupo e a possibilidade de participar dele e quando Fernando diz de seu interesse pelo projeto de ensino coletivo da rabeca visto em um dos projetos que frequentou.

As relações e encontros entre músicos de gerações distintas, que acontecem nas festas da Marujada, bem como as particularidades dos instrumentos utilizados nessas ocasiões, parecem ser determinantes para as maneiras de tocar a rabeca a partir da prática musical em grupo.

Evidenciaram-se dados não apenas sobre diferentes experimentos com materiais na construção de rabecas, mas também em relação ao ensino e aprendizagem do instrumento. A utilização de um código musical específico, como a partitura numérica, por exemplo, evidencia o interesse em códigos escritos como forma de mediar o ensino dos conhecimentos dos mestres, baseados na oralidade, obtendo-se bons resultados no aprendizado das músicas pelos jovens aprendizes. Importante saber se e de que forma a notação tradicional em partitura ensinada em escolas específicas de música também é utilizada nos ambientes atuais de aprendizagem e atuação com a rabeca.

Outras questões – pessoais, sociais e familiares – parecem relacionar-se às aprendizagens dos artesãos, ao tomar a atividade de construção de rabecas como projeto pessoal e também de formação de membros da família. As possibilidades de uso do instrumento em festividades que podem trazer ganhos financeiros também poderão ser consideradas um fator influenciador.

Considerações finais

Com a continuidade da pesquisa, pretende-se abordar a diversidade e pluralidade de práticas musicais e as diferentes maneiras de ensinar/aprender música (SOUZA, 2001). Sem pretender esgotar as possibilidades de problematização do tema, os dados e leitura aqui apresentados poderão orientar a pesquisa e indicar novos caminhos. Assim, o contato com os artesãos deverá ser mantido, bem como a realização de entrevistas com outros colaboradores. Acreditamos que as informações até agora levantadas e seus desdobramentos poderão auxiliar na compreensão sobre a rabeça bragantina e seus diversos usos em diferentes tempos e lugares.

Referências:

GOMES, Celson. *Educação Musical na Família: as lógicas do invisível*. Porto Alegre, 2008. 208 f. Tese (Doutorado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

GONÇALVES, Lilia Neves. *Educação musical e sociabilidade: um estudo em espaços de ensinar/aprender música em Uberlândia-MG nas décadas de 1940 a 1960*. Porto Alegre, 2007. 333 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. Trad. Jusamara Souza. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 11, n. 16/17, p. 50-73, 2000.

LIMA, Reinaldo José Vidal de. O saber-fazer dos artesãos de Bragança-PA por uma abordagem etnomatemática. Belém, 2010. 117 f. Dissertação (Mestrado em Educação em Ciências e Matemáticas). Instituto de Educação Matemática e Científica, Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências e Matemáticas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2010.

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

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Relatos Oraís: do “indizível” ao “dizível”. In: SIMSON, Olga Morais Von (Org.). *Experimentos com Histórias de Vida (Itália- Brasil)*. São Paulo: Vértice, 1988. (p. 14-43).

SOUZA, Jusamara. Múltiplos espaços e novas demandas profissionais: reconfigurando o campo da Educação Musical. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, X, out. 2001, Uberlândia, *Anais...*, 2001. p. 85-92.

**PERFORMANCE
E CRIAÇÃO EM
MÚSICA**

OBRAS DE ALTINO PIMENTA PARA QUARTETO E QUINTETO DE CORDAS FRICCIONADAS

Joziely BRITO

Universidade Federal do Pará / EMUFPA – joziely@ufpa.br

Cristian BRANDÃO

Universidade Federal do Pará / EMUFPA – cristianbrandao@ufpa.br

Celson GOMES

Universidade Federal do Pará / UFPA – celson@ufpa.br

Rodrigo SANTANA

Universidade Federal do Pará / EMUFPA – rodrigasantana@ufpa.br

Palavras-chave: Quarteto e quinteto de cordas. Música paraense. Altino Pimenta.

RESUMO SIMPLES

Com estreia no ano de 2016, o Quarteto de Cordas da Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA) tem como um de seus objetivos realizar atividades voltadas à pesquisa de obras para esta formação instrumental, com ênfase em autores paraenses. Para o ano de 2021, apesar dos desafios por causa do período pandêmico, foi possível selecionar obras parauaras que compuseram o programa proposto para o 48º Encontro de Artes de Belém (ENARTE). Dentre essas obras, destaque para: *Suíte Amazônica n. 1*, para quinteto de cordas friccionadas, com arranjo de Serguei Firsanov, e *Canto para Astor Piazzolla*, para quarteto de cordas friccionadas, com arranjo de Ediel Sousa, ambas do compositor paraense Altino Pimenta, que tem seu centenário de nascimento comemorado este ano. Os arranjos possuem estruturas musicais com ênfase na harmonia original e distribuição melódica uniforme entre os instrumentos, permitindo assim execução das linhas temáticas em diferentes timbres. A importância de adaptações de obras de autores paraenses para diferentes formações de grupos de música de câmara amplia o diálogo com outras regiões do país, além de promover a cultura local.

UFPA Cello Ensemble

Cristian de Paula Brandão
Universidade Federal do Pará / EMUFPA – cristianbrandao@ufpa.br

Palavras-chave: Violoncelo. Música de câmara. Escola de Música da UFPA.

Resumo simples

O projeto *UFPA Cello Ensemble* surgiu em 2016 com objetivo de formar um grupo de violoncelos constituído por alunos da Escola de Música da UFPA, discentes da Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pará e membros da comunidade de outras instituições de ensino musical. Sob uma perspectiva profissional, o projeto vem oportunizando aos participantes o gerenciamento do acervo do grupo, as páginas das redes sociais e a atuação em eventos científicos. Com a prolongação da situação pandêmica que assolou o mundo, as atividades relacionadas ao grupo de violoncelos da UFPA foram comprometidas significativamente. Durante o período de isolamento social, importantes professores colaboraram ativamente para o desenvolvimento do UFPA Cello Ensemble através de palestras virtuais e compartilhamento de materiais e conhecimentos sobre as práticas e desafios apresentados para grupos de violoncelos durante a pandemia. Destacam-se os professores Fabio Presgrave e Hugo Pilger, que contribuíram direta e indiretamente através de suas entrevistas, *lives*, palestras e aulas. Com a retomada das atividades presenciais, o projeto retornará com as suas atividades previstas no cronograma, priorizando as ações em grupo, onde se pode aprender mais e melhor quando saberes são compartilhados.

CONCERTOS PARA BELÉM

Lucas Cesar de Oliveira IMBIRIBA
Universidade Federal do Pará / EMUFPA – lucasimbiriba@gmail.com

Palavras-chave: Concertos. Oficina musical. Integração social.

RESUMO EXPANDIDO

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 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 direcionadas¹.

O presente projeto de extensão tem como objetivos a realização de shows e concertos para comunidades locais, com o interesse de levar a cultura e a música aos mais diversos palcos da região da grande Belém; a oferta de oficinas musicais como parte complementar da educação artística e civilizatória, criando parcerias com centros de ensino da rede pública (escolas primárias,

¹ A Lei nº 11.769, sancionada em 18 de agosto de 2008, dispõe que todas as escolas no Brasil, sejam elas públicas ou privadas, devem incluir o ensino da música em suas grades curriculares. “O objetivo não é formar músicos, mas desenvolver a **criatividade**, a **sensibilidade** e a **integração** dos alunos” (Clélia Craveiro, conselheira da Câmara de Educação Básica do CNE (Conselho Nacional de Educação). Esta Lei disciplina aquilo que é bem conhecido: “a música contribui para a formação integral do indivíduo, reverencia os valores culturais, difunde o senso estético, promove a sociabilidade e a expressividade, introduz o sentido de parceria e cooperação, e auxilia o desenvolvimento motor, pois trabalha com a sincronia de movimentos”. (Sonia Regina Albano de Lima, Associação Brasileira de Ensino Musical, (ABEM). “A música fez bem para a autoestima do estudante, já que alimenta a criação”.

secundárias e universidades), assim como Instituições de fomento à arte como SESC, teatros e casas de espetáculo; a orientação de discentes da EMUFPA, através da elaboração de oficinas e concertos didáticos, promovendo a atividade artística e didática dos mesmos, auxiliando no desenvolvimento da atividade profissional e a inserção no mercado de trabalho; e a inclusão de um público em condições de vulnerabilidade social, por meio da atividade cultural. As apresentações servem como uma forma de difundir a riqueza musical de reconhecidos autores do repertório popular nacional e internacional. Igualmente, as oficinas

previstas neste projeto, e ofertadas *in loco*, permitem o desenvolvimento artístico e cultural de indivíduos muitas vezes privados desta oportunidade por questões sociais, e que têm, possivelmente pela primeira vez, contato direto com o fazer musical.

Processos metodológicos que foram utilizados de maneira emergencial durante o Projeto de Extensão, por motivo da Pandemia do Covid-19: 1. Criação de arranjos para violão ou violão e voz de canções de grande reconhecimento do público local, nacional e internacional; 2. Gravação de áudio do repertório arranjado para violão ou violão e voz. 3. Gravação de vídeo do repertório arranjado para violão ou violão e voz; 4. Publicação e divulgação em redes e mídias sociais para conhecimento e apreciação da população em geral; 5. Criação de partituras e tablaturas de arranjos para violão solo, disponibilizados para a comunidade; 6. Relatório parcial e final, com apresentações dos resultados.

Na continuidade deste projeto de extensão, e após o isolamento social imposto pela pandemia, serão utilizados os seguintes processos metodológicos: 1. Contato com as instituições parceiras do projeto para agendamento e organização dos eventos musicais; 2. Preparação do programa musical através de ensaios incluindo alunos da EMUFPA, assim como elaboração de material didático para as oficinas previstas no Projeto; 3. Prática diária do repertório durante toda a duração do projeto; 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. Relatório final, com apresentação dos resultados.

Devido à pandemia do Covid-19, este projeto de extensão cumpriu seus objetivos de forma alternativa, integrando as atividades artísticas às atividades didáticas.

Como não houve a possibilidade de realizar concertos e oficinas presenciais musicais, foram produzidos 12 (doze) vídeos de interpretações instrumentais e vocais de obras distintas, a saber:

Quarantine (Fig. 1), de autoria do coordenador deste projeto; *Don't Start Now*, da cantora Dua Lipa (Fig. 2); *Rain On me*, da cantora Lady Gaga (Fig. 3); *Enter Sandman*, da banda de rock Metallica (Fig. 4); *Your Love*, também de autoria do coordenador deste projeto (Fig. 5), *Stairway to Heaven*, da banda de rock Led Zeppelin (Fig. 6), *Desperado*, da grupo musical Los Lobos (Fig. 7); *Hotel California*, do banda de rock The Eagles (Fig. 8); *Like a Stone*, da banda de rock Audioslave (Fig. 9); *Toteando*, do compositor paraense Salomão Habib (Fig. 10); *Sultans of Swing*, da banda Dire Straits (Fig. 11); e *Malagueña*, do compositor Ernesto Lecuona (Fig. 12). Todavia, antes de realizar as gravações como produto final, foi necessária a elaboração de arranjos das obras originais, traduzindo a linguagem da música *rock* e *pop* para o violão *fingerstyle*, o que teve como consequência a adaptação de elementos melódicos, rítmicos e da harmonia original para violão solo. Entretanto, para as canções autorais, foi necessário compor todo o arranjo instrumental e vocal da canção *Quarantine* (incluindo linhas de baixo, bateria, guitarra base e guitarra solo) e todo o arranjo vocal e instrumental no estilo violão *fingerstyle* para a canção *Your Love*.

Como forma complementar ao processo de composição, arranjo, gravação, filmagem e edição de tais produções audiovisuais, também foram elaboradas partituras e tablaturas dos arranjos para violão solo das obras *Piratas do Caribe*, de Hans Zimmer (Fig. 13), e *Stairway to Heaven*, da banda Led Zeppelin (Fig. 14), as quais estão disponíveis para alunos da EMUFPA e para a comunidade violonística local. Ambos os arranjos de *Piratas do Caribe* e *Stairway to Heaven* se valeram da técnica de redução da instrumentação original das obras em questão, para o violão solo. No caso da obra *Piratas do Caribe* foi transposta as diferentes textu-

ras criadas pela orquestra de cordas da gravação original, mantendo, sempre que possível o diálogo entre as diferentes vozes. Quanto ao arranjo da canção *Stairway to Heaven*, houve a redução de uma formação de banda de rock para violão solo, traduzindo os diferentes elementos percussivos da bateria, o lirismo e a agressividade do vocal, o contraponto do teclado, as linhas de baixo e, por fim, os *riffs* e solo de guitarra.



Figura 1: Fotografia do vídeo interpretando arranjo da canção Quarantine – Lucas Imbiriba. Publicado no dia 28 de abril de 2020.



Figura 2: Fotografia do vídeo interpretando arranjo da canção Don't Start Now – Dua Lipa. Postado no dia 9 de maio de 2020.



Figura 3: Fotografia do vídeo interpretando arranjo da canção Rain On Me – Lady Gaga. Publicado no dia 25 de maio de 2020.



Figura 4: Fotografia do vídeo interpretando arranjo da canção Enter Sandman – Metallica, postado no dia 19 de agosto de 2020. Acervo do autor.



Figura 5: Fotografia do vídeo interpretando canção *Your Love* – Lucas Imbiriba. Publicado no dia 15 de setembro de 2020.



Figura 6: Fotografia do vídeo interpretando arranjo da canção Stairway to Heaven – Led Zeppelin. Publicado no dia 26 de outubro de 2020.

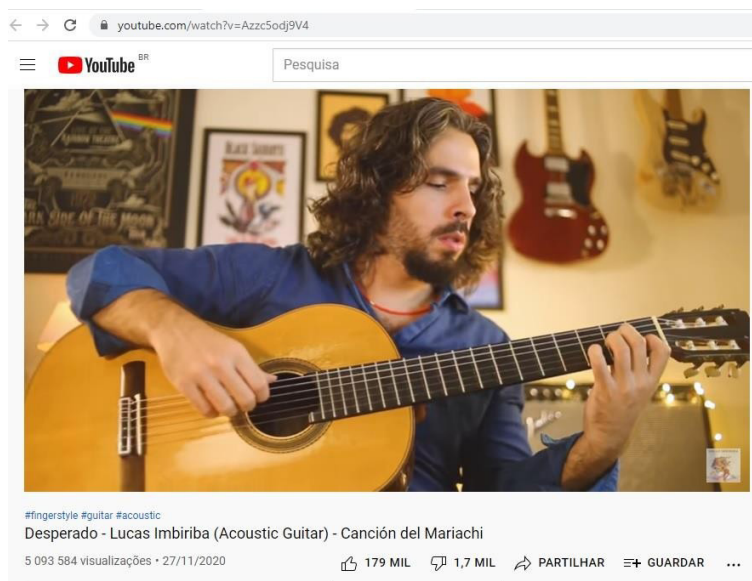


Figura 7: Fotografia do vídeo interpretando arranjo da canção Desperado – Los Lobos. Publicado no dia 27 de novembro de 2020.

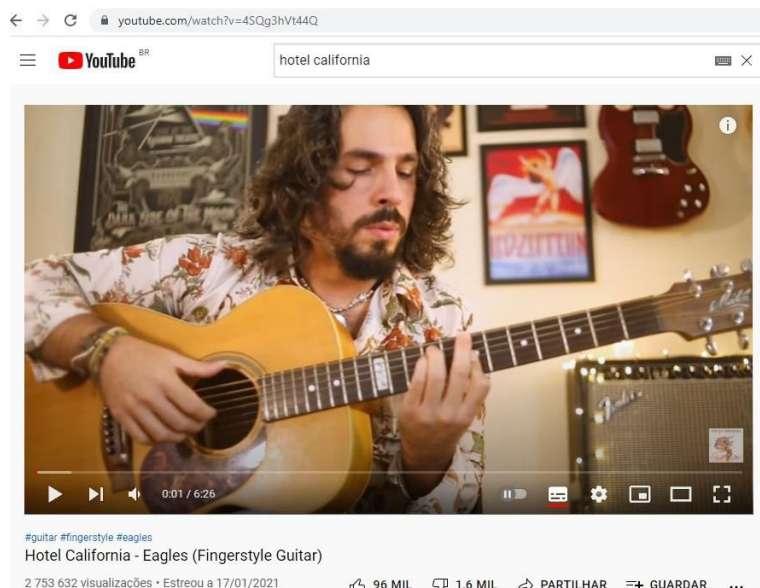


Figura 8: Fotografia do vídeo interpretando arranjo da canção Hotel California – Eagles. Publicado no dia 17 de janeiro de 2021.



Figura 9: Fotografia do vídeo interpretando arranjo da canção Like a Stone – Audioslave. Publicado no dia 13 de maio de 2021.



Figura 10: Fotografia do vídeo interpretando a peça Toteando – Salomão Habib. Publicado no dia 27 de março de 2021.



Figura 11: Fotografia do vídeo interpretando arranjo da canção Sultans of Swing – Dire Straits. Publicado no dia 01 de agosto de 2021.

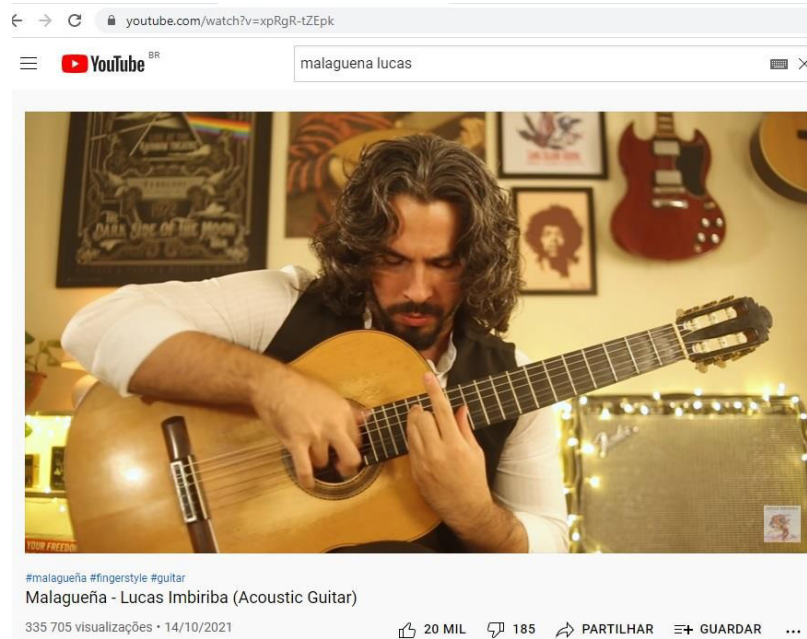


Figura 12: Fotografia do vídeo interpretando arranjo da peça Malagueña – Ernesto Lecuona. Publicado no dia 14 de outubro de 2021.

Pirates of the Caribbean Theme "He's a Pirate"

Arr. by Lucas Imbiriba Hans Zimmer
Lucas Imbiriba

♩ = 136

Guitar

The image shows a musical score for guitar. It consists of four staves. The first staff is a standard musical notation in treble clef, 12/8 time signature, with a tempo marking of quarter note = 136. The second staff is a guitar tablature (TAB) with six lines, showing fret numbers (0, 2, 1, 3, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 2, 1). The third staff is a musical notation with lyrics 'pa i' and 'rasgueado' above it. The fourth staff is a guitar tablature with fret numbers (3, 2, 0, 2, 3, 0, 1, 1, 3, 0, 0, 0, 0, 0, 3, 1, 1, 3, 0, 2, 0, 2, 1, 3, 0, 2, 0, 2, 3, 0, 1, 1, 3, 3, 3, 3, 0, 2, 0, 2, 3, 2, 3, 2, 3).

Figura 13: Partitura e tablatura do arranjo realizado para violão solo do Tema He's a Pirate, de Hans Zimmer.

Score

Stairway to Heaven

arr. by Lucas Imbiriba Led Zeppelin

$\text{♩} = 80$

Guitar

Gtr.

5
ham.

Gtr.

5

Figura 14: Partitura e Tablatura do arranjo realizado para violão solo da canção Stairway to Heaven – Led Zeppelin.

Como parte complementar deste Projeto de Extensão, houve a orientação de dois (02) discentes do ensino Técnico (EMUFPA) em seus respectivos concertos de formatura – Elson José Monteiro Costa, aluno do curso técnico em violão erudito e Jorge Barros de Moraes, alunos do curso técnico em violão popular. Durante a orientação foi possível trabalhar um extenso repertório que engloba os diversos estilos e técnicas musicais previstos nos respectivos cursos técnico. O repertório trabalhado será apresentado nos seus respectivos concertos de formatura que ocorrerão no dia 06/12/2021. Igualmente, houve a orientação de um (01) bolsista PIBEX (UFPA) – Luann Victor Chermont de Oliveira (matrícula 201605540020), o qual auxiliou no processo de produção audiovisual de parte dos produtos apresentados neste projeto. O mesmo auxiliou na criação de um blog na plataforma Blogger intitulado Concertos para Belém (IMBIRIBA, 2021) onde são postadas todas as atividades realizadas por este projeto de extensão.

Projetos de extensão desta natureza são de extrema importância para a inclusão social de jovens e adultos em âmbitos educacionais da rede pública que, em sua grande maioria são privados do contato com a arte e a educação musical, pelo reduzido número de iniciativas públicas por parte do Estado e de incentivo na educação artística e cultural, tão necessários para o processo civilizatório do indivíduo dentro de uma perspectiva social. 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, que é o contato direto com o fazer musical, sem dúvida permite gerar interesse pelo cultivo à arte por parte de uma comunidade, muitas vezes, desprovida de contato direto com a mesma. Igualmente, criar uma ponte entre a Escola de Música da UFPA, seus docentes e discentes, com a realidade circundante, é uma necessidade ou até mesmo uma missão enquanto Instituição de referência na região, promovendo, assim, a disseminação do seu conhecimento em outros âmbitos educacionais.

Neste sentido, o presente projeto de extensão se fará presente de forma continuada e presencial na comunidade local, com a participação de discentes da EMUFPA e dos centros de ensino alvo, tão logo as exigências de isolamento social da pandemia do Covid-19 sejam superadas.

Referências:

ABEM – Associação Brasileira de Educação Musical. *Fique por dentro da ABEM: Música nas escolas - Lei nº 11.769*. [2008]. Disponível em: <<http://abemeducacaomusical.com.br/artsg2.asp?id=20>>. Acesso em 10 nov. 2020. [1]

CRAVEIRO, Clélia. *Conheça a lei que determina a obrigatoriedade do ensino de música em todas as escolas do país a partir de 2012*. [2015]. Disponível em: <http://143.107.95.102/prof/richardromancini/suportes-midiaticos/wordpress7/?p=228>. Acesso em 10 nov. 2020. [1]

IMBIRIBA, Lucas. Concertos para Belém. Belém, 14 de outubro de 2021. Disponível em: <https://concertos-parabelem.blogspot.com/>

ENSAIO DE ORQUESTRA: OBSERVAÇÕES CRÍTICAS SOBRE ESTRATÉGIAS DE REGENTES

Cibelle J. DONZA

Universidade Federal do Pará / EMUFPA – cjemima@ufpa.br

Palavras-chave: Ensaio. Estratégias. Orquestra. Regência.

Resumo expandido

Técnicas gestuais são reconhecidamente muito importantes para a comunicação entre regentes e músicos, especialmente durante a performance. Mas a performance é apenas o ponto culminante de um processo que ocorre principalmente durante os ensaios.

Durante a formação de estudantes de regência, procedimentos de ensaios nem sempre são abordados com profundidade. Alguns regentes e professores acreditam que essas habilidades só são possíveis de serem desenvolvidas na vida prática. Outros concordam que podem ser ensinadas e que, portanto, também devem ser consideradas durante o processo de formação de regentes. Assim, partindo deste último pensamento e diante da escassez de material na área, é objetivo geral desta pesquisa contribuir para a construção de conhecimentos sobre habilidades e procedimentos de ensaios de orquestras. Para alcançá-lo, constituem objetivos específicos: a) identificar métodos de ensaios orquestrais utilizados por diferentes regentes em diferentes contextos; b) analisar criticamente aspectos positivos e negativos dos procedimentos observados; c) proporcionar um espaço colaborativo de geração constante de conteúdos reflexivos sobre o tema em questão¹.

A pesquisa se desenvolveu em duas etapas: Iniciou a partir de pesquisa bibliográfica sobre estratégias de ensaio, liderança e psicologia organizacional, tendo em vista que muito da eficácia na direção de um ensaio provém das habilidades de liderança do(a) regente. Após isso, foram realizadas observações de ensaios de orquestras, resultando em reflexões críticas sobre os procedimentos utilizados pelos regentes observados.

Os critérios e tópicos observados para as reflexões críticas foram alinhados a partir dos referenciais teóricos e demais materiais bibliográficos, considerando: a) gestão do tempo; b) direcionamento das ideias

¹ Para alcançar esse objetivo, as análises foram escritas em um blog, com linguagem adequada ao meio, publicadas em website criado como resultado deste projeto, disponível em: <https://jemimaa5.wixsite.com/website-1>

interpretativas; c) modo de realizar correções; d) comunicação verbal; e) comunicação gestual; f) resposta musical da orquestra.

Tais critérios partiram de um olhar mais moderno sobre o papel do(a) maestro(a), que, segundo Boia e Boal-Palheiros (2017), é percebido cada vez mais como o de ser um(a) facilitador(a); um(a) colaborador(a) especialista e profissionalmente treinado(a). O que difere da posição convencional, que tendia para um modelo mais autoritário.

Foram utilizadas, também, perspectivas do campo da psicologia, como o estudo de Gruson (2000) sobre estratégias de ensaio de músicos em diferentes níveis. Ela concluiu que existem diferenças significativas entre os níveis de especialização de músicos (experientes x iniciantes). As evidências conduziram à conclusão de que os ensaios se tornam mais eficientes quando regentes seguem o mesmo padrão do processo de aprendizagem de músicos experientes que, em linhas gerais, consideram a estrutura da obra como elemento orientador fundamental em todas as fases do ensaio.

Numa linha parecida, a pesquisa de Biasutti (2013) explora uma abordagem holística das perspectivas de maestros e músicos sobre as práticas em ensaios. Seu objetivo é pesquisar a complexidade das estratégias de ensaio, considerando também a forma como os músicos praticam e estudam, somadas às habilidades envolvidas e prioridades do(a) regente e dos executores. Dentre suas conclusões, Biasutti coloca que maestros e *performers* mostram similaridades no uso de estratégias de metacognição, demonstrando consciência de suas tarefas, dos objetivos e da organização do ensaio, o que forneceu *insights* sobre a dimensão social, como o de que criar um ambiente amigável, considerando também as necessidades dos músicos, é essencial para desenvolver um plano de ensaio coerente. Considerou também ser de grande importância para regentes desenvolver habilidades de gerenciamento e resolução de problemas, uma vez que ambientes profissionais estão inevitavelmente sujeitos a tempos restritos.

Já o estudo de Montemayor e Silvey (2019) teve o objetivo de examinar o efeito da expressividade dos gestos durante os ensaios. O estudo procurou responder se a expressividade dos gestos realmente afeta e ajuda na melhoria da performance durante os momentos dos ensaios, ou se é possível alcançar o mesmo resultado apenas por instruções verbais. Utilizando pesquisas comparativas e experimentais, os pesquisadores encontraram diferenças significativas nos resultados. Eles afirmaram que a condição de gestualidade expressiva foi significativamente maior nas avaliações positivas em comparação com a percepção sobre regentes distintamente verbais.

Devido às limitações da pandemia de covid-19 – que impossibilitaram a pesquisa de campo – a observação dos ensaios aconteceu através de análises de vídeos pré-gravados. O processo de escolha dos vídeos procurou abranger variados contextos, repertórios, regentes e orquestras, priorizando a alta performance. Assim, foram cobertos 13 ensaios, totalizando 840 minutos de observação, com: a) 4 orquestras profissionais e uma orquestra jovem; b) repertórios de estilo clássico, romântico e moderno; e c) regentes de diferentes gerações, origens, formações e gêneros.

Para cada ensaio foi produzido um texto em *blog* contendo levantamento de dados e avaliação crítica; de maneira geral, os textos seguiram o seguinte roteiro: a) identificação do(a) regente, da orquestra, repertório, objetivo da performance e da fase de ensaio quando possível; b) descrição dos eventos mais significativos durante o ensaio; e c) avaliação crítica e *insights* pontuais da autora.

O [website](#) resultante da pesquisa foi organizado em 5 sessões, contendo:

1. *Home* – Informações gerais, objetivos e processos da pesquisa.
2. *Videos Review* – Análise crítica, imagens e vídeos dos ensaios (completos ou trechos).
3. *Scores* – Partituras dos repertórios ensaiados.
4. *Reading Suggestions* – Principais livros, pesquisas e/ou artigos acadêmicos que serviram de base para a pesquisa, com comentários.
5. *Contact* – informações para contato.

CATEGORIA	REGENTE	REPERTÓRIO	ORQUESTRA
Clássico	Christoph von Dohnanyi	J. Haydn, <i>Sinfonia n° 88</i>	<i>Philharmonia Orchestra</i> (Inglaterra)
Romântico	H. Karajan	Schumann, <i>Sinfonia n° 4</i>	<i>Vienna Philharmonic Orchestra</i> (Áustria)
Séc. XX	Esa-Pekka Salonen	Debussy, <i>La Mer</i>	<i>Los Angeles Philharmonic Orchestra</i> (Estados Unidos)
Orquestra Jovem	Sir Simon Rattle	Grieg, <i>Peer Gynt n° 1</i>	<i>Berlin School Orchestras</i> (Alemanha)
Competição “La Maestra” <i>SEMIFINAL</i>	- Jiajing Lai; - Gladysmarli Marcano; - Stephanie Childress; - Lina Gonzales-Granados; - Rebecca Tong; - Holly Hyun Choe.	Alexandra Grimal, <i>Humus</i> (obra de confronto) Mozart, <i>Die Zauberflöte</i> (<i>récitatif Sprecher Tamino</i>) Schumann, <i>Concerto for Cello in A minor, Op 129</i> (1st mvt) Beethoven, <i>Concerto for violin in D major, Op 61</i> (3rd mvt.).	<i>La Philharmonie de Paris</i> (Paris)
Competição “La Maestra” <i>FINAL</i>	- Stephanie Childress; - Rebecca Tong; - Lina Gonzales-Granados.	Fabio Vacchi, <i>Was Beethoven African?</i> (obra de confronto) Bartok, <i>Divertimento</i> (3rd mvt) Beethoven, <i>Symphony n° 3</i> (4th mvt.) Debussy, <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> .	<i>La Philharmonie de Paris</i> (Paris)

Figura 1: Tabela dos ensaios analisados, contendo categorias, regentes, obras e orquestras.

Diante das amostras observadas até o momento, posso pontuar que os regentes mais atuais tenderam a demonstrar maior atenção para a comunicação gestual, diminuindo os momentos de verbalização durante os ensaios.

Destaco a resposta musical menos efetiva, comparado aos demais, no ensaio do maestro Christoph von Dohnanyi, que realizou constantes interrupções verbais. Por outro lado, destaco positivamente o ensaio de Esa-Pekka Salonen, que ao mesmo tempo que construiu um ambiente positivo durante o ensaio, reforçando um senso de comunidade, não deixou de mostrar firmeza quando necessário e cobrar excelência até atingir o objetivo. O resultado musical da orquestra foi bastante efetivo. No entanto, ainda não é possível afirmar com precisão se e o quanto o modelo de liderança e o tipo de comunicação foram determinantes nesses casos, já que Karajan² também atingiu resultados musicais bastante efetivos, mesmo se valendo de um estilo de liderança mais autocrático, além de realizar inúmeras pausas para instruções verbais.

Outro ponto de destaque foi o fato de Sir Simon Rattle³, ao trabalhar com uma orquestra jovem, não mudar sua técnica de regência para se adaptar ao grupo. A orquestra inicialmente demonstrou dificuldades para seguir seus gestos mais expressivos, mas após um certo tempo de adaptação conseguiu compreender e ter boa resposta aos gestos do maestro.

Os resultados até aqui apresentados são apenas os primeiros passos dentro de um projeto maior, que pretende: expandir o escopo dos ensaios observados; fazer análises comparativas; fomentar contribuições externas em forma de comentários, compartilhamentos e trocas de ideias, além de publicação de análises críticas de terceiros a fim de que se torne um espaço aberto para trocas entre regentes e estudantes do Brasil e do mundo; além, claro, de realizar pesquisas de campo, já que é difícil afirmar o quanto os vídeos de fato refletiram a realidade dos ensaios ou se algumas atitudes e/ou falas dos maestros tiveram apenas finalidades didáticas e/ou publicitárias.

Nesse caminho, o próximo passo imediato será publicar a tradução do website para o português.

2 Maestro austríaco que construiu carreira de prestígio mundial nas décadas de 1940-1980. Foi regente principal da Filarmônica de Londres entre 1948-1954 e logo após, da Filarmônica de Berlim por 34 anos – uma das orquestras mais prestigiadas do mundo. Realizou gravações históricas e manteve sua carreira ativa até seu falecimento (1989).

3 Maestro britânico que atuou como maestro principal da Filarmônica de Berlim entre 2002-2018. Atualmente é diretor musical da Orquestra Sinfônica de Londres. Em 2015 foi classificado pela crítica musical da Bachtrack – revista britânica especializada em música – como o segundo maior maestro vivo da atualidade.

Referências:

BIASUTTI, Michele. Orchestra Rehearsal Strategies: Conductor and Performer Views. *Musicae Scientiae* v. 17, no. 1, p. 57-71, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1029864912467634>. Acesso em: 20 nov. 2021.

BOIA, Pedro; BOAL-PALHEIROS, Graça. Empowering or Boring? Discipline and Authority in a Portuguese Sistema-Inspired Orchestra Rehearsal. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*. United States, v. 16, n. 2, p. 144–72, 2017. Disponível em: <https://doi:10.22176/act16.1.144>. Acesso em: 20 jan. 2021.

DONZA, Cibelle J. Orchestral Rehearsals. Disponível em: <https://jemimaa5.wixsite.com/orchestrarehearsal>. Acesso em: 30 nov. 2021.

GRUSON, Linda M. Rehearsal Skill and Musical Competence: Does Practice Make Perfect? In: SLOBODA, John (Org.). *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. Oxford, England: Clarendon Press, 2000. p. 91-112.

MONTEMAYOR, Mark; SILVEY, Brian A. Conductor Expressivity Affects Evaluation of Rehearsal Instruction. *Journal of Research in Music Education*, v. 67, n. 2, p. 133–52, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/0022429419835198>. Acesso em: 21 nov. 2021.

TRABALHOS COM EUFÔNIO E TUBA NA EMUFPA: ACOMPANHAMENTO DOS PROJETOS *EUPARATU* E *CRIAÇÃO E PERFORMANCE*

Alberto Tavares DIAS
Universidade Federal do Pará / EMUFPA – albtdias@ufpa.br

Gabriel Rodrigues LANHELLAS
Universidade Federal do Pará / EMUFPA – gabriel.lanhellas@emusica.ufpa.br

Palavras-chave: Tuba. Eufônio ou Bombardino. Música de câmara. Interação compositor/intérprete.

RESUMO EXPANDIDO

O presente trabalho relata as atividades dos projetos de extensão *EuParaTu* e *Criação e Performance*, vigentes no ano de 2021, sob a coordenação do professor Alberto Tavares Dias. Os projetos foram criados para trabalharem em parceria.

O Projeto *EuParaTu* possui como base a manutenção de um grupo de eufônios e tubas composto por alunos da EMUFPA e participantes da comunidade; o grupo também serve como uma base para a execução de peças criadas pelo projeto *EuParaTu*, quando destinadas aos instrumentos eufônio ou tuba.

No ano de 2021 o grupo *EuParaTu* funcionou de maneira reduzida, como previsto para o período em que durasse a pandemia de covid-19, e no primeiro semestre de 2021 o grupo não se reuniu, tendo em vista a grave situação na qual a pandemia se encontrava, retomando suas atividades em meados de julho, com ensaios e a gravação de concerto, apenas com peças de compositores e arranjadores paraenses, dentro da 2ª conferência online da ETB¹, realizada entre 12 e 15 de agosto de 2021, de maneira totalmente online; o grupo conquistou espaço para realização através de edital de seleção para concertos; neste programa² o grupo apresentou como repertório: *Quarteto n° 5 para eufônios e tubas – Carimbó*, de Alberto Dias, sendo a estreia da peça escrita especialmente para o grupo; *Boi Bumbá*, de Waldemar Henrique, com arranjo de Alberto Dias; *Tô que tô, Saudade*, de Nilson Chaves, e *A dança do carimbó*, de Pinduca, no arranjo Pará pra tubas de Benedito Júnior e com adaptação escrita especialmente para o grupo por Alberto Dias. A partir de setembro o grupo se concentrou para o concerto dentro de 48º ENARTE, com o seguinte programa: *Quarteto n° 4 para eufônios e tubas – Samba*, de Alberto Dias; *Solo de Craque*, do Mestre Aldo Sena, com arranjo de Adriano Oliveira, escrito especialmente para o *EuParaTu* e *Jingle Bells*, de James Pierpont, com arranjo de

1 ETB é a sigla para a Associação de Eufônios e Tubas do Brasil.

2 O programa pode ser conferido na página da ETB, disponível em <<https://www.ethonline.com.br/conferenciaonline2021>>, acesso em: 21 nov. 2021 e assistido no canal do YouTube da ETB, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gFEQPrAimSY>>, acesso em: 21 nov. 2021.

Tommy Pederson; a gravação deste concerto foi realizada no dia 10 de novembro e será veiculada durante a programação do evento. O grupo está se preparando para a gravação de um concerto em dezembro que será veiculado através da plataforma *YouTube*.

No período do projeto, participaram do grupo como membros efetivos Alberto Dias, como músico e professor coordenador, Samuel de Oliveira, como músico e aluno orientando da EMUFPA, Felipe Samuel Ferreira, como músico e aluno orientando da EMUFPA, Rubem Marques, como músico e André Apollaro, como músico. Benedito Júnior participou efetivamente do grupo como músico; no entanto, devido a problemas de agenda, não pode participar de nenhum dos concertos gravados até o momento.

Dentro dos objetivos e metas alcançados pelo grupo, estão: a manutenção do grupo EuParaTu, proporcionando aos estudantes da EMUFPA e à comunidade a oportunidade de participar e assistir a um grupo de eufônios e tubas; atingir a participação de pelo menos quatro instrumentistas entre alunos da UFPA e músicos da cidade de Belém e arredores; trazer aos participantes aprimoramentos técnicos e interpretativos através da prática de música de câmara; incentivou a escrita de composições e arranjos para grupo, executando em seu concerto uma maioria significativa de arranjos e composições escritas para o EuParaTu, além da também majoritária predominância de peças, tanto composição quando arranjos, de compositores brasileiros; o grupo participou dos dois grandes eventos propostos em sua programação, a 2ª conferência online da ETB, tendo em vista a impossibilidade de realização do evento presencial da associação, e a participação na grade artística do 48° ENARTE; assim como a publicação e um resumo e de comunicação oral do projeto dentro da programação acadêmica do 48° ENARTE.

Em contrapartida, algumas metas do projeto não foram alcançadas, como as aulas coletivas de tuba e eufônio regulares para a comunidade, bem como a produção de uma apostila durante as aulas; a realização de concertos didáticos em escolas; a realização de um concerto com muitos integrantes e a realização de oito concertos durante o ano. Estas metas estavam condicionadas ao término da pandemia, o que infelizmente não ocorreu.

O projeto *Criação e Performance* possui como base a interação entre compositores e intérpretes, visando à criação e estreia de arranjos e composições inéditas criadas a partir da interação mencionada, que era peça chave do projeto. A fundamentação teórica baseia-se na dissertação de Pedro Santos de Azevedo, intitulada *A Relação Compositor/intérprete: Apontamentos Históricos, relatos composicionais e estudo de caso na obra O Chamado do Anjo de Leonardo Martinelli* (2017). Infelizmente a pandemia ainda não se encerrou e, aliada à reforma da EMUFPA, as interações ainda não foram possíveis e não ocorreu um chamado mais amplo para o projeto. Várias metas do projeto não foram alcançadas, como os encontros semanais, a interação periódica entre compositores e instrumentistas. A participação no projeto acabou ficando restrita entre o coordenador, Alberto Dias, e o aluno Gabriel Lanhellas, com ambos realizando composições e arranjos para os instrumentos tuba e eufônio, graças a interações anteriores realizadas no projeto do ano de 2020.

Seguindo a parceria com o projeto EuParaTu, o coordenador escreveu para o grupo uma composição inédita, o *Quarteto n° 5 para eufônios e tubas – Carimbó* (Fig. 1), realizou a adaptação do Samba para o *Quarteto n° 4 – Samba* (Fig. 2) e adaptou o arranjo de Benedito Júnior da peça *Pará pra Trombones* (originalmente para octeto de trombones) como *Pará pra Tubas* (para quarteto de tubas) (Fig. 3); todas as peças foram gravadas em concertos virtuais, como citado anteriormente. Duas peças com relação ao projeto ainda estão

em andamento e possuem perspectiva de serem gravadas em dezembro: o *Quarteto nº 6 para eufônios e tubas – Valsa*, com projeto de gravação pelo EuParaTu, e o duo de eletrônicos e tuba intitulado *Pixel Punk Op.1*, de Gabriel Lanhellas (Fig. 4), com interações entre tuba, eletrônicos e vídeo, este a ser apresentado em conjunto com a peça, que deve ser gravada pelo Duo Pixel-Tuba³.

Quarteto nº5 para Eufônios e Tubas

Carimbó

Alberto Dias

Figura 1: Início da peça *Quarteto nº 5 para Eufônios e Tubas*.

Quarteto nº4 para eufônios e tubas

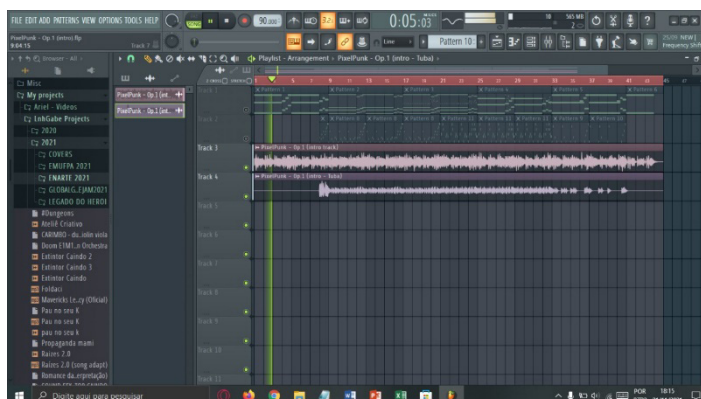
Samba

Alberto Dias

Figura 2: Início da peça *Quarteto nº 4 para eufônios e tubas*.

Figura 3: Início da peça *Pará pra Tubas*.

3 Duo criado na edição de 2020 do projeto de extensão.

Figura 4: Início da peça *Pixel Punk Op. 1*.

SOLO DE CRAQUE

Mestre Aldo Sena

adapt. sgt adriano oliveira

eufônio, trombone 1
Valsa

eufônio, trombone 2

eufônio, trombone 3

Tuba 1, trombone 4

Tuba 2, trombone baixo

Figura 5: Início da peça *Solo de Craque*.

Ambos os projetos foram ainda afetados pelas restrições impostas pela pandemia, sendo o projeto *Criação e Performance* muito mais afetado pela sua natureza interativa, o projeto *EuParaTu* ainda sofreu, em especial no primeiro semestre, porém, conseguiu cumprir várias de suas metas, inclusive com gratas surpresas, como o arranjo da peça *Solo de Craque*, feito por Adriano Oliveira (Fig. 5), especialmente para o grupo, cumprindo meta futura de inspirar arranjadores e compositores a escreverem para os instrumentos tuba e eupônio. Assim o projeto *EuParaTu* pode considerar suas pretensões cumpridas e se preparar para um novo ciclo, enquanto o projeto *Criação e Performance* necessitará de um pedido de extensão de prazo para cumprir minimamente as suas metas.

Referências:

AZEVEDO, Pedro Santos. *A Relação Compositor/Intérprete: Apontamentos Históricos, Relatos Composicionais e Estudo de Caso na obra O Chamado do Anjo de Leonardo Martinelli*. Campinas, 2017, 183 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2017.

DIAS, Alberto. *Quarteto n°4 para eufônios e tubas – Samba*. 2021. Partitura editada não publicada.

DIAS, Alberto. *Quarteto n°5 para eufônios e tubas – Carimbó*. 2021. Partitura editada não publicada.

JÚNIOR, Benedito; DIAS, Alberto. *Pará pra Tubas*. Não publicada, 2021. Partitura editada não publicada.

LANHELLAS, Gabriel. *Pixel Punk Op.1*. 2021. Áudio em criação.

SENA, Aldo. *Solo de Craque*. Arranjo de Adriano Oliveira. 2021. Partitura editada não publicada.

RECITAL NOTURNO – 2ª Conferência Online ETB 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gFEQPrAimSY>. Acesso em: 21 nov. 2021. Veiculado em: 12 ago. de 2021. Dur: 44m49s.

MEMORIAL DESCRITIVO-COMPOSICIONAL: CANÇÕES DE DJALMA CHAVES PARA O ÁLBUM *THE WORLD AS MY LOOKS*

Djalma CHAVES

Universidade Federal do Pará / EMUFPA – djalmac1993@gmail.com

Alberto DIAS

Universidade Federal do Pará / EMUFPA – albtddias@ufpa.br

Resumo: O memorial descritivo-composicional proposto apresenta um relato da composição de onze peças escritas com base na relação entre o significado presente em cada uma das letras e a busca da sensação propiciada pelo emprego das tonalidades escolhidas baseando-se na teoria dos afetos para escolha da tonalidade de cada música; como resultado o trabalho apresentou os seguintes elementos: onze composições autorais para a instrumentação de canto e piano, um songbook com partitura individual para cada uma das peças, assim como a gravação da performance de três composições selecionadas e tocadas pelo próprio compositor. O trabalho é destinado a apreciadores de música popular, principalmente do gênero pop norte-americano, a compositores, pianistas e cantores.

Palavras-chave: Canções autorais. Música pop americana. Letras em inglês. Songbook. Partitura.

Compositional Descriptive Memorial: Songs From Djalma Chaves For The Album *The World As My Looks*

Abstract: The compositional-descriptive memorial shown presents a compositional essay of eleven songs written based on the relation between the meaning present in each one of the lyrics and the constant search for the emotion felt by the use of the chosen keys based on the doctrine of the affections for the election of the key of each song; as the results the work shows those elements: eleven auctorial compositions for the instrumentation of voice and piano, an individual songbook with sheet music for each one of the songs, as the recording of the performance of three songs selected and played by the composer. This work is destined for people who like popular music, mainly from the genre of North-American pop, to composers, pianists and singers.

Keywords: Auctorial songs. Compositional arrangements. International pop music. English lyrics. Sheet music.

INTRODUÇÃO

O trabalho apresenta um memorial descritivo-composicional com onze canções originais para piano e voz, seguindo os moldes de Igor Kruguer (2014) formando a coletânea denominada *The World As My Looks*¹, onde cada peça é feita na língua Inglesa e com uma distinta mensagem presente nas letras do compêndio.

O conceito norteador do álbum *The World As My Looks* gira em torno de opinião crítica sobre emoções e sentimentos vistos de acordo com olhar pessoal: neste álbum, descreve-se a busca por determinado sonho ou objetivo, histórias de superação pessoal, a busca pela liberdade, a descrição do mau pensamento ou má maneira de agir e dentre outras temáticas, as quais nada mais são que sensações ou experiências de vida vistas de acordo com o compositor.

As composições do album detém influência principalmente da música pop norte-americana e de países do oriente, como exemplo da China, Japão e Coreia; os compositores que influenciaram a estética do album foram: Billy Joel (1993), Carole King, Elton John, John Ondrasik, Ian Axel, Sara Bareilles (2008), Taylor Swift (2006), Wanting Qu, Kazuhiro Hara, Kazuhito Kikuchi, Avril Lavigne e, principalmente, Vanessa Carlton (2001 e 2004).

Algumas composições criadas por estes artistas podem facilitar nossa comunicação, transmitir sensações e emoções ao nosso redor. A partir deste parâmetro, espera-se que estas obras inspirem mais pessoas a fazerem o mesmo.

1. As canções do Álbum *the world as my looks*

Descreve-se, agora, o produto de onze canções originais criadas e tocadas por Djalma Chaves, com produção iniciada a partir do mês de março de 2020 e encerradas em julho de 2021, período entre o início das restrições devido à pandemia de Covid-19 até uma situação mais moderada de controle da epidemia.

As peças da coletânea *The World As My Looks* tiveram como ponto de partida composicional as suas letras, com influência do trabalho de Ellias Viana (2009). As obras foram divididas em dois grupos, de acordo com o significado e a mensagem pretendida em cada letra, categorias denominadas de “positivas” e “estranhas”. Também, de acordo com cada letra, escolheu-se a tonalidade de cada canção, seguindo-se parâmetros da teoria dos afetos². A partir da letra e tonalidade montaram-se os demais processos composicionais presentes em cada peça, como pulso, ritmo, melodia e harmonia, sempre visando a passar o sentimento pretendido em cada uma das obras.

1 O Mundo Conforme O Vejo.

2 Criada e praticada desde o período Barroco, pretendia aplicar recursos técnicos e expressivos padronizados no uso da composição musical no despertar de determinadas emoções e sentimentos pelos ouvintes (MELO, 2011).

2. Memorial Descritivo composicional: As Canções do album *the world as my looks*, descrição de cada faixa

Além da classificação inicial conforme as letras, as composições da coletânea também recebem uma sub-classificação de acordo com a sua data de composição. As peças escritas de março a outubro de 2020 foram denominadas como parte do *side one* (lado um), e as músicas escritas de outubro de 2020 a julho de 2021 foram denominadas de *side two* (lado dois), enquanto que outras canções receberam a classificação de *extras*, aquelas que foram criadas com certo trecho inspirado em outras composições previamente lançadas no mercado.

2.1. Side One: Primeira leva de Composições

2.1.1 – 1 – *Keep On Believing* – Tom: G# menor e A# menor

Esta é a principal das composições da coletânea, pois sua letra detém o significado mais forte: pretende passar a mensagem para continuarmos a crer em nós mesmos, que não importa o quão grande sejam os seus problemas e barreiras, lute pelos seus sonhos e tenha fé, pois um dia eles se realizarão; basta que tenhamos força de vontade e encaremos o mundo de cabeça erguida, pois cada um de nós é capaz de lutar pelo que quer.

A escolha da tonalidade foi selecionada para se encaixar de acordo com a letra, levando-se em conta a teoria dos afetos, onde sol sustenido menor se propõe a transmitir elevação e energia acerca da luta por seus objetivos; enquanto que a modulação para lá sustenido menor enfatiza a ideia central da música exposta no refrão, acrescentando um ar de mistério e agitação à obra.

A peça possui como cadência harmônica principal os acordes em II, V e VI.

2 Keep On Believing

B C#m F# G#m

2.1.2 – 2 – *Beside Our Eyes* – Tom: A^b Maior e A Maior

Sua letra inicialmente se propõe a nos introduzir a realidade vivida em nosso mundo, onde os momentos difíceis ocasionados “ao redor de nosso olhar” podem ter solução: basta que, juntos, nós tenhamos a coragem de espalhar o amor e a paz a todos os quais nos rodeiam, inclusive para os possíveis causadores destas dificuldades, com a mensagem final de que, para alcançarmos o “céu”, basta acreditarmos que o amor não é uma ilusão, mas sim uma das soluções.

Musicalmente, a composição entra em um clima de tensão, de acordo com a teoria dos afetos, nas estrofes 1 e 2 e também no pré-refrão com a tonalidade de Lá bemol maior; e em seguida, com a mudança de tonalidade, podemos sentir uma sonoridade, uma expressividade, uma afirmação da mensagem colocada no refrão da música com a tonalidade de Lá maior.

A peça possui como cadência harmônica principal os acordes em III⁷, III, II e I⁷.

The image shows a musical score for the song 'Beside Our Eyes'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is A major (one sharp). The score is divided into four measures. Above the vocal line, the chords are labeled: A maj 7, C#m/B, C#m, and B. The lyrics are: 'e won't give up W - e will be brave For ma-king the world A bet-ter pla-ace for live With'. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and bass lines in the left hand.

Figura 2: Trecho retirado do songbook *The World As My Looks* (CHAVES, Djalma, 2021).

2.1.3 – 3 – *Someone's Watching Over Me* – Tom: C menor

Esta composição traz uma temática diferente das demais qualificadas como “positivas”; portanto, é classificada como “estranha”. Sua letra aborda um relacionamento tóxico entre duas pessoas, onde uma é o perseguido e a outra é o perseguidor, com relatos de ambas as pessoas dentro da estruturação da forma musical. Basicamente, seria a introdução a um amor não correspondido, o sentimento propiciado por ambos os envolvidos na relação.

A tonalidade Dó menor se encaixa com o clima proporcionado pela música, onde o “drama” prevalece com certo toque de agressividade, ideal para esta *creepy song* ou música estranha.

A peça possui como cadência harmônica principal os acordes III¹³, IV, II°, III¹³ e I.

Figura 3: Trecho retirado do songbook *The World As My Looks* (CHAVES, Djalma, 2021).

2.1.4 – 4 – *Equality* – Tom: G Maior

A letra criada para esta composição é bem pessoal; foi retratado o fato de no meu passado eu não ter a coragem de seguir em frente com minhas decisões e deixar as “correntes” as quais me prendiam serem tão fortes ao ponto de fazer com que eu desistisse de tudo. No entanto, com o passar do tempo pude ver que, através do caminho do bem, podemos fazer brotar o amor presente dentro do coração de cada um de nós, fazendo com que, conseqüentemente, possamos ter a coragem de seguir em frente, em igualdade com os outros a nossa volta.

A tonalidade escolhida foi um meio termo entre Ré maior e Dó maior, ou seja, foi selecionado um tom que não fosse nem tão alegre e nem tão natural, respectivamente. Logo, a escolha tornou-se propícia para a mensagem exposta pela letra, onde a jornada do eu lírico pela sua própria trajetória de vida combina com o elemento chave propiciado pela sensação de esperança demonstrada pela tonalidade.

A peça possui como cadência harmônica principal os acordes em II, VII, VI, VII e I.

Figura 4: Trecho retirado do songbook *The World As My Looks* (CHAVES, Djalma, 2021).

2.1.5 – 5 – *The Deal Inside My Heart* – Tom: D Maior

Outra música “estranha”, basicamente fala sobre escolhas, o poder que o ser humano possui de determinar o melhor ou pior rumo a dar para a sua própria vida, cuja tradução do título pode ser interpretada conforme “as questões dentro de meu coração”; ela também aborda uma espécie de continuação para a história da letra da música inglesa “*With Ur Love*” de Cher Lloyd, onde a continuação proposta foi completamente criada por mim e misturada ao conceito de escolha humana, ambos retratados a partir da experiência do eu-lírico.

A tonalidade escolhida mascara o real significado da história por detrás da letra, onde a sensação de alegria e vivacidade do tom de Ré maior nos introduz uma espécie de relato de história, sensação propiciada pelos arpejos iniciais e pela letra “*Once upon a Time*” da primeira estrofe. A partir do refrão, a música muda de clima: o acorde de empréstimo modal de Ré sustenido maior nos traz um clima de tensão, mais energia é colocada na música e em sua letra, terminando no acorde da tônica e com os arpejos, como se a tensão estivesse passado após o clímax da música, colocado no refrão.

A peça possui como cadência harmônica principal os acordes em II⁷, IV/V, I.

The image shows a musical score for a song. It consists of a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked as 112 bpm. The key signature has two sharps (F# and C#). The chord progression is indicated above the vocal line: Em7, D#, D, D#. The lyrics are: "fight for what I want No matter who else they come Face to". There are some markings like "68" and "3" above the notes.

Figura 5: Trecho retirado do songbook *The World As My Looks* (CHAVES, Djalma, 2021).

2.2 *Side Two*: Segunda leva de Composições

2.2.1 – 6 – *Live Your Life And Be Free* – Tom: Ré^b Maior

Outra música “positiva” com uma lição final para os ouvintes: o objetivo da letra é entusiasmar os apreciadores a busca da felicidade e da liberdade, onde embora possa ser, por vezes, perigoso seguir o nosso coração, nós podemos seguir em busca de nossa liberdade dentro deste caótico, porém, belo mundo no qual vivemos. Portanto, é possível espalhar a luz ao nosso redor, basta que tenhamos coragem.

A escolha da tonalidade para esta mensagem foi a Ré bemol maior, cheia de encanto e prosperidade, viva e positiva, que misturada com a letra da composição, tornou-a com ideal belo e brilhante.

A peça possui como cadência harmônica principal os acordes em I, I^{6/4}, I¹³.

12

D \flat D \flat /A \flat D \flat /B \flat

all you got is one chance one chance To s

12

Figura 6: Trecho retirado do songbook *The World As My Looks* (CHAVES, Djalma, 2021).

2.2.2 – 7 – *Pretending* – Tom: Sol menor

Esta música traz uma crítica ao fingimento, às “duas caras”, onde é incentivado ao ouvinte retirar suas “máscaras”, ou seja, ser quem você realmente é e expor seu verdadeiro “eu” ao mundo, sem a preocupação de enfrentar a verdade, encarando tal realidade de cabeça erguida e com a expectativa de dias melhores. A música nos traz a mensagem final de que, embora talvez não gostemos de certos traços de nossa personalidade, não devemos omiti-los, como nos foi ensinado a fazer, pois ao agirmos como realmente somos, seremos capazes de ser honestos com nós mesmos e com o mundo ao nosso redor.

A escolha da tonalidade traz um clima de reflexão, mudança, agitação e melancolia, de acordo com o tom de sol menor.

A peça possui como cadência harmônica principal os acordes em III, III.

32

B \flat B \flat

take out your mask And

32

Figura 7: Trecho retirado do songbook *The World As My Looks* (CHAVES, Djalma, 2021).

2.2.3 – 8 – *My Own Revolution* – Tom: Fá Maior

Basicamente, esta composição fala sobre “quebrar regras” com o intuito de mudar o mundo para melhor, pois quanto mais o tempo passa, os bons perdem o seu valor, prevalecendo o pensamento maligno de pessoas ruins. De acordo com a história da humanidade, o direito de muitos fora conquistado a partir de muita luta e esforço, quebrando regras previamente estabelecidas qualificadas conforme o caminho “correto” a ser seguido, criadas por um grupo seletivo de “privilegiados”. Portanto, a música traz a mensagem de que devemos agir para lutar por um mundo mais igualitário, de direitos iguais para todos, a partir da criação de sua “própria revolução”.

A definição da escolha da tonalidade desta peça demorou. Iniciou com Ré maior, com sensação de alegria e vivacidade; em seguida Mi maior, com sensação de brilho e força; por último, a selecionada foi a de Fá maior, pois era a que mais se enquadrava na mensagem proposta pela letra, aliado ao fato de que a coletânea não possuía nenhuma peça nessa tonalidade.

A peça possui como cadência harmônica principal os acordes em $I^{6/4}$ e IV^6 , $I^{6/4}$.

Fast ♩ = 130 N.C. F/C F/C B>D B>D

ano I want to rock and roll this "par - ty" C' mon e - very - one is in - vi - ted__ For a

ano

Figura 8: Trecho retirado do songbook *The World As My Looks* (CHAVES, Djalma, 2021).

2.2.4 – 9 – *Voice In My Mind* – Tom: Dó Maior

Essa é uma música “positiva”, com um refrão bem à frente de seu tempo, incentivando o ouvinte a seguir com seus sonhos e desejos, pois é você quem pode torna-los realidade; a música incentiva o ouvinte a seguir com seus próprios ideais, a concordar com aquela suposta voz dentro de sua mente a qual o incentiva no caminho do bem; portanto, lembre-se: confie em si mesmo e siga com sua vontade e, caso ela seja boa, concorde com sua própria consciência, com sua própria maneira de pensar. A música é mais centralizada na mensagem proposta pelo refrão.

A tonalidade escolhida foi a de Dó maior. Este tom foi eleito pois era um que não havia sido explorado no álbum e combina com a sensação de simplicidade e naturalidade, qualidade do tom de acordo com a teoria dos afetos.

A peça possui como cadência harmônica principal os acordes em I , $V^{6/5}$, I

78 C C G7/B

S hold your head high No one can fight A - gainst you If you

78

p.

Figura 9: Trecho retirado do songbook *The World As My Looks* (CHAVES, Djalma, 2021).

2.2.5 – 10 – *Sin* – Tom: Si menor

Esta composição, classificada como “estranha”, expressa a descrição de como uma pessoa pecaminosa pode vir a pensar, talvez em ser tão egoísta ao ponto de querer tudo para si mesmo ou em querer mandar no destino ou na ação das outras pessoas. Tal mensagem nos traz a clara ideia do pecado, o qual nos corrompe ao ponto de nos transformar em entidades de mau pensamento, pessoas ruins. O refrão já nos mostra uma mensagem de apoio, pois embora tais pessoas talvez não percebam, elas estão prejudicando, além dos outros, também, a elas mesmas.

O tom de si menor foi selecionado pelo fato de ser uma tonalidade oposta à sua relativa; si menor nos traz um clima selvagem e sombrio com seus acordes, ideal para a mensagem propiciada pela letra, além da muita energia sentida a partir da harmonia selecionada. Está canção também possui trechos atonais.

A peça possui como cadência harmônica principal os acordes I^6 , I^2 .

22 B m/D B m/D B m/C# B m/C#

S Help they, heal them Sin - ners, un-be - lie - vers

22

p.

Figura 10: Trecho retirado do songbook *The World As My Looks* (CHAVES, Djalma, 2021).

2.3 Extras: Música(s) com trecho(s) não originais

2.3.1 – 11 – *Liberty* – Tom: Dó# Maior

Reescrita a partir de uma melodia pré-existente, do compositor Jimmy Destri. A canção “liberdade” e a classificação “positiva” combinam com a energia à qual a música se propõe; tal composição nos traz a mensagem de que, embora possamos ter tido dificuldades em nosso passado, todos nós temos a chance de construir um novo presente e um futuro melhor; logo, somos livres para tomarmos nossas próprias decisões; ninguém é capaz de parar a vontade de um ser humano, somente ele mesmo; portanto, aproveite a sua vida, pois você é único no mundo, só você é capaz de ser você e tem o bem mais precioso, que é a liberdade. Vale a pena lembrar que a melodia principal do canto (não a letra) desta música é idêntica à música pré-existente, intitulada “Maria”, pertencente à trilha sonora do filme sul-coreano *200 Pounds Beauty*.

Da mesma maneira que a música *Live Your Life And Be Free*, esta obra, em Dó sustenido maior, nos mostra uma grande carga de positividade, nos dá uma sensação de encanto e suavidade, assim como a sua enarmônica, Ré bemol maior.

A peça possui como cadência harmônica principal os acordes em VI, V, VI, VII, I.

24

A#susA#sus A#sus A#sus G#sus G# A#m CmN.C.

free - e'nd no one can't be - e Like

Figura 11: Trecho retirado do songbook *The World As My Looks* (CHAVES, Djalma, 2021).

Considerações finais

Este trabalho se propôs a apresentar a descrição composicional de onze peças e através desta exibição foi demonstrado todo o processo composicional utilizado, com a análise das letras e a sua influência na escolha das tonalidades. Também se classificou as peças em positivas e estranhas, de acordo com sua letra; além do agrupamento em *side one*, *side two* e *extras*, conforme a sua data de composição. Outros produtos, também, foram gerados no trabalho, como a criação de um songbook reunindo as onze canções, a performance gravada em vídeo das três principais composições selecionadas pelo próprio compositor e o

registro legal dos direitos autorais das composições. O trabalho se destina a pessoas interessadas em obras para canto e piano, amantes de música popular, principalmente do gênero pop, compositores, e também aos que apreciam músicas feitas com letra em inglês. O link da performance musical das três canções encontra-se nas referências do trabalho, vídeos postados na plataforma *YouTube*, assim como o link do songbook na íntegra, localizado no *Google Drive*.

Referências:

BAREILLES, Sara. Little Voice. Cherry Lane Music Company, 2008. Partituras.

CARLTON, Vanessa. Be Not Nobody. Hal Leonard, 2004. Partituras.

CARLTON, Vanessa. Harmonium. Hal Leonard, 2005. Partituras.

CHAVES, Djalma. The World As My Looks. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1NuvxEPVs-S0Em6AscUTxkR00328WUdxzD/view?usp=sharing>. Partituras.

CHAVES, Djalma. Equality. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yxiCIHfqdEU>. Acesso em: 12 dez. 2021. Performance

CHAVES, Djalma. Keep On Believing. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CeqN0wpTl2g>. Acesso em: 12 dez. 2021. Performance

CHAVES, Djalma. Live Your Life And Be Free. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fnx-PaHDiKYI>. Acesso em: 12 dez. 2021. Performance

JOEL, Billy. The Billy Joel Keyboard Book. Hal Leonard, 1993. Partituras.

KRUGER, Igor Mendes. Memorial Descritivo De Composição Musical Para O Disco Conceitual OLHAR. Curitiba, 2014. 104 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

MELO, Fabio de. Teoria dos Afetos. 2011. Disponível em: <http://historiadamusica2011.blogspot.com/2011/07/teoria-dos-afetos-teoria-dos-afetos.html>. Acesso em: 06 out. 2021.

SWIFT, Taylor. Taylor Swift. Hal Leonard, 2006. Partituras.

VIANA, Elias Ferreira. O Cancioneiro de Altino Pimenta: Belém: 1921-2003. São Paulo, 2009. 85 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.

PIANOS PLEYEL: UM PANORAMA DOS MODELOS DE CHOPIN E MODELOS NO BRASIL

Andréia Rodrigues SILVA
Universidade Federal do Pará / EMUFPA – andreiards21@hotmail.com

Tassiane CARVALHO
Universidade Federal do Pará / EMUFPA – tassiane.carvalho@emusica.ufpa.br

Gabriella AFFONSO
Universidade Federal do Pará / EMUFPA – gaffonso@ufpa.br

Resumo: O trabalho trata dos pianos *Pleyel* do século XIX, baseando-se sobretudo nos estudos de Eigeldinger, Beaupain e Jude. Pretende-se apresentar as principais características desses instrumentos históricos, ilustrando os diferentes modelos utilizados por Chopin e alguns modelos autênticos localizados no Brasil, discutindo seu estado de conservação. Reforça-se a importância desses entendimentos tanto à performance, sobretudo da obra de Chopin, quanto à área de restauração, a fim de resgatar o esplendor e requinte sonoro tradicionais desse fabricante francês.

Palavras-chave: Piano *Pleyel*. Frédéric Chopin. Pianos históricos. Performance historicamente informada.

Pleyel Pianos: Models Used by Chopin and Models in Brazil

Abstract: This work explores Pleyel pianos from the 19th Century, based mainly on the studies of Eigeldinger, Beaupain and Jude. It is intended to present the main characteristics of these historical instruments, illustrating the different models used by Chopin and some authentic models located in Brazil, discussing their state of conservation. The importance of these understandings is reinforced both in performance, especially in the work of Chopin, and in restoration, to rescue the traditional splendor and refinement of the sound of this French manufacturer.

Keywords: Pleyel Piano. Frédéric Chopin. Period pianos. Historically informed performance practice.

INTRODUÇÃO

Considerado um dos principais compositores do repertório pianístico, o polonês Frédéric Chopin (1810-1849) chega a Paris em 05 de outubro de 1831, após uma turnê por Viena, Munique, Stuttgart e Estrasburgo (EIGELDINGER, 2010, p. 7). Ao fixar residência na capital francesa, Chopin conhece os pianos fabricados pela renomada casa *Ignace Pleyel*, os quais vêm a se tornar os pianos favoritos do compositor. Conforme dizia, “os pianos *Pleyel* são a última palavra quanto à perfeição” (CHOPIN *apud* EIGELDINGER, 2010, p. 163, tradução nossa). A partir daí, o pianista firma amizade com Camille Pleyel, então diretor da casa de manufatura, que passa a fornecer anualmente seus instrumentos a Chopin (até 1849) em troca de ampla divulgação dos mesmos pelo pianista entre diversos artistas, alunos e membros da aristocracia.

O *Pleyel* da época de Chopin apresenta características sonoras, físicas e mecânicas bastante distintas dos pianos modernos. Dotados de uma sonoridade tipicamente lírica, suave e aveludada (de caráter argênteo), possuem cordas paralelas (enquanto os pianos modernos apresentam cordas cruzadas para obter maior reverberação), favorecendo a produção de uma sonoridade muito transparente. Conhecer estas propriedades do *Pleyel* do século XIX revela todo um universo sonoro de Chopin enquanto compositor, pianista e pedagogo. Portanto, é importante, na medida em que permite compreender melhor o seu estilo, suas indicações de andamento, pedalização, dinâmica, fraseado, sonoridade, entre outros.

Tais conhecimentos se aplicam não apenas a execuções em pianos históricos, mas também, sobretudo, em pianos atuais. A performance historicamente informada é cada vez mais valorizada e incentivada no meio musical internacional. Considera-se importante trazer este universo do estilo de Chopin ao piano moderno em prol de uma execução que explora as práticas interpretativas do compositor. Um exemplo notável é o Concurso Chopin em Varsóvia, uma das mais tradicionais e importantes competições internacionais de piano. Ao longo de sua mais recente edição, 2021, pôde-se notar diversos aspectos das práticas interpretativas em Chopin sendo explorados nas performances de vários candidatos, sobretudo dos vencedores.

No Brasil, inicia-se um movimento a favor dos pianos históricos *Pleyel*, estimulando sua restauração apropriada e sua utilização em performances de composições do período romântico, sobretudo da obra de Chopin. Verifica-se que é possível encontrar pianos *Pleyel* de cordas paralelas autênticos do século XIX, sobretudo das décadas 1860 a 1890. Portanto, nota-se que é mais raro localizar aqui os instrumentos especificamente da “Era Chopin”, ou seja, fabricados entre 1830 e 1850. Não obstante, esses pianos da segunda metade do século XIX, sendo de cordas paralelas, ainda revelam os atributos sonoros característicos da fábrica *Pleyel* relacionados ao universo sonoro Chopiniano. Entre esses instrumentos localizados, alguns encontram-se em seu estado original (uns em bom estado de conservação, outros bastante danificados), enquanto outros apresentam-se parcialmente restaurados. Neste trabalho serão discutidas as características dos diferentes modelos *Pleyel* da época de Chopin, ilustrando dois que pertenceram efetivamente ao compositor, e alguns exemplos de *Pleyel* históricos já localizados no Brasil.

1. PLEYEL DE CHOPIN

Além da típica sonoridade lírica e transparente, outra característica do *Pleyel* que Chopin apreciava é seu amplo espectro de dinâmica, que possibilita obter um grande refinamento de nuances. Assim, permite ao pianista explorar uma infinidade de gradações de dinâmica, sobretudo no espectro *piano* (*p*, *pp*, *ppp*), assim como uma grande diversidade de timbres, inclusive os mais sutis. Isso se deve, sobretudo, ao fato que os diferentes registros do *Pleyel* apresentam timbres variados (ao contrário do piano moderno, que apresenta um timbre homogêneo). Além disso, os martelos do *Pleyel*, responsáveis pela suavidade e lirismo de sua sonoridade, são menores, mais delicados, revestidos de um material menos denso e bem mais macio (couro ou pele de animal, ou feltro de coelho) que os dos pianos modernos (martelos maiores revestidos de feltro de lã, densos). Seu mecanismo (escapamento único) é extremamente sensível ao toque, respondendo imediatamente aos mais diversos tipos de contato (os pianos modernos apresentam escapamento duplo, são menos sensíveis ao toque). Por isso, o *Pleyel* permite fabricar e moldar a sonoridade, conforme dizia Chopin:

Quando eu não me sinto em forma, se meus dedos não estão completamente flexíveis ou ágeis, se não me sinto forte o suficiente para moldar o teclado de acordo com a minha vontade, para controlar a ação das teclas e martelos como desejo, então prefiro o [piano] Érard com sua sonoridade brilhante e pré-fabricada. Mas quando me sinto alerta, com os dedos prontos para trabalhar sem cansaço, então prefiro um [piano] *Pleyel*. A manifestação de meus pensamentos e sentimentos mais íntimos é mais direta, mais pessoal. Meus dedos se sentem em contato imediato com os martelos, o que possibilita traduzir de maneira mais precisa e fiel o sentimento que desejo produzir, o efeito que desejo obter (CHOPIN *apud* EIGELDINGER, 2010, p. 170, tradução nossa).

Chopin conheceu diversos modelos *Pleyel* em Paris, conforme ilustra um panfleto de vendas de produtos da referida casa francesa (Fig. 1). Nesse prospecto de 1839 a *Pleyel* anuncia onze modelos de piano (todos de cordas paralelas), sendo quatro tipos: pianos de cauda (*pianos a queue*), de mesa (*pianos carrés*), vertical ou armário (*pianos verticaux*), e o *pianino*, que é um modelo vertical de menor porte. Dentre os pianos de cauda (3 cordas, 2 pedais, teclado de 6 ½ oitavas) vê-se três modelos: 1) o chamado *grand patron* (*forme arrondie*, cauda arredondada), medindo aproximadamente 2,20m em comprimento (6 *pieds*, 9 *pouces*); 2) modelo de concerto (*piano a queue de concert*), apresentando 2,40 m, este sendo pouco fabricado; 3) e o *petit patron*, de 1,95m, com cauda em formato quadrado (*bout carré*) (ver Fig. 6), lançado neste mesmo ano de 1839, tornando-se o preferido entre os modelos de cauda. Em relação aos pianos de mesa há uma variedade de cinco modelos. Em seguida, vê-se os pianos verticais, a 2 cordas, 6 ½ oitavas, cuja altura e largura é de 1,20m. Estes têm uma particularidade: apresentam cordas paralelas, que podem ser dispostas de maneira reta (vertical) ou oblíqua. Por fim, os *pianinos*¹, que eram bastante populares, preferidos de Chopin e considerados “a especialidade da casa”: 1) o *grand patron*, a 2 cordas com extensão de 6 ½ oitavas, medindo 1,10m de altura e 1,16m de largura, 2) e o *petit patron*, a 2 cordas apresentando menor extensão (6 oitavas), medindo 1m de altura e 1,12m de largura (JUDE, 2008, p. 176-179, p. 309).

1 O primeiro modelo pianino foi lançado pela Pleyel em fevereiro de 1831 (6 oitavas, Fá-Fá) (JUDE, 2008, p.109).



Figura 1: Panfleto de vendas da Pleyel, 1839 (JUDE, 2008, p. 179).

O *pianino* nº 6668 (Fig. 2), fabricado em 1838, em madeira mogno (*acajou*), pertenceu a Chopin e foi utilizado em sua estadia em Maiorca para finalizar os *24 Prelúdios Op. 28*, em 1839. Encontra-se atualmente no Museu Chopin, Cela 4, no Mosteiro de Valldemosa, Maiorca (EIGELDINGER, 2019). Os modelos *pianino* distinguem-se por sua sonoridade suave, lírica e pura, especialmente por ser dotado de apenas duas cordas (a região do grave apresenta uma corda e o restante do instrumento é a 2 cordas), todas em paralelo, dispostas na vertical. Outra particularidade é que, ao acionar o pedal *una corda*, o mecanismo se desloca à direita e os martelos golpeiam efetivamente apenas uma corda, produzindo uma sonoridade semelhante à de uma harpa (pedal “celeste”), muito apreciada por Chopin.

Essas propriedades foram constatadas por uma das autoras do trabalho ao experimentar o *pianino* nº 7037, de 1839, de Olivier Fadini (França), renomado fabricante e restaurador de cravos e fortepianos Pleyel.



Figura 2: *Pianino Pleyel* nº 6888. 2 pedais. Extensão 6 ½ oitavas (Dó- Fá) (EIGELDINGER, 2010).

Ao longo da Era Chopin (1830-1850) os pianos *Pleyel* foram se modificando sob diversos aspectos (mecânica, dimensão da caixa, número de barras de reforço, quadro, diâmetro das cordas, extensão do teclado, entre outros). Por exemplo, o primeiro modelo de cauda de concerto possuindo 7 oitavas (Lá-Lá) foi lançado em 1842, cujo nº de série é 9726. Não obstante, a extensão de 6 ½ (Dó-Sol) e 6 ¾ (Dó-Lá) oitavas continuava sendo a mais comum na década de 40 (JUDE, 2008, p. 187).

Chopin teve em sua residência vários modelos *Pleyel* de cauda, tanto os chamados *petit patron* (P.P.), os mais populares, como os denominados *grand patron* (G.P.). A exemplo, 1) o nº 7267, ano 1839, *grand patron*, mogno (rastreado comum), 3 cordas, 2 pedais, 6 ½ oitavas, que se encontra no *Musée de la Musique*, Paris; 2) o nº 12480, ano 1845, *petit patron*, jacarandá (móvel com filetes formando molduras em relevo, cantos ornamentados, pés esculpido), 3 cordas, 2 pedais, 6 ¾ oitavas, pertence à Coleção Nydahl, Stockholm; 3) o nº 13823, ano 1847, *petit patron*, jacarandá (filetes entalhados de couro, frisos, moldura de contas esculpido no tampo do piano, pés esculpido), 3 cordas, 2 pedais, 6 ¾ oitavas, situa-se no Museu da Universidade de Jagellone, Cracóvia; 4) o nº 13819 (Fig. 3), ano 1848, *petit patron* modelo D, jacarandá (com molduras de contas esculpido, arabescos esculpido em madeira nas extremidades do teclado, pés esculpido), 3 cordas, 2 pedais, 6 ¾ oitavas, encontra-se no Museu Cobbe Collection, Reino Unido; 5) e por fim, o último piano que pertenceu ao compositor, o nº 14810, ano 1848, *petit patron*, mogno (com moldura de contas esculpido, arabescos esculpido em madeira nas extremidades do teclado, pés esculpido), 3 cordas, 2 pedais, 6 ¾ oitavas, encontra-se no Museu Frédéric Chopin, Varsóvia (EIGELDINGER, 2010, p. 238-253).



Figura 3: *Pleyel* n° 13819, 1848. Pés esculpidos, molduras de contas abaixo do teclado e na lateral, arabescos esculpidos nas extremidades do teclado, formato da lira específica do *Pleyel* na base acima dos pedais (EIGELDINGER, 2010).

2. PLEYEL NO BRASIL

Examinando os anúncios de venda de pianos nos jornais do século XIX no Brasil, constata-se a notável presença dos instrumentos franceses, sobretudo da *Maison Pleyel*. Importados por renomadas casas de piano no Brasil, como a famosa casa Arthur Napoleão, multiplicam-se na publicidade dos periódicos da época, especialmente os pianos fabricados após 1860 (COVALESKY; AFFONSO, 2021). Observa-se, portanto, que os pianos da Era Chopiniana (1830 a 1850) são mais raros de se encontrar no Brasil.

De fato, pesquisando em diversos sites (como Mercado Livre, OLX), casas de venda de pianos, com técnicos e restauradores de piano, com proprietários de instrumentos em diversas regiões do Brasil, entre outros, constata-se que é possível encontrar pianos *Pleyel* de cordas paralelas autênticos do século XIX, sobretudo aqueles fabricados nos anos 1850 a 1900. Apesar de não mais pertencer à era de Chopin, esses instrumentos ainda são relevantes, pois, quando se encontram em bom estado de conservação ou adequadamente restaurados, revelam os atributos sonoros característicos da fábrica *Pleyel* relacionados ao universo sonoro chopiniano. Portanto, são essenciais para compreender os aspectos estilísticos de Chopin e contribuem significativamente para a performance da obra do compositor.

Assim, encontram-se diversos modelos *Pleyel* em solo brasileiro, entre eles o vertical de cordas paralelas retas, o vertical de cordas paralelas oblíquas (*pianino* n° 8) (Fig. 4), *pianinos* (de cordas paralelas retas), e os de cauda, especialmente os modelos *petit patron* (Fig. 6). Tais instrumentos se apresentam em diferentes estados de conservação. Alguns encontram-se surpreendentemente bem conservados, sobretudo interiormente, com marteleiras e encordoamento originais intactos, tábua harmônica preservada, com leves avarias na parte externa, necessitando de pequenos restauros para obter um funcionamento pleno (Fig. 4 e Fig. 6). Outros já se apresentam bastante deteriorados, com grandes danos estruturais, tanto na parte externa como na parte interna. E ainda, há aqueles que infelizmente sofreram algum tipo de restauração inadequada, utilizando materiais impróprios ao instrumento que alteram a qualidade de sua sonoridade. Alguns desses casos são reversíveis, podendo-se realizar uma nova restauração apropriada, usando mate-

riais que mantêm a originalidade do instrumento, enquanto outros, infelizmente são irreversíveis. Poucos são aqueles que já se encontram devidamente restaurados. A exemplo, o *Pleyel* de 1852, primorosamente restaurado pelo renomado artífice brasileiro Cesar Ghidini, que se encontra em Americana (SP), aguardando apenas a colocação de um novo encordoamento similar ao original (importado da Inglaterra) para o seu pleno funcionamento.

Ilustrando alguns desses modelos referidos, a seguir tem-se o *Pleyel* nº 133453 (Fig. 4), ano 1904. De acordo com seu registro de fabricação (PLEYEL), trata-se de um modelo vertical (*droit*) nº 8, em jacarandá. Segundo Beaupain (2008, p. 54), este instrumento tem seu valor histórico por ser um dos últimos exemplares de *pianino* modelo nº 8 da série $\frac{1}{4}$ oblíquo. Apesar de fabricado no início do século XX, ainda possui cordas paralelas². Estas são oblíquas, ou seja, são paralelas, formando um ângulo oblíquo longitudinalmente (enquanto as paralelas retas são totalmente na vertical). Encontra-se em Belém do Pará, sob a tutela da Sra. Marisa Freitas, que permitiu que uma das autoras desse trabalho visse o piano e realizasse alguns registros fotográficos. Seu estado de conservação é muito bom. A parte externa do móvel revela que a cor original (marrom) da madeira em jacarandá (*palissandre*) sofreu modificações, sendo pintada de preto. Vale mencionar que uma boa restauração pode reestabelecer a cor genuína da madeira. Há algumas avarias nos pés do móvel que necessitam de restauro. A parte interna encontra-se toda surpreendentemente bem preservada, sem nenhum dano estrutural. Apresenta os martelos e cordas originais, em ótimo estado. Necessita de leves ajustes na mecânica para seu pleno funcionamento.



Figura 4: *Pleyel* nº 133453, vertical (*pianino*) nº 8, cordas paralelas oblíquas (arquivo pessoal de Gabriella Affonso).

Outro *Pleyel* em bom estado de conservação é o nº 32304 (Fig. 6), localizado em São Paulo. Foi recentemente adquirido pelo Sr. Roberto Cornacchione, que gentilmente forneceu algumas fotos do instrumento a

² Trata-se de um dos últimos modelos da Pleyel de cordas paralelas. A partir de 1905, todos os modelos passam a ser cordas cruzadas (exceto o vertical nº6, que passa a ser cordas cruzadas apenas em 1910) (BEAUPAIN, 2008, p. 20).

uma das autoras desse trabalho. Trata-se de um *petit patron* nº 3 (P.P.3), mogno (*acajou moucheté*), fabricado em 14 de junho de 1862, conforme ilustrado a seguir no seu registro de fabricação (*Archives Pleyel*) (PLEYEL) (Fig. 5):

Numéro D'ordre	Designations des Caisses.	Observations.						
32304	à queue p. p. n° 3	21 Oct 62	Sebastien & Co	Paris	1755	80	100	
32305	"	21 Oct 62	L. Lemaire	Paris	1755	85	100	
32306	"	27 Juin 62	M. Pleyel	Paris	1600			
32307	"	14 Juin 62	G. Bontal	Paris	1610	80		
32308	"	27 Juin 62	M. Pleyel	Paris	1380	85		
32309	"	14 Juin 62	Bobé & Co	Paris	1610	80		
32310	"	27 Juin 62	Sebastien & Co	Paris	1380	85		

Figura 5: Registro da Pleyel para o nº 32304 (PLEYEL).

De acordo com Beaupain (2000, p. 31), o *petit patron* nº 3 é um piano meia cauda, medindo 2,15m de comprimento. Apresenta o cepo e as barras em ferro, agrafes (grampos situados próximos às cravelhas) com bloco harmônico em couro, pés torneados esculpidos, arabescos esculpidos em madeira nas extremidades do teclado, suporte de partitura perfurado com desenhos em semicírculos³ e base de lira curvilínea.

Nas fotos do nº 32304 (Fig. 6) nota-se que os pés são retos, indicando que foram trocados, pois possuem formato diferente dos originais. Segundo Covalesky (comunicação verbal)⁴, vê-se que as barras de ferro foram alteradas e pintadas de preto, as coberturas das teclas foram trocadas por modernas brancas (as originais são de marfim), a feltragem do encordoamento foi trocada por vermelha (a original é verde). Cornacchione (comunicação verbal)⁵ relata que os martelos são originais e estão bem preservados, sendo que seus revestimentos foram trocados por feltros modernos (o que altera muito a típica sonoridade do Pleyel). Não obstante, esse aspecto será revertido em uma nova restauração utilizando os feltros apropriados. O encordoamento em sua maior parte é original.

3 Ver este suporte de partitura no Pleyel de Chopin nº 13819 (Fig. 3).

4 Notícia fornecida por Yuri Covalesky, novembro de 2021.

5 Notícia fornecida por Roberto Cornacchione, novembro de 2021.



Figura 6: Pleyel nº 32304 (arquivo pessoal de Roberto Cornacchione).

Vê-se acima, à esquerda, a típica base de lira curvilínea e a cauda em formato quadrado (*bout carré*) e, ao centro, a placa de endereço original (situada acima do teclado com os escritos “*Ignace Pleyel & Comp*”). À direita, notam-se os abafadores originais típicos da época, cujo formato e funcionamento são diferentes dos abafadores em pianos modernos. No *Pleyel*, eles são mais “quadrados”, sendo uma ponta achatada e a outra saliente (em relevo), enquanto nos pianos modernos eles são nivelados.

Uma de suas particularidades é que são propositalmente “ineficientes”, ou seja, eles não interrompem o som imediatamente como aqueles dos pianos modernos. No entanto, ressalta-se que foram concebidos especialmente com esse propósito, para fins de efeitos sonoros, deixando permanecer uma leve reverberação extra na sonoridade mesmo após serem acionados. Essa peculiaridade é muito importante à performance, sobretudo no que se refere à pedalização. Infelizmente, quando se desconhece essa informação pode-se deduzir (erroneamente) que esses abafadores não “funcionam” corretamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fábrica *Pleyel* carrega em sua história uma forte tradição de requinte em sua estética sonora. Seus pianos utilizam materiais específicos para sua construção, como o tipo de madeira do móvel, diâmetro das cordas, mecânica, dimensão dos martelos e seu material de revestimento, abafadores, quadro montado, barras de reforço, entre outros. O instrumento é claramente concebido em todos os aspectos de sua constituição para alcançar uma estética sonora específica, a favor de uma sonoridade tipicamente lírica, suave, amadeirada e transparente.

Conhecer estas características sonoras e mecânicas do *Pleyel* é relevante à performance em pianos históricos e modernos, pois permite compreender o estilo de Chopin e executar sua obra de acordo com seu universo sonoro. Similarmente, tal entendimento é fundamental para restaurar adequadamente esses instrumentos de grande valor histórico. Uma restauração consciente, que envolve pesquisa, estudo e utilização de materiais apropriados para manter a originalidade do instrumento, é capaz de proporcionar o “renascimento” desses pianos, restabelecendo todo seu esplendor e requinte sonoro típicos da era romântica.

Referências:

BEAUPAIN, R. *Chronologie des pianos de la Maison Pleyel*. Paris: L' Harmattan, 2000.

COVALESKY, Y; AFFONSO, G. Piano Pleyel 4bis de 1881: Breve histórico e restauração no Brasil. In: I Encontro Brasileiro de Documentação Musical e Musicologias. Programação 2021. *Anais...* Disponível em: <https://sites.google.com/ufpa.br/encontro-domus/encontro-domus-atas>. Acesso em: 15 fev. 2022.

EIGELDINGER, J.J. *Autour des 24 Preludes de Frédéric Chopin*. Maiorca: Museo Frédéric Chopin, 2019.

EIGELDINGER, J.J. *Chopin et Pleyel*. Paris: Fayard, 2010.

JUDE, J. *Pleyel 1757-1857: La passion d' un siècle*. Fondettes: L'imprimerie du Centre Loire, 2008.

PLEYEL (Manufatura de pianos). *Archives Pleyel*. Registre de fabrication - années 1856 a 1862. Pianos n° 22885 à 33000. [Paris]: copista não identificado, [1862]. Musée de la Musique, Fundo Pleyel. Inventário: E.2009.5.9 [fac símile]. Disponível em: https://archivesmusee.philharmoniedeparis.fr/exploitation/Info-doc/digitalcollections/viewerpopup.aspx?seid=E_2009_5_9_P0001. Acesso em: 01 dez. 2021

ISBN: 978-65-996581-1-2

CBL



9 786599 658112