

REVISTA DA

ACADEMIA PARAENSE DE MÚSICA

N1 • 2014



Homenagem a
VICENTE SALLES

REVISTA DA ACADEMIA PARAENSE DE MÚSICA Nº1



BELÉM, PARÁ, 2014

Governo do Estado do Pará

Simão Jatene

Secretaria Especial de Promoção Social

Alex Fiúza de Mello

Secretaria de Estado de Cultura

Paulo Chaves Fernandes

Secretaria Adjunta

Ana Cristina Klautau Leite Chaves

DIRETORIA DA APM

2012/2014

Presidente - Eliana Camara Cutrim

Secretário Geral - Felipe Andrade e Silva

1º Secretário - Itacy Ferreira da Silva

2º Secretário - Gelda Liane da Silva e Silva

Tesoureiro - Maria Lenora Menezes de Brito

Consultor Artístico - Gilberto Augusto Monteiro Chaves

Diretor da Comissão de Divulgação - Vicente Malheiros da Fonseca

Diretor da Revista da APM - Robenare Marques

Diretor de Arquivo e Museu - João Bosco da Silva Castro

Diretor de Biblioteca e Musicoteca - Humberto Azulay

CORPO ADMINISTRATIVO

Gerente Financeiro - Regina Beckman

Gerente Administrativo - Rafaella Picanço

Gerente de Operações Culturais - Deisio Costa

Gerente de Serviços Culturais - Ivanise Braga

Supervisora Administrtativa - Ana Caramelo

Auxiliar de Administração - Geraldo Amador Jr

Auxiliar de Serviço de Copa - Ana Maria Santiago

Consultoria Contábil - Lorena Maues

Consultoria Jurídica - Tuma e Moraes Advogados Associados

Editor - Sérgio Palmquist

Arte da Capa - Flávio Araújo

Projeto Gráfico - José Fernandes F. Neto

Editoração Eletrônica - José Fernandes e Jean Fernando Ferreira

SUMÁRIO

- 3 Nossa Capa**
Maria Lenora Menezes de Brito
- 5 Puget, um músico paraense**
Maria Lenora Menezes de Brito
- 17 De Belém do Pará a Francisco Mignone**
Maria Josephina Mignone
- 22 Rememorando Altino Pimenta**
Rômulo Queiroz
- 30 A Cidade apregoada por vendedores de Belém**
Eliana Camara Cutrim
- 41 O som que vem dos rios e o som que vem das ruas**
Jacob Furtado Cantão
- 49 Ciranda de todos os tempos: uma breve reflexão**
Urubatan Ferreira de Castro
- 63 O piano e a amazonofonia**
José Wilson Malheiros
- 70 Improvisação: um elemento musical quase esquecido**
Nelson Neves.
- 78 1º Festival de música popular do Baixo-Amazonas**
Vicente Malheiros da Fonseca
- 84 Festival de Ópera do Theatro da Paz 2014: uma conversa a dois**
Maria Sylvia Nunes e Gilberto Chaves
- 90 Ilha do Marajó**
Dulcinéa Paraense
- 91 Transfiguração**
Remígio Fernandez
- 92 Natal**
Dalcídio Jurandir
- 93 A verdadeira história de Ícaro**
Dalcídio Jurandir



NOSSA CAPA

...“vão por esse mundão que se chama saudade”
(in *Chorinho*, poema de Bruno de Menezes, musicado
por Waldemar Henrique).

O primeiro exemplar da Revista da Academia Paraense de Música - 2014 - tem Vicente Sales como seu maior homenageado. Foi ele o historiador convicto da importância do músico paraense no painel da cultura amazônica, e, generoso falou-nos daqueles músicos esquecidos uns, desconhecidos muitos verdadeiros personagens da nossa história, que interagiram coma vida da cidade, animaram bairros de belos casarões e também esquecido subúrbio de Belém, aproximaram o profano do movimento religioso local, ao comporem hinos e ladainhas para os santos humildes, musicaram nossas lendas, fizeram ecoar os batuques proibidos, tiraram os sons mais doces da flauta rustica e dos violões e raperas sem assinatura.

Vicente Salles mostrou-nos que tudo isso é arte, é música e que ali estava o berço da cultura. Essa música da qual os livros não falavam, esse fluxo de vida alimentava Belém, firmou a cultura paraense e Vicente Salles decidiu fixar tudo em livros e artigos, lembrando as pastorinhas, as óperas no Theatro da Paz, o teatro no Grão Pará, trazendo à luz os músicos anônimos dos “pau e corda”, os pianeiros festejados nos saraus da cidade... E uma onda de títulos de partituras veio vindo, trazidos pela sua incansável pesquisa, tudo documentado, organizado e perpetuado em escritos memoráveis.

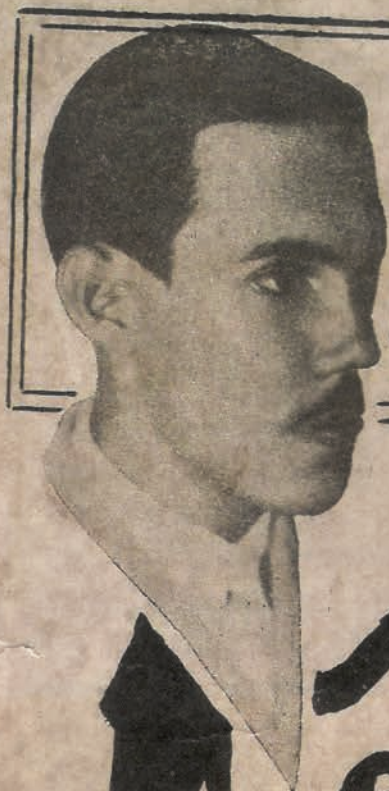
Sua maior alegria era ver o estudante de música ler e executar os autores paraenses ou ainda escrever trabalhos acadêmicos sobre nossos compositores.

Muito devemos a Vicente Salles, esse musicólogo, sociólogo, antropólogo, historiador, contador de historias incríveis da região, sempre apostando nas novas gerações de músicos de Belém, que aprendemos com ele a acreditar em nossa identidade regional.

Vicente Salles faleceu no Rio de Janeiro em 07 de março de 2013 e quis que suas cinzas fossem jogadas na baía do Guajará, águas caudalosas que banham a entrada de Belém.

A atual diretoria da Academia Paraense de Música e seus membros desejaram colocar na capa do primeiro número de sua Revista o nome e a figura de Vicente Salles, exaltando, assim, a memória de quem tanto amou e difundiu a música e a cultura do Pará.

Maria Lenora Menezes de Brito
Da Academia Paraense de Música, cadeira nº 01



Sobidá'

cantado

Cangaço e região

Letra e
musica
de
Gentil Pugelli



PUGET, UM MÚSICO PARAENSE

Maria Lenora Menezes de Brito

Mestra em Musicologia - USP/ UFPA

Da Academia Paraense de Música, cadeira nº 01

Gentil Puget nasceu em Belém, a 12 de julho de 1912, filho primogênito de Joaquim Puget e Dallila do Couto Puget. Seu pai era diretor de Finanças da Prefeitura Municipal de Belém e casou-se três vezes, tendo tido onze filhos. Do primeiro matrimônio nasceram Gentil e Dalila.

O futuro autor de *Sabiá Cantadô* nasceu e viveu até aos 28 anos sempre na mesma casa, situada então na Rua 22 de Junho, nº 228, hoje Avenida Alcindo Cacela, nº 666. Havia um clima de amizade e de alegria entre os irmãos dessa família, sempre com novos membros, reunidos em uma casa espaçosa, de modelo antigo, com quintal e muitas árvores.

Iniciou estudos de música com sua mãe, que estudara piano no Rio de Janeiro, tendo sido aluna premiada. Às noites, quando sua mãe tocava no piano *Dorner*, modelo Águia de Ouro, o menino ainda mais se apaixonava pelo instrumento. Fez sua primeira composição aos doze anos de idade e passou a estudar com o maestro Ettore Bosio. O título dessa composição os familiares não o recordam.

Gentil estudou no Colégio Estadual Paes de Carvalho e cursou depois até a quarta série da Faculdade de Medicina, tendo abandonado o curso, fato que desagradou muito a seu pai. Conseguiu emprego na Loteria do Estado. Desejava ser mais independente financeiramente para realizar suas atividades musicais, principalmente no campo do folclore. Desde criança sentia-se atraído pelos pregões de rua, no que o local onde residiam era farto: vendedores ambulantes de frutas cujos nomes de origem afro-ameríndia o encantavam, de plantas e

de ervas perfumadas (o célebre “cheiro-cheiroso” do Pará), amoladores de tesouras, vendedores de quinquilharias. Costumava anotar as palavras e grafar musicalmente as melodias desses pregões. Já rapaz, ligado à roda de poetas e intelectuais paraenses que também realizavam estudos sobre a cultura africana, frequentava os terreiros de macumba, observando os timbres das vozes, a variedade percussiva dos instrumentos, anotando palavras, impregnando-se do ambiente ritualístico que se refletirá, certamente, em sua bela composição *Senhora Rainha do Mar*.

Encantado pela quadra junina, escreveu páginas sobre o folclore do Pará, material que não foi preservado, a não ser o que foi editado em revistas e jornais de Belém, como os trechos que iremos ressaltar, trabalho encaminhado por Vicente Salles ao escritor Carlos Rocque, elaborador da Antologia da Cultura Amazônica. Esse artigo de Gentil Puget foi incluído no VI volume - *Antropologia e Folclore* - da citada Antologia, editada em Belém por Amazônia Edições Culturais Ltda., onde infelizmente não está citada a fonte primária, a revista na qual fora impresso o artigo.

Nele vemos Puget relatar com sensibilidade a lenda das fogueiras de São João e como esse costume apareceu, fixando-se como folguedo junino. Diz ele:

“Foi por meio de uma fogueirinha de ervas secas e folhas tenras, com um mastro fincado ao solo, que Santa Izabel anunciou a Maria, Nossa Senhora, o nascimento de São João Batista; daí, então, a idéia do povo festejar essa noite com fogueiras, balões, trovas e cantigas...”.

Mais adiante desvela o entusiasmo pelo folclore de sua cidade:

“Na véspera do dia de São João, Belém, - morena, cismadora e lânguida - sente que dentro de si revivem todas essas tradições; (...) balões, cirandas, alegres trovas e ingênuos descantes com o nome do Santo: ‘São João está dormindo/não lhe acorda, não/dê-lhe cravos, dê-lhe rosas/e manjerição’.

O poeta e músico percebe também que,

“(...) desde a madrugada há vozes claras e doces enchendo de versos e trovas, de essências nativas e perfumes já elaborados, as ruas e avenidas da cidade, seus subúrbios e arrabaldes. Na moldura viva e cabocla da manhã, pressente-se que há, inegavelmente, a fanfarra esquisita, bizarra e selvagem de alguma sinfonia escrita pela voz festeira de seus pregões, a passar, de instante a instante.”

E ainda:

"Há ritmos de samba, de batuque, de canção ou de modinhas saltando, pulando, nascendo, brotando e se confundindo com o tumulto do instante que vive o povo. Tumulto de viola. Tumulto de alegria. Mescla de raças que a tradição, nesse dia, confunde e embaralha."

Constam desse artigo "cantigas de boi" grafadas musicalmente por Puget. Além da atração pelo mês festeiro havia, da parte do poeta, a devoção por Santo Antônio, como se pode constatar por essa carta dirigida a seu pai, datada de 1947 - única missiva que a família possui. Nela Gentil inicia: *"Antes de mais nada, que o Divino e Glorioso Santo Antônio continue a olhar por todos de casa..."*

Seus estudos de música foram orientados pelos melhores músicos do Pará, inclusive o maestro Bosio, que participava da vida musical de Belém em todas as esferas: pastorinhas, revistas da quadra nazarena e também, certamente, contava a seus alunos a sua vida, rica de experiências tão diversas. Mas, além da objeção de seu pai, dificultando-lhe a expansão artística, o jovem Puget vivia insatisfeito. Também podemos refletir que já havia, no futuro compositor de *Nega Dengosa*, aquela busca de caminhos de diferente estética a atraí-lo para outros rumos. Era contemporâneo de Waldemar Henrique e participavam na mesma cidade do movimento de renovação quanto aos rumos tanto da literatura como da música no Pará, estes decalcados ainda nos moldes do lirismo italiano e de uma visão *fin de siècle*, sem um reconhecimento pontual da região.

Quando Waldemar Henrique transferiu-se para o Rio de Janeiro, em 1933, indicou o nome de Puget para ficar responsável pelo trabalho musical na Rádio Clube do Pará. Nesse mesmo ano Puget apresentou oficialmente suas músicas em Belém, tendo como intérprete a cantora paraense Helena Nobre¹.

Como a maioria dos compositores brasileiros de sua geração, fez sua peregrinação aos programas de rádio, que ele considerava "fator de educação dum povo." (Revista *A Voz Do Gráfico*, Ano I, No. 02, Belém-Pará, 27 de setembro de 1939). É dessa época a amizade com a Família Edgard Proença, nome preeminente nas artes e especialmente nas emissoras de rádio do Pará. Em uma viagem a Manaus com as irmãs Adalcinda, Yayá e Celeste Camarão, hoje Celeste Proença, Gentil deu recital de suas composições, tendo como

¹ Helena Nobre, cantora paraense, foi aluna de Ettore Bosio que a chamava de "rouxinol paraense", destacou-se como intérprete dos músicos dessa geração, realizando recitais transmitidos pelas rádios locais.

PROGRAMMA

1.ª PARTE

I—Scenas Amazonicas:

Interpretação de CELESTE CAMARÃO

- a)—BUMBÁS DE MINHA TERRA—(sobre motivos populares de Bumbás em Belém) 1.a aud. poema de *Dalcídio Jurandir*.
- b)—CANTIGA DA TERRA—(*Assahy*—sobre um thema popular da terra) letra de *Dalcídio Jurandir e Gentil Puget*.
- c)—PUTIRÚM—(*farinha... farinhada*) scena typica de trabalho no interior do Estado, letra de *Gentil Puget*.
- d)—TACACÁ—(bebida typica que as mulatas do Pará preparam do tucupy com folhas de jambú, gomma de tapioca e camarão, e é servida em cuia preta) Letra de *Dalcídio Jurandir*.
- e)—CANTIGA DO PREGÃO DA CIDADE...—(sobre um motivo popular da rua) Letra de *Dalcídio Jurandir*.
- f)—VER-O-PESO—(scena descriptiva de uma paisagem caracteristica da cidade) 1.a aud., Letra de *Dalcídio Jurandir*. Interpretação de *Camilla Camarão*.

II—Lendas Amazonicas:

Interpretação de CELESTE CAMARÃO

- a)—XINCUAN—(Ave agoureira, cujo canto traz a infelicidade para aquelles que ouvem a triste melodia desse passaro amaldiçoado por Tupan) Letra de *Ernesto Cruz*.
- b)—CURUPIRA—(Duende que vive nas florestas amazonicas. E' um negrinho magro, de cabellos eriçados, pés tortos, que vive a pedir fogo, fumo e cachaça aos *caiparas*, e quando estes lhe negam o que deseja, elle transforma os caminhos deixando os caçadores perdidos nos labirintos das mattas virgens). 1.a aud., Letra de *Ernesto Cruz*.
- c)—JURUTAHY—(Passaro que se enamorou perdidamente pela Lua, mas foi sempre desdenhado pela faceira *Yacy*. Apaixonado, enlouqueceu; e desde então, todas as noites, quando a Lua apparece no Céu, elle gargalha uma triste canção). Thema indigena—1.a aud., Letra de *Ernesto Cruz*.

2.ª PARTE

I—Themas Paraenses:

Interpretação de CELESTE CAMARÃO

- a)—MARABAIXO—(Scena do folk-lore paraense descrevendo uma dança de origem afro-brasileira em Macapá. Sobre motivos colligidos pelo desembargador *Jorge Hurley*), 1.a aud. Harmonisação do auctor.
- b)—CHULA DE VAQUEIRO—(Canção marajoara caracteristica), 1.a aud. Letra de *Gentil Puget*.
- c)—CHORINHO DO CANOEIRO—(motivo typico do interior do Estado do Pará), 1.a aud., Letra de *Dalcídio Jurandir*.

II—Motivos do Folk-lore Negro

- a)—MEU SANTO CHEGÔ... (scena de macumba. Canto do pae do terreiro festejando a chegada do seu santo *Xangô*) Evocação. Interpretação de *Rubens Lorêto, Celeste Camarão e Camilla Camarão*.
- b)—CANTIGA DOS NEGROS CAPTIVOS—(sobre um thema dos tempos da escravatura), Letra de *Dalcídio Jurandir*. Interpretação de *Camilla Camarão*.
- c)—MACUMBA—(scena descrevendo a saudade do negro—mina evocando a terra distante). 1.a aud. Interpretação de *Celeste Camarão e côro*.
- d)—MARIBONDO... SINHÁ...—(sobre um motivo de batuque de negro). Letra de *Bruno de Menezes*. Interpretação de *Rubens Lorêto*.

III—Canções do Brasil

- a)—FESTANÇA—(Sobre um motivo mineiro colligido por Mario de Andrade). Letra de *Dalcídio Jurandir*. Interpretação de *Celeste Camarão*.
- b)—BOTA-FOGO... MARUÁ!—(Sobre um motivo de côco de Alagôas). Poesia popular. Interpretação de *Celeste Camarão*.
- c)—FELICIDADE—Canção brasileira. Palavras de *Gentil Puget*. Interpretação de *Camilla Camarão*.
- d)—SACY-PÊRÊRÊ—(Lenda brasileira) Versos de *Gentil Puget*. Interpretação de *Camilla Camarão*.
- e)—MINHA TERRA CABOCLINHA—(Hymno de exaltação á *AMAZONIA*). Poema de *Dalcídio Jurandir e Gentil Puget*. Interpretação de *Celeste Camarão*.

F I M

O *Folk-lore* é a propria personalidade. Um povo pode ser conhecido pe'os seus cantos, pela sua musica caracteristica. E qual é o brasileiro que não é poeta ou não gosta de musica sentimental?

Jorge Fernandes

intérpretes de suas canções as jovens amigas, com quem tocava todas as noites no navio, em animadas tertúlias poéticas e musicais.

Em 1940 Puget resolve transferir-se para o Rio de Janeiro. Lá enfrentou problemas de adaptação ao meio intelectual e musical, sem conseguir lançar, de imediato, sua produção entre os músicos de formação erudita, apesar de ter sido apresentado a alguns escritores e músicos por Eneida, jornalista e escritora paraense que residia no Rio e incentivava os paraenses que lá aportavam. Puget, muito tímido, consegue, aos poucos, ir se fazendo conhecido na Rádio Mayrink Veiga, Rádio Nacional e Rádio Ministério da Educação.

Na carta que a irmã de Puget, residente em Belém, senhora Nadir de Souza Puget, teve a gentileza de nos franquear a leitura, podemos conferir a alma sensível do compositor de *Banzo de Negro*. Pincemos alguns trechos:

"(...) Como os doces me fizeram recordar Santa Izabel, a fartura de nosso sítio, aquele mundão de coisas que o tempo levou em sua avalanche, papai".

Em outro, referindo-se ao "cheiro-cheiroso" acondicionado em saquinhos de papel, produto típico do Pará:

"(...) cheiro de papel foi envolver de doces aromas nossa roupa, desde a camisa de sair à rua até o lençol com que me agasalho à noite. Sempre a terra nos aproximando do chão".

E dá notícias de sua saúde:

"Há uma taquicardia quase que absoluta em mim. Coramina vive na minha mesinha de cabeceira, como se fosse um enfeite, ou melhor, um frasquinho de perfume de uso constante para mim".

Essa carta foi escrita dois anos antes de sua morte.

Faleceu Gentil Puget no Rio de Janeiro, a 08 de abril de 1949, de tuberculose pulmonar. Foi sepultado no Rio, tendo a família, em Belém, recebido comunicação por amigos.

Também tivemos em mãos recorte de jornal do Rio de Janeiro, sem data, mas, pelos dizeres, concluímos ser de um dia após a morte de Gentil Puget. Assim diz o título da nota:

Compositor Gentil Puget. – Faleceu ontem um dos principais conhecedores do Folclore Brasileiro.

Após alguns dias do falecimento, um amigo mandou para a família uma caixa com vários objetos pessoais, retratos, cadernos e composições, material que depois foi danificado pelo cupim. Gentil Puget deixara, na Biblioteca Nacional, no Arquivo Nacional e com amigos, algumas composições, artigos, poesias e parte desse acervo o musicólogo Vicente Salles conseguiu conhecer e divulgar em seu livro ***Música e músicos do Pará***. Dessa maneira sabemos que Puget dividira suas composições em grupos: ***Cenas amazônicas, Lendas Amazônicas, Temas paraenses, Motivos do Folclore Negro, Canções Regionais Paraenses e Canções***.

O nosso historiador e musicólogo, em um grande esforço de recuperação da obra de Puget, encontrou, no Rio de Janeiro, gravações em discos de acetato, que, passadas para fita, foram transcritas para a pauta musical. Essa recuperação áudio-gráfica foi efetivada pelo pianista Hermelindo Castello Branco, pianista e camerista de Brasília, cujas iniciais H.C.B. encontram-se registradas nas partituras obtidas por esse processo. A iniciativa de Vicente Salles é mais uma afirmação de sua crença na importância do músico paraense para a história da Musicologia no Brasil.

Na defesa de minha dissertação de mestrado em Musicologia na Universidade de São Paulo (USP) tive a alegria de contar com a participação de Márcia Aliverti, soprano paraense que na ocasião cantou canções de Puget acompanhada ao piano pela autora deste artigo. Eram ilustrações sonoras para comentários e análises apresentadas durante a defesa da dissertação perante a banca examinadora. A interpretação de Márcia, em *Nega Dengosa*, levou os examinadores a solicitar que fosse bisada a canção, algo raro em bancas examinadoras na USP.

Puget musicou poesias de Adalcinda Camarão: *Lua Triste e Meu Primeiro Amor*. Adalcinda (1924-2005), nascida em Muaná, foi a segunda mulher a ingressar na Academia Paraense de Letras. A primeira foi Guilly Furtado, nascida em Belém-PA. Em *Meu Primeiro Amor* a nossa poeta sonhadora personifica o Brasil logo nos primeiros versos:

“Meu Brasil é verde –escuro
Cor dos olhos do meu bem”.

E termina afirmando:

“e é por isso que eu te amo,
Ó minha terra! O meu primeiro amor
Que Deus me deu”

O título *Meu Primeiro Amor* é claramente tirado do poema e assim ficou, na canção de Puget. Entretanto, na cópia manuscrita oriunda do trabalho de recuperação já citado, o título está *Canção do meu Brasil*. O lirismo do título primitivo perdeu para as influências do período getulista, que levaram o nosso músico, já morando no Rio de Janeiro, a ser mais direto na homenagem a seu país.

Os poetas Dalcídio Jurandir, De Campos Ribeiro, Ernesto Cruz e Bruno de Menezes também tiveram seus versos colocados em canções por Puget. De Bruno, gostaria de destacar a versão musical de Puget, para o poema *Batuque*, pela repercussão que alcançou em Belém, seja como canção solo e mais tarde em arranjo para coro. O poema *Batuque* dá título ao livro mais popular do poeta e seus versos são de rítmica forte e nervosa, com vocábulos extravagantes, alguns criados por Bruno, que empregou sílabas de dialetos africanos misturados com o português. Essa estética arrebatava a quem ler o poema mas, para o compositor, desejoso de incorporar ao poema a sua concepção musical torna-se um problema. Puget optou por musicar o estribilho que abre o poema e o percorre em vários momentos:

“Nega que tu tem?
Maribondo sinhá
É por cima é por baxo
É por todo o lugá
Maribondo no meu corpo
Maribondo sinhá
Maribondo não dexe
Nega trabalhá”

Para estilizar em ritmos e notas musicais este estribilho de impulso erótico, Puget colocou síncopas e arpejos ascendentes e descendentes. O título da canção ficou *Maribondo ... Sinhá...*, com sugestivas reticências, ausentes no poema original. A composição foi um sucesso absoluto em 1931, época de seu lançamento. A pianista Ana Maria Santos em 1995, quando regente do Coro Cênico da Universidade Federal do Pará (UFPA), apresentou a canção em arranjo seu para vozes, com muito êxito, em várias ocasiões. Joelma Telles,

regente do Coro Cênico da Universidade da Amazônia (UNAMA) e José Maria Bezerra, violonista e arranjador, enriqueceram a versão vocal de Ana Santos com ótimo arranjo instrumental: percussão e efeitos de Ronaldo Faria e um jocososolo de clarinete, por Edson Santos. Esta versão está gravada no CD Trilhas d'água (1999) UNAMA, Coro Cênico.

Em 2013, Filipe Leitão, pianista e professor do Curso de Música da UFPA, atualmente realizando estudos de composição nos Estados Unidos da América do Norte, musicou o mesmo estribilho, para voz e piano. Esta versão ainda está inédita.

Em 1865 chegara ao Rio de Janeiro a *Thayer Expedition*, comissão de cientistas que vinham estudar a fauna ictiológica da Bacia Amazônica. Eram chefiados por Jean Louis Rodolphe Agassiz (1807-1873), botânico suíço especializado em geologia e paleontologia, realizador de profundos estudos e pesquisas nessas áreas, na Alemanha. A curiosidade de Agassiz pelo Brasil despertou quando, ainda estudante na Alemanha, foi indicado por Martius (botânico que viera ao Brasil em 1817), para iniciar a classificação dos espécimes animais colecionados por este cientista em sua famosa viagem à Amazônia entre 1817 e 1820 com Spix, outro cientista de incrível curiosidade e poder de observação. Quarenta anos se passariam para que Agassiz chefiasse a sua expedição, que tinha vários objetivos além do estudo dos peixes da Amazônia. Acompanhou-o nessa viagem, sua esposa, Elizabeth Carey Agassiz. Os apontamentos do casal foram publicados em Londres no livro intitulado *A Journey in Brazil* (Uma viagem pelo Brasil). Nesta obra há também registro de hábitos de higiene dos brasileiros, costumes que chegaram a ser discutidos em correspondência pessoal entre Agassiz e D. Pedro II. Foram inventariados nomes de peixes e de plantas. Documentados em estampas litográficas, material etnográfico e filológico, tudo impresso em muitos volumes. Essa viagem pelo interior do Brasil estendeu-se até Belém e não escapou à observação de Elizabeth e Agassiz a paixão do nosso povo pelo açaí. E o célebre ditado lá está, registrado na versão inglesa:

*Who visits Para
Is glad to stay
Who drink açaí
Goes never away*

A tradução para o português é de Edgar Sussekind de Mendonça, São Paulo, 1938. Não sabemos se Puget tomou conhecimento desse registro na monumental obra de Agassiz quando, no Rio de Janeiro, frequentou longamente a Biblioteca Nacional ou se ouviu em Belém o “versinho secular”, como diz Câmara Cascudo em seu Dicionário do Folclore Brasileiro. O certo é que o ditado não escapou à percepção musical de Puget que nele sentiu ritmo, balanço e faceirice:

“Quem vai ao Pará parou,
Tomou açaí ficou”

Puget acrescentou na canção, outras maravilhas da terra: “as velas no Ver-O – Peso; tacacá com tucupí; muita mulata cheirosa; Boi Bumbá lá no Jurunas; o Círio de Nazaré com seu carro de milagres” e completa: “e cadê que volta mais?”.

Em recital de 1937 Puget apresentou minucioso programa de suas composições cantadas por Celeste e Camilla Camarão e também Rubens Loretto. Ao observar o programa daquele ano, impresso neste artigo, vê-se grafado o fruto paraense na rebuscada ortografia da época: ASSAHY, como subtítulo da canção CANTIGA DA TERRA. Na capa da partitura que possuímos a reforma ortográfica já arrumou o vocábulo para ASSAÍ e vemos também o nome de Gastão Formenti, apreciado cantor daquele período, que gravou canções de Waldemar Henrique e registrou, pelo selo Odeon, esta obra de Puget.

Afinal, o título ficou sendo o nome do fruto e assim está – *Açaí* – no programa da oportuníssima homenagem ao Centenário de Nascimento de Puget (1912), dentro do XI Festival de Ópera do Theatro da Paz – Governo do Estado Pará – SECULT – 2012, sob direção de Gilberto Chaves, que também é Consultor Artístico da Academia Paraense de Música. O Festival é voltado para uma ampla visão da cena lírica e do *bel canto* em geral, oferecendo cursos e palestras sobre técnica vocal e também recitais camerísticos, dentre os quais o Recital Centenário Gentil Puget, um marco na história do Pará musical, pois há mais de setenta anos a música de Puget não era cantada/tocada em Belém. Na plateia, emocionada, estava Celeste Proença, a já citada intérprete de Puget. Foram ouvidas 15 canções do nosso compositor, interpretadas pela soprano paraense Carmem Monarcha, na Igreja de Santo Alexandre, com a autora deste artigo executando os acompanhamentos pianísticos. Nossa premiada cantora colocou seus recursos vocais em absoluta consonância com

a música de Puget: surgiu do fundo do palco, misteriosa náíade amazônica em *Senhora Rainha do Mar*; lírica em *Modinha* e *Lua Triste*; brejeira em *Nega Dengosa*, culminando no já falado *Açai* (aplaudidíssimo e bisado), criando interpretações que haverão de ficar perenemente no repertório pugetiano.

Fotos de uma Belém antiga que Gentil palmilhou, foram projetadas na ocasião, obedecendo roteiro e direção refinados de Maria Sylvia Nunes. O recital mereceu comentários entusiasmados de Amarilis Tupiassú, no caderno ***Mulher***, de ***O Liberal***.

As paredes seculares do velho templo, belo no seu barroquismo entremeado de traços paraenses, iluminaram-se, com sua primorosa acústica, ao receber as melodias tão bonitas e tão cheias do “nosso chão” que Gentil Puget nos legou.

ASSAÏ

ASAİ-YUKICE

BATUQUE

Il saggio è l'unico estratto dei frutti posti da polmone Assaio. Il saggio è l'unico estratto dei frutti posti da polmone Assaio. Il saggio è l'unico estratto dei frutti posti da polmone Assaio.

Questa volta mi sono messo
a leggere anche "L'Espresso".

LETRA E MÚSICA DE
GENTIL, PUGET

GRAVADO EM DISCO

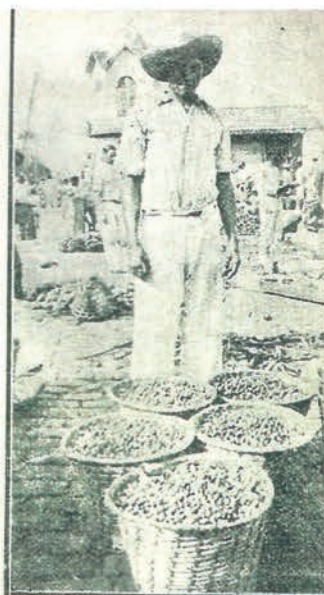
"ODEON"

12414

GASTÃO FORMENTI

Homenagem do autor a

JOAQUIM PEGET
SILVIO LAGO
UMBERTO MACHADO
MANOEL PASTANA
DIOGO COSTA
e OSVALDO VIANA



REGISTRADA SOB O N.º 4324 NO DEPARTAMENTO DE IMPRENSA E PROPAGANDA



DE BELÉM DO PARÁ A FRANCISCO MIGNONE

Maria Josephina Mignone

Em 1944, por ocasião da minha formatura em Piano pelo Conservatório Carlos Gomes, em Belém do Pará, na classe da Profa. Helena Souza, o Governo do Estado instituiu, por ato do Exmo. Sr. Coronel Magalhães Barata - Interventor Federal do Pará, um Concurso de Piano para obtenção, por dois anos, de Bolsa de Estudos para Aperfeiçoamento de Piano no Rio de Janeiro, compreendendo, também, passagem aérea e grande divulgação na imprensa.

As provas foram realizadas em duas noites no Teatro da Paz. Na primeira noite, era obrigatório como “peça de confronto” a obra “Sonata ao Luar” de Beethoven e, na segunda noite, uma peça de autor romântico; uma peça de autor brasileiro e uma peça de livre escolha do candidato. Houve grande interesse das diplomandas, todas brilhantes e talentosas pianistas. À época, a diretora do Conservatório era a insigne cantora Maria Helena Coelho, que muito me apoiou oferecendo sua casa para que eu estudasse e aonde eu teria tranquilidade e concentração. Além disso, lá ela me oferecia lanche e amor ... Assim, me preparei para o concurso. Nunca fui nervosa, pelo contrário, sou tranquila e gosto de me apresentar em público.

Época do prêmio a que fiz jus pelo concurso de piano e com o qual obtive bolsa de estudos para o Rio de Janeiro. O fotógrafo foi Líbero Luxardo, cinematografista da Amazônia, com quem a foto fazia parte do prêmio.

Finalmente, chegou o dia do concurso. O Teatro da Paz estava lotado e havia muita torcida pelas concorrentes. Nos apresentamos em vestidos longos, como solicitado pela Comissão Organizadora. Pelo sorteio de chamada, fui a última a tocar. Silêncio total no teatro para a entrada das pianistas ... As famílias e amigos na torcida ... Meus pais estavam presentes, muito emocionados e eu tinha minha torcida ... Enfim, uma noite inesquecível!

O júri, no palco, ouvia atentamente as candidatas e fazia observações silenciosas. Os componentes eram Dr. Arthur França, Profa. Guilhermina Cerveira, Profa. Philomena Brandão Baars, Mme. Helena Araújo Mindelo e Mme. Estela Antunes Bacelar. As participantes eram as pianistas Anice Gorayeb, Maria da Glória Miranda, Nahyde Bentes e eu, Maria Josephina Magalhães Silva. Por fim, o representante do Governador anuncia o resultado: Maria da Glória Miranda – 3º. lugar; Nahyde Bentes – 2º. lugar e eu em 1º. lugar ! Fui colhida de surpresa... Na plateia, meu pai chorava e fui muito aplaudida.

Viajei para o Rio de Janeiro com muitos sonhos na bagagem... Eu queria ser uma grande pianista...

Lá chegando, tomei aulas de Harmonia com Oscar Lorenzo Fernandez, ao que fiz meu Aperfeiçoamento. Participei das aulas públicas da Magdalena Tagliaferro, tomando aulas particulares com a emérita pianista e por ela tendo sido convidada a participar de seu curso de piano na França, em Paris. Completei minha formação pianística com Arnaldo Estrela e, neste período, sucederam-se várias apresentações em público, em inúmeros recitais. Como aluna do Arnaldo Estrela, inaugurei a “Sociedade Brasileira de Música Contemporânea”, fundada por Vila-Lobos, que era seu Presidente e assistiu ao meu concerto. Toquei, em primeira audição, obras de Oscar Esplá; César Guerra Peixe e Goffredo Petrassi, tendo recebido críticas elogiosas sobre minha apresentação. Fiz cursos de Iniciação Musical e Especialização em Piano no Conservatório Brasileiro de Música, ministrados pela Profa. Liddy Chiafarelli Mignone.

Em 1964 casei-me com Francisco Mignone e vivi uma linda estória de amor... Na convivência com o grande compositor, conheci ilustres personalidades que frequentavam nossa casa como, *inter alia*, Manuel Bandeira; Carlos Drummond de Andrade; Alfredo Volpi; Bruno Giorgi; Guilherme Figueiredo; Jacques Klein; Mozart Camargo Guarnieri e Guiomar Novaes. Tive oportunidade de participar de concertos como solista das obras de piano e orquestra de Mignone, também com a regência dele.

O que representou para mim ser casada com Mignone? Tudo. Meu aprimoramento como pianista foi absolutamente positivo, em todos os sentidos. Adquiri experiência de palco e domínio técnico, aliados à minha personalidade musical.

Minha vida profissional foi enriquecida pelo contato direto com a música de Mignone. Dediquei-me como intérprete de suas obras, já que era meu marido e mentor. Substitui meu amor por Robert Schumann e entreguei-me a fundo à pesquisa da obra de Mignone. Com ele gravei vários discos a dois pianos e como solista de suas Fantasia Brasileira e do Concerto para Piano e Orquestra. Nos meus recitais solo, Mignone sempre me apoiava totalmente, estimulando-me na minha carreira profissional.

Em 1970, pela primeira vez, fui solista da Orquestra Sinfônica Brasileira, como intérprete da Primeira e Segunda Fantasia Brasileira, com regência do próprio Mignone. Anteriormente, já havia tocado as Fantasia Brasileira com ele, a dois pianos, o que me proporcionou total conhecimento e domínio das obras, bem como de suas dificuldades técnicas e interpretativas.

Fui solista também das Orquestras Sinfônicas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, de São Paulo, totalizando vinte e sete apresentações com regentes como Pablo Komlós, Vicente Fittipaldi, Henrique Morelenbaum, Eleazar de Carvalho, Isaac Karabtchevski, Alceo Bocchino, Roberto Duarte, Diogo Pacheco, Benito Juarez e Mario Tavares.

Minha grande preferência musical da obra de Mignone é o Concerto para Piano e Orquestra - dedicado a Arnaldo Estrela por ocasião do seu 50º aniversário e levado, em primeira audição e gravado ao vivo, no ano de 1958, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com a regência do próprio Mignone. Posteriormente, tive a oportunidade de gravar, pela Rádio MEC, este fabuloso Concerto, sob a regência de Alceo Bocchino à frente da Orquestra Sinfônica Nacional. Estas são as duas únicas gravações do Concerto para Piano e Orquestra, gravações que se somam a outros discos, também pela Rádio MEC, da minha atuação como solista da Terceira e Quarta Fantasia Brasileira de Mignone, por ele regidas.

Minha discografia é composta de 20 LPs e 25 CDs em piano solo com obras de Mignone e a dois pianos com arranjos do próprio Mignone sobre as obras de Ernesto Nazareth; Waldemar Henrique e Zequinha de Abreu.

Gravei no Japão 2 CDs para o mercado japonês, com expressivo sucesso de vendas, público e crítica.

Também gravei 2 DVDs, sendo um com as Doze Valsas de Esquina e o outro com as Vinte e Quatro Valsas Brasileiras de Mignone, a elas acrescentando "Master Class".

Me apresentei com Mignone nas mais importantes salas de concerto do Brasil, inclusive em Belém e Manaus, sempre com calorosa recepção do público e da crítica.

Fiz parte do Júri Internacional de Piano em Tóquio, Japão, tendo representado o Brasil no “Encontro de Cidades Irmãs” em Kobe, apresentando-me em várias cidades japonesas, sempre com o patrocínio da Prefeitura de Kobe. Foi uma experiência única, quando tive oportunidade de conviver com artistas do mundo inteiro e conhecer profundamente a cultura japonesa.

Por todo o exposto, muitas vezes pensei como foi decisivo em minha vida ter sido contemplada com o prêmio oferecido pelo Governo do Estado do Pará para estudar piano no Rio de Janeiro, culminando com o conhecimento e posterior casamento com Francisco Mignone, ambas as situações que me proporcionaram galgar os mais altos degraus da felicidade e realização profissional.

Tocar com Mignone a dois pianos e ser solista de suas obras para piano e orquestra, sob sua regência, fez com que me sentisse parte da sua fantástica obra musical, numa integração total de sentimentos e, principalmente, no domínio técnico aliado ao estímulo de sua presença, em trabalho sempre ascendente.

Francisco Mignone está imortalizado pela beleza e importância de sua obra, sendo desnecessário fazer referência à sua genialidade sobejamente reconhecida.

Desejo sinceramente aos responsáveis pela cultura musical dos jovens músicos do Pará que a eles sejam dadas as mesmas oportunidades que recebi em minha juventude, quando aluna do Conservatório Carlos Gomes.

Estou certa de que a beleza natural do meu Pará, com suas matas e flores tropicais, em muito contribuiu à minha sensibilidade artística ...

Um “Bravo” à cidade de SANTA MARIA DE BELÉM DO GRÃO-PARÁ !!!



A foto em grupo,
diplomandas do
ano do concurso.

REMEMORANDO ALTINO PIMENTA

Rômulo Queiroz

Se houve alguma característica mais preponderante em Altino Pimenta, uma das personalidades mais influentes para a música no Estado do Pará no século XX, esta foi sua vivacidade. Seu legado é fonte de inspiração para todos os que decidem trilhar a carreira musical e, conseqüentemente, labutar para que o acesso ao ensino da música cresça no Estado do Pará. Desde a sua partida, já se foram 10 anos, mas sua vivacidade há de permanecer em nossas memórias por longos dias.

Os testemunhos de muitos que conviveram com ele sempre destacaram o seu dinamismo e entusiasmo pela música e pela formação de jovens músicos. Como bem expressou a cantora Marina Monarcha: “Pimenta (...) tinha uma maneira especial para congregar jovens porque se sentia jovem, portanto, os entendia muito bem”. O relato é fruto da convivência com Altino, após ele ter retornado a Belém na década de 70, aos 52 anos de idade, a fim de liderar as primeiras iniciativas de ensino de música no âmbito da UFPA. O depoimento de Monarcha manteve-se atualizado até 2003, ano em que ele nos disse adeus.

Altino Rosauro Salazar Pimenta nasceu em Belém, no dia três de janeiro de 1921. Seus pais, Virgílio de Fontes Pimenta e Philomena Salazar Pimenta, iniciaram sua formação musical logo que seus dotes musicais afloraram, passando ele a receber aulas particulares. Aos onze anos, começou a frequentar o curso de piano dos professores Mário e Beatriz Neves, seguindo-os posteriormente para o Rio de Janeiro a fim de continuar a carreira que trilharia durante o resto de sua vida.

Era um pianista “extraordinário” – frisou o professor Mario Neves. Esta característica o levou a ser aceito como discípulo da grande pianista Magdalena Tagliaferro, da qual recebeu formação que mudaria profundamente a sua concepção de técnica pianística e o faria um ativista da escola desenvolvida pela própria mestra.

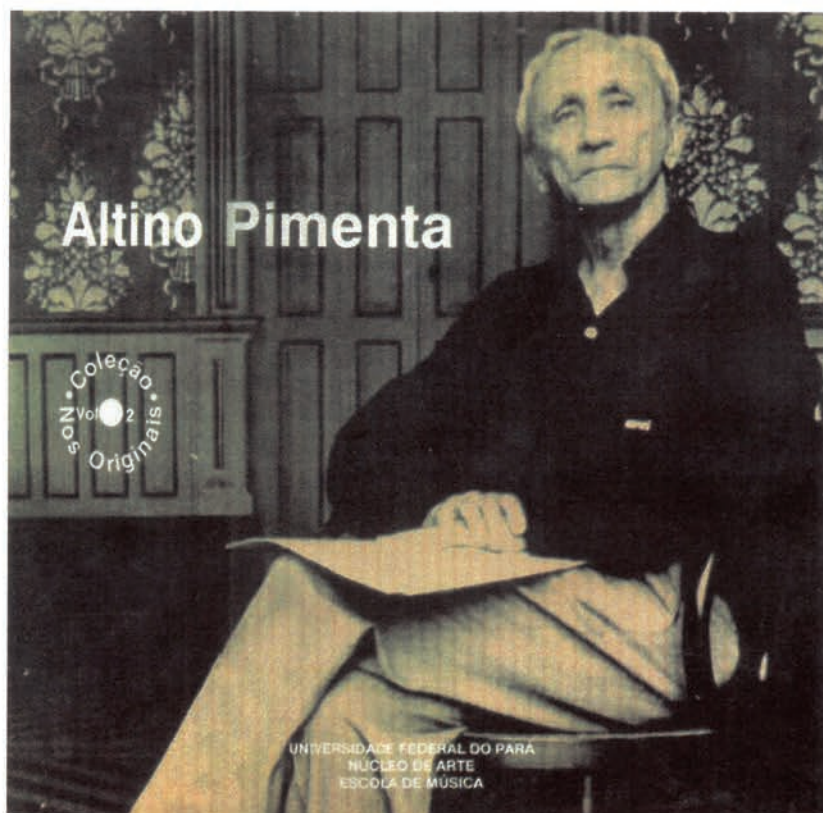
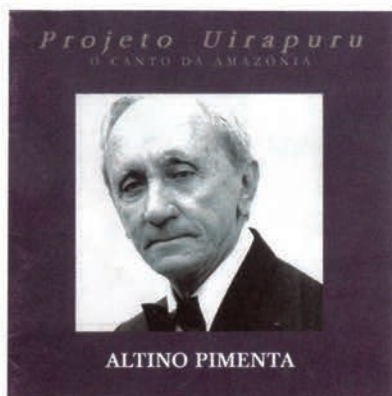
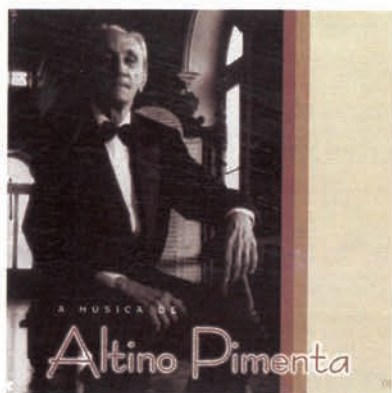
Ao longo de seus 82 anos de vida, Altino Pimenta compôs inestimáveis obras. Entre elas, expressiva produção para canto e piano, nas quais utilizou



letras de poetas paraenses, como Bruno de Menezes, Acyr Castro e Paes Loureiro entre outros. Ele também escreveu a letra de várias canções, a exemplo da canção *Estrela*, uma de suas primeiras composições, constantemente presente nos recitais de canto lírico em Belém. Além da produção para canto, compôs para piano solo e para outros instrumentos, valendo-se de gêneros musicais europeus como suítes, noturnos, valsas, prelúdios, bem como ritmos populares de baião, forró (arrasta-pé), choro, samba, bossa nova, tango, jazz entre outros.

É importante destacar sua iniciativa em compor uma ópera, gênero que há tanto tempo estava ausente na produção dos compositores paraenses. A ópera intitulada *A Confederação dos Tamoios*, baseia-se no poema épico de mesmo nome da obra de Domingos José Gonçalves de Magalhães, o qual narra os combates dos índios tamoios e seus aliados franceses contra os portugueses na cidade de Cabo Frio durante a fundação do Rio de Janeiro. A iniciativa em compô-la surgiu em meados da década de 1990 quando o Museu de Artes Sacra e Tradicional de Cabo Frio a encomendou para Altino. O libreto da ópera fora escrito pela pedagoga paraense Nelly Cecília Rocha, membro da Academia Paraense de Letras e dividido em três atos. Contudo, infelizmente, a ópera não pôde ser concluída devido à doença que abateu o compositor nos últimos anos, impossibilitando-o de trabalhar. Apenas o primeiro ato foi concluído e dele Pimenta chegou a estrear duas árias: *A Despedida*, para a personagem Iguaçu (soprano) e a *Aimbiré* para a personagem de mesmo nome (barítono). Ambas foram apresentadas várias vezes em Belém, nas vozes de Dione Colares e Marcos Cohen.

De maneira geral a música de Altino reflete sua trajetória como instrumentista virtuoso e tocador de rádio da década de 1940 – época em que os programas requeriam habilidades para executar ao vivo diversos gêneros populares – como está registrado em tantas edições do extinto jornal carioca *Correio da Manhã*, nas programações musicais das rádios *Mauá* e *Guanabara*, em que ele trabalhou. Sua música desvela um homem que manteve sua formação erudita, dialogando com diversos gêneros e estilos musicais. Como porta-voz de uma música de qualidade, Pimenta preocupou-se com o belo – abordado em sua poética – valorizando seu país e a região de origem. Por isso é perceptível muitas vezes em suas composições a forte influência do ídolo nacionalista Villa-Lobos, com o qual manteve contato pessoal. Sem dúvida, a marca da música brasileira é inegável em sua obra e os títulos de muitas peças evocam peculiaridades nacionais. Das obras para piano solo, quinze receberam títulos relacionados à ambiência da região amazônica, entre elas: *Noturno do igarapé nº 1, 2 e 3*; *Valsa de Belém nº 1, 2, 3 e 4*; *Suíte amazônica nº 1 e 2* e *Da cor do açaí*.



CD lançado com apoio da Prefeitura de Belém na década de 1990, conta com a participação de artistas norte-americanos.

Na década de 1990 a Secretaria de Cultura do Estado do Pará homenageou Altino Pimenta com o lançamento de um CD pelo Selo Uirapuru.

o LP Nos Originais, selo da UFPA, lançado na década de 1980.

O lastro de suas composições também é resultado das andanças e experiências pelo Brasil afora, motivadas pelo seu dinamismo como educador musical. Como professor de música, Altino teve uma vida ativa no Rio de Janeiro, Minas Gerais e no Amapá, onde fundou o Conservatório Amapaense de Música (hoje Escola de Música Valquíria Lima) antes de retornar à sua cidade natal. Em 1972, no Rio de Janeiro, o então reitor da Universidade Federal do Pará, Aloísio Chaves, o convidou para dirigir o SAM - Serviço de Atividades Musicais da Universidade Federal do Pará (atualmente Escola de Música da UFPA - EMUFPA). Assim, Altino voltaria a Belém após cerca de 30 anos, tomando posse da direção do SAM em 03 de janeiro de 1973.

No período de nove anos em que esteve à direção, Altino dinamizou o ensino de instrumentos de orquestra, na época muito carente na região; potencializou a extensão universitária, levando a música para o interior e comunidades desfavorecidas da capital paraense e promoveu o intercâmbio do SAM com centros artísticos nacionais. Na época, caravanas foram organizadas para levar

os alunos a festivais de música em outros estados da federação. Houve alunos que receberam bolsas de estudo, para em outros estados obterem diploma de graduação em música, já que tal curso ainda não existia em Belém. Uma das etapas para se chegar à criação do curso de graduação em Belém ocorreu na gestão de Altino Pimenta. Foi em sua administração que o curso Técnico em instrumento da atual EMUFPA foi criado, garantindo certificação numa área profissional em desenvolvimento, carente de professores que pudessem suprir a demanda de um curso superior. Dentre os alunos que compartilharam desses tempos, e que hoje são frutos dessa época, podemos citar sucintamente os nomes de Luiz e Maria José Moraes, Sonia Chada e Celson Gomes, atualmente professores doutores da EMUFPA.

Ainda entre seus feitos no âmbito da UFPA, cabe também mencionar o *Encontro de Artes de Belém - ENARTE*. Atualmente em sua 40ª edição, o ENARTE foi e é fundamental para proporcionar à comunidade paraense, aos alunos e professores de música, o contato com músicos e professores de música expressivos no contexto artístico internacional, nacional e regional, por meio de cursos, palestras e apresentações. Durante seus primeiros anos, muitos músicos, que hoje são verdadeiros ícones na memória musical brasileira, vieram a Belém abrilhantar a semana cultural, dos quais podemos destacar: Guerra Peixe, Isaac Karabtchevsky, Marlos Nobre, Eleazar de Carvalho e Bohumil Méd.

Ao fim de sua longa gestão à frente do SAM, ainda na década de 80, Altino continuou a divulgar o nome da UFPA com os projetos *Paraoarte* e *Minas-Pará*, os quais impulsionavam apresentações locais e o intercâmbio com o estado mineiro até que nos anos 90 chegasse à aposentadoria, passando a dedicar-se exclusivamente às composições e aos espetáculos. Deste período em diante são as publicações de dois álbuns de partitura lançados pela editora da UFPA; o LP *Nos Originais* também com selo da UFPA; os primeiros CDs com o apoio da Prefeitura de Belém e da Secretaria de Cultura do Estado; além de vários concertos e palestras sobre sua obra composicional, ambos realizados em Belém e em vários estados brasileiros, bem como no exterior: Alemanha, França e EUA.

Como reconhecimento de seus méritos, Altino recebeu várias honrarias ao longo da vida, dentre as quais o Certificado de Bons Serviços Prestados à Classe Musical, conferido pela Ordem dos Músicos do Brasil, a Medalha Comemorativa do Vigésimo Aniversário de Criação da Universidade Federal do Pará e a Palma Universitária, conferida em razão dos serviços acadêmicos que prestara. A Câmara Municipal de Belém outorgou-lhe também o título de Honra ao Mérito pelos Serviços Prestados aos Jovens Estudantes de Música da Capital.



Livros de partituras lançados na década de 1980 pela editora da UFPA.

Sua condição de compositor o levou a ocupar uma posição de destaque entre os nomes de Waldemar Henrique e Wilson Fonseca, compositores já consagrados no Estado do Pará. A mídia o intitulou maestro, da mesma forma que fizera com os outros dois, circunscrevendo-os como pertencentes à mesma escola composicional em função de algumas proximidades estilísticas. Da proximidade com Waldemar Henrique também se destaca a união de esforços que ambos tiveram ao criar a Academia Paraense de Música – APM. Sua fundação, em 1981, foi resultado das reuniões que Waldemar Henrique promoveu em seu apartamento, ocasiões em que ele, Altino e uma plêiade de músicos discutiram a questão. Como efeito, Altino tornou-se o 2º presidente da APM, após Waldemar.



Se por influência midiática ou não, cresce a curiosidade acadêmica em compreender a vida e obra de Pimenta. Até 2012 já se encontram três dissertações de mestrado que se detiveram em compreender aspectos de suas músicas para piano, canto e música de câmara, esta com ênfase na execução oboística. Embora o esforço para difundir a memória de Altino seja visto em recorrentes iniciativas e considere o valor inestimável da sua obra escrita e do seu espírito visionário, é necessário sempre atentar para que ela não se apague.

A EMUFPA vem desde 2004 homenageando o compositor, com destaque para a trigésima edição do Encontro de Arte, quando inaugurou o *Memorial Altino Pimenta*. O memorial conta, com fotos e comentários, a história da EMUFPA, que Altino considerava o celeiro onde era gerado e burilado o talento dos jovens estudantes de música de Belém e expõe registros memoráveis do compositor, entrevistas e trechos de suas partituras, fixando, poeticamente, a viva expressão de sua alma.

Em 2013, para relembrar o décimo aniversário de falecimento do compositor, dois recitais o homenagearam. No primeiro, realizado no 26º Festival Internacional de Música do Pará pelo *Duo Carlos Gomes*, ouviu-se a voz da soprano Dione Colares ao acompanhamento da pianista Ana Maria Adade. Dione fora a intérprete que estreou as canções compostas nos últimos cinco anos de vida do compositor; há anos ela difunde a obra do compositor em diversos palcos do Brasil e do exterior. No segundo recital, ocorrido em novembro, no Museu de Arte Sacra, quem brilhou foi Madalena Aliverti. Ela, que poderia ser incluída entre os jovens outrora incentivados pelo compositor, conforme declarou Marina Monarcha, relatou: “faz 10 anos que o maestro não está mais entre nós, deixando uma imensa saudade para a cultura erudita paraense”.

Nos recitais, com certeza, elas cantaram: “A estrela azul veio me trazer a saudade enorme de você”.

A CIDADE APREGOADA POR VENDEDORES DE BELÉM

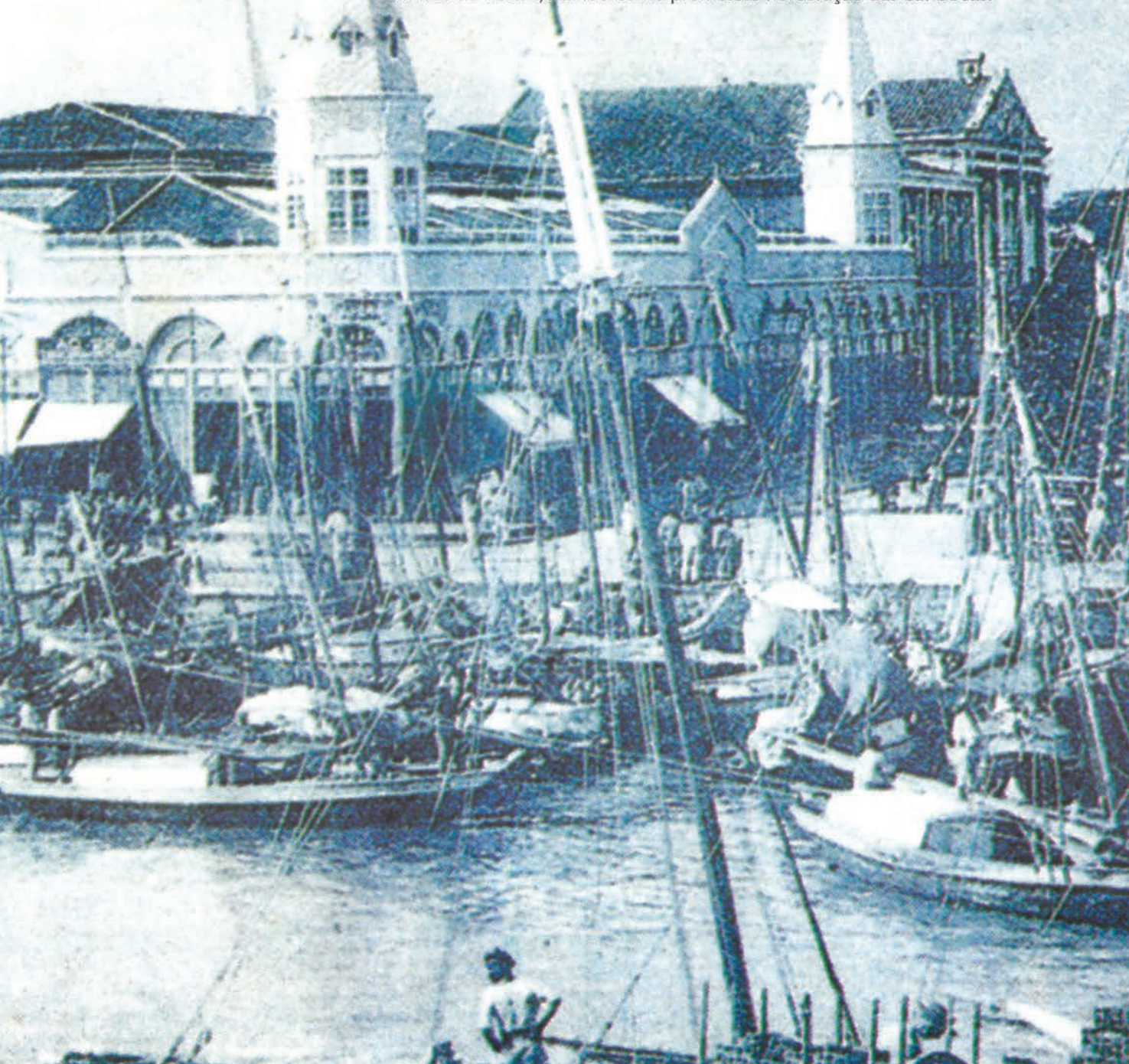
Eliana Camara Cutrim



INTRODUÇÃO

Os pregões de Belém já são ouvidos desde cedo, quando vendedores ambulantes apregoam sua mercadoria. Muitos escritores paraenses também fizeram uso da cantiga dos ambulantes de Belém, dando cor local às suas obras. A exemplo de Banho de Cheiro de Eneida de Moraes:

No meu tempo de menina, desde o momento em que me entendi como gente, vi amanhecer festiva a minha cidade, em 23 de junho. Homens corriam, carregando à cabeça tabuleiros cheios de ervas próprias para o banho da felicidade. Seus pregões embalavam as mangueiras que arborizavam as praças e as ruas de Belém, caindo como promessas no coração das curibocas.



Cheiro cheiroso!(a pronuncia local: chero cheroso!) Portas e janelas se abriam.Os homens paravam de casa em casa, desciam os tabuleiros; ervas, raspa,folhas,pedacinhos de madeira passavam de suas mãos às compradoras. Ninguém queria perder o direito à felicidade: ricos e pobres.Nos fogões e nas fogueiras_ as mesmas que iriam iluminar a noite do santo_ a grande lata fervia com os vegetais perfumados da Amazônia que, ralados, esmagados, verdes pela juventude ou amarelecidos pela velhice, dão, depois de fervidos, um líquido esverdeado com exuberante perfume de mata virgem. Patichuli e pau-de-Angola, priprioca, catinga de mulata, Mangerona, bergamota, pataqueira, cipó-catinga, arruda, cipó-uíra, baunilha, corrente, perfumes selvagens é certo, mas que misturam minha vida de hoje com a de ontem, com a mesma intensidade.(Moraes,1989,pag.197)

Pedro Tupinambá, na sua obra Maria Igarapé (1997), na crônica Feira do Bacurau canta um pregão do vendedor de peixe: “Cedo, ouvem -se os pregões a atrair a freguesia”:

- Dourada! Douradinha!
- Dourada da maré sem gelo!
- Olha o siri gordo!
- Pratiqueira!
- Filhote! Filhote da maré!

Na poesia, Bruno de Menezes mostra o papel do pregão, muito bem expresso nos versos do soneto.Dá um sentido de presença, de participação na comunidade, de alegria nas ruas de Belém.Garoto Jornaleiro(1993) soneto cantado pelo poeta exalta o vendedor de jornais:

Se a alma das ruas tem calor e vida,
provém de ti garoto jornaleiro.
Teu pregão tem consciência definida,
É sol dourando o teto ao teu celeiro.

Donde vens? Quem és tu? Que formigueiro
é o teu, onde a labuta é alegre lida?
Vaia! Assobia! Grita o dia inteiro,
anônima cigarra sem guarida...

Trazes a luz do espírito na boca
Indiferente à inquietação do mundo
apregoas a paz e a guerra louca!

Garoto boêmio! O olhar de Deus te cobre!
Que o teu trabalho, de um valor profundo,
É o pão que levas ao teu bairro pobre...

Os pregões, pela sua importância como manifestação popular, sempre estiveram presentes na literatura, principalmente daqueles escritores que valorizaram a cultura local. Aqui, os exemplos citados mostram os pregões, tão importantes para dar vida e cor local às suas obras, seja em versos ou prosa.

Cada cantiga do vendedor ambulante ilustrada na literatura paraense representa a exaltação da cultura local e regional, tão bem colocada pelos exemplos acima, na obra de Eneida de Moraes, Pedro Tupinambá e Bruno de Menezes.

A música também exaltou a cantiga das ruas de Belém. Waldemar Henrique, compositor paraense, usou na canção "A negra da tapioca", o solo de um pregão ritmado, com característica do samba-canção. O registro encontra-se na obra "Waldemar Inédito e Raro Henrique" (2005), editado pela Secretaria de Cultura do Pará.

Na música instrumental, de Paulino Chaves (1883-1948), compositor paraense, encontra-se, também, a melodia de uma canção de rua que o saudoso musicólogo Vicente Salles (1983) dizia: "essa melodia simples, de canção brejeira recorda cantigas de mulatas do Pará. O compositor aproveita-a nas várias secções do rondó, dando ao movimento final do Quarteto em Lá Maior sabor peculiar único que não se repetia jamais." O registro desse Quarteto obra encontra-se no LP Coleção Nos Originais, gravado nos anos 90, pela Universidade Federal do Pará com o patrocínio da Caixa Econômica.

A literatura musical paraense também fez uso da canção dos ambulantes, simples e de um grande valor musical. A musicalidade dos pregões inspirou os citados compositores, trazendo a originalidade das melodias para as suas obras. A importância dos pregões, por conseguinte, como manifestação popular é incontestável. Eles são parte integrante da história, literatura e música de um povo.

Vários estudiosos no assunto, incluindo historiadores e musicólogos, fizeram o registro dos pregões, com a finalidade de divulgá-los para a sociedade como elemento importante da cultura, mostrando nesta manifestação popular as peculiaridades existentes dentro das diversas regiões brasileiras. Cita-se, por exemplo, a obra dos escritores Liedo Maranhão, "Marketing dos camelôs de Recife" (1996) e a de Lopes Bogéa e Antônio Vieira, "Pregões de São Luis" (1980), onde ambos mostram a sua concepção em torno da cantiga dos vendedores de rua de suas capitais.

A negra da tapioca

Waldemar Henrique

Exemplo da partitura

Fonte: Waldemar Inédito e
Raro Henrique - Partituras.
Secult/Pará, 2005

Moderato animado **Pregão**

Solo

Piano

p

Samba-canção

S

Pno.

p *dolente*

Fin. al Coda

S

Pno.

p *pp*

Maranhão registrou os pregões da cidade de Recife, ressaltando o caráter jocoso e brincalhão da cantiga dos camelôs (Maranhão,1996). Os pregões diziam:

... “:Esqueça o leite menino, mas não esqueça de comprar a castanha do seu pé-de-moleque”(pregão do vendedor de castanhas assadas)

Bogéa e Vieira, na sua obra citada acima, apresentaram os pregões com a sua originalidade e musicalidade, realizando o registro de cada pregão encontrado nas ruas de São Luis. “Tradicionalmente conhecido no Maranhão como mingau de milho, em alguns estados do Brasil é tido como munguzá, em outros, como canjiquinha; há ainda os que chamam de chá de burro”(Bogéa e Vieira,1980).O pregão do vendedor dizia:

Aê mingau de milho!
Aê mingau da hora
Vem comer, olha a criança!
Táquentinho!

José Geraldo Vinci de Moraes na sua obra “As sonoridades paulistanas”(1997) descreve sobre os pregões da cidade de São Paulo, reportando-se aos “sons da rua”, como os denomina desde meados do século XIX. Ele percebeu na cantiga dos vendedores de rua uma visível influência italiana. Exemplificando, o vendedor gritava:

Sapatéeeeeeeeeeeeeee!

Eclodindo um glissando ascendente de uma oitava, humoradamente operística, isto é, no final da palavra acentuando a letra “e”, o ambulante escorregava rapidamente sua voz por toda a escala diatônica (de um dó grave para um dó mais agudo, por exemplo, completando uma oitava). Outra observação feita por Moraes foi da relação estreita que existe entre o trabalho e a música, onde podem ser lembradas as canções rurais dos escravos negros do sul dos Estados Unidos que deram origem aos **blues** (Moraes,1997).

OS PREGÕES CANTADOS NAS FEIRAS LIVRES DA CIDADE DE BELÉM

A pesquisa dos pregões pela autora iniciou, em Belém, há mais de dez anos, por ocasião da dissertação de mestrado, na Universidade do Estado do Pará. Foi quando os pregões das feiras livres da cidade de Belém, incluindo as feiras do Telégrafo, Pedreira, São Brás e Ver-o-Peso foram selecionados para o trabalho de campo.

Ouvimos o pregão na feira da Pedreira dizendo:

Olha cartela!
Cuminho, alho freguês!(duas vezes)

Mais adiante, na feira do Telégrafo, o vendedor de cheiro verde dizia:

Dois cheiro
Cinquenta dois!
Dois por cinquenta
Eu vou embora!
Dois cheiro
Cinquenta dois!

Os pregões registrados apresentaram sempre musicalidade, buscando um ritmo na acentuação das palavras. Quanto ao aspecto musical, observou-se a linha melódica descendente na maior parte dos versos.

Na feira de São Braz, situada junto ao mercado (antiga estação ferroviária Belém-Bragança) ouviu-se o pregão do vendedor de feijão verde que dizia:

Quatro feijão
Um real! (duas vezes)

Observou-se no pregão acima duas frases iguais, com tendência descendente. Na cantiga do vendedor está mais forte o ritmo que a melodia, o que faz com que os pregões de hoje sejam menos melódicos do que os de antigamente.

No coração da cidade de Belém, na feira do Ver o Peso, onde se encontra o mercado de ferro, com características da arquitetura do final do século XIX, importada da França, o vendedor de laranjinhas cantava um pregão inspirado no brega “Eu vou conhecer o Pará” de autoria de Carlos da Luz e Nete Moutinho, compositores da música popular paraense. O vendedor utilizava a melodia da citada canção com a seguinte letra:

Eu vou, menina eu vou, te dar saboroso demais
A minha laranja é de uva e também de maracujá
Se não gostar dessa fruta
Manhã te trago de taperebá
Você vai ver coisa boa
Que se encontra em Belém do Pará!
De anajás e framboesa
Eu tenho também de limão
Eu sei que tu vai gostar
Da laranjinha aqui do Chicão!
Eu vou, menina eu vou pro lado de lá
Eu vou levar minhas laranjas
Eu quero ver a galera chupar

O exemplo do pregão do vendedor de laranjinhas está dentro dos pregões individuais, segundo Mario de Andrade. Os pregões, segundo o musicólogo, podem ser divididos em duas categorias: os individuais, em que o vendedor escolhe uma maneira de apregoar, valendo-se muitas vezes de melodias conhecidas entre nós, de emboladas, modinhas, árias vulgarizadas; e os genéricos, que são utilizados por vendedores do mesmo artigo, como vassoureiros e compradores de garrafas vazias.(Andrade,1989,pag.309)

Mesmo tendo sido inspirado na canção “Eu vou conhecer o Pará,” o pregão do vendedor registrado, na feira do Ver o Peso, foi o mais melodioso de todos registrados nas demais feiras de Belém. A alegria e o ritmo da canção convidavam os transeuntes a comprar o produto vendido, ou as laranjinhas saborosas vendidas naquela manhã ensolarada.

Depois de realizar esse trabalho de pesquisa sobre os pregões de Belém, situados nas feiras livres, verificou-se o quanto são importantes para a cultura regional.

A literatura escrita e a música se valeram dos pregões para exaltar a sua importância na cultura amazônica. Eles, portanto, tão bem registrados, reafirmam, aos escritores e compositores que os utilizaram, a relevância de uma manifestação popular presente aqui e no mundo inteiro.

As potencialidades existentes na cantiga dos vendedores ambulantes sob o ponto de vista musical foram reafirmadas pelos compositores paraenses que as utilizaram. Eles valorizaram a cultura local, fazendo com que os limites entre o erudito e popular se confundam. O popular está presente no erudito, reforçando, principalmente, na música e literatura, o quanto um é indispensável ao outro.

Os pregões, depois de dez anos da pesquisa realizada, continuam presentes aos meus ouvidos. Hoje, na minha rua do bairro do Marco, ouvi o pregão do vendedor de roscas e beijo de moça que dizia:

Olha a roscas, olha o beijo de moça!

Apaixonada pela canção dos vendedores de rua, ainda poderei ouvir outros pregões que jamais deixarão de ser percebidos por um passante. Mesmo com o trânsito congestionado das ruas, os vendedores seguirão cantando os seus pregões...

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mario de. Dicionário Musical Brasileiro. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989
- BOGEA, Lopes & VIEIRA, Antonio. Pregões de São Luís. São Luís: Edições FUNC, 1980, p.36-40
- CASCUDO, Luis da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1993
- GOMES, Celson. Formação e atuação de músicos das ruas de Porto Alegre- Um estudo a partir dos relatos de vida. Porto Alegre, 1998. Dissertação de, Mestrado-Universidade Federal do Rio Grande do Sul -Centro de Artes-Departamento de Música.
- MORAES, Eneida de. Aruanda - Banho de Cheiro. Belém: SECULT/FCPTN, 1989, P.197
- MARANHÃO, Liedo. Marketing dos camelôs de Recife. Recife: Editora Bagaço Ltda., 1996, p.23
- MENEZES, Bruno de. Obras Completas-Poesias esparsas: Belém:Ed. CEJUP/ 1993, p.479
- MORAES, José Geraldo Vinci. As Sonoridades Paulistanas. São Paulo: Editorial Bial, 1997, p.125
- SALLES, Vicente. Paulino Chaves ante o próprio centenário. Belém: Conselho Estadual de Cultura/PA, 1980, p.29-30
- TUPINAMBÁ, Pedro. Maria Igarapé- crônicas. Belém: Academia Paraense de Letras 1997, p.32-33
- WALDEMAR HENRIQUE. Waldemar Inédito e Raro Henrique-Partituras. Belém: SECULT/PA, 2005.





O SOM QUE VEM DOS RIOS E O SOM QUE VEM DAS RUAS

Jacob Furtado Cantão¹ - Universidade Federal do Pará

Líder do Grupo de Pesquisa em Execução Musical - CNPQ/UFPa

INTRODUÇÃO

Este trabalho discute os dilemas enfrentado pelos componentes de bandas do interior do Pará que se deslocam para a capital no intuito de continuar seus estudos no ensino médio ou no curso de graduação. Chama atenção o fato de que muitos procuram o curso de banda da Escola de Música da UFPa (Emufpa) ou os cursos de instrumentos do Instituto Estadual Carlos Gomes com a finalidade de não perder o vínculo do prazer de tocar em grupo e de ter um novo círculo de amizade. Entre os alunos também estão alguns regentes de banda. A Emufpa atende, por convênio, dois municípios: Acará e Paragominas.

O curso técnico instrumentista de banda da Emufpa foi criado em 2007, a princípio para atender aos alunos da escola de educação básica que participavam de bandas musicais, marciais e fanfarras. Com o passar dos anos, o perfil dos alunos mudou. Os dados levantados são que 8% são provenientes das bandas escolares; 39% são residentes em Belém e 53% tiveram formação musical nas bandas do interior. Desta população, 62% são evangélicos. O acesso ao curso com duração de 4 semestres e carga horária de 800 horas é realizado através de um processo seletivo com uma prova prática no instrumento. Para participar do curso o aluno deve estar cursando ou ter concluído o ensino médio.

¹ Jacob Cantão tem doutorado em música e já regeu importantes grupos musicais de Belém como a Banda sinfônica da Fundação Carlos Gomes, Banda Sinfônica da Guarda Municipal de Belém, Orquestra da Igreja Evangélica Assembleia de Deus (Sede Mãe no Brasil) do qual foi o primeiro regente e um dos fundadores. Atualmente é regente da Banda Sinfônica da Escola de Música da Universidade Federal do Pará e líder do grupo de pesquisa em execução musical.

A grade curricular do curso está assim estruturada:

Disciplinas:

- Linguagem Musical I
- Linguagem Musical II
- Prática de Naípe I
- Prática de Naípe II
- Prática de Banda I
- Prática de Banda II

Atividades

Complementares

- Concertos I
- Concertos II
- Atividades compl. I
- Atividades compl. II

A prática de naípe em clarineta é dividida em estudo da técnica específica do instrumento e leitura do repertório da banda. A literatura adotada compreende obras de Shackleton (1980), Kroepsch (1980), Pino (1980), Goolsby (1992), Fuks (1993), Pay (1995), Klug (1997), Henrique (2002).

Através do curso os alunos terão contato com outras formas de conhecimento musical. O envolvimento dos novos alunos com uma escola formal de música produz inquietações sobre o curso, os professores, o espaço físico e o acolhimento ou não da escola. Ao encontrar um novo espaço físico, os alunos irão conviver com outras sonoridades, terão o contato com novos professores e a oportunidade de ouvir e ver outros instrumentos como violino, viola, violoncelo, contrabaixo; percussão, canto, assim como os projetos de pesquisa e extensão e os espaços de apresentações, recitais e concertos. São vivências que dificilmente os alunos teriam em suas localidades de origem. Neste contexto tudo parece diferente e tudo provoca curiosidades.

Algumas perguntas são pertinentes. O que eles procuram na escola? Que experiências esses alunos e regentes carregam? Existe de nossa parte uma atitude de reconhecimento de seus saberes ou isto não tem valor? É possível ter uma relação atitudinal de respeito pela formação que carregam ou tudo que eles adquiririam de vivência musical não deve ser considerado?

Esses questionamentos me impulsionaram a investigar esses dilemas para ampliar a discussão da pesquisa de banda no Brasil e melhorar a nossa compreensão sobre as limitações e atributos da prática de banda.

OUTROS VALORES MUSICAIS

Falar em componentes de banda é falar de sua formação inicial, do professor, do mestre de banda e de suas experiências musicais. Não podemos generalizar nem desprezar os valores musicais adquiridos em outros espaços (Blaking, 1973), (Cantão, 2009). Como educadores somos representantes do diálogo, da compreensão e facilitadores de outras experiências musicais. Como negar a contribuição dos mestres de banda, mesmo que alguns ainda não possuam experiências acadêmicas? Quem de nós se propôs a ensinar música em condições de trabalho desfavorável do ponto de vista de infraestrutura? Tudo isso é feito por abnegados mestres de banda, que na maioria das vezes, trabalham sem ter o reconhecimento de suas expertises musicais.

Negar os valores dos jovens com formação na “bandinha” do interior é não reconhecer que existem outras formas de inteligências musicais. A prática de banda que esses jovens trazem consigo já é um grande achado, mesmo que do ponto de vista acadêmico existam falhas e deficiências. Observamos, durante anos, alguns aspectos comportamentais e musicais. De maneira geral podemos listar algumas características interessantes para a nossa reflexão pedagógica sobre o fazer musical das escolinhas do interior e a formação musical na capital, Belém.

Formação Inicial na banda	Características das práticas musicais do interior
1. Conhecimento básico de gramática musical	Parte dos alunos que se matriculam no curso em Belém tem noções básicas de teoria musical. Na escola eles vão conhecer uma outra forma de se relacionar com esta disciplina que é chamado de linguagem musical. O foco maior é na percepção musical e sua contextualização em determinado aspecto musical, a partir de uma lição, peça ou de um repertório de banda.

2.Leitura de partitura	Atualmente a grande maioria dos componentes de banda apresenta deficiência neste fundamento. Muitos aprendem de “ouvido” por não ter segurança na leitura de partitura ou porque já começam desde cedo a participar da banda. Até a década de 1990, os alunos das escolinhas eram obrigados a seguir algumas etapas, entre elas, saber ler partitura conhecendo as 60 lições do “Bonna” (método de divisão musical). Esta prática vem sendo cada vez mais substituída pela necessidade de já fazer parte da banda.
3.Repertório de música popular	Desenvolve as habilidades de destreza motora, treinamento auditivo, noção de forma musical. O repertório é constituído de Dobrados, MPB, hinos religiosos e arranjo de música internacional. Hoje o acesso da internet tem despertado o interesse por áudios e vídeos de instrumentos, entretanto em algumas localidades do Pará o acesso à internet ainda é difícil.
4.Participação em apresentações ao ar livre	Os alunos são acostumados a tocar em desfiles, passeatas e procissões. Qualquer atividade da banda realizada no interior é conhecida como “função” ou compromisso. Esses eventos podem ou não ser remunerados. Quando o aluno chega na escola de música de Belém ele vem com essa experiência e com comprometimento, com a responsabilidade, com a vontade de tocar “bem”. Participar de eventos é produzir uma motivação essencial para a vida da banda. Dois aspectos devem ser considerados 1) O fato do componente de banda ser obrigado a decorar as músicas contribui para desenvolver as habilidades do treinamento perceptivo e também deixa o instrumentista mais tranquilo para executar seu instrumento sem a preocupação com a partitura. 2) Tocar com uma intensidade forte. Geralmente o volume de som pode ser um aspecto positivo na técnica instrumental.

5.Trabalho em equipe	É um dos grandes benefícios que os alunos herdam, principalmente o respeito na hierarquia existente dentro de uma corporação. Respeitar o colega e o regente já é um ponto positivo quando se trabalha em coletividade.
6.Iniciação instrumental	Existem experiências positivas e negativas. Em algumas localidades o professor, que pode ser o próprio mestre de banda, não conhece todas as particularidades idiomáticas de todos os instrumento. Ele sabe as posições e as notas, sua atenção está voltada para perceber se o aluno está fazendo a posição das notas corretamente. A sonoridade vai sendo construída a partir do referencial que o aluno aprendiz tem de outro aluno mais experiente. Atualmente as bandas vem adotando o método DaCapo (Barbosa, 2004).
7. Destreza dos dedos	É comum receber alunos com habilidades nos “dedos”, como se diz no Pará, tal músico tem uma boa “mecânica”. Ele é “muito bom”. Toca “demais”. Eles são respeitados mais pela destreza do que pela sonoridade.
8. Estudo Diário	Ocorre geralmente a nível do coletivo. Os músicos estudam escalas, passagens de trecho do repertório da banda. Raramente se vê o aluno estudando um método de instrumento por longo tempo. Tudo gira em torno da banda. A dinâmica cultural da localidade determina o que estudar. São raros os alunos que estudam um concerto ou sonata já que a apresentação da banda praticamente ocorre na rua e não em teatros.

SONORIDADE E CONTROLE DO SOPRO

É um dos maiores desafios encontrado nas aulas de naipe e de pratica de banda. No geral os alunos de metais apertam muito o bocal contra os lábios e os de palheta usam muita pressão mandibular além de ter o costume de tocar usando os dentes muito próximo da ponta da boquilha.

Quase 68% dos alunos de metais que ingressam no curso usam bocais rasos que deixa o som brilhante e metalizado, entretanto facilitam os agudos. Eu geralmente aconselho o uso de bocais com copo fundo. 76% dos alunos de palheta que se matriculam no curso usam instrumentos de baixa qualidade,

boquilhas e palhetas inadequadas. Neste caso, a condição social interfere no desenvolvimento instrumental.

De maneira geral a prática musical que vem dos rios e o som que vem das ruas quando confrontados com a prática acadêmica deixa transparecer três deficiências, segundo o olhar acadêmico: (1) Deficiência técnica; (2) Deficiência musical; e (3) Dificuldade de manipular instrumentos e acessórios adequados.

Se não houver como diminuir esses problemas dificilmente teremos capacidade de trabalhar a uniformidade sonora e a afinação da banda. As orientações do curso instrumentista de banda segue alguns passos: Nas primeiras aulas os alunos recebem orientações de qual modelo sonoro vamos trabalhar. Não fazemos pressão para que as mudanças de embocadura sejam modificadas imediatamente. É um processo lento que depende de conversas entre os professores de instrumentos e o aluno.

O curso técnico instrumentista de banda, por exemplo, não é apenas um curso com objetivo de formar turmas, é um processo que requer muito estudo, motivação constante, disciplina e comprometimento com o trabalho. Em suma o primeiro ano do curso é dedicado para questões sonoras, percepção e realização dos contornos melódicos, estudo de estilos musicais e literatura. O repertório corresponde até aos níveis 4 e 5 do programa internacional de bandas. O segundo ano do curso é dedicado ao aprimoramento da técnica instrumental e interpretação. Os alunos são motivados a participar de apresentações individuais, duos, trios ou quartetos, mostrando sua melhora técnica para os colegas e público convidado.

O som que vem dos rios e o som que vem das ruas é uma alusão aos músicos de banda do interior que são acolhidos pela Emufpa e na disciplina “práticas de banda” seus saberes são reconhecidos como ação legítima da cultura popular paraense. Nossa responsabilidade é respeitar os saberes trazidos e herdados e mostrar uma outra forma de sonoridade - a acadêmica. Nada é feito com imposição ou apontando o que é certo e o que é errado, apenas mostrando, neste novo contexto, como funciona o equilíbrio dos naipes, a afinação e a realização de uma frase musical.

Atualmente o curso técnico instrumentista de banda é formado por 59 alunos de Belém e de outras localidades do Pará. Também abrimos as portas para os adultos participarem como ouvintes da banda, seguindo o exemplo da postura democrática e da inclusão social que estas corporações nos ensinaram.

REFERÊNCIAS

- BLACKING, John. *How Musical Is Man?* 5 ed. Seattle and London. University of Washington Press. 1973
- BARBOSA, J. L. S. *Da Capo: Método Elementar para o Ensino Coletivo e/ou Individual de Instrumentos de Banda*. Jundiaí, SP: Keyboard, 2004.
- BONA, Paschoal. *Método de Divisão Musical*. São Paulo: Irmãos Vitale editores. 1970
- CANTÃO, Jacob. *O “toque” da clarineta: Um Estudo realizado em três bandas de Música da Região do Salgado-PA*. (Tese de doutorado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA. 2009.
- FUKS, Leonardo. *“O bambu sonante”*. Tese de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1993
- KLUG, Howard. *The clarinet Doctor Is in*. Bloomington: Indiana University School of Music, woodwindiana, Inc. 1987
- KROEPSCH, Friedrich. *416 Progressive Daily Studies for the Clarinet- Book 1*, 167 Exercises. Revised by Simeon Bellison. New York: Ed. Carl Fischer. 1980
- SHACKLETON, Nicolas. “Clarinet.” In *The New Grove’s Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie, v.5. New York: Macmillan. Pp 441-42. 1980.
- PAY, Antony. “The mechanics of playing the clarinet”. In *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Colin Lawson edited. Cambridge: Cambridge University Press. 1995
- PINO, David. *The clarinet and clarinet playing*. New York: C. Scribner’s Sons. 1980



CIRANDAS DE TODOS OS TEMPOS

Uma breve reflexão

Urubatan Ferreira de Castro

Agora vivo a experiência da aurora, tendo como mestres diários e constantes as crianças com quem convivo [...]. Nelas se proclama, como principal verdade, que estou no tempo de viver outra experiência, a de desaprender [...] (NOBREGA, 1988, p. 10).

O tema proposto para esta pesquisa é o da (re)criação musical através do arranjo instrumental de vinte canções infantis de roda, ressaltando a importância do uso das cirandinhas como ferramenta auxiliar à educação, formando o caráter, desenvolvendo a musicalidade, a percepção do outro, o registro musical e cultural das vivências da infância, tanto na zona rural como na zona urbana do Pará e do Brasil como um todo.

Espera-se, com este trabalho, contribuir para a ampliação da literatura instrumental pianística a quatro mãos, fundamentado nos temas das referidas cantigas, tão cantadas e recantadas na região norte do Brasil, criando um repertório com base na oralidade musical das crianças. Este repertório não é cantado somente pelas crianças, mas também pelos pais, avós e professores, que um dia brincaram ou aprenderam os brinquedos cantados através de suas leituras, referendadas em alguns livros, crônicas ou poesias que tratem do assunto. Esta pesquisa focaliza, também, o processo do surgimento das cirandinhas e do caminho que precisaram trilhar até o momento em que se tornam parte da etnicidade, da educação, entretenimento, cultura e estética musical de tradição oral da região amazônica.

O objetivo geral desta empreitada é o de fazer levantamento de dados que enfatizem a importância das cirandinhas na construção educacional, lúdica e artístico-musical do espectador, salvaguardando, de certa forma, a identidade cultural de uma manifestação de tradição oral em vias de extinção. Assim, foram selecionadas vinte cirandinhas, presentes no repertório musical do folclore paraense, sendo elaborados os arranjos para piano a quatro mãos seguindo a temática rítmica, melódica, harmônica, fraseológica e formal de cada uma delas.

Em termos mais específicos, o foco deste trabalho é disponibilizar as cantigas de roda em versões para piano a quatro mãos, a ser editado em um álbum de partituras, com o intuito artístico-pedagógico de uma educação musical baseada na releitura desta manifestação tipicamente vocal, uma vez que são cantadas, em sua forma original, sem acompanhamento instrumental, então com possibilidade de serem aprendidas pelos interessados através do domínio da execução pianística destas obras regionais.

Faz-se oportuno salientar que o arranjo instrumental de um gênero tipicamente vocal, como as cantigas de roda, torna este gênero conhecido e de acessível execução de repertório, de forma didática, lúdica, prazerosa e criativa, uma vez que os arranjos (releituras) são apresentados com variadas abordagens de técnicas composicionais, diversificadas articulações fraseológicas, rítmicas e harmônicas, abrangendo técnicas de execução diferenciadas e ecléticas, em ordem crescente de dificuldades.

Não se pode ignorar o valor e a importância da cultura musical folclórica e regional, haja vista que na manifestação dos artistas da Semana de Arte Moderna, em 1922, na capital paulista, ficou evidenciada a preocupação dos mesmos em valorizar o uso das tradições orais, dos registros e preservação das raízes culturais, étnicas e do imaginário popular, como matéria prima auxiliadora na identificação de uma nacionalidade genuinamente brasileira.

A despeito disto, grande parte da produção da historiografia musical brasileira do período colonial, monárquico e dos primórdios da república, está ligada diretamente à estética, estilo, gêneros e tradições europeias, o que certamente influenciou a forma de ser, viver e agir do povo brasileiro e, conseqüentemente, do paraense.

Conforme comentários de Wisnik (1983, p. 45), “em 1920, ao fazer o balanço da música no Brasil, Milhaud aponta o peso da influência francesa e critica a não utilização efetiva do folclore” e de tantas outras manifestações culturais pertencentes à etnicidade cultural brasileira.

Milhaud mostra, através de sua fala, a preocupação que se deve ter com a

utilização das fontes culturais de tradição oral, tanto regional como nacional, valorizando “a influência do folclore brasileiro, tão rico de ritmos e com uma linha melódica própria [...]” (Idem), cheia de sinuosidades e particularidades, cujo material muitas vezes foram e ainda são incorporados nas criações musicais dos compositores da atualidade.

A produção de pesquisa e criação musical, no que diz respeito às particularidades e singularidades culturais locais, são de suma importância para se compreender melhor as problemáticas étnicas, religiosas, culturais, econômicas e sociais de um determinado povo, assim como a necessidade que um grupo étnico tem de conhecer, aprender e reaprender; criar e recriar seu mundo e suas intenções, artísticas ou não, valorizando suas tradições, procedências e seu próprio modo de ser e construir suas ideias e manifestações culturais.

É notório o valor do uso das cirandinhas como sustentáculo e parte importante na elaboração de peças instrumentais, e, no caso desta pesquisa, de peças para piano a quatro mãos, a fim de que outros compositores possam dar prosseguimento ao processo de valorização da cultura local, regional e brasileira. A manifestação artística, para se tornar universal, necessita, em primeiro lugar, tornar-se local e/ou regional, com desígnio de conhecer seus conceitos e particularidades, para mais tarde poder, com segurança, transitar pelos caminhos do nacional e desembocar no global.

Uma vez universal, é imprescindível continuar sendo parte do todo, do particular e do étnico, sem descurar a configuração do regional e nacional, o que certamente dará fundamentação do universal, na forma de uma pirâmide, alicerçada e fortalecida pelas pedras étnicas de cada região, povo ou localidade, quer seja urbano ou rural. Como bem ressalta José Neves (1981), a valorização do folclore é o melhor caminho de diferenciação entre a nova produção regional-nacional e a internacional. Sem este aporte, seria difícil estabelecer traços característicos das regiões, contrabalançando as influências das tradições europeias firmadas no Brasil.

As cirandas de rodas infantis não são genuinamente brasileiras, advindas de origem europeia, chegadas ao Brasil junto com os colonizadores portugueses. Posteriormente vieram também da França, Espanha e Itália, dentre outras regiões europeias que se fizeram presente e influenciaram a construção da identidade nacional, amalgamando-se à cultura indígena, europeia e africana.

Foram, entretanto, os lusitanos os que mais contribuíram com a cultura de entretenimento infantil brasileiro, através das cantigas de roda, introduzidas no lazer das crianças. Como bem define Mário de Andrade (1989, p. 142), é



<http://alaorpoeta.blogspot.com.br/2012/03/espacamento.html>



<http://mirokids.wordpress.com/2011/09/13/cantigas-de-roda-2/>

uma “dança popular cantada, de origem portuguesa, muitíssimo espalhada por todo o Brasil. É especialmente do domínio infantil, mas, como em Portugal, é também uma dança de roda para adultos [...]”. Juntando-se ao discurso de Andrade, Teca Alencar de Brito (2003, p. 111) salienta que “as rondas ou brincadeiras de roda integram poesia, música e dança. No Brasil receberam influências de várias culturas, especialmente da lusitana, africana, ameríndia, espanhola e francesa”. Entretanto, sabe-se também que “à força de cantar e de ouvir, abraçaram muitos desses cantos e são tão nossos como se nascidos no Brasil. Tem carta legítima de nacionalização” (ALMEIDA, 1942, p. 107).

Convém lembrar, através de documentos, que os cânticos de roda, no seu primórdio, não eram brincadeiras de criança, uma vez que Mário de Andrade (1989, p. 104), assim define a

Cantiga de roda, canção alegre e improvisada da região de Trás-os-Montes. Os participantes sentam-se ao redor de uma mesa e bebem vinho. Alguém começa a canção, elevando a voz, improvisando alguma coisa em elogio ao vinho; o seguinte será o que se senta ao seu lado, e assim por diante até completarem a volta da mesa.



<http://deniseludwig.blogspot.com.br/2013/10/pinturas-de-brincadeiras-e-jogos-de.html>



<http://silnunesprof.blogspot.com.br/2009/08/cantigas-e-brincadeiras-de-roda.html>

Observa-se que antes de se tornar brincadeira da garotada, a cantiga de roda era um entretenimento também praticado por adultos, sentados à beira de uma mesa, certamente ingerindo bebidas típicas da região, e comendo petiscos, portanto, sem possibilidades de estar de mãos dadas a brincar de roda. Corroborando com o supracitado, outra informação diz: “Muito diferente do que se imagina e do que se tem escrito o brinquedo de roda não é especificamente uma atividade lúdica da criança. O adulto também brinca de roda, o que é considerado particularmente do mundo infantil” (LIMA e ANDRADE, 1979, p. 163).

Ainda nesta transição de século XX para o XXI, uma boa parcela da população do Nordeste brinca e dança a ciranda de adulto, o que a torna parte integrante do entretenimento de um grupo de pessoas ainda não engolidas pela modernidade do capitalismo selvagem e da corrida tecnológica desenfreada consequente e inconsequente. Este fato os torna indivíduos bastante estreitados com a cultura popular local, pela maneira toda especial de ser, ver e viver um cotidiano diferenciado da grande parcela da população, envolvida cada vez mais com questões do desenvolvimento industrial, tecnológico e capitalista, em detrimento do conhecimento e vivência de sua cultura local.

Outrora, as cirandinhas eram brincadeiras de meninos e meninas, porém, com o passar dos anos, décadas e até mesmo séculos, foram, paulatinamente, tornando-se brincadeira quase que exclusivamente de meninas, pois aos meninos estava predestinado o estigma e hábitos de que deveriam brincar somente as brincadeiras mais apropriadas ao sexo masculino, como jogar futebol, empinar papagaio, pipa ou rabiola, jogar peteca, brincar de policial, soldadinhos de chumbo, jogo de botão, fura-fura, pião e pira- esconde, dentre outros.

Na cidade de Santarém, Estado do Pará, Wilson Fonseca lamenta o paulatino desaparecimento das cantigas de roda nos centros urbanos, com a observação de que

As crianças santarenas de nossos dias, como vem acontecendo em todo o Brasil, já não cantam mais as inocentes cantigas de rodas. O ingênuo, o contagiante brinquedo, foi lamentavelmente banido de nossas outrora ermas ruas, pela invasão das mil rodas de pesados veículos que lhe quebraram o sossego. (FONSECA, 1983, p. 5),

Cedendo lugar à avalanche de inúmeras outras possibilidades de entretenimento, como o cinema, rádio, a televisão, mais tarde o vídeo cassete, vídeo game, computador, DVD, a internet, os shoppings e, talvez, a outras novas fontes de lazer mais futuristas que as crianças esqueçam de vez esta manifestação que muito contribuiu para a formação da garotada.

Ainda referente ao quase total desaparecimento das brincadeiras de roda através da prática das cirandinhas nos centros urbanos e rurais, cita-se que “o mundo da criança sofreria, em decorrência, consequências fatais. Aquilo que lhe era vital foi sendo pouco a pouco tomado: o quintal, a rua, o jardim, a praça, a várzea, o espaço livre” (ZILBERMAN, 1990, p. 25), o que deixou a criança sem direito de escolha, não dispondo mais de espaço ideal, necessário para o bom desempenho e aproveitamento pleno de um momento de lazer e cultura de tradição oral e étnica.

Outro paraense a recordar e lamentar o início da deculturação das brincadeiras infantis foi De Campos Ribeiro, em seu livro **Aleluia**, publicado em 1930. Isto significa dizer que antes da década de trinta, ele já se sentia incomodado com a dura realidade de admitir que algumas culturas já corriam o risco de desaparecer, tendo em seu bojo benesses e plenitudes, o que foi percebido, quando diz

[...] era assim... Minha rua, quieta e mansa,
de todo o bairro a mais tristonha rua,
burguesa e plácida vivia.
Então, às vezes, como chuva de ouro,
por certas noites de lua,
enchendo a noite ao céu subia, em côro,
a “cirandinha” em vozes tremula de creança [sic],
numa nostálgica alegria (RIBEIRO, 1930, p. 33).

Em outro momento, descreve a alegria da criançada nas noites de verão, sem chuvas, portanto, oportuna para o entretenimento de rua. Relembra que nas

Noites de estio, a meninada
que eu tenho aqui na vizinhança
vem para a rua, alvoroçada,
e canta, e salta, e dança...

O quarteirão, em vozeria,
liberta os pássaros gentis,
e todo se enche de alegria
nesses folguedos infantis
(Ibdem, p. 125).

Aí esta um momento onde De Campos Ribeiro revela, de forma singular, o quanto conhecia e gostava das brincadeiras infantis, em especial das cantigas de roda, contadas e cantadas através de alguns de seus poemas.

Inúmeros são os títulos das cantigas de roda que se propagaram e foram brincadas ao longo dos anos no Estado do Pará, tanto na capital quanto nos municípios e pequenas cidades do interior do Estado. Ribeiro (apud BARBOSA, 2001, p. 173 – 174) aponta que

É a garotada que se enfeita
e à grande “roda”, então, se arrancha,
soltando aos ares satisfeita,
a “Cirandinha” e a “Dona Sancha”...
E é cada qual doida cigarra
numa alegria de verão,
esses pequenos na algazarra
do “Passa, passa gavião”,

Ai! que saudade, e tão serena,
vem me florir no coração,
ante essa doce cantilena,
do “Carneirinho carneirão”.

As cantigas aludidas no poema citado fazem parte de um grande rol de cantigas encontrados no Pará, mais especificamente na cidade de Belém, o que demonstra sua importância junto à criança deste Estado. “São as brincadeiras de roda, frequentes e constantes na Belém de outrora, cantadas pelas crianças, nas calçadas, das residências, meninos e meninas de mãos dadas, ricos e pobres, brancos ou não, entrando pelas noites enlustradas a cantar” (MEIRA, 1993, p. 230) carneirinho carneirão, olha para o céu, olha para o chão, peça a Deus, nosso Senhor, para nos abençoar.

No Estado da Bahia e redondeza, o musicólogo Guilherme de Mello, antes de 1908, fazia referências às cirandinhas, dizendo que “os cantares de roda que constituem um dos brinquedos mais apreciados pela mocidade, não só na capital como nos arrabaldes e no recôncavo, constam de uma roda de meninos, moças e rapazes” (MELLO, 1908 p. 80) a brincar, horas e horas a fio, ao por do sol, como era de costume da população.

Segundo informações da pianista Luíza Camargo, na década de quarenta, em pleno bairro da Cidade Velha da capital paraense, na Travessa São Francisco, durante as noites de luar, as crianças brincavam de roda das 19:00 às 21:00 h., enquanto os pais ficavam dentro de casa ouvindo rádio a bateria, e as mães sentadas às portas das casas, batendo um bom papo, ou seja, contando os acontecimentos da vida do dia-a-dia umas às outras.

Em várias cidades do Estado do Pará, até aproximadamente a década de setenta do século XX, ainda era possível presenciar o brincar de roda, nas ruas, praças, escolas, jardins e alguns quintais das casas da capital e do interior do Pará: Ourém, Capitão Poço, Vigia, Bragança, Castanhal, Óbidos, Capanema, Paragominas, e Ipixuna, dentre outros. Eram singelas e divertidas as brincadeiras de roda infantil, manifestação cultural de entretenimento que a geração do século XXI se não tomar consciência e providência, do ponto de vista cultural, imaterial e dialético, dificilmente terá oportunidade de brincá-las, ficando na dependência do conhecimento, apenas através dos livros, tratados e anais da história, memória do contar e recontar sobre o que já existiu.

O musicólogo e folclorista Vicente Salles presenciou o brinquedo e canto de uma série de cirandinhas, em uma de suas viagens ao interior do Estado do

Pará, na década de 1970, as músicas eram brincadas e cantadas por meninas, e o suporte de gravações era a antiga fita K7, onde algumas cirandinhas foram coletadas e gravadas por ele mesmo, demonstrando que, de fato, o quase desaparecimento das cantigas de roda veio, mais precisamente, na década de 1980.

Essas cantigas eram entretenimentos, onde meninas e meninos, rapazolas e moças, ainda cantavam sob o embalo de seus sonhos, através do brincar de rodas, unidos em círculo, de mãos dadas, por um mesmo propósito, sentimento, prazer, filosofia de vida e ideal.

Em termos antropológicos e sociais,

A roda é o princípio de grupo, dá a sensação de união, de um todo, ao qual se pertence. Daí a satisfação que a criança sente em estar de mãos dadas com os seus coleguinhas, de cantar e movimentar-se ao som de uma melodia, de participar de um grupo em que todos fazem os mesmos gestos (NOVAES, 1986, p. 7).

Não se pode ignorar que “o brinquedo ou a cantiga de roda é, sem dúvida, uma atividade de grande valor educativo. É modalidade de jogo muito simples e, por incluir tradição, música e movimento, se constitui num poderoso agente socializador” (NOVAES, 1986, p. 7). O brinquedo de roda é de ordem motora, rítmica, melódica harmônica e perceptiva, não apenas musical, podendo trabalhar, de forma coletiva, as questões comportamentais, educativas e sociais das crianças.

De um modo geral, os objetivos visados com o ensino das cantigas de roda podem ser resumidos da seguinte maneira: contribuir para o desenvolvimento sensório-motor, educar o senso rítmico, favorecer a socialização, desenvolver o gosto pela música, perpetuar tradições folclóricas, proporcionar contato sadio entre crianças de ambos os sexos, disciplinar emoções: timidez, agressividade, prepotência (Idem).

Em relação aos benefícios proporcionados pelas cantigas de roda, leva-se em consideração que, “como professores de Educação Musical, sempre empregamos o folclore em nossas aulas, visando não só o enriquecimento do repertório do orfeão, mas, sobretudo, a boa receptividade dos alunos na prática da teoria aplicada” (JOPPERT e SILVA, 1969, p. 4), a prática musical, e também ao resgate da cultura de tradição oral e escrita. Inúmeras

canções de roda já se encontram grafadas por pesquisadores, musicólogos e etnomusicólogos que se preocuparam em registrá-las através da notação musical.

Concordando com as ideias supracitadas, dá-se destaque ao fato de que, “Em face das atuais condições de vida nas quais se torna cada vez mais difícil o brincar das crianças em grupo, cabe ao professor divulgar os brinquedos de roda folclóricos de nossa terra, [...] mantendo viva uma tradição que pouco a pouco se extingue” (NOVAES, 1986, p. 7), deixando saudades e boas lembranças dos que tiveram o privilégio e o prazer de conhecê-las e brincá-las.

Não se desconhece que para uma sociedade se firmar enquanto nação independente econômica, social, política, étnica, cultural, religiosa e moralmente, precisa estar ciente de suas raízes, tradições e cultura, portanto, conhecedora de sua história; para que não venha a ser aculturada e tragada por culturas estrangeiras que defendem a globalização unilateral. Sabe-se que “[...] o regionalismo mergulha suas raízes nos movimentos nativistas e nos movimentos de busca do caráter brasileiro” (ROSÁRIO, 1993, p. 30), como afirmação de um país e de um povo identificado com seus valores culturais e étnicos, em sua forma de relação mais pueril, a relação das regiões com a nação e a relação das partes com o todo.

O brincar de roda tanto serve à socialização de um grande número de crianças, como socializa duas ou três que se dispõem a compartilhar momentos de recreação, conscientização e formação do espírito de equipe, de solidariedade e companheirismo, conscientização espacial, equilíbrio corporal e dinâmica de grupo.

De certa forma o contraponto simbólico e vivencial está na união e não na quantidade numérica de crianças dispostas a brincar, daí a ideia de se fazer uma releitura das cirandinhas, usando como suporte o piano a quatro mãos, alusão às cirandinhas brincadas por duas crianças de mãos dadas dispostas em círculo, o que é suficiente para se ter uma união de cores, nuances, ritmos, melodias, harmonias, andamentos, ideias, entretenimentos e faz de conta do cantador e do encantador, na construção de objetivos comuns ao mundo infantil.

Tratando-se da estrutura formal das canções de roda infantis, uma grande parcela está disposta em forma binária, seções A e B, outras construídas na forma unitária - A, uma pequeníssima parcela na forma ternária A – B – A’. Entretanto, todas com a responsabilidade de dar à criança ou ao adulto a oportunidade de sonhar.

No que diz respeito à linha melódica, são bem construídas, respeitando a simplicidade dos movimentos por graus conjuntos, pequenos saltos de terças maiores e menores, quartas e quintas justas. Poucas vezes se utilizam de intervalos de sextas e sétimas maiores e menores.

Ritmicamente não exploram ritmos complicados, dando ênfase às semínimas, colcheias, semínimas pontuadas, colcheias pontuadas e semicolcheias.

Em termos harmônicos é muito comum estarem baseadas nos pilares harmônicos de tônica, subdominante e dominante. Não é muito usual se encontrar cirandinhas com modulações harmônicas mais ousadas, como determinados tons vizinhos, afastados e homônimos.

Os textos literários tratam de assuntos diversificados, tais como questões patrióticas, amorosas, religiosas, regionais, urbanísticas, satíricas, dramáticas, desafetos, fatos históricos como *Fui ao Itororó Beber Água e Não Achei* (alusão à batalha de Itororó – Bahia), dentre outros.

Os arranjos para piano a quatro mãos, elaborados pelo autor deste texto, foram elaborados seguindo critérios de dificuldades iguais, tanto para a parte do primeiro piano quanto para o segundo, a fim de dar a oportunidade aos jovens pianistas de desenvolver o mesmo nível técnico para as duas partes, dando início ao aprendizado da música de câmara, o que serve de base teórica e prática para o desenvolvimento perceptivo, rítmico, melódico, tímbrico, harmônico, formal, estilístico, conceitual e técnico musical.

Quanto à estrutura formal, estão elaboradas nas formas (A – A'); (A – B); (A – B – A') e (A – B – B' - A') e (A com variações). Embora se tenha feito uso do sistema tonal (maior – menor), há momentos de uso de certas dissonâncias harmônicas, uso de 7º, 9º e 11º, intervalos harmônicos de 2º menor, bitonalismo, modulação inusitada (sem preparação), usados como parte efetiva das peças, o que é comum em obras musicais com abordagens mais contemporâneas, para permitir aos alunos a uma escuta e prática mais eclética e de vanguarda.

No que se refere à questão de textura musical, deu-se destaque ao uso de melodia com Baixo de Alberti, cromatismo melódico, contraponto, oitavas consecutivas, arpejos diretos e invertidos e acordes blocados, dentre outros.

A corrida desenfreada, e, até certo ponto nociva, em busca de uma suposta modernidade do capitalismo selvagem e o modismo pela globalização, transculturação e internacionalização incondicional dos fazeres artísticos, dos pensamentos e construções pessoais, culturais e até mesmo filosóficas, coloca em risco o particular e o pessoal, o que acarreta a perda irreparável de

parte da identidade e identificação de um povo. Consequentemente, coloca em jogo a descaracterização da personalidade cultural, regional e nacional, uma vez que “Essas cantigas, hoje vivas apenas nas memórias e nas doces recordações dos que já passaram do meio século de existência, são páginas relegadas apenas à quietude dos arquivos e museus” (MELLO, 1908 p. 80), e as lembranças de antepassados que legaram à humanidade essas singelas pérolas de brincadeiras e canto de entretenimento infantil.

Daí a necessidade de se continuar coletando, transcrevendo, registrando, arranjando, rearranjando e compilando essas cantigas, pois desta forma será possível continuar mantendo viva, se não em sua forma original (de tradição oral), pelo menos adaptadas ao instrumental, como o caso das cirandas para piano a quatro mãos.

Na realização da presente pesquisa e dos arranjos (recriação musical), utilizou-se, como metodologia, o embasamento teórico, prático e codificador, através de experimentos sonoros, tímbricos, harmônicos, rítmicos, melódicos, formais e pianísticos. As investigações foram realizadas através de livros, revistas, jornais, artigos, partituras, dicionários, enciclopédias CDs e discos, em bibliotecas de diversos segmentos da sociedade paraense, como: Fundação Carlos Gomes, Bibliotecas da Escola de Música da Universidade Federal do Pará e da Universidade do Estado do Pará, e Acervo Vicente Salles.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: MG, Editora Itatiaia Limitada, 1989.
- ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. 2º ED. Rio de Janeiro: RJ. F. Briguiet & COMP. 1942.
- BARBOSA, José Maria de Azevedo. **Fragmentos Históricos**, Belém: PA. ALVES Gráfica e Editora, 2001.
- BRITO, Teca Alencar de. **Música na Educação Infantil**. São Paulo: SP. Fundação Peirópolis, 2003.
- FONSECA, Wilson. **Brincando de Roda: Cantigas Infantis**. 2º ed. Belém: PA. Editora Universitária - UFPa, 1983.
- FREIRE, Laudelino (org.) **Revista de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: RJ. Tip, Lit. ROHE, nº 5 – maio de 1920.
- JOPPERT, Maria Augusta; SILVA, Oscarlita Fontes Lima Vieira. **Canções Folclóricas Brasileiras**. Rio de Janeiro: RJ. Ed. Eulenstein Música S.A., 1969.
- LIMA, Rossini Tavares; ANDRADE, Julieta. **Escola de Folclore, BRASIL**. São Paulo: SP. Editora Livramento, 1979.
- MEIRA, Clóvis. **A Lira na Minha Terra**. Belém: PA. Cejup 1996.
- NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: SP. Ricordi, 1981.
- NOBREGA, Francisca. **Ensaio de Semiótica: Como se fosse brincadeira de roda**. Belo Horizonte: MG. Imprensa Universitária – UFMG, 1988.
- NOVAES, Íris Costa. **Brincando de roda**. 2º ed. São Paulo: SP. Agir, 1986.
- RIBEIRO, de Campos. **Horas da Tarde**. Belém: PA. Gráfica Falangola Editora LTDA, 1970.
- _____. **Aleluia**, Belém: PA. Oficinas Gráficas Guajarina, 1930.
- ROSÁRIO, Ubiratan. **Cultura Brasileira: Estudos e roteiros de aulas**. Belém: PA. Cejup, 1993.
- WISNIK, José Miguel. **O Coro dos Contrários**. São Paulo: SP. Editora Duas Cidades, 1983.
- ZILBERMAN, Regina (Org.) **A Produção Cultural Para Criança**. 4º ed. Porto Alegre: RS, Mercado Aberto, 1990.

CURRICULUM

Urubatan Ferreira de Castro: Formação técnica pianística pela Escola de Música da Universidade Federal do Pará. Em 1995 participou do Encontro Internacional de Educação Musical - Holanda. Em 2003 concluiu a Especialização em Educação Musical pela Universidade do Estado do Pará. No ano de 2005 conclui dissertação de mestrado em Musicologia pela Campebellswille University – USA. Atualmente é professor do bacharelado de música do Instituto Carlos Gomes, Curso de Licenciatura em Música da UEPA e professor de Educação Musical da Escola Tenente Rego Barros. Dentre suas premiações no que se refere a composição musical, destaca-se 1º lugares no Mapa Cultural Paulista, Campinas – 1999. Menção honrosa, São Paulo – 1999. Em março de 2007 ganhou bolsa de pesquisa IAP, categoria de “Criação Musical”. É integrante dos grupos de pesquisa GEPEM e CUMA, ambos da UEPA.



O PIANO E A AMAZONOFONIA

José Wilson Malheiros

Da Academia Paraense de Música, cadeira 9

Da Academia Paraense de Letras, cadeira 35

1º. MOVIMENTO

Estas considerações dizem respeito ao CD **“A MÚSICA E O PARÁ – Obras para Piano”**. interpretado pelo **“Duo Pianístico da Universidade Federal do Pará”**, composto pelas professoras e concertistas **Lenora Brito e Eliana Cutrim**.

Quando o século XIX já começava a fechar as suas portas e se abriam as do século XX, a Amazônia ganhava um impulso sócio-econômico sem precedentes, com o cultivo e exportação da borracha.

A **hevea brasiliensis** plasmou aquele mundo de anacoretas aprisionados nos laços da própria quimera, cuja saga nos conta o escritor lusitano **Ferreira de Castro** em seu livro **“A Selva”**.

Eram os seringueiros que, cada vez mais, se ofereciam em sacrifício às promessas enganosas da floresta até que ela os asfixiava e os engolia como faz a jibóia com os bezerros desgarrados que escorregam da maromba na época da cheia nos rios da Amazônia.

Mas a seringueira ajudou a escrever, também, entre nós, a história da chamada **“belle époque”**.

Parecia que rios de dinheiro fluíam pelos regatões e barcos-motores que singravam as águas amazônicas e que deslizavam pelos troncos das seringueiras, diretamente para os cofres de uma elite bastante europeizada.

Era uma prosperidade até então nunca vista, tanto na economia como na cultura.

Nas principais cidades de nossa região surgiam avenidas, palacetes, sobrados, monumentos, praças ricamente decorados com matéria prima que chegava diretamente da Europa.

Nos teatros recém-construídos havia o costume de assistirem as companhias líricas que por aqui passavam, subindo e descendo as estradas de águas caudalosas desta parte do mapa nacional, exibindo em Belém, Manaus e até mesmo em Santarém, a arte da ribalta francesa e italiana, principalmente.

Repetia-se por aqui o que já vinha ocorrendo ou estava por acontecer em algumas das mais importantes cidades do sul do país.

Para a alta burguesia, exibir um piano na sala significava o mesmo luxo e prestígio de um automóvel importado nos dias de hoje, ainda que o instrumento, muitas vezes, permanecesse silente.

Com o passar do tempo muitos desses pianos foram trocando de dono, por vários motivos e começaram a entrar nas casas dos pequenos burgueses, tanto nas capitais como nos interiores.

Pessoas de menor poder aquisitivo, mas de educação musical suficiente, passaram a fazer dos pianos, novos ou usados, mais do que um símbolo de “status”.

Era a época da **pianolatria**, na expressão de **Mário de Andrade**.

A literatura nos legou a crônica desse tempo. Embora retratem o que acontecia no sul brasileiro, adaptam-se, também, à realidade de nossa **“belle époque**.

Vejamos alguns exemplos:

“... Mulher sem saber um pouco de francês, prendas domésticas e piano, estava por educar... (Xavier Marques – citado por **José Ramos Tinhorão** em **“A Música Popular no Romance Brasileiro”**, Vol.I, Ed. Nossa Terra)”

“Hoje os usos e costumes são muito outros, o piano é o complemento natural e necessário da mobília da sala (**J.M. Velho da Silva – “Gabriela, Crônica dos Tempos Coloniais” – Tinhorão ob.cit)**”.

“Voltei à casa de Lúcia... achei-a ao piano... (**José de Alencar – “Lucíola” – Ed. Ática, 18ª.Ed)**.

“Sentada ao piano, acaba de tocar... (**Machado de Assis – “A Mão e a Luva” – Obra Completa – Vol.I, Ed. José Aguilar Ltda, 1962)**”.

E o gosto pelo piano foi permanecendo até os nossos dias.

É necessário esquecer o preconceito de alguns e não torcer o nariz para tudo o que é telúrico e parece possuir o cheiro da classe dita popular, da senzala, da maloca.

Não se pode negar que a música contida no disco em evidência é paraense, e, portanto, amazonofônica, já que, na sua maioria é fruto do talento da terra,

embora, vez por outra as tintas possam, quem sabe, recordar, ainda que de maneira sutil, sem nenhum demérito, as cores da alma universal.

Um dos maiores méritos desse disco é ter a coragem de divulgar o que é nosso, nas asas do teclado de **Lenora e Eliana**.

José Eduardo Martins, mencionando o compositor e pensador argentino **Juan Carlos Paz**, registra que esse “autor considera sem valor a existência de mais um fenômeno pianístico que, numa projeção, continuaria a nefasta disciplina geradora de virtuosos que durante trinta anos ou mais passearam os seus repertórios chopiniano, lisztiano, beethoviniano, diante dos esclerosados, estáticos e estúpidos auditórios que desejam ouvir a cada dia as mesmas obras e a quem só interessa o espetáculo desportivo que os brinda o pianista favorito... outra campeã de todos os pesos em Chopin... mas a música ganhará algo com isso? Nada, por certo, porque a música é algo que a rigor não conta, não interessa nem ao virtuoso-monstro nem ao público que só deseja ouvir uma vez mais (**Encontros sob Música – Cultural CEJUP**)”.

Nessa linha de raciocínio, agora me lembro de uma conversa que tive com o **Maestro Altino Pimenta** (de quem sou parceiro musical, para honra minha).

Revelou-me ele que havia sido “copista” do grande **Villa Lobos** (de quem sou admirador). Certo dia os dois se encontraram em um elevador e o autor das **Bachianas** pergunta:

- **Altino**, o que tu andas escutando e tocando?

O paraense responde:

- Atualmente toco e escuto como todo mundo, **Chopin, Beethoven** etc.

Então, o **Índio de Casaca** acende um charuto e exclama, bem ao seu estilo:

- Deixa essas coisas pra lá... precisas tocar **Villa Lobos**...

Quem, um dia, escutar ou assistir a ópera **Vitória Régia, o Amor Cabano**, de meu pai e parceiro, **Wilson Fonseca**, até hoje inédita, com certeza vai ter a sensação de também estar ouvindo a mesma recomendação do grande **Villa**: vamos valorizar a boa produção artística local, nacional.

Pois o **Duo Pianístico da U.F.P.A.**, em boa hora, teve a maturidade intelectual e artística para sair da rotina e preencher uma lacuna antiga, na divulgação da musicografia amazônida, escolhendo para repertório de seu disco, trabalhos dos mais representativos e que ainda não cansaram as plateias, colocando em prática a lição de **Sócrates**: “Conhece-te a ti mesmo!”

O Pará precisa conhecer os seus artistas, a sua música.

2º. MOVIMENTO

Alguns comentários sobre os autores:

Ernst Mahle – Embora vivendo no sul do país este alemão conseguiu conceber a suíte “**Carimbó**” dotando-a de feição e sonoridade cabocla-paraense.

Então, é válido considerá-lo, por assimilação, um compositor também amazônico ou, mais precisamente, um autor de música paraense.

Diríamos que essa suíte é produto da reflexão, com uma certa dose de experimentalismo, cometida no ambiente acadêmico, nas pegadas da linha “nacionalista” que tem como principais corifeus, por exemplo: **A. Levy, Nepomuceno, Mignone**, culminando com **H. Villa Lobos**, sem esquecermos, evidentemente, a prata da casa, exemplificando com os nossos **Puget, Waldemar Henrique e Wilson Fonseca**.

Gentil Puget – Reputado como anotador e preservador do folclore e temas populares da terra, ele entra no disco ao ritmo de uma brejeira **Polca-Tango**, gênero de dança de salão do início do século passado, considerado precursor do nacionalíssimo **maxixe**, que não tem a passionalidade do tango portenho.

Apenas escutando o arranjo (seria ele original, da mão do compositor?) que está no disco, não é difícil arriscar certas influências de **Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth** nesta música. O contato visual com a partitura (que não me foi possível ter) traria a mesma conclusão?

Aliás, a apresentação do disco não informa a data de nenhuma das composições, o que é uma pena.

Paulino Chaves – Está na faixa nove, a peça “**Da Lontan**.” Como se sabe, a sua formação musical-acadêmica deu-se na Alemanha, a pátria de **Richard Wagner**.

No entender do autor destes comentários, essa particularidade fez com que o grande **Maestro Chaves** também se tornasse um dos filtros mais importantes através do qual a valsa europeia ingressou em nosso país e se tornou brasileira, abrandando o rigor formal e ganhando novas texturas de emoção e melodia.

Uma curiosidade: “**Da Lontan**” chega a sugerir, na segunda parte, por breves momentos, afinidades de cadência e de linha melódica com a valsa “**Santarém Moderna**” do compositor **José Agostinho da Fonseca** (meu avô paterno), registrando-se que **Paulino** é mais antigo e ambos viveram em ambiente e localidades diferentes na Amazônia, mormente na fase adulta do meu avô.

Meneleu Campos – Estudou música na Itália. O seu belíssimo “**Notturmo**” já pertence à categoria das músicas definitivas. Possui um misto da nostalgia de **Chopin**, matizado com um certo “**spleen**” que se deixa entrever em certas obras de **Schubert**.

Quando o piano geme de saudade, parece retratar, para sempre, os sobrados em um fim de tarde chuvoso na Belém provinciana e de gosto europeu, no final do século XIX, já iniciando o século passado.

Nessa ambiência, circunstância e linguagem sonora, essa música de **Meneleu** também é música paraense.

Jayme Ovalle – **É paraense de nascimento**. A maioria das pessoas o conhece dos saraus, das serestas, das festas de auditório escolar, com a música “**Azulão**”. Mas sua inspiração não se restringiu apenas a esse passarinho. Compôs, também e por exemplo, o **poema sinfônico “Pedro Álvares Cabral** entre outras produções.

Existem compositores, como é o caso dos paraenses Waldemar Henrique e Wilson Fonseca, para ficarmos apenas em nossas plagas, que, a despeito de suas enormes produções musicais, são festejados geralmente por uma música apenas. No caso do primeiro é “**Tamba-Tajá**” e do santareno, “**Poema de Amor**”.

Pois bem, **Ovalle** também não fugiu dessa peculiaridade. Seu “**Azulão**” comparece a este repertório no arranjo e adaptação de **E. Mahle** para o piano.

A transcrição pianística, dessa música que nos acostumamos a ouvir na voz dos corais ou dos solistas, nos moldes em que foi concebida, no disco, parece-nos uma obra que se tornou independente, isto é, com vida e pulsação próprias, tal a originalidade que o arranjador imprimiu ao pássaro azul de **Ovalle**.

Wilson (Isoca) Fonseca – Compositor paraense, autodidata, a respeito de quem **Gustav Leonhardt**, em missiva ao autor desta matéria (que enviou a esse mestre holandês, especialista em **Bach**, algumas partituras de **Isoca**), assim se pronunciou:

“... realmente, as partituras mostram um compositor com grande experiência da prática na matéria, tanto no estilo como nas possibilidades de execução. As composições dele são muito encantadoras... transmita a seu pai meus cumprimentos... (Indeed, the scores show a composer with great experience or practical matters, both in style as in possibilities of execution. And such the compositions are very charming... give your father my greetings... (tradução minha).

A correspondência veio de **Amsterdam**, em 05.02.1993.

No disco que agora comentamos, **Wilson Fonseca** comparece com **Travesso**, um choro que, em resumo, tem contraponto pianístico (ou “**pianeiro**”, como ele gostava de dizer) mostrando a rítmica arpejo-sincopada que podemos encontrar, por exemplo, em **Nepomuceno**, em **E. Nazareth**, mostrando a identidade brasileira sempre presente nas produções deste compositor (Vide “**Recital dos Oitenta Anos**”, de minha autoria, pág. 67). Esta música foi dedicada ao neto **Fauzi**, meu filho.

José Agostinho da Fonseca – Meu avô paterno. Ele aqui se faz presente com uma música composta em 1920, a **“Goodbye my girl”**, que bem se insere na fase áurea do **“one step”**, do **“ragtime”**, do **“charleston”**. **Isoca** arranjou para o piano, guardando o estilo do compositor e o espírito da época em que viveram **Agostinho** e **Scott Joplin**.

Araújo Pinheiro – Sem o contato visual com a partitura, a audição do arranjo gravado no disco (seria o original?) sugere que talvez este melodioso **“Prelúdio”** se sentisse mais à vontade arpejando nas cordas de um violão do que nas teclas de um piano. Mas, este pormenor não chega a ofuscar a beleza da música do **Maestro Pinheiro**, esse filho ilustre de Igarapé Miri.

Theóphilo de Magalhães – Se **Paulino Chaves** pode ser considerado como um dos filtros do abasileiramento da valsa, esta **“Sempre te Amando”** já nasceu **morena e cheia do talento que se auto-burilou por aqui mesmo**.

Esta valsa cativante possui a franqueza e a espontaneidade de um bilhete de namorado, fazendo lembrar, ainda, salões e leques, vestidos longos e chapéus, saraus, bondes e coletes na **“gostosa Belém de ontem”**.

Altino Pimenta – O título da música, **Swing Valsa**, pode revelar, de saída, as intenções programadas pelo autor.

A proposta do **Professor Altino**, nesta obra, seria, imagino, associar uma certa leveza do **impressionismo às sugeridas variações do jazz**.

A arquitetura, o estilo e o resultado são bem originais, enquanto diferem da valsa brasileira tradicional e do swing americano, propriamente dito.

Não tivemos contato visual com a partitura, mas podemos perceber, ao ouvir esta peça híbrida, entre outros signos marcantes, o movimento circular-ondulado (à moda de **“Reflets dans l’eau – Debussy”**) que parece se transformar, logo depois, num estilo **jazzístico** que permite lembrar, de passagem, **Poulenc**.

Uma coisa, porém, é certa: ninguém fica indiferente ao escutar a beleza exótica da música de **Altino**.

Carlos Gomes – É o patrono de nossa Academia Paraense de Música. Para mim, dispensa comentários. Conheço um certo disco que se refere ao **“piano brasileiro”** (com Z) do compositor do Guarany. Mas para mim, particularmente, é um gênio que aprecio. Basta dizer isto.

3º. MOVIMENTO

Professoras Lenora Brito e Eliana Cutrim são artistas legitimamente paraenses e internacionais, que sabem extrair de seus pianos interpretações que vão muito além do mero positivismo. Estão de parabéns.

Ambas, em suas performances, dentro da melhor tradição interpretativa, aliam emoção e alma ao rigor técnico que ambas possuem de sobra e transmitem a seus alunos, às suas plateias e admiradores.

As músicas executadas por este **Duo Pianístico** também ganham na autenticidade, pois elas conseguem captar os significados íntimos das obras que estão no CD, seus nexos com o tempo, mantendo, portanto, o espírito da época, sem se deixar seduzir e enganar pela visão simplesmente documental que tenderia a tornar o trabalho opaco, mais burocrata do que artístico.

Domínio da expressão, clareza, graça, estilo, sensibilidade e técnica são alguns dos principais atributos que fazem palpitir as teclas que moram no piano concertista de **Eliana e Lenora**.

4º. MOVIMENTO

Não se deve julgar um pintor por um quadro, apenas, assim como não se pode conhecer um jogador de futebol por uma única partida.

Também não é possível nem lícito desvendar inteiramente o universo de um compositor por intermédio de apenas um só segmento de sua obra, ainda mais quando apenas se escuta o disco, sem ter contato com a partitura.

É por isso que aqui não temos a pretensão de esgotar o assunto. Muita coisa ainda está para ser escrita e divulgada na história das artes em nossa terra e é por isso que nasceu a Academia Paraense de Música.

5º. MOVIMENTO

O som, em seu devir, decola de seu ninho, na pauta, feito uma ave imaginária que sai esvoaçando pelos sete céus da fantasia.

O tempo da música é o tempo do som, ou no pentagrama, ou quando sai batendo as asas dos dedos do artista e de dentro de um piano, como é o caso deste CD comentado.

Mas, o tempo musical, enquanto expressão auditiva e sonora, não pertence ao tempo da lógica, da matemática, do calendário, da história, da psicologia etc.

O tempo da música é um **eterno presente**.

Quando escutamos uma música penetramos na dimensão de um tempo diferente, um presente sem fim, que se apodera de nossa alma, quando o invocamos.

Esta é a mágica produzida pela música, que transcende à nossa efêmera condição humana.

Daí se dizer que a música é eterna, pois sobrevive ao compositor, ao intérprete e às plateias.



Foto Bruno Pellerin

IMPROVISACÃO

um elemento musical quase esquecido

Nelson Neves

Regente da Amazônia Jazz Band

A sonoridade do jazz tem influenciado o desenvolvimento de novos estilos dentro da música popular e o trabalho de compositores sinfônicos. Durante sua história, o jazz tem se mostrado cada vez mais sólido e resistente e novos estilos são constantemente desenvolvidos utilizando seus elementos. Através de sua flexibilidade, adapta-se facilmente a muitas correntes e estilos diferentes de música, como por exemplo a bossa nova, rumba, salsa, carimbó, funk etc. somente para citar alguns. Também podem ser executados por qualquer combinação de instrumentos ou grupos instrumentais. Como na música clássica, o jazz também pode evocar quase qualquer disposição ou estado de espírito.

O Jazz se destaca basicamente por dois aspectos especiais: os ritmos contagiantes e a insistência no fato de que os músicos criam suas partes à medida que a música se desenvolve; com isso, cada *performance* dentro do jazz representa uma composição nova e original. Embora tenha se originado nos Estados Unidos, é tão atrativo que se espalhou pelo mundo afora e tem sido executado por músicos de todos os continentes. Hoje praticamente não existe um lugar onde não se faça uso da linguagem jazzística.

O jazz é considerado uma arte, e não apenas uma moda passageira. É sem dúvida interessante e ao mesmo tempo complexa, com uma profunda história, composição espontânea, variedade rítmica e riqueza harmônica. É sabido pela maioria dos instrumentistas ou daqueles que apreciam a música instrumental que, quando a palavra jazz é mencionada, a primeira ideia que vem à mente é a palavra improvisação. Independente de uma formação clássica ou não, todos aqueles que amam o jazz sabem que apesar dos riscos que envolvem a improvisação, o jazz pode oferecer experiências espontâneas e criativas, concepções diferentes e novidades que podem atingir qualquer ouvido quase que instantaneamente. Um aspecto interessante no jazz é que ele destila em essência três elementos fundamentais: a improvisação, o swing (ritmo) e a harmonia, trazendo assim uma relação ímpar de dois mundos diferentes e distintos, o da música clássica e o do jazz.

Provavelmente todo estudante ávido e impulsionado pela linguagem do jazz deverá reagir favoravelmente a quase todos os estímulos musicais que esta linguagem pode e tem a oferecer. Como um trampolim para este estímulo, o papel da improvisação poderá ser inevitavelmente desafiador e marcante. Não apenas o papel da improvisação, mas também a improvisação rítmica e harmônica são elementos que também cativam desde o início, estabelecendo assim uma conexão bastante interessante com esta forma de arte.

O notável compositor e educador Gunther Schuller é considerado o criador do termo *Third Stream*, um estilo de jazz que combina técnicas clássicas e de jazz. A prática mais ampla do cruzamento entre elementos da

música clássica europeia e jazz que vem acontecendo bem antes do século XX. Na verdade, os músicos de jazz têm procurado responder a quase todos os estímulos musicais que este século oferece, dentre estes os fundamentos e elementos da música clássica. É natural, então, esperar-se que algumas das obras ou produções jazzísticas ilustrem a confluência do jazz com a música clássica. De fato, a relação entre a música clássica e o jazz, este último com seus elementos característicos, não só era infiltrada nas obras de Igor Stravinsky (1882-1971), Darius Milhaud (1892-1974), Leonard Bernstein (1918-1990), George Gershwin (1898-1937) e muitos outros compositores do século XX, como também continuou sendo uma via de mão dupla com Claude Debussy (1862-1918) e Maurice Ravel (1875-1937), realimentando o jazz através de diferentes cores e suaves mudanças de sons que na verdade são muito próximas das improvisações e harmonizações jazzísticas. Artistas como Art Tatum (1909-1956), Bill Evans (1929-1980) e Miles Davis (1926-1991) reconheceram um débito ao estilo musical clássico em suas improvisações.

A improvisação desempenhou um papel significativo na música clássica. Na realidade era muito comum o uso dela durante o período barroco, onde as formas específicas para o teclado, tais como os prelúdios, fugas, fantasias e tocatas apareciam regularmente como o principal veículo para a improvisação. J.S. Bach (1685-1750), o maior compositor da época barroca, ganhava a vida graças à sua grande habilidade como improvisador. Era comum na Igreja Luterana que os organistas da época fossem capazes de improvisar melodias corais, prelúdios, etc., e Bach foi considerado um dos maiores nesta prática.

De acordo com Christoph Wolff em seu livro chamado “Johann Sebastian Bach: o músico que aprendeu”, Bach “trabalhou muito duro para avançar em suas habilidades como músico (particularmente na arte da improvisação, um elemento essencial para qualquer organista)”. Como mais uma prova desta notável tradição de improvisação na época barroca, há inúmeros relatos de músicos improvisando obras completas durante o século XVII. Por exemplo, David Rowland (2001) escreveu:

Para certos postos de organista na Alemanha, o processo de audição requeria que artistas candidatos deveriam improvisar prelúdios, fugas, prelúdios de coral ou variações e Chaconnes. Bach usou habilidades semelhantes em uma *performance* em um dos teclados de Silbermann diante de Frederico, o Grande, em 1747, quando ele improvisou uma fuga sobre um tema que lhe foi dada pelo rei—evento este que subsequentemente motivou a composição “Ofereça Musical”.

Durante o século XVIII a improvisação era um procedimento comum empregado basicamente em cadências de concertos para piano, por exemplo.

Eram encontradas principalmente no final do primeiro movimento, e destinadas a permitir que artistas habilidosos tivessem a chance de brilhar e mostrar algumas de suas habilidades de improviso. Há inúmeros relatos escritos das habilidades de improvisação de vários compositores, incluindo Mozart e Beethoven, como exímios improvisadores. Em outro relato de como esses compositores trabalharam e aperfeiçoaram suas habilidades de improvisação, David Rowland (2001) descreveu com estas palavras:

Habilidades de Mozart são resumidas no relato de uma reunião em que ele improvisou sobre um tema por uma hora, de tal forma a provocar admiração geral e mostrar, por meio de variações e fugas [...] que ele foi um mestre em todos os aspectos nesta arte musical. Beethoven era capaz de improvisações no mesmo nível enquanto outros virtuosos da sua geração se embaraçavam publicamente ao tentar proezas semelhantes.

A maioria dos compositores clássicos tinha um *background* ou um bom entendimento sobre o aspecto da improvisação. Este não era um conceito estranho para eles, pois não viviam sem música e não tinham, talvez, deixado de fora a improvisação como uma prática cotidiana. Como mencionado acima, cada um dos inúmeros concertos para piano do período clássico sempre ofereciam uma ou mais oportunidades de cadências. Por exemplo, Mozart (1756-1791), através de seus concertos para piano, apresenta um retrato fascinante sobre a improvisação em “espaços em branco”, que refletem uma prática e o desempenho histórico neste início das performances dos concertos.

Um bom exemplo deste procedimento seria o seu Concerto para Piano em Mi bemol maior, K. 271, onde Mozart revela através de uma carta a seu pai sua prática em lidar com a improvisação ao realizar suas próprias obras para piano. Além disso, é também uma declaração clara sobre a improvisação espontânea de Mozart. Larry Todd e Peter Williams (1991) resumiram:

Em 22 de janeiro de 1783, Mozart escreveu a seu pai em Salzburg: eu enviarei as cadências e introduções à minha querida irmã na primeira oportunidade. Eu ainda não alterei as introduções no rondó, pois sempre que eu toco este concerto [K 271], eu sempre toco o que me ocorre no momento.

A criação espontânea de música executada não começou com o jazz, mas é um fato bem conhecido que os compositores clássicos famosos do passado, como Bach, Mozart, Beethoven (1770-1827), Chopin (1810-1849) e Liszt (1811-1886), para citar alguns, estavam constantemente imersos na prática da improvisação e foram célebres por suas habilidades de improvisar no piano. Na realidade, quase todos os grandes compositores foram grandes improvisadores.

Eles estavam tão envolvidos no processo musical através de suas mentes criativas, desenvolvendo um alto grau de improvisação, que o legado de suas práticas se baseia, em grande parte, nos inúmeros prelúdios, tocatas, fantasias, e outras composições com esta característica.

Por exemplo, as informações relativas às práticas ou execuções do século XVIII mencionadas acima, apresentam clara evidência de que Mozart, por exemplo, escrevia as cadências de seus concertos para piano não apenas para uso próprio, mas também para fins didáticos. Além disso, suas cadências de concerto para piano atingiram um espectro muito amplo de abordagens improvisatórias, incluindo declamação livre com texturas contrastantes, claros contornos de frases musicais, elementos temáticos e motivos bem elaborados, e assim por diante. Frederick Neumann (1986) aponta:

Felizmente, temos um bom número de cadências originais de Mozart para piano que nos oferecem uma visão sobre o seu estilo de improvisação e modelos da mais alta importância para o que ele queria ou não queria para uma cadência.

Algumas fontes sugerem que Mozart normalmente planejava e cuidadosamente elaborava esboços de improviso para suas cadências escritas. Como resultado, o legado musical escrito não só por Mozart, mas também por outros compositores do século XVIII e XIX, chegou até nós como podemos atestar hoje.

Nos dias atuais a tendência dos músicos é centrada quase exclusivamente sobre o que foi escrito pelo compositor, enquanto que os músicos do século XVII ao século XIX poderiam achar esta uma atitude estranha em relação à falta de improvisação em pontos esperados de cadências ou até mesmo em outros momentos propícios. Parece que a cultura moderna valoriza mais os atos de interpretação sobre improvisação desde a crescente separação entre o papel do compositor e do executante durante o século XIX. Assim, buscam-se variações sobre elementos que já são conhecidos em vez de correr riscos na improvisação ou mesmo aceitar o desafio que proporciona a palavra chamada jazz.

Felizmente, o papel da improvisação no século XX foi levado em consideração novamente, retomado e enriquecido por um renascimento das práticas de improvisação dos séculos passados. A estrada para estar conectado e familiarizado com a improvisação não é uma linha reta, o subconsciente recebe informações de muitas fontes, e sintetiza esta informação à sua maneira e no seu próprio tempo. Na verdade a arte da improvisação tem nos acompanhado através dos tempos, e no presente século, ela se chama Jazz.

Um dos maiores compositores brasileiros de todos os tempos, Marlos Nobre, vem seguindo o mesmo caminho e navegando na mesma trilha de compositores



Foto Ana Coimbra

do passado, tendo utilizado ao longo de sua carreira como compositor o aspecto da improvisação em sua música. O processo de improvisação tem sido inevitavelmente interligado desde o início de sua carreira até hoje dentro de seu processo de composição, e está intimamente relacionado com a sua criação. Nobre (2006) explica como o papel da improvisação está entrelaçado dentro de seu processo de composição:

Eu sempre improvisei muito desde a minha juventude, e com certeza foi esse mecanismo natural de improvisação que me conectou indiretamente com muitas coisas do mundo do jazz. Mas nunca diretamente [...] você vê, tudo sai de forma espontânea e, talvez, esta é uma das características comuns entre as minhas obras e o jazz.

Ainda sobre Marlos Nobre utilizando o mesmo mecanismo dos compositores do passado, ele diz:

[...] Todas as minhas obras para piano são os escritos definitivos dos meus improvisos [...] o fim da Sonata Sobre um Tema de Bartok, por exemplo, desde 1977 eu sempre improvisei ao tocar esta peça, e foi só em 2001 que eu definitivamente coloquei no papel. Mas eu improvisei e ainda continuo a improvisar, e esses trabalhos meus, todos eles para piano, são os escritos finais e definitivos dos meus improvisos. Naturalmente, quando eu escrevo, eu coloco a estrutura da obra, da forma mais perfeita possível, para que desta forma a improvisação adquira o status de obra realizada e tão perfeita quanto possível. (NOBRE, 2006)

Respondendo aos estímulos musicais que este século tem oferecido, resgatando as práticas de improvisação dos séculos passados e mais do que presente nos dias atuais através do jazz, a Amazônia Jazz Band, com quase duas décadas de existência, vem trilhando um caminho de perseverança e realizações como um grupo de música instrumental de jazz no Pará. A Amazônia Jazz Band vem realizando inestimável trabalho de difusão da música instrumental não só entre o público paraense, mas também fora do Estado e do Brasil.

Mantida pelo Governo do Estado, atualmente através da Secult e em convênio com a Academia Paraense de Música, a Amazônia Jazz Band tem participado ativamente de projetos de interiorização do Governo do Estado, concertos didáticos com objetivos de formar novas plateias, e com isto trilhando um caminho vitorioso alcançando enorme sucesso de público e crítica a cada apresentação. Como uma Big Band, e desde o seu começo, apesar de já ter passado e experimentado diferentes fases musicais, pode-se facilmente identificar as conexões com o jazz, porque sua música e repertório destilam a essência rítmica (swing) e a improvisação.

Como um grupo de jazz, a procura por uma sonoridade ideal, desenvolvimento rítmico e improvisação contínua, tornaram-se marca registrada da Amazônia Jazz Band, e ajudaram a estabelecer sua própria forma única de expressão e identidade como um excelente grupo de música instrumental em Belém do Pará. Portanto, a Amazônia Jazz Band tem a missão de continuar e manter viva a linguagem jazzística norte americana em nosso Estado e ao mesmo tempo com isto chamar a atenção para a necessidade de uma maior abrangência do currículo de nossas escolas através de classes de apreciação ao jazz para os nossos alunos e ouvintes.

A Amazônia Jazz Band tem, além da prioridade sobre a qualidade musical dos arranjos que executa, o objetivo de alcançar cada vez mais uma precisão rítmica e sonora e fazer da improvisação um de seus pontos principais de interesse. A improvisação é uma ferramenta notável que a Amazônia Jazz Band tem utilizado ao longo de sua trajetória como grupo jazzístico, já que o processo

de improvisação está intimamente relacionado com a sua prática musical. Como mencionado anteriormente, a improvisação está inevitavelmente interligada ao jazz, desde o início de seu desenvolvimento até hoje. Com isso, a Amazônia Jazz Band tem explorado uma infinidade de ideias musicais e experimentado através de novos arranjos e composições, muitas possibilidades desafiadoras no campo da arte da improvisação, e consequentemente aperfeiçoando uma forma própria e única de expressão e identidade como Big Band.

Realmente a improvisação tem sido um elemento marcante e presente a cada apresentação da Amazônia Jazz Band, pois os seus músicos têm sido estimulados a usar toda a sua criatividade e imaginação (improvisações, valorização do virtuosismo) quando ensaiam, tocam, e também a cada música executada durante os concertos onde existem espaços para improvisação.

Vivemos num mundo globalizado onde a informação em todos os campos e áreas caminha a uma velocidade espantosa. Hoje em dia, creio que a educação musical oferecida aos nossos jovens só estará completa se pudermos oferecer e incluir nas grades curriculares uma apreciação ao jazz ou até mesmo classes de música popular como novos instrumentos ou veículos para os nossos alunos, e com isso possibilitar maiores alternativas profissionais para um mercado que se expande e cresce a cada ano. Creio que a Amazônia Jazz Band tem prestado um inestimável serviço à cultura do nosso Estado do Pará levando a música aos teatros, praças e aos nossos municípios, sempre procurado cumprir o seu papel como um grupo de música instrumental que leva a sua arte a todos aqueles que apreciam a boa música, especialmente a linguagem do jazz.

REFERÊNCIAS

- GRIDLEY, Mark C. **Jazz Styles: History & Analysis**. 3. ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1988.
- NEUMANN, Frederick. **Ornamentation and Improvisation in Mozart**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1986.
- NOBRE, Marlos. **Jazz em minha obra**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <nelsonjgneves@yahoo.com> em: 20 dez. 2006.
- NOBRE, Marlos. **Sonata para piano**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <nelsonjgneves@yahoo.com> em: 17 set. 2006.
- ROWLAND, David. **Early Keyboard Instruments: A Practical Guide**. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press. 2001.
- TODD, Larry R.; WILLIAMS, Peter. **Perspectives on Mozart Performance**. New York: Cambridge University Press, 1991.
- WOLFF, Christoph. **Johann Sebastian Bach: The Learned Musician**. New York: W.W. Norton & Company, 2000.

1º FESTIVAL DE MÚSICA POPULAR DO BAIXO-AMAZONAS

Vicente Malheiros da Fonseca¹

¹ Desembargador do Trabalho (Tribunal Regional do Trabalho da 8ª Região – Belém/PA), Professor Emérito da Universidade da Amazônia (UNAMA) e Compositor. Membro da Academia Paraense de Música, da Academia Nacional de Direito do Trabalho, da Academia de Letras e Artes de Santarém e dos Institutos Histórico e Geográfico do Pará e do Tapajós.

1º Festival de Música Popular do
Baixo-Amazonas, Santarém (PA) em 1970.
A expectativa para o resultado final

Fonte: extraído do livro *Meu Baú Morango* (Wilson Fonseca)



Aconteceu em 1970... Em Santarém, a “Pérola do Tapajós”...

Em 1967, integrei a Comissão Julgadora do Festival de Música promovido pela Faculdade de Direito da Universidade Federal do Pará, em Belém, presidida pelo Maestro Waldemar Henrique, o primeiro, no gênero, no Pará. No intervalo do Festival, apresentou-se o compositor Chico Buarque de Hollanda.

Em 1968, residente na “Casa da Juventude”, na capital paraense, participei ativamente da organização do “1º Festival da Música Popular da Amazônia”, realizado no Ginásio “Serra Freire”, ocasião em que também integrei a Comissão Julgadora desse certame musical, sob a Presidência de Waldemar Henrique.

Em 1970, tive o privilégio de obter o 3º lugar no Concurso de Compositores Paraenses, organizado pelo Programa de Televisão Momento de Arte (TV Guajará, Canal 4, Belém-PA), dirigido por Milton Assis, Presidente da Academia de Música Alencar Terra, com a classificação da música “Canção a um grande amor”, que foi executada pela Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Pará, como as demais peças vencedoras no certame.

Em 1970, ainda, foi realizado o 1º Festival de Música Popular do Baixo-Amazonas, em Santarém, minha terra natal, idealizado desde o ano anterior. Fui eleito para exercer a Presidência da Comissão Organizadora do evento, por indicação de seus idealizadores e organizadores – uma plêiade de jovens idealistas –, dentre os quais tive a satisfação de me incluir naqueles áureos tempos de juventude.

Residindo em Belém, como aluno do Curso de Direito (UFPA), fiz contatos com as autoridades governamentais, com a imprensa e musicistas da Capital do Estado.

Conseguimos apoio financeiro, publicidade e alguns integrantes do júri, dentre os quais Waldemar Henrique, para a realização da etapa final do evento, realizada no Cinema Olímpia, de Santarém, com enorme sucesso e com a participação de numeroso público que lotou literalmente as dependências daquela casa, em 19 de dezembro de 1970.

Foi nessa ocasião que o Maestro Wilson Fonseca conheceu, pessoalmente, o Maestro Waldemar Henrique, que viajou para Santarém a fim de presidir a Comissão Julgadora do Festival.

Fico muito feliz de ter proporcionado a aproximação entre os dois consagrados maestros paraenses, que se tornaram grandes amigos, ambos membros fundadores da Academia Paraense de Música.

Waldemar Henrique era, na época, Diretor do Theatro da Paz, em Belém. Wilson Fonseca, o grande compositor santareno, no interior do Pará.

Foi também na mesma oportunidade que Waldemar Henrique convidou



No palco instalado no "Cine Olímpia", a Comissão Julgadora e parte dos vencedores e intérpretes, na cerimônia de entrega de prêmios.

Fonte: extraído do livro
Meu Baú Morango
(Wilson Fonseca)

**FESTIVAL DE ÓPERA DO
THEATRO DA PAZ 2014**
Uma conversa a dois

Maria Sylvia Nunes e Gilberto Chaves



Navio Fantasma - Foto Elza Lima



Maria Sylvia

Eu estava preocupada, Gilberto, porque nosso fiel público está querendo muito saber informações sobre o Festival de 2014. Um público de cerca de 11.000 pessoas, só aqui em Belém, sem esquecer os que moram nos municípios do Estado e, ainda, os de outros estados que acompanham pela *internet* as transmissões ao vivo feitas pela TV Cultura.

Gilberto

Como você sabe, nós planejamos o Festival com quase um ano de antecedência e agora está chegando a hora de se começar a divulgá-lo. Para esta temporada, que fecha os quatro anos da atual Secretaria de Cultura, o Theatro da Paz vai apresentar três óperas. Abrindo o Festival, teremos o *Mefistofele* de Arrigo Boito, que há mais de 50 anos não é levada no Brasil. Em seguida, uma obra da juventude de George Gershwin, *Blue Monday* – esta nunca antes montada no Brasil. O terceiro espetáculo é, no meu modo de ver, o ápice da temporada, pois se trata da obra prima de Giuseppe Verdi, *Otello*.

Maria Sylvia

A propósito, o *Mefistofele* é baseado em uma lenda medieval – sobre Fausto, que faz um acordo com Mefistófeles, representante de Satanás –, descoberta por Goethe, quando assistiu a um espetáculo de marionetes, em uma Feira. A partir dessa lenda, Goethe fez a sua versão introduzindo novos elementos. Boito também faz a sua, acrescentando seus próprios elementos no seu libreto.

Gilberto

E eu ainda acrescento o seguinte: é uma obra com um profundo sentimento espiritual, que era próprio do autor alemão, e que trata, na verdade, da vitória do Bem sobre o Mal. É um trabalho, não especificamente realista, onde existe muita fantasia e imaginação, elementos alegóricos etc., o que leva a encenação a um nível de liberdade que, certamente, trará grandes surpresas para o público de Belém.

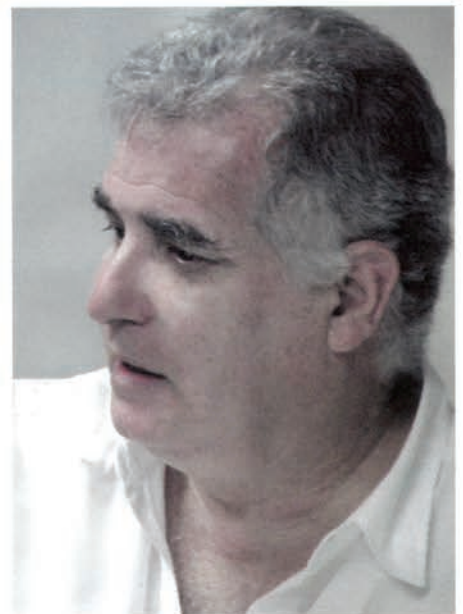
Agora me fale um pouco do *Blue Monday*, do Gershwin, porque sei que você leu bastante sobre essa ópera.

Maria Sylvia

Não existe muita informação sobre essa ópera. O que se sabe é que ela foi apresentada pela primeira vez em um programa de variedades, em 1927, e a grande novidade foi que essa ópera, de um ato, se passava no Harlem, e era representada apenas por negros. Recentemente, foi encenada nos anos oitenta, na Suíça, por elenco negro americano, tendo sido, gravada, posteriormente, inclusive, por Marin Alsop, atual regente da OSESP.

Gilberto

Na verdade, será uma noite reservada a Gershwin, porque teremos, na primeira parte, *Um americano em Paris*, em forma de balé, e, na segunda, a ópera, na sua forma original, com cantores e bailarinos negros. *Blue Monday* é a história de um crime passionai, num bar de Nova York.



Maria Sylvia

Como você disse no princípio, o *Otello*, além de ser a obra prima de Verdi, é baseada no drama homônimo de Shakespeare, dando a oportunidade de nos associarmos às celebrações que estão acontecendo no mundo inteiro pelos 450 anos de nascimento do bardo inglês.

Gilberto

Curioso é o fato de Boito estar presente duplamente em nosso Festival, pois, além de ser o grande compositor de *Mefistofele*, ele é, não só o genial libretista do *Otello*, como também o amigo intelectual que conseguiu convencer Verdi, após mais de dez anos de silêncio, a voltar a compor. O público vai assistir a um drama shakespeariano sobre o ciúme e a miséria originada desse sentimento, que provocará a tragédia final do mouro e da sua amada Desdêmona.

Maria Sylvia

Afora isso, não podemos esquecer o Concerto de Encerramento que sempre coroou o Festival, nascido, em 2002, sob a mesma administração da SECULT dos dias de hoje.

Gilberto

É isso mesmo, e este ano, o Concerto de encerramento está lindo. Junto com os cantores do *Otello*, teremos vários solistas paraenses nessa noite. Vamos todos torcer para não chover...



Ópera *L'Elisir D'Amore*,
de Gaetano Donizetti

Foto Elza Lima



Maria Sylvia

Seria bom darmos uma informação geral dos principais artistas que vão se exhibir. Começando pelos maestros.

Gilberto

Para o *Mefistofele*, a OSTP com a regência do seu titular, Miguel Campos Neto; no *Blue Monday*, teremos a Orquestra Vale Música, conduzida, também por seu titular Miguel Campos Neto; para o *Otello*, volta a OSTP, desta vez regida pelo maestro mineiro Silvio Viegas, diretor artístico do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Os diretores cênicos são, na ordem dos espetáculos, Caetano Vilela, Glau Gurgel e Mauro Wrona. Os cenógrafos são Chris Aizner, Lília Chaves e você, Maria Sylvia, e Duda Aruk. Ainda respectivamente, os figurinistas são Olinto Malaquias, Hélio Alvarez e Fábio Namatame. É de ressaltar, ainda, a presença do Coro do Festival regido pelo maestro Vanildo Monteiro.

Maria Sylvia

Acho que é fundamental informar ao nosso público as datas dos espetáculos: *Mefistofele* - 5, 7 e 9 de agosto; *Blue Monday* - 22 e 23 de agosto; *Otello* - 20, 22 e 24 de setembro. O Concerto de encerramento é dia 27 de setembro. Todos esses eventos terão início pontualmente às 20h.

Maria Sylvia / Gilberto

A todos, um bom Festival !!!

ILHA DO MARAJÓ

Dulcinéa Paraense

Ao sol dos trópicos
búfalos negros,
majestosos,
caminham pausada e pesadamente sobre o charco
cavando um sulco largo e fundo
que a chuva generosa
transforma logo em rio

Esta poesia é a de nº 5 das *Dez Cenas Brasileiras*, escritas pela poeta Dulcinéa Paraense.

Nascida em Belém, em 1918, Dulcinéa fez cursos de piano e canto no Conservatório Carlos Gomes, especializando-se na escola francesa de Marcelle Guamá, nesta cidade. Diplomada em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito do Pará, colaborou nas revistas *A SEMANA*, *TERRA IMATURA* e *A PLANÍCIE*. Em 1942, mudou-se para o Rio de Janeiro. Algumas de suas poesias estão publicadas em antologias poéticas.

O compositor Altino Pimenta musicou o poema *TRANSFIGURAÇÃO*, de autoria de Dulcinéa, composição que a poeta ouviu, na voz da soprano paraense Dione Colares, gravação em fita cassete, levada pela viúva do compositor, senhora Júlia Pimenta, ao visitar Dulcinéa no Rio de Janeiro.

Dulcinéa Paraense foi homenageada na XV Feira Panamazônica, do Livro – SECULT – Governo do Pará – 2011, ocasião em que suas poesias foram apresentadas e analisadas por Lília Chaves e Amarílis Tupiassú, sendo então lançado o livro *A FLOR DA PELE*, que reúne a obra poética de Dulcinéa Paraense.

TRANSFIGURAÇÃO

Remígio Fernandez

(dedicado a Ulysses Nobre, em 1935)

Trazes dentro de ti, na carne ardente,
Um abutre cruel que te devora.
Tua noite polar não tem aurora
Teu sol canicular não tem poente.

Sofres, por certo, dolorosamente,
Mas, ao invés de súplica que chora
Tu transformas o grito em voz canora
Divina voz de Pássaro contente.

E, homem e Deus, na terra e nas alturas
A humana dor afagas e suplantas
E em músicas e cantos transfiguras.

És forte e belo, ó grande e nobre artista.
Num pedestal de bronze te alevantas
Na apoteose heróica da conquista.

Remígio Fernandez nasceu na Espanha, em 1881. Vindo para o Brasil, ingressou no Seminário em Minas Gerais, onde aprimorou estudos da língua latina. Deixa o seminário e vem para Belém, Pará. Aqui partilhou dos ideais dos jovens poetas renovadores da literatura paraense. Advogado, poeta, escritor, colaborou na *Revista Belém Nova*. Fez a versão para o latim do romance *IRACEMA*, de José de Alencar. Era membro da Academia Paraense de Letras.

Faleceu em Belém em 1950.

Ulysses Nobre (1887-1953), cantor lírico paraense, sofria de hanseníase. Embora acometido dessa afecção, cantava com bela voz de barítono em recitais no Theatro da Paz e em sessões musicais transmitidas pela PRC5, Radio Clube do Pará, juntamente com sua irmã, a cantora Helena Nobre.

Escrevia para jornais e revistas de Belém, narrando os acontecimentos artísticos da cidade. Sua figura artística e coragem ao enfrentar a terrível adversidade da moléstia inspiraram Remígio Fernandez o soneto aqui apresentado.

NATAL

Dalcídio Jurandir

Deixei as ovelhas, deixei a flauta
E só vim com meu cajado
E a minha bíblica inocência
(quanto era bela a minha adolescência!)

E corria e corria pelos prados.
Uma estrela muito branca me orientava
Uma estrela tão grande!
Depus o meu cajado
E ajoelhei-me perto do berço
Pensando que esse menino,
Pastor de estrelas noutro tempo
Viesse pastorear comigo pelos campos,
Ser feliz como eu era entre as ovelhas...
(1929)

A VERDADEIRA HISTÓRIA DE ÍCARO

Dalcídio Jurandir

Ele abriu as asas de cera
Para que o sol as derretesse.

Nada o embriagava mais
Do que essa diluência
Anônima do espaço.

Que melhor glória,
Que ascensão maior,
Do que essa luz,
Na graça de um minuto?
(1929)



Dalcídio Jurandir

ACADEMIA PARAENSE DE MÚSICA



ACADEMIA PARAENSE DE MÚSICA



M A S



Museu de Arte Sacra do Pará

S I M
Sistema Integrado
de Museus e Memoriais

Secretaria
Especial de Estado
de Promoção Social

