

**Elias Ferreira Viana**

**O Cancioneiro de Altino Pimenta (Belém 1921-2003)**

Trabalho equivalente apresentado em cumprimento parcial às exigências para a obtenção do título de Mestre em Música do Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP.

Elias Ferreira Viana

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Martha Herr  
Orientadora

**São Paulo 2008**

|       |                                                                                                                                                                                 |
|-------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|       | Viana, Elias Ferreira                                                                                                                                                           |
| V614c | O cancionero de Altino Pimenta: Belém: 1921-2003 / Elias Ferreira Viana. - São Paulo : [s.n.], 2009.<br>85 f                                                                    |
|       | Bibliografia                                                                                                                                                                    |
|       | Orientadora: Profª. Drª. Martha Herr                                                                                                                                            |
|       | Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.                                                                                          |
|       | 1. Música popular brasileira. 2. Compositores brasileiros. I. Pimenta, Altino, 1921-2003. II. Herr, Martha. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título |

CDD – 780.981

**Elias Ferreira Viana**

**O Cancioneiro de Altino Pimenta (Belém 1921-2003)**

Trabalho equivalente  
apresentado como cumprimento  
parcial das exigências para a  
obtenção do título de Mestre em  
Música pelo Instituto de Artes da  
Universidade Estadual Paulista

São Paulo, 09 de junho de 2008.

---

Profª Drª Martha Herr  
Deptº de Música do Instituto de Artes da UNESP

---

Prof. Dr. Giacomo Bartoloni  
Deptº de Música do Instituto de Artes da UNESP

---

Prof. Dr. Luciano Simões

*Para Sílvia e Lucas*

## AGRADECIMENTOS

A Deus pelo amor e força que sustentado a mim e minha família.

Aos meus pais, Maria Lindaci Viana e Ribamar Viana.

À Sílvia Viana pelo amor, pela paciência e pelo apoio irrestrito.

Ao Instituto de Artes da UNESP.

À Dr<sup>a</sup> Martha Herr.

À D. Júlia Pimenta.

Ao Rômulo Queiroz.

Ao Eduardo Oliva.

À Marina Monarcha.

À Jena Vieira.

À Dr<sup>a</sup>. Marília Velardi.

Ao Maestro Paulo Maron.

À Carmen Monarcha.

Ao Pr. Dalton e Pr<sup>a</sup> Lena.

Ao Guilherme Gama.

Aos que caminharam comigo nesta fase de luta e de mudanças, mais uma vez agradeço.

## RESUMO

Considerado um referencial artístico no cenário musical da cidade de Belém, Altino Pimenta (1921-2003) foi aclamado como um renovador do ambiente cultural e artístico do Norte do Brasil. Investigar seu trabalho como educador e compositor, bem como interpretar suas canções permite a análise não apenas de sua história pessoal, mas elucida um momento histórico do processo educacional e criativo da música no Norte do País. A história de Altino Pimenta pode, assim, contar-nos um pouco do que constitui a história musical em nosso país. Esse trabalho propõe um estudo analítico interpretativo de três canções de Altino Pimenta - “Estrela”, “A uma Gaivota” e “Última Carta”. Os materiais utilizados foram partituras, bem como os registros em áudio e vídeo de execuções das canções realizadas pelo próprio compositor. As canções foram analisadas considerando-se a relação texto/música que, em Altino Pimenta, é uma questão importante devido, especialmente, a natureza dos poemas que musicou e a atenção dedicada aos elementos poéticos e lingüísticos que envolvem a composição da canção. Como modelo para a realização da análise interpretativa foram utilizados os estudos de Eduardo Oliva Campos, Luciana Nunes Kiefer e Martha Herr. Foram, ainda, utilizados os dados biográficos do compositor e suas ações como educador, que permitiram uma análise que transcendeu às canções, mostrando-nos o contexto no qual foram compostas. Essa análise das canções, sustentada pela análise interpretativa e pela biografia de Altino Pimenta, permitiu a preparação para a performance das três canções que, adequadas à voz do tenor, são apresentadas como parte dos resultados obtidos nesse estudo.

1. Altino Pimenta. 2. Compositor paraense. 3. Canção brasileira.

## ABSTRACT

Considered an artistic reference in the musical scene of the city of Belém, Altino Pimenta (1921-2003) has been acclaimed as responsible for renewing the cultural and artistic environment in northern Brazil. The process of investigating his work as an educator and composer, as well as performing his songs, not only allows for a deeper analysis of his personal biography, but also sheds light on a key historical moment of the educational and creative process of northern Brazil's music. The history of Altino Pimenta, in that manner, can unfold many aspects of the history of our country. The main goal of this work is to provide an analytical and interpretative study of three songs by Altino Pimenta: "Estrela" (Star), "A uma Gaivota" (To a seagull), and "Última Carta" (Final letter). The source material comprises the songs' scores, as well as audio-only and video recordings of performances thereof by the composer himself. The analyses of the songs consider the textual/musical relation, which, in Altino Pimenta, is an important matter, considered especially the nature of the poems he set to music and the diligence with which he dealt with the poetic and linguistic elements involved in the process of song composition. As a reference, this interpretative analysis makes use of the studies written by Eduardo Oliva Campos, Luciana Nunes Kiefer, and Martha Herr. Additionally, the composer's own biographical data, including his actions as an educator, allowed for an analysis that transcends the songs themselves, showing us the context in which they were composed. This fuller analysis, supported by the study of the songs and of Pimenta's biography, was the basis for preparing the performance of the three songs, which, being adequate for a tenor's voice, are presented as a part of the final results of this study.

1. Altino Pimenta. 2. Belém, Pará 3. Brazilian song.

## SUMÁRIO

|                                                                                                                            |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| O Cancioneiro de Altino Pimenta (Belém 1921-2003) .....                                                                    | 8  |
| Panorama cultural musical em Belém no começo do século XX.....                                                             | 10 |
| Dados biográficos .....                                                                                                    | 12 |
| A influência de Altino Pimenta no meio artístico paraense .....                                                            | 14 |
| O reconhecimento como compositor .....                                                                                     | 16 |
| Os protagonistas da composição da canção erudita paraense.....                                                             | 18 |
| Contexto da canção de Altino Pimenta.....                                                                                  | 21 |
| Estilo vocal .....                                                                                                         | 25 |
| As canções .....                                                                                                           | 28 |
| Referências para preparação da performance .....                                                                           | 30 |
| Estudo analítico interpretativo das três canções “Estrela” (1943), “A uma<br>gaivota” (1999) e “Última carta” (2001) ..... | 32 |
| Estrela – 1943 .....                                                                                                       | 33 |
| A uma Gaivota – 1999.....                                                                                                  | 36 |
| Última carta – 2001 .....                                                                                                  | 45 |
| Conclusão .....                                                                                                            | 54 |
| BIBLIOGRAFIA .....                                                                                                         | 56 |
| Artigos obtidos pela Internet .....                                                                                        | 59 |
| Artigos em Jornais – acervo Vicente Salles .....                                                                           | 61 |
| Musicografia e registros sonoros.....                                                                                      | 65 |
| Partituras.....                                                                                                            | 66 |
| ANEXO 1 - Altino Pimenta por Marina Monarcha. Entrevista concedida a Elias<br>Viana em 20 janeiro de 2008.                 |    |
| O Serviço de Atividades Musicais (SAM)                                                                                     |    |
| Altino Pimenta                                                                                                             |    |
| O corpo docente de sua gestão                                                                                              |    |
| A visão de educação musical de Altino Pimenta                                                                              |    |
| ANEXO 2 - Elias Viana entrevista Jena Vieira em 5 Março de 2008.                                                           |    |
| ANEXO 3 – Cópias das partituras das canções analisadas                                                                     |    |

## **O Cancioneiro de Altino Pimenta (Belém 1921-2003)**

Altino Pimenta (Belém 1921–2003) foi um compositor paraense visto naquele estado como personagem artístico-cultural de referência. Dedicou-se à performance, ao ensino e à composição, priorizando a busca pela renovação do meio artístico de Belém. Nos meios artístico e acadêmico e diante da sociedade local se fez notar pela habilidade como pianista, como compositor e pela conquista de novos espaços para a arte e para os artistas locais. Valeu-se, para isso, do uso de eventos estratégicos e dos meios de comunicação. Referente à composição, observar-se-á a predominância de peças de caráter universal. Sua obra abrange composições para piano solo, para canto e piano e para piano com outros instrumentos.

Este trabalho é uma reflexão analítica direcionada à performance de 3 três canções de Altino Pimenta (Belém – 1921-2003), a partir de três bases nas quais se fundamenta: 1) Levantamento de dados biográficos do compositor, e de suas ações como educador, a partir do acervo de Vicente SALLES<sup>1</sup>; 2) Estudo analítico interpretativo das canções escolhidas, em especial da relação texto/musica, utilizando as partituras e registros da execução do próprio compositor em áudio e vídeo; 3) Performance das canções.

O levantamento biográfico e as ações do compositor no meio artístico musical da capital paraense atendem à reflexão em torno do conceito de performance que prevê a abordagem de questionamentos filosóficos, psicológicos, históricos e socioculturais (LIMA, 2006. p. 20). Neste sentido são mostradas características do compositor que vão além do que está relacionado à canção em si,

---

<sup>1</sup> Doado recentemente para o Museu da UFPa – Universidade Federal do Pará.

mostrando a influência de suas ações no ensino musical e no meio artístico cultural belenense.

As três canções – “Estrela”, “A uma Gaivota” e “Última Carta” – foram selecionadas porque contavam regularmente nos concertos promovidos ou organizados por ele e são adequadas à voz de tenor. O estudo analítico interpretativo foi desenvolvido a partir dos resultados das pesquisas Eduardo Oliva CAMPOS, de Luciana Nunes KIEFER e de Martha HERR.

A relação entre música e poesia em Altino Pimenta é uma questão presente na maneira como aborda os diferentes tipos de poema que musicou. Pode-se observar sua preocupação quanto à observação dos elementos poéticos e lingüísticos que envolvem a composição da canção. Neste sentido, poesia e música serão submetidos a um olhar analítico visando preparar a performance das canções.

## **Panorama cultural musical em Belém no começo do século XX**

Antes de falar da interpretação das canções de Altino Pimenta, vamos discutir o panorama cultural e musical de Belém no começo do século XX e, depois, à vida do compositor.

Belém foi, para a região outrora denominada Estado do Maranhão e Grão-Pará, ‘núcleo administrativo’ que tentava se formar e desenvolver, como os demais centros urbanos brasileiros. Centro urbano que desempenhava o papel social e político de uma metrópole [regional] surpreendentemente movimentada artisticamente [...], daí a música que aqui se implantou e se praticou (SALLES, 1980. p. 19).

O universo da cultura musical que predominava no contexto no qual nasceu Altino Pimenta era dominado pela memória de um tempo no qual a vida cultural de Belém efervescia com a última moda em espetáculos artísticos internacionais, além da recente inauguração do Theatro da Paz. Fatores econômicos e políticos colaboraram para a interrupção desse processo restando assim, como herança, as

memórias que ultimamente têm sido pesquisadas e documentadas. Esse é o caso dos investimentos feitos para restaurar a partitura da ópera *Bug Jargal*, do maestro paraense Gama Malcher, cuja montagem foi ao palco do Theatro da Paz em versão completa em setembro de 2005. Lembranças do passado artístico da cidade são sempre evocadas, especialmente em situações como o Concurso Internacional de Canto Bidu Saião, realizado pela primeira vez em novembro de 2000.

A infância de Pimenta passa-se neste clima de nostalgia, caracterizado por uma herança deixada pela vida cultural-musical que reproduzia na província o que se praticava nos principais teatros do mundo, regada pela fartura de incentivos dos cidadãos mais abastados dali. Artistas paraenses que desfrutaram de muito prestígio tanto em sua terra quanto fora dela tinham os olhos voltados para as metrópoles européias e para os artistas que brilhavam em seus palcos (BRITO, 2007).

Outro dado importante na construção do contexto no qual se dá o início da formação de Altino Pimenta é o que revela a situação da formação do instrumentista na capital paraense:

O instituto Carlos Gomes criado em 1885 somente funcionaria até 1908 e seria reinaugurado em 1928 através do esforço de alguns professores, dentre eles os maestros Ettore Bosio, Cincinato Ferreira e o compositor Domingues Brandão, que propuseram ao estado a reabertura da instituição, já com o nome de Conservatório Carlos Gomes. Desde então, passaram a ser ministrados apenas os cursos de canto, violino e piano (BARROS, 2004. p.19).

Esse cenário precedeu o nascimento de Altino Pimenta. A vida e a carreira artística deste personagem se confundem com o processo que levou à atual realidade no mundo da música e da formação do musicista no Pará. Processo este que foi especialmente estimulado pelo próprio Pimenta e seus contemporâneos.

## Dados biográficos

Altino Rosauro Salazar Pimenta, filho de Virgílio de Fontes Pimenta e Philomena Salazar Pimenta, nasceu em Belém, no dia 3 de janeiro de 1921. O pai era proprietário da Livraria Gillette, uma das mais tradicionais da capital paraense. Seu primeiro contato com instrumentos musicais aconteceu aos cinco anos de idade, durante aniversários comemorados na casa de seu pai, na Praça da República. Sua aptidão para a música não deixava dúvidas de seu futuro profissional. Mas

a decisão pela música veio depois de acontecer um fato curioso e considerado folclórico por Altino Pimenta. A mãe do maestro tinha uma amiga cega chamada Zélia que sempre que ia à casa de Altino e tocava algumas músicas ao piano. Certa vez, depois da apresentação de Zélia, todos foram para cozinha. Para surpresa geral, veio da sala o som do lied [...] a Serenata de Schubert, que antes havia sido apresentada por Zélia. Ao chegarem à sala, Altino se deliciava ao piano (In: *O Liberal*, 2003).

Pimenta foi entregue, aos sete anos de idade, à tutela da professora Antonia Azevedo, que passou a desempenhar a tarefa de educar musicalmente o menino. Realizou estudos básicos de piano e música com Mário e Beatriz Neves em sua terra natal; o professor Mário sempre se referia ao talento de Pimenta como algo “extraordinário”. Sua habilidade era motivo de admiração, como podemos ver no seguinte comentário: “este menino revela que é “alguém” na arte musical. Guardemo-lhe o nome” (*A Província do Pará*, 1983. p.12). Duraram nove anos as aulas com os irmãos Neves, Pimenta não hesitava diante da oportunidade de tocar, como no Colégio Paraense onde fez o ginásio. “Eu era o animador das festas. O piano naquela época ocupava o mesmo espaço que a música mecânica hoje” (*O Liberal*, 2003. s.p.).

Os pais, aconselhados pelos professores, mandaram-no para o Rio de Janeiro para complementar os estudos de música e em 1940, Pimenta transferiu-se para o Rio de Janeiro onde permaneceu por doze anos. Lá estudou harmonia e composição

com Iberê Lemos (1901 - 1967) e aperfeiçoou-se em piano com Magdalena Tagliaferro, Maria do Carmo Ney e Hemínia Roubaud. Posteriormente, em Belo Horizonte, desenvolveu estudos de musicologia sob a direção de Ernest Schumann e George Kulmann.

Em 1943, foi distinguido com uma bolsa de estudos em Londres, da qual não pode usufruir por causa da guerra na Europa. Ficou no Rio de Janeiro, onde ajudou a fundar, com Gilson Amado, a Rádio Mauá. Trabalhou também na Rádio Nacional, na Rádio Globo e no Ministério da Educação. Participou da fundação da TV Tupi e nesse tempo, conheceu grandes orquestras e compositores.

Ele foi para Macapá convidado pelo governador Janry Nunes, onde fundou o Conservatório Amapaense de Música<sup>2</sup> e “...desenvolveu de forma pioneira [...] o ambiente cultural e artístico do Território do Amapá” (*O Liberal*, 1983. p. 38). A instituição foi fundada em 1951 e dirigida por Pimenta até 1955. O trabalho de desenvolvimento artístico da região contou também com a parceria da radiodifusora local por iniciativa do próprio Pimenta (SALLES, 2002. p. 311-312).

Após este período, fixou-se em Belo Horizonte onde ficou até 1971. A lista de suas atividades nesta cidade é grande e inclui a direção do Departamento Cultural da Associação Cristã de Moços, a direção artística da Rádio Guarany e a fundação da Televisão Itacolomy. Foi um dos fundadores do Centro da Amazônia junto com outros paraenses residentes na cidade. Também estava envolvido em atividades de educação musical na Vale do Aço como, também, no capital. Em 1972, mudou-se de volta para Rio de Janeiro, onde tocava piano na Confeitaria Colombo para se sustentar financeiramente (SALLES, 2002. p. 311-312).

---

<sup>2</sup> O Conservatório Amapaense de Música teve como primeira sede, um pavilhão da Escola Normal de Macapá. Em 26 de setembro de 1971 mudou-se para sua sede própria, onde permanece até hoje. Em 28 de março de 1983 passou a designar-se Escola de Música Walkíria Lima. (PICANÇO, 2007)

Após todos estes acontecimentos Pimenta foi convidado para dirigir o Serviço de Atividades Musicais (SAM) da Universidade Federal do Pará pelo então reitor. O SAM, atual EMUFPA – Escola de Música da UFPa – era então um departamento criado para possibilitar que professores, alunos e pessoas ligadas à universidade exercessem atividades musicais. Partiu dele a guinada artística de uma nova geração de instrumentistas do Pará, além de grande movimento artístico, com a criação dos “Encontros de Arte” (ENARTE) e as “Semanas Pró-Arte” e a vinda de grandes artistas brasileiros para Belém. (*O Liberal*, 1983, p. 38). Disse Pimenta sobre a criação do SAM: “... em ’73 tínhamos como prioridade a formação de instrumentistas para que o Pará viesse a ter, dentro de alguns anos, a sua orquestra sinfônica...” (In: LOBO, 1988). Ele acreditava que, em pouco tempo, o SAM poderia ser considerado uma escola de excelência, um referencial na formação de músicos em qualquer lugar do Brasil e do exterior, e trabalhava com ansiedade em demonstrar isso (MONARCHA In: VIANA, 2008. p. 6).

### **A influência de Altino Pimenta no meio artístico paraense**

A Construção de uma vida musical independente para a região foi o desafio que Pimenta enfrentou como diretor do SAM. A formação musical, a divulgação do trabalho feito dentro da EMUFPA e a criação de eventos mostram os meios escolhidos. Pimenta sonhava com corpos estáveis do Theatro da Paz e investiu em formar os músicos que tornariam esse sonho algo real. Para viabilizar tudo isso Pimenta estimulou todos os intercâmbios possíveis que resultassem na qualificação do corpo docente que colaborava com ele em sua gestão. Por meio da rede de relacionamentos criada por ele, o SAM passou a receber professores visitantes e a enviar para outros lugares professores dispostos a investir na continuação de sua

formação. Estes mesmos professores e muitos outros se afastaram daquela escola para ampliar seu domínio dos conteúdos musicais e da técnica instrumental, retomaram depois seus lugares, chegando a realizar mais que o que estava previsto.

Vicente SALLES reconhecia na pessoa de Altino Pimenta alguém que se contrapunha a um modelo ao qual se referia como “resíduo do colonialismo” (SALLES, 1980, p 15).

Quero elogiar simplesmente a teimosia do maestro. [...] pelo sucesso do VI Encontro de Arte [ENARTE] de Belém e pelo convite que me fez para dele participar [...]. O teimoso maestro fez tudo isso com orçamento mais magro do que ele. Altino Pimenta está na Resistência<sup>3</sup> e todos nós que nos identificamos com Ela devemos apóia-lo. [...] O arraial, todo mundo sabe, perdeu o caráter. Esvaziou-se: não tem mais teatrinhos, nem cômicos, nem mágicos; roubaram os coretos das bandas de música; o Pavilhão de Festa, bonito e grego, desocupou o lugar (SALLES, 1976. p. 4.).

No artigo citado o autor fala contra a descaracterização do Círio<sup>4</sup>, um importante festa religiosa da cidade de Belém, e prossegue explicando que o prestigiado evento sofreu, pela adoção de um modelo que transformou a manifestação popular em um mega-evento, em um objeto para ser explorado economicamente devido ao seu potencial turístico. As manifestações artístico-culturais perderam o espaço quando as atenções se concentraram no novo modelo, foram esvaziadas diante da exploração da nova fonte. Desta maneira a manifestação teria uma nova configuração: a procissão equivaleria a um desfile; a manifestação equivaleria a um show, assim descaracterizando o evento tradicional.

---

<sup>3</sup> O termo é usado pelo autor para referir-se a um conjunto de princípios, ações e pessoas envolvidos por um ideal comum no que se refere à arte e cultura. No caso do texto citado, ao que se referia à luta pela valorização da arte, do artista e da cultura locais em lugar de adotar as novidades impostas pela política artístico-cultural e pelos meios de comunicação de massa.

<sup>4</sup> Evento que une elementos do catolicismo, crenças populares e manifestações artísticas populares (MATOS, 2003). É comemorado no sábado anterior ao segundo domingo de outubro. O evento gira em torno de uma festa religiosa, de onde provém o nome, que começa com uma procissão. Os participantes manifestam diferentes formas de devoção. Bandas de música, cruzeiros, terços, ex-votos, velas e hábitos religiosos são elementos abundantes. (Enciclopédia Microsoft Encarta 99)

Altino Pimenta representa uma ruptura com este tipo de intervenção na vida cultural local e o estabelecimento de uma nova maneira de relacionamento com os centros urbanos mais desenvolvidos. No âmbito cultural, a ação de Pimenta se explica em seu próprio discurso. O assunto lhe causava preocupações relacionadas à visão de que

O estágio cultural do povo [...] e o mundo tecnocrata em que vivemos talvez sejam as principais barreiras nesse pretendido desenvolvimento [Cultural]. Não sei se um plano governamental eficaz, apoiado pela indústria, pelo comércio e demais forças vivas, pudesse apressar o processo de desenvolvimento cultural. Não sei se será melhor deixar como está, para que as coisas ocorram naturalmente, entregando ao próprio tempo o desenvolvimento cultural que um dia certamente há de ocorrer. Eu penso que se poderia tentar apressar a coisa. Porque se conta com uma coisa muito importante para a qual é necessário oferecer todos os recursos: o entusiasmo e o interesse da juventude (In: *O Liberal*, 1979, p. 10).

Entre as iniciativas de Pimenta está o ENARTE – Encontro de Arte –evento que mobilizou pensadores e artistas em busca de respostas à crise cultural da cidade, foi uma das mais eficientes deste educador e até hoje faz parte do calendário cultural da cidade. O próprio Pimenta a considerava um sucesso devido ao tipo de público que participava, composto principalmente por jovens. O evento foi criado para

levar a arte a toda a população [...]. [O] ritmo da vida moderna, as dificuldades econômicas e a própria efervescência crescente do mundo moderno, estão levando, em especial a juventude, o povo, em direção à arte. É necessário que novas gerações valorizem aquilo que nós temos como valor cultural. Acredito que estamos sendo compreendidos. Os concertos e serestas estão recebendo uma audiência que, sinceramente, não esperávamos (PIMENTA In: *O Liberal*, 1979, p. 10).

## **O reconhecimento como compositor**

Após sua aposentadoria do trabalho na UFPA, nos anos 90 Pimenta dedicou-se especialmente à composição. Suas obras têm sido apresentadas nos principais centros musicais do país e do exterior, e gravadas em produções nacionais.

Em 1992, foi convidado pela Escola Superior de Música de Stuttgart (Alemanha) para realizar palestras sobre música brasileira e concertos de suas obras, participando também, a convite da Universidade de Ulm, no mesmo país, do concerto comemorativo do V Centenário da Descoberta da América. Na mesma ocasião realizou palestras para professores e estudantes da École Normal, em Paris, sobre o desenvolvimento da cultura musical brasileira. Em função destas apresentações Altino Pimenta aceitou convites da New York University (SOARES, 1996), do Instituto Cultural Brasileiro em Washington, do Brazilian American Cultural Institute (*O Liberal*, 1997) e da Loyola University, de Nova Orleans, (*O Liberal*, 1996. p. 8) onde apresentou suas obras para piano, suas canções e proferiu palestras. Altino Pimenta preferiu, em todas estas apresentações, a parceria com interpretes brasileiros residentes ou fixados temporariamente em cada um dos lugares citados. Em New Orleans sua obra ganhou novos intérpretes. É o caso da soprano Jo Ella Todd<sup>5</sup>, da pianista Janice Wenger<sup>6</sup> e do oboista Dan Willett<sup>7</sup>, que no projeto desenvolvido por Jena Vieira<sup>8</sup> são os responsáveis pelas performances registradas em áudio, inclusive com participação do próprio Pimenta em algumas faixas.<sup>9</sup> (*O Liberal*, 1998. p. 8)

---

<sup>5</sup> Soprano, vencedora de vários Concursos Internacionais de Canto. Dedicou-se à performance da ópera em vários teatros e companhias. Altamente premiada, atualmente exerce o ensino na Universidades de Missouri-Columbia, e continua se apresentando como cantora, professora e ministrando máster classes nos Estados Unidos, Europa e América do Sul. (Encarte do CD “A música de Altino Pimenta”).

<sup>6</sup> Solista, correpetidora de ópera, acompanhadora oficial de competições de alunos a nível regional e nacional nos EUA pela Associação Nacional de Professores de Canto, professora e coordenadora da área de piano e teclado da Universidade de Missouri-Columbia.

<sup>7</sup> Solista, compositor, arranjador, e professor na Universidade de Missouri-Columbia.

<sup>8</sup> Soprano nascida em Belém, mestra em Canto Pela Missouri-Columbia University. Atualmente leciona e conclui o doutorado na mesma instituição.

<sup>9</sup> “A Música de Altino Pimenta”

A professora Marina Monarcha, que trabalhou com Pimenta durante anos na UFPA, conhecia-o pessoalmente e soma a personagem que ele foi nas seguintes palavras:

“Altino Pimenta era um homem de extrema sensibilidade para as Artes. Impetuoso, [...] entusiasta para qualquer tipo de manifestação artística e sonhador a tal ponto de enfrentar qualquer dificuldade. Firme em suas convicções [...]. Jovialíssimo exercia forte influência, principalmente na juventude. Sempre liderou grupos e tinha uma maneira especial para congregar jovens porque se sentia jovem, portanto, os entendia muito bem. Ele fundou o Conservatório do Amapá, realização que mostra o quanto era preocupado com a formação musical infanto-juvenil. Possuía uma capacidade ímpar para detectar talentos e, quando isto acontecia, envidava todos os esforços para contribuir de qualquer forma para ajudá-los. Era um homem de fina educação, um cavalheiro. Sabia ser amigo dedicado, esposo, pai exemplar e fazia-se colega de seus comandados. Era um homem de alma simples e inquieta” (In: VIANA, 2008, p.3).

A presença da música e do músico nos meios de comunicação de massa foi uma das grandes preocupações de Pimenta. Ele não concebia, por exemplo, que a música erudita não tivesse espaço nas rádios, nem na televisão. Afirmava que as rádios priorizavam “... o que não vale nada, em detrimento de trabalhos sérios, feitos por pessoas que passaram a vida estudando.” afirmava indignado. (*O Liberal*, 1988. p.23)

## **Os protagonistas da composição da canção erudita paraense**

Consideramos que é necessário saber um pouco sobre a evolução estilística dos protagonistas da canção erudita paraense e, neste contexto, sobre Altino Pimenta. Segundo Lenora Menezes de BRITO<sup>10</sup>, a tradição da composição e da interpretação da canção para canto e piano entre compositores e interpretes paraenses é marcante. Desde o sec. XIX ela já se fazia representar, no conjunto das obras de Henrique Gurjão (1834-1885) (SALLES, 1970. p. 153-154), José Cândido

---

<sup>10</sup> Pianista, escritora, professora na UFPA e pesquisadora da história da música da performance e musical paraense.

da Gama Malcher (1852-1921) (AZEVEDO, 1956. p. 100) e de Meneleu Campos (1872-1927) (*ibidem*. p. 104–105.). Tanto a formação quanto a produção musical desses compositores receberam forte influência da música italiana de sua época.

É na figura de Jaime Ovalle (1894-1955), que encontramos um novo contexto estético-musical em cuja produção podem-se encontrar traços de singeleza e ligação direta com o elemento humano regional, desprovido de academicismo.

Luiz Heitor Corrêa AZEVEDO descreve Ovalle como

um músico que vinha do povo, formado na escola do choro, habituado a empunhar o violão ou violino nas serenatas e bailes suburbanos. Dessa fecunda experiência ele guardou um senso muito realístico da canção brasileira, que mais tarde havia de apresentar, revestida de harmonias mais escolhidas em muitas de suas obras (AZEVEDO, 1956, p. 230).

Conhecia profundamente a música popular e foi entre os compositores brasileiros a se deixar influenciar por ela. Apesar de não se tratar de uma obra de origem popular, a canção “Azulão”, op. 21, com texto de Manuel Bandeira, possui a singeleza que começava a se manifestar na linguagem dos compositores da canção erudita paraense. A gravação desta canção por Gerard Souzay (1918-2004)<sup>11</sup> e Dalton Baldwin (1931)<sup>12</sup>, ao lado das gravações de outros intérpretes e execuções nacionais, registra o poder expressivo da simplicidade desta obra numa performance altamente elaborada.

O compositor Artur Iberê Lemos<sup>13</sup> (1901-1967) desempenhou significativa importância na formação musical de Altino Pimenta. Foi o seu professor mais referenciado, ensinando-lhe composição e harmonia. Sendo ele o interlocutor da

---

<sup>11</sup> Barítono nascido na França. Dedicou-se à performance e gravação de repertório de concerto e ao operístico. Atuou por mais de três décadas em vários países. (Disponível em: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1014652/Gerard-Souzay>)

<sup>12</sup> Pianista nascido nos EUA, onde se formou, e que estudou na França, onde fez uma bem sucedida parceria com Gerard Souzay.

<sup>13</sup> “Iberê Lemos era musicalmente maduro, já estava de posse de todos os seus recursos musicais, quando se aproximou de Villa-Lobos” (AZEVEDO, 1956. p. 362-363).

ligação pessoal de Altino Pimenta com Villa-Lobos, tornou-se o responsável pela influência villalobiana (QUEIROZ, 2002) na composição de Pimenta. É importante salientar que Iberê Lemos, além da tradicional formação italiana que predominava entre os músicos paraenses de sua época, recebeu também a influência germânica do início do séc. XX.

Waldemar Henrique (1905-1995) é reconhecido por seus compatriotas músicos como “Mensageiro da Amazônia” (FILHO, 1978. p. 27). Ele escreveu um grande número de danças, acalantos, lundus, chulas, cocos, carimbos e batuques, e musicou várias lendas amazônicas e de outras regiões do Brasil. A temática regionalista e nacionalista da sua obra foi diretamente influenciada a partir do seu contato com Mário de Andrade. O compositor se refere a dois padrões estéticos presentes em suas canções:

“As minhas composições não tinham a preocupação de serem eruditas, portanto elas se destinavam a serem cantadas de acordo com aquele conselho que me deu Mário de Andrade, que a canção é para ser cantada e não trabalhada pianisticamente no acompanhamento; ou por outra, que a expressão do piano dominasse a canção. Porém tem outra lição. Villa-Lobos dizia: ‘ A gente não deve harmonizar um tema folclórico; a gente deve ambientá-lo harmonicamente’. Portanto, não era só harmonizar, era ambientar” (apud PEREIRA, 1984. p. 117).

Ele prossegue explicando como aplicou estes conselhos ao seu trabalho. Os estudos da obra deste compositor têm mostrado que o discurso corresponde ao que se encontra em sua música. Neste caso específico, a pesquisadora Estelita Barros conclui sobre o estudo de sete canções da série de lendas de Henrique que:

“Quanto à forma, as canções não são essencialmente estróficas, mas todas (com exceção de Manha-Nungára) possuem estrofes com textos diferentes associadas a um mesmo componente musical. Todas elas possuem uma introdução na qual, muitas vezes, é apresentado o material musical que será desenvolvido e é firmada a tonalidade. Em algumas canções a introdução tem também um papel figurativo, apresentando um movimento que faz alusão a algum personagem da narrativa (Matintaperêra, Cobra Grande)” (BARROS, 2005. p. 163).

Estas características são também comuns a grande parte do repertório vocal composto por Waldemar Henrique. Dois são os traços formais predominantes: 1) predomínio da linha vocal sobre seu acompanhamento; 2) simplicidade na harmonização do tema reforçando a expressividade poético musical através de sua ambientação harmônica.

A sofisticação na obra deste compositor pode ser observada na maneira como aborda o poema com o texto musical, unindo-se a isso a priorização dos elementos da significação poética. O ato de compor se baseava na coleta de motivos e na reflexão sobre eles e era acompanhado de problematização sobre a execução como produto final. Quanto à performance de sua canção ele declara que

“a intérprete [ideal é a] que põe seu primeiro cuidado na interpretação do texto; seria uma declamadora que cantasse, [é o que] diz uma coisa, modesta que seja, mas diz com a expressão que a gente tem ao contar um fato.” (PEREIRA, 1984. p. 119)

A figura de Waldemar Henrique exerceu o papel de referência para os compositores de música erudita no Pará pelas razões acima citadas. Sua obra está presente no repertório de diferentes manifestações artísticas no estado.

### **Contexto da canção de Altino Pimenta**

É na área da composição da canção erudita no Pará que Altino Pimenta é tido, de certa forma, como “um renovador da linguagem musical na Amazônia” (In: PINTO, 2003. Notícia 5)<sup>14</sup>.

O início do séc. XX foi um período marcado pela preocupação em compor música tipicamente nacional, mas que ainda mantivesse qualidades universais. Todos desejavam entender aquilo que constitui a verdadeira música nacional (HERR, 2004. p. 27-28). De acordo com a autora, os pontos característicos do que

---

<sup>14</sup> Do arquivo da Assessoria de Imprensa da UFPA.

se buscava no citado período podem ser assim descritos: 1) Busca da identidade musical nacional; 2) Busca por entender e compor uma música nacional autêntica; 3) O folclore nacional como possível parâmetro de autenticidade artístico-musical.

Além destas características, a partir dos anos 50, a dicotomia entre música erudita e música popular foi outro eixo em torno do qual girava muita discussão relacionada aos objetivos citados (TRAVASSOS, 2000, p.7-8).

É este o contexto ao qual se refere a obra de Altino Pimenta. No tocante ao aspecto erudito e popular, evoca-se sua vivência como pianista nas rádios. Ele declarava sempre sua admiração pela obra de Bach, Chopin, Chiquinha Gonzaga, Antônio Carlos Jobim e Milton Nascimento (*O Liberal*, 1999. p. 8.). Citava abundantemente o trabalho do pianista e compositor jazzista Claude Bolling (1930)<sup>15</sup>, especialmente a suíte para flauta e trio de piano (*Suite for Flute and Jazz Piano Trio*).

A música composta por Altino Pimenta é produto de sua experiência profissional como “tocador de rádio da época dos programas que requeriam habilidades para executar diversos gêneros populares ao vivo, ou melhor, de um homem que manteve sua formação erudita, dialogando bem com outros gêneros musicais” (QUEIROZ, 2005, p.27). Segundo o mesmo autor, nas peças compostas para piano pode-se identificar três influências básicas: uma, a dos compositores brasileiros comprovada, por exemplo, pelo “uso de motivos melódicos brasileiros [como] na peça Festa do Divino [...], cujo tema é a cação folclórica ‘Fui no Itororó’, que faz lembrar o tratamento dado por Villa-Lobos em suas cirandas.” (QUEIROZ, 2002, p.20) Outra é a da música popular, composta para execução ao vivo no rádio, e finalmente, o jazz, devido ao contato direto com as composições do gênero, que

---

<sup>15</sup> Pianista e Compositor nascido na França que, em sua obra, combina elementos do estilo barroco ao jazz.

Pimenta freqüentemente executava. Outra característica é que os títulos das composições remetem às influências. Pode-se ainda afirmar que também compunha para homenagear personalidades “Saudade do Teófilo”, “Hommage a Chopin” e “Canto para Astor Piazzolla”.

Ele descrevia sua música como sendo popular-erudita. “Trabalho com temas populares e harmonizações jazzísticas utilizando parâmetros adquiridos no estudo do repertório e tradição eruditos.” (PIMENTA, 1992. LP. L. B, f. 2)<sup>16</sup> A *Suíte Funcional*, por exemplo, foi composta unindo elementos do jazz e da música do período clássico, inclusive citando Mozart na “Quase Sonatina...”, primeira parte da suíte. Sua visão da música pode ser somado pela seguinte citação de Pimenta: “Música é uma expressão que Deus deu ao homem e [...] por meio dela pode-se atingir o “Belo”, amenizar o sofrimento e também elevar o espírito (In: *O Liberal*, 1998. p. 8).

Tanto a composição, como veremos a seguir, quanto o discurso de Pimenta sobre sua obra mostravam estas idéias. É o que se observa em afirmações como “Faço uma música com sentimento amazônico, revestido de harmonia funcional oriunda do jazz, que hoje é uma linguagem universal” (*O Liberal*, 1991, s. p.) e “... minha música é bem brasileira. Eu não sei fazer música sem este sentido.” (QUEIROZ, 2002). Na mesma entrevista ele prossegue: “sou automaticamente um villalobiano”, atribuindo à obra de Villa-Lobos uma de suas influências.

Note-se que Pimenta não faz referência a elementos formais e sim ao aspecto interpretativo. O “sentimento amazônico” e o “sentido bem brasileiro” remetem ao aspecto subjetivo de seu trabalho. Fazem referência ao conteúdo

---

<sup>16</sup> *Coleção nos Originais: Altino Pimenta. Obras para piano solo, canto e piano, piano e oboé. (LP)*

poético musical encontrado em suas canções e ao seu distanciamento do regionalismo.

Quanto ao processo composicional, disse Pimenta:

Há uma enorme variedade de experiências musicais, (dodecafonismo, etc.) que os compositores atuais procuram [em busca de] caminhos novos. Como estamos num momento de transição, [...] não sei dizer o que ficará como novo marcado na história (In: *O Liberal*, 1999. p. 8.).

Sua desconfiança quanto ao que se apresentava como novo na música erudita e o seu gosto pela sonoridade da música popular influenciada pelo jazz resultaram na delimitação do caminho que adotou para compor. “Em vez de me dedicar à música de vanguarda contemporânea, prefiro o uso das harmonias funcionais que vêm do jazz. [...] O jazz já é uma linguagem universal.” (In: *O Liberal*. 1996. p. 8)

No que diz respeito ao folclore e ao regionalismo, a produção de Pimenta segue direção definida. “... ele subtraiu a canção paraense do sortilégio das lendas amazônicas, período waldemarenriqueano[sic]” (BRITO, 2001).

Passei por toda uma fase de produção musical voltada à nossa região: os problemas, encantos, sentimentos regionalistas. Entendo agora que estou me afastando disso. E esse afastamento tem sido espontâneo [...]. Estou fazendo a minha música. A que eu acho que devo fazer, sem maiores preocupações se é ou não regionalista. Louvo a intenção de compositores que ainda buscam, na terra, nos rios, nos peixes, na atmosfera, nas coisas nossas, a sua inspiração, o seu motivo de trabalho. Louvo, acho importantíssimo (PIMENTA In: LOBO, 1988. s.p.).

Pelo que se observa em sua obra, este afastamento de Pimenta não é sinônimo de ruptura. Trata-se da delimitação de seu campo de atuação, de priorizar a música como objeto da composição e da performance. Para ele, o regionalismo ou qualquer outro elemento que possa ser veiculado assume lugar secundário. Sua atenção se volta para a música, a poesia e para sua sensibilidade artística. É neste sentido que Pimenta se afasta do regionalismo, diferente de Waldemar Henrique. Observe-se no item “As canções” (p. 29), que os títulos da lista refletem seu posicionamento em relação às suas composições.

Ele “conseguiu preservar a ambiência de brasilidade, conferindo-lhe outro tipo de vitalidade, gerada por melodias e harmonias mais amplas, projetando idéias sobre a compreensão dos versos” (BRITO, 2001). Para Pimenta “música não é um simples acompanhamento. É uma forma de poesia” (*Diário do Pará*, 1999. Capa, caderno D). Não se trata, portanto, de outra busca senão da que fosse orientada em direção ao impulso criativo provocado por um poema ou por um tema imaginado. Através desta postura ele alcançou, “... em suas canções, uma tradução verdadeiramente lírica do texto poético” (BRITO, 2001).

O processo composicional de Pimenta levava em consideração o que ele chamava de depósito musical (QUEIROZ, 2002), referindo-se à memória das obras estudadas ao longo da carreira e o registro do momento. A descrição deste processo é dele mesmo: “Basta ler um poema e sentar ao piano que a música vem naturalmente e aí vou escrevendo” (*O Liberal*, 1999. p. ilegível.). Vindo de um artista experiente que trabalhou tanto tempo em programas de rádio executando repertórios tão diversificados, a palavra “naturalmente” mereceria discussão. Pimenta valorizava o conhecimento da poesia, especialmente da local, tanto que promoveu um recital para homenagear os poetas de suas canções sob o argumento de valorizar a produção artística e intelectual locais. Ele mesmo foi o poeta dos textos de uma grande parte das suas canções.

## **Estilo vocal**

No tocante ao estilo vocal considerado adequado à interpretação da canção erudita brasileira, espera-se hoje que seja cantada “brasileiramente”, com uma colocação vocal equidistante entre canto lírico e canto popular, com o objetivo de valorizar o texto, a espontaneidade interpretativa do cantor e a identificação clara

dos elementos poéticos e fonéticos. Como visto antes, Waldemar Henrique falava de uma “declamadora que cantasse”. Em contraposição a isto, estaria o exagero de dar à canção caráter operístico e exageros vocais (HERR, 2004. p. 30).

Altino Pimenta não propõe um estilo vocal para interpretação de suas composições. Como se poderá observar nos depoimentos a seguir, os intérpretes que trabalharam com o compositor, demonstram que ele contava com a experiência e preparo de cada um deles no processo de preparação da performance da canção. Seu foco repousava sobre as características próprias de cada intérprete, o tipo de voz, a formação e a experiência, esperando apenas uma interpretação de qualidade.

Dione Colares<sup>17</sup>, uma das intérpretes das canções de Pimenta, participava também do ciclo pessoal de amizade mantido por ele. Segundo a cantora o compositor “... sempre ligava pedindo para eu ir até sua casa cantar algo que [...] tinha acabado de escrever. Ele aceitava sugestões, e fazia adaptações de tonalidades de acordo com cada cantor” (In: *O Liberal*. 2003. s. p.).

Pimenta cultivava um grande respeito pela arte do canto e declarava-se honrado por ter suas composições incluídas no repertório de um interprete, (*O Liberal*, 2002. p. 3), quer fosse reconhecido ou aluno recém formado, como no caso de Madalena Aliverti<sup>18</sup>: “Comecei a cantar profissionalmente com ele aos 20 anos, e nossa parceria durou quatro anos, até quando fui para os Estados Unidos. Chegamos a gravar um LP juntos<sup>19</sup>” (In: *O Liberal*. 2003).

---

<sup>17</sup> Soprano belemense, atuou como solista no Brasil e no exterior. Conquistou vários e importantes prêmios. Atualmente atua na área do ensino. Desde 2007 passou a estar à frente da direção do Theatro da Paz. (Disponível em: <http://www.theatrodapaz.pa.gov.br/>)

<sup>18</sup> Soprano belemense, estudou sob orientação de várias professoras de canto nacionais e internacionais. Participou de várias montagens operísticas nos Estados Unidos, na Itália e no Brasil. Foi vencedora de vários concursos. Atualmente dedica-se ao ensino. (Disponível em: <http://www2.uol.com.br/spimagem/festival/paz2004/curric.htm#elenco>)

<sup>19</sup> *Coleção nos Originais: Altino Pimenta*. Obras para piano solo, canto e piano, piano e oboé. (LP)

Jena Vieira idealizou e coordenou a gravação do CD *A música de Altino Pimenta*, um registro fonográfico para fins de divulgação da obra deste nas universidades dos EUA. A ela coube “tanto o trabalho de transcrição fonética do texto das canções usando o IPA (*International Phonetic Alphabet*) quanto o de orientar a dicção para que fossem realizados com maior exatidão possível os sons dos fonemas pertencentes ao português brasileiro”. (VIANA, 2008. p. 2). Sua avaliação sobre a interpretação da canção neste disco é que

no momento em que a cantora [Jo Ella Todd] teve acesso à essas ferramentas, [tradução e transcrição fonética] juntamente com a demonstração oral e orientação que lhe foi dada quanto à dicção, ela pôde realizar seu trabalho interpretativo com maior exatidão, que na minha opinião foi excelente (*ibidem*).

No registro pode-se notar que a interpretação da soprano Jo Ella Todd segue o modelo erudito. Suas escolhas interpretativas são balizadas inicialmente pela manifesta admiração pela produção de Pimenta definindo-a como “exemplo da boa música brasileira”. (In: *O Liberal*, 2002. p.16). O estilo vocal que adotou se manifesta coerente com a partitura e com a idéia do compositor, que acompanhou o início do processo de preparação do CD.

Outro registro, o LP *Altino Pimenta – Nos Originais da UFPA – Altino Pimenta*, lançado pela UFPA em 1992, apresenta algumas variações quanto à interpretação. A canção “Vela morena”, presente em ambas das gravações (no primeiro: na faixa 8; no segundo: lado B, faixa 3), é executada aparentemente seguindo o modelo popular pela cantora Madalena Aliverte. Considerando a presença do compositor no primeiro e que o próprio é quem acompanha no segundo, depreende-se que cabe ao interprete com sua experiência, recursos técnicos e artísticos elaborar sua “versão” para a partitura de Pimenta.

Pode ser visto que o compositor levava em consideração a experiência e o conhecimento do interprete, que valorizava este intercâmbio com diversos artistas.

Isso chama a atenção para o perfil das pessoas citadas, comprometidas que são com a pesquisa e com o conhecimento artístico. Ressalta-se que a declaração do próprio compositor sobre suas canções era clara: “Faço música para pessoas que estudam canto. É uma música mais trabalhada tecnicamente” (In: *Diário do Pará*, 1999 s. p.).

## **As canções**

Ao declarar “Estou fazendo a minha música. A que eu acho que devo fazer, sem maiores preocupações” (PIMENTA In: LOBO, 1988). o compositor se referia à dedicação que lhe rendeu o conjunto formado por 34 canções de sua autoria. Deste total, 15 foram compostas após 1992, quando, devido à repercussão alcançada pela audição de suas canções na voz de Elenis Guimarães,<sup>20</sup> foi convidado para visitar a Alemanha. O quadro a seguir alista sua obra para canto e piano. A produção de Altino como poeta de sua própria composição é outro dado observado neste quadro, com 11 canções feitas a partir de poemas próprios.

A “Canção do perdão” foi finalista da Feira Pixinguinha em 1980. Parece datar de 28/06/1992 a primeira audição desta canção em Belém. Outras peças citadas no mesmo artigo não foram encontradas. “Paixão dos poetas”, “Mestiça”, “Amazon Blues”, “Canto final” e “Sonho de passarinho” (*O Liberal*, 1992 s. p.). Não há indicação que especifique se são canções ou peças instrumentais. Todas estas são composições populares do compositor. A primeira audição de “Canto para

---

<sup>20</sup> Soprano nascida em Minas Gerais, iniciou seus estudos musicais sob orientação de Amin Feres. Graduiu-se em canto pela UFMG. Paralelamente, estudou com Leilah Farah. Pós-graduada em lied e ópera pela Escola Superior de Música de Stuttgart, na Alemanha. Conquistou muitos prêmios. (Disponível em: [http://www2.uol.com.br/spimagem/elenco/elenis\\_guimaraes.htm](http://www2.uol.com.br/spimagem/elenco/elenis_guimaraes.htm)). Atualmente professora na UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Astor Piazzolla” foi lançada por Maria Dorokhova<sup>21</sup> em 09 de maio de 1996, em recital de obras para canto e piano e piano solo do repertório brasileiro, acompanhada ao piano por Altino Pimenta. Das outras canções, não achamos nenhuma referência de primeiras audições. A seguir o quadro completo das canções.

| <b>Título</b>                    | <b>Data</b> | <b>Poeta</b>                 |
|----------------------------------|-------------|------------------------------|
| A uma gaivota                    | 1999        | J. J. Paes Loureiro          |
| Amazon Blues (canção ?)          | s.d.        | Altino Pimenta?              |
| Apresentação                     | 1998        | Adalcinda                    |
| A bela e a fera                  | 1994        | Altino Pimenta               |
| Canção da chuva                  | s.d.        | Sylvio Moreaux               |
| Canção do perdão                 | 1999        | Isadora A. Rocha             |
| Canjerê (canto caboclo)          | 1991        | Altino Pimenta               |
| Canto para Astor Piazzolla       | 1996        | Altino Pimenta               |
| Chora coração                    | s.d.        | Altino Pimenta               |
| Contigo                          | 1993        | Gustavo J. de Souza          |
| Canto final (canção ?)           | s.d.        | Altino Pimenta ?             |
| Dúvida                           | 2000        | Acyr Castro                  |
| Ecos selvagens                   | 1999        | Antônio Tavernard            |
| Estrela                          | 1943        | Altino Pimenta               |
| Estilhaços                       | 2000        | Acyr Castro                  |
| Igreja de Arrabalde              | 1993        | Bruno de Menezes (1893-1963) |
| Lundu marajoara                  | 1995        | Altino Pimenta               |
| Mestiça                          | s.d.        | Altino Pimenta?              |
| O uirapuru e o violão (vocalize) | 1980        | Altino Pimenta               |
| Paixão dos poetas (canção ?)     | s.d.        | Altino Pimenta?              |

---

<sup>21</sup> Soprano nascida na Rússia, formou-se no Conservatório Estatal de Moscou. Altamente premiada, integrou o corpo estável de solistas do teatro de Ópera da Academia Russa de Música Gressin. Na mesma data do recital, completava dois anos que residia no Brasil.

|                                       |      |                                |
|---------------------------------------|------|--------------------------------|
| Panema                                | 1999 | José Wilson Malheiro           |
| Ressonâncias                          | s.d. | Altino Pimenta                 |
| Romance da inconfidência              | 1990 | Cecília Meireles (1901-1964)   |
| Romancello                            | 1988 | Altino Pimenta                 |
| Saci Pererê                           | 1996 | Jorge Camacho                  |
| Sinal de Amor                         | 1980 | Altino Pimenta                 |
| Soneto à lua                          | s.d. | Bruno de Menezes (1893-1963)   |
| Súplica                               | 1993 | Milton Camargo                 |
| Toada da canoa                        | 1993 | Altino Pimenta                 |
| Transformação                         | 1998 | Dulcinéa Parmense              |
| Poema para os olhos da olhos da amada | s.d. | Vinícius de Moraes (1913-1980) |
| Sonho de passarinho                   | s.d. | Altino Pimenta ?               |
| Vela morena                           | s.d. | Alex Fiúza de Melo             |
| Última carta                          | 2001 | Antônio Tavernard (1908-1936)  |

Outra canção cuja partitura não foi localizada pelo autor é “Poema para os olhos da amada”, com versos de Vinícius de Moraes. Sabemos da existência desta canção por meio da reportagem de 12 de setembro de 2001 no *Diário do Pará* p.2.

## Referências para preparação da performance

No que se refere às escolhas interpretativas na performance, a reflexão sobre o conteúdo do poema é uma fonte de possibilidades. “Um poema é constituído, ao mesmo tempo, por um complexo conjunto de diferentes peças e por um todo artístico cujo sentido supera a soma dos elementos individuais” (STEIN & SPILLMAN, 1996, p. 21, tradução do autor)<sup>22</sup>. Quanto à reflexão sobre um objeto

---

<sup>22</sup> “A poem is both a complex set of diverse parts and an elegant artistic whole that surpasses the sum of the individual elements”

desta complexidade, vários aspectos do conteúdo poético serão submetidos à observação para identificar ou estabelecer relações que favoreçam a performance.

- Representação poética
  - Recurso, através do qual, o poeta explora o potencial expressivo do verso, da estrofe, etc.
- Progressão poética e *Stimmung*<sup>23</sup>
  - Envolve atividade ou movimento físico, emocional, psicológico ou deslocamento geográfico dos personagens do poema
- Persona e modos de endereçamento
  - O protagonista, o personagem que exerce a fala no poema
- Divisão formal
  - Número de estrofes e de versos
  - Sequenciamento de idéias
  - Representações de articulação – pontos, vírgulas, reticências, etc
- Sonoridade da seqüência de fonemas
- Métrica poética
  - Escanção métrica e distribuição de sílabas tônicas

No que se refere ao texto musical será adotada a linguagem de Jan LA RUE, obedecendo a disposição encontrada na pesquisa de Luciana KIEFER. Os cinco elementos citados pela autora são:

- Som
  - Timbre - Extensão, tessitura, contrastes, escrita idiomática
  - Dinâmica – Níveis mais usados e frequência de contrastes
  - Textura – simultaneidade dos eventos ou independência das vozes
- Harmonia
  - Fontes de tensão
  - Gradação entre estabilidade e tensão
- Melodia
  - Recorrência de graves e agudos
  - Relação temática entre as partes
  - Articulação das linhas melódicas – repetição, desenvolvimento, variação, contraste
  - Intervalos – duração, acentuação, função no contorno melódico
  - Padrões motivicos – tamanho e direção dos intervalos
  - Movimentos melódicos – tipos de contorno

---

<sup>23</sup> Expressão da língua alemã para estado de espírito ou psicológico, neste caso relacionado ao conteúdo poético.

- Ritmo.
  - Tipologia de tempos e metros – tempos preferidos, alterações internas
  - Relação entre o comprimento das partes
  - Interação com os outros elementos – interferência do som, da harmonia e da melodia
  - Variação de intensidade – período de estabilidade ou de mudança de atividade
  - Módulo rítmico característico
- Desenvolvimento – resulta da interação entre os anteriores
  - Movimento – frequência e nível de mudanças
  - Forma – resultado da articulação entre as partes (mudança de textura, novo material temático, alteração na atividade rítmica)

Estes elementos são utilizados como ferramentas para criar unidade no tocante ao vocabulário utilizado. Altino Pimenta compôs sua obra utilizando sempre estruturas harmônicas estáveis e tonais, o que torna a escolha deste modelo apropriada.

### **Estudo analítico interpretativo das três canções “Estrela” (1943), “A uma gaivota” (1999) e “Última carta” (2001)**

Altino Pimenta se reconhecia como compositor desde a juventude. Tinha 22 anos quando compôs “Estrela”, sua primeira canção e sua primeira composição. Ela foi dedicada à soprano Maria Helena Coelho Cardoso (1917–2003)<sup>24</sup> que a manteve sempre em seu repertório. A interpretação da soprano ficou como referência e consiste, em linhas gerais, na execução da repetição em *bocca chiusa* ou vocalizada. A canção é extremamente simples, mas rica em sua ambientação.

---

<sup>24</sup> Soprano nascida em Belém, formada no Conservatório Carlos Gomes com o Maestro Ettore Bosio, aperfeiçoou-se no Rio de Janeiro com Murilo de Carvalho, Gabriella Besanzoni, Heloisa Mastrangioli, Marietta Berney Campelo, René Talba e H. Hirschman. Fez brilhante trajetória artística de acordo com seu dossiê de impressões jornalísticas.

## Estrela – 1943

Poema de Altino Pimenta

A estrela azul  
Veio me trazer  
A saudade enorme  
De você

O poema é composto de quatro versos que compõem uma única estrofe. Nele é descrito o monólogo do poeta enquanto observa um elemento da natureza. O corpo celeste que observa traz-lhe o sentimento de grande saudade. A natureza é aqui, instrumento de aproximação do poeta com suas lembranças, dele com seu mundo interior, com as pessoas e coisas que ocupam seu universo afetivo.

A tonicidade e a sonoridade de finais de cada verso são características do poema que contribuem com o significado, cuja estrutura falada seria:

- |    |                                         |                                  |   |
|----|-----------------------------------------|----------------------------------|---|
| 1. | A                                       | es/ <b>tre</b> /la a/ <b>zul</b> |   |
|    |                                         | 2                                | 4 |
| 1. | <b>Veio</b>                             | /me /tra/ <b>zer</b>             |   |
|    | 1                                       |                                  | 4 |
| 2. | A /sau/ <b>da</b> /de e/ <b>nor</b> /me |                                  |   |
|    |                                         | 3                                | 5 |
| 3. | De /vo/ <b>cê</b>                       |                                  |   |
|    |                                         | 3                                |   |

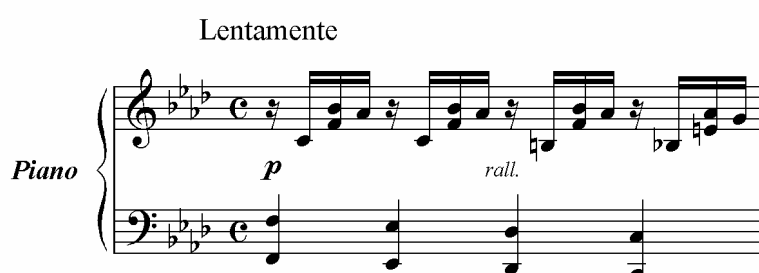
A irregularidade da tonicidade dos versos mostra o estado psicológico da persona. Uma das características do poema é a economia das palavras usadas, que tem que ser refletido das escolas do intérprete. O contraste relativo à quantidade de sílabas por verso, mostra no terceiro, o maior deles, tratar-se do universo interior carregado de sentidos e de poucas palavras.

O poema mostra terminações com sonoridade fechada. Nas palavras “azul”, “trazer” temos como penúltimo fonema um som aberto, o que acentua ainda mais esta característica. A sequência de fonemas fechados produz uma sonoridade escura no final do poema diferindo somente na palavra “enorme”, que além de apresentar

terminação aberta protagoniza um momento de mudança na trama rítmica e harmônica da canção.

O texto musical acentua estas características do poema. Constitui-se de tonalidade definida, *fa menor*. O compositor distribui os quatro versos em 12 compassos. Usa o contraste rítmico para acentuar os personagens que participam da fantasia do poeta.

Os elementos mostrados a seguir compõem a interpretação musical do poema. O primeiro é a relação entre a melodia vocal e o *ostinato* rítmico da linha do acompanhamento. A mão esquerda repete suas frases em movimento descendente, em sua maioria repetindo figuras de semínima, criando uma ambiência de introspecção, enquanto a mão direita responde a cada uma das figuras da mão esquerda com pequenos motivos, a maioria com figuras de semicolcheias.



**Ilustração 1:** Estrela - *ostinato* rítmico do acompanhamento.

Este ambiente rítmico se contrapõe à melodia vocal que se constitui de figuras de semibreve seguidas de colcheias. Este movimento lento da melodia contrasta com o acompanhamento, uma possível tentativa de reprodução do estado de contemplação do poeta. O texto musical expõe cada fonema sem pressa, contemplando o movimento do corpo celeste e calculando a dimensão do que sente.

3

*p* A es - tre - l'a - zul

Pno.

**Ilustração 2:** Estrela – Contraste rítmico entre melodia vocal e acompanhamento.

As indicações de dinâmica acentuam o caráter introspectivo da canção. A primeira indicação é de *p*, no primeiro compasso da canção e a última é *pp*. No compasso oito as chaves de crescendo e decrescendo antecedem o ápice da canção acentuando a palavra “enorme”. Neste momento da canção a mão esquerda inverte a direção, agora seguindo em movimento ascendente preparando, junto com a direita o ambiente harmônico para a continuação da frase mais aguda da melodia vocal. A nota longa na mão esquerda, interrompendo a linha descendente, também sublinha a importância deste momento.

7

a sau da dee - nor me, de vo - - -

*rall.*

Pno.

10

1. 2.

cê. cê.

10

1. 2.

*rall. molto*

*pp*

Pno.

**Ilustração 3:** Estrela – preparação e ápice da canção.

Observa-se outra participação da mão esquerda com o sentido do terceiro verso “de você” com a ocorrência das figuras de semínima que, no compasso nove, aparecem intercaladas por pausas com o mesmo valor. No compasso dez, Pimenta volta a usar o *ostinato* rítmico do início da canção, indicando assim a continuidade do estado contemplativo da persona.

Esta mesma continuação é reforçado pela repetição da canção inteira. A idéia de Maria Helena Coelho Cardoso de repetir a melodia vocal em *bocca chiusa* torna a ambientação da canção ainda mais contemplativa. A palavra não é mais necessária mas o pensamento da persona continua. O final da canção tem sonoridade suspensiva e indicação de *rallentando molto* constituindo assim um cenário de desilusão pela falta do ser amado.

### **A uma Gaivota – 1999**

Texto de João de Jesus Paes Loureiro (1939).

Leva-me leve  
gaivota leva-me...  
leva-me longe  
leva-me livre  
Leve gaivota  
leva-me, eleve  
ave tão alva  
livre, sem rotas  
Ave revolta  
leva-me livre  
no azul que adoras  
leva-me anjo  
ave tão breve  
livre gaivota  
Ave amorosa  
ai!, que não volta  
salva-me, leva-me  
leve gaivota

(PIMENTA, 2001)

Às margens do Rio Maratauíra situa-se Abaetetuba. É uma cidade paraense cuja orla é banhada pelo afluente do Tocantins. Foi lá que nasceu João de Jesus

Paes Loureiro. Poeta, prosador e teatrólogo, além de letrista e professor. Foi secretário municipal e, depois, secretário estadual de Educação e Cultura. É Bacharel pela faculdade de Direito do Pará em 1964, exerceu o jornalismo e o magistério universitário em Belém. Presidiu a Fundação Tancredo Neves e foi diretor do Instituto de Artes do Pará. Sua poesia é lírica e de marcado cunho social. Envolvido pela realidade amazônica, cercou de contornos poéticos a cidade de Belém, seus mitos e lendas, e a dura realidade rural.

O poeta atualmente reside em Belém. No poema do qual se ocupa este tópico, ele faz referência a um ente muito presente na geografia da região, a gaivota. É uma “ave aquática de que há ao todo mais de quarenta espécies. Abundantes no Brasil, [...] é encontrada até nas margens de grandes rios, como o Amazonas e afluentes.” (BARSA, 1997, v. 6, p.489). Quem se encontra próximo à margem do mar ou do rio convive dia-a-dia com a presença desta ave alva, e leve em seu vôo.

Criar uma obra de arte a partir deste tema mostra um regionalismo no qual o aspecto humano, de tão presente, possibilita correlações com o universo existencial de qualquer indivíduo que se encontre à beira da água observando o vôo de uma gaivota. Embora aqui o poeta fale do que lhe é próprio – contemplar à beira do rio o vôo de uma gaivota – ele se abandona aos ventos da própria imaginação.

A fantasia do poeta a respeito do universo existencial da ave e a relação disso com elementos próprios de sua condição humana, enquanto a observa se afastando em seu vôo rumo à imensidão, pode ser considerado o núcleo do conteúdo deste poema. Ele descreve a cena enquanto observador.

Seu monólogo se inicia com a exposição do desejo de evasão, de encontrar-se em estado de leveza a ponto de compartilhar do vôo daquele pássaro. Ele

justifica este desejo expressando sua busca por sentir-se livre, distanciar-se sem rotas, levemente, daquilo que lhe estaria provocando o sentimento de “revolta”.

O objeto de sua observação aparece na linha sete e volta somente entre as linhas doze a quinze da poesia. Ela voa em um ambiente dúbio que remete ao mesmo tempo ao céu como o fenômeno visual sobre a linha do horizonte e ao fenômeno místico povoado por seres místicos, comparando-a a um “anjo” a voar “no azul” adorado. A experiência do observador leva-lhe a suplicar pela realização do que deseja, pela participação de uma existência que não corresponde à sua experiência no momento da observação. Ele deseja evadir e, mergulhado em sua contemplação se deixa levar por sua fantasia, que não lhe sucederá.

Nas dezoito linhas de tamanhos quase idênticos, a disposição das sílabas tônicas contrasta também entre si com a insistente recorrência das sílabas “le”, “lon” e “li” usadas pelo poeta de maneira intrigante. Devido a esta característica iniciou-se o estudo da tonicidade com a versão do poeta, buscando uma compreensão adequada da trama sonora do texto, de como as sílabas tônicas se apresentavam e suas possíveis inter-relações.

1. **Le**/va/-me /**le**/ve  
1                      4
2. gai/**vo**/ta /**le**/va/-me...  
2                      4
3. **Le**/va/-me /**lon**/ge  
1                      4
4. **Le**/va/-me **li**/vre  
1                      4
5. **le**/ve /gai/**vo**/ta  
1                      4
6. **Le**/va/-me, e /**le**/ve  
1                      4
7. **a**/ve /tão /**al**/va  
1                      4
8. **li**/vre, /sem /**ro**/tas  
1                      4
9. **A**/ve /re/**vol**/ta  
1                      4

10. **Le**/va/-me **li**/vre  
1                      4
11. no a/**zul** /que a/**do**/ras  
                    2                      4
12. **Le**/va/-me /**an**/jo  
1                      4
13. **a**/ve /tão /**bre**/ve  
1                      4
14. **li**/vre /gai/**vo**/ta  
1                      4
15. **A**/ve a/mo/**ro**/sa  
1                      4
16. **ai**!, /que /não /**vol**/ta  
1                      4
17. salva-me, **Le**/va/-me  
1                      4
18. **le**/ve /gai/**vo**/ta  
1                      4

Porém, seguindo pelas frases musicais, Pimenta reconfigura este esquema de tonicidade, apresentando a seguinte estrutura:

1. **Le**/va/-me /**le**/ve /gai/**vo**/ta  
1                      4                      7
2. **Le**/va/-me **lon**/ge /**le**/va/-me /**li**/vre  
1                      4                      6                      9
3. **Le**/va/-me  
1
4. **le**/va/-me **le**/va/-me  
1                      4
5. **le**/ve /gai/**vo**/ta  
1                      4
6. **a**/ve /tão /**al**/va  
1                      4
7. **li**/vre, / **li**/vre /sem /**ro**/tas  
1                      4                      6
8. **A**/ve /**a**/ ve/re/**vol**/ta  
1                      3                      4
9. **Le**/va/-me  
1
10. **li**/vre  
1
11. no|a/**zul** /que|a/**do**/ras  
                    2                      4
12. **Le**/va/-me /**an**/jo|a/ve /tão /**bre**/ve  
1                      4                      8
13. **li**/vre /gai/**vo**/ta  
1                      4
14. **A**/ve /**a**/ ve|a/mo/**ro**/sa  
1                      3                      6

15. **ai!**, /que /não /**vol**/ta **sal**/va/-me, /**le**/va/-me  
           1                  4      6                  9  
 16. **le**/ve /gai/**vo**/ta  
           1                  4

Esta nova configuração também altera o número de linhas poéticas.

Estabelecendo-se um paralelo entre a composição musical e a estrutura do poema observa-se que o poema de Paes Loureiro é distribuído por Pimenta em 26 compassos com tonalidade definida (Lá bemol maior), em compasso quaternário sem indicação de mudança de compasso ou de indicação de tempo, neste caso, *largo*. A canção é escrita de forma ininterrupta com a presença de *ostinato* rítmico e pedais na mão esquerda. A nota pedal mais usada é Lá bemol oitavado.

Na canção, algumas partes do poema são alteradas. Em sua sexta linha, por exemplo, o trecho inicial do verso “eleve” é omitido. Com estas e algumas outras alterações, o poema assume a seguinte forma:

|                                      |   |                                               |
|--------------------------------------|---|-----------------------------------------------|
| Intro                                |   |                                               |
| Leva-me leve gaivota                 | } | 17 compassos<br>com indicação de<br>repetição |
| Leva-me longe leva-me livre          |   |                                               |
| Leva-me                              |   |                                               |
| leva-me leva-me                      |   |                                               |
| leve gaivota                         |   |                                               |
| ave tão alva                         |   |                                               |
| livre, livre sem rotas               |   |                                               |
| Ave ave revolta                      |   |                                               |
| Leva-me                              |   |                                               |
| livre                                |   |                                               |
| no azul que adoras                   |   |                                               |
| Leva-me anjo ave tão breve           |   |                                               |
| livre gaivota                        |   |                                               |
| Ave ave amorosa                      | } | 5 compassos                                   |
| ai!, que não volta salva-me, leva-me |   |                                               |
| leve gaivota                         |   |                                               |

A sensação de movimento sugerida pelo compositor ocorre pela combinação entre as seguintes células rítmicas que, na melodia, se justapõem de diferentes maneiras.



consideradas como anacruse para a sílaba tônica da palavra “gaivota”. As notas anteriores à sílaba tônica que inicia o segundo compasso poderiam soar de muitas outras maneiras se fosse levar em consideração a acentuação demonstrada na forma do poeta: “Leva-me leve/gaivota...” . Trata-se portanto de uma escolha de Pimenta, uma vez que elas, assim como em muitos outros trechos, se apresentam em disposição semelhante, antecedendo a partícula tônica do texto no tempo forte da divisão de compasso.

A linha vocal explora a extensão do intervalo entre dó3 e lá bemol 4. Para soprano ou tenor, não há necessidade de transposição da tonalidade. Para uma mezzo-soprano ou barítono, seria necessária que seja tranposta pelo menos uma terça menor abaixo (Fa).

O texto musical inicia-se com uma introdução de 4 compassos e depois apresenta, em termos gerais, uma linha do poema a cada 2 compassos.

1ª Linha                      2ª Linha

5

Le-va-me le-ve gai-vo - ta le-va-me lon - ge le-va-me li - vre

Pno.

**Ilustração 9:** A uma Gaivota – 1ª e 2ª linhas do poema no texto musical.

A linha vocal é geralmente acompanhada na mão esquerda pela seqüência quase ininterrupta de lá bemol e, pela mão direita em uníssono com a voz, por vezes acrescida de notas da harmonia. Há pouca ocorrência de pausa entre as colcheias na parte do piano, a maioria delas na mão direita, repetindo a estrutura formal do poema no texto

musical, em dezesseis linhas quase sem pontuação. Os versos são separados entre si com pausas de valores diferentes. A primeira ocorrência de vírgula no poema original, corresponde a uma pequena pausa, de colcheia, na linha vocal no 6º compasso.

As linhas três e quatro do poema são musicadas seguindo a mesma estrutura das duas primeiras, enquanto a sete e a oito apresentam ritmo e acompanhamento diferentes.

**Ilustração 10:** A uma Gaivota – 7ª linha do poema no texto musical.

**Ilustração 11:** A uma Gaivota – 8ª linha do poema no texto musical.

Há indicação de repetição para as 12 primeiras linhas do poema, com as quatro últimas como casa dois. No trecho final, o observador se dirige à gaivota com veemência. A canção termina após sugerir a sensação de *coda* retomando a sonoridade dos compassos 5 e 6, primeiros versos do poema. Nos dois trechos, a progressão harmônica é a mesma e a mão esquerda da linha do piano toca as mesmas notas, mas as variações na mão direita e na melodia mostram tratar-se de

um novo momento, de uma fase nova da composição que conduz à conclusão do texto musical nos três últimos compassos.

22

A - ve a ve'a-mo - ro - sa, ai! que não vol - ta

Pno.

**Ilustração 12:** A uma Gaivota – décimo quarto verso da versão do poema feita pelo compositor.

Neste trecho final, o autor dirige a palavra à ave de forma diferente, intensificando o sentido de súplica do observador. Apareça pela primeira vez o pedido “Salva-me” imediatamente antes do ápice da canção. É neste momento que, no texto musical, está registrada a única alteração de dinâmica com indicação de crescendo tanto no canto quanto no piano, chegando à nota mais aguda e final da melodia.

24

vol - ta sal - va - me, le - va - me le - ve gai - vo - ta

Pno.

*f*

*rall.*

**Ilustração 13:** A uma gaivota – fim do poema e do texto musical.

No último compasso, a mão esquerda na parte do piano tem sua única pausa e, embora a fermata prolongue o terceiro tempo, outra pausa é que determina o fim da canção. A linha vocal é finalizada da mesma forma, mas sem fermata,

terminando antes do piano. Esta situação pode fazer referência à imagem descrita pelo poeta. A Gaivota “não volta”, o que também sugere o observador com os olhos voltados para a imensidão, vendo desaparecer ao longe o ser a quem clamava: “salva-me, leva-me”.

Outra relação pode ser extraída destes eventos. Observe-se que a mão esquerda, com suas repetições de oitavas cria uma sensação de horizontalidade enquanto a linha vocal “flutua”, ondulando sobre esta linha, sugerindo a relação entre a linha do horizonte e o vôo da gaivota. Também sugere o desejo do observador de poder voar junto com o pássaro, “livre” e “sem rotas”.

No compasso 24 da cópia da partitura fornecida pela viúva do compositor, a linha vocal tem, na palavra “volta”, duas notas mi bemol 4. E nas duas gravações observadas, os cantores cantam mi bemol 4, la bemol 3 neste mesmo lugar. Infelizmente, não tivemos acesso aos manuscritos do compositor, que estão em fase de edição. Tendo Pimenta participado das gravações e acompanha uma delas, optamos para cantar a versão gravada, esperando a edição final da canção.

### **Última carta – 2001**

Antonio Tavernard (1908–1936)

Por que não me vens ver? Estou doente...  
 É possível que morra com o luar...  
 Anda, lá fora, um vento, tristemente,  
 as ilusões das rosas a esfolhar.  
 E, aqui dentro, na alcova penumbrada,  
 onde arquejo, sozinho, sem sequer  
 a invisível presença abençoada  
 de um pensamento meigo de mulher,  
 há o desconsolo imenso, a imensa dor  
 de alguém que vai morrer sem seu amor...

De quando em quando,  
 o coração, que sinto  
 cada vez mais cansado, se arrastando,

marcando o tempo, recontando as horas,  
 pergunta-me, num sopro quase extinto,  
 quando é que virás...  
 Volta depressa, sim?... Se te demoras,  
 já não me encontrarás...

Ouçó, longe, a gemer de harpas eólias...  
 É de febre... Começo a delirar...

Desabrocham, no parque, as magnólias...  
 Vem surgindo o luar...  
 E, como a luz do luar que vem nascendo,  
 eu vou aos poucos, meu amor, morrendo...  
 (NUNES, 2001. p. 273)

O poema foi escrito por Antônio Távernard (1908-1936), poeta paraense que atuou também como jornalista, dramaturgo e compositor. Chegou a ingressar na Faculdade de Direito do Pará, mas seus dias foram abreviados devido à falta de recursos médicos contra a hanseníase. Foi um dos redatores da revista *A Semana*, uma das mais importantes a circular em Belém, na década de 30. Entre os temas de seus poemas estão o amor, a morte e a esperança. Outros temas presentes em sua produção são os motivos folclóricos do Pará, inspiradores da música de outros compositores paraenses (Salles, 2002. p. 329).

Benedito Nunes<sup>25</sup> informa sobre o poema que “sobre o leito de morte do poeta, foi encontrado esse papel cheio de letras trêmulas e manchado de lágrimas” (*ibidem*). A canção é a última composição de Altino Pimenta, escrito um ano e meio antes da sua morte.

Neste poema, o autor fantasia em torno do cenário da própria morte, enquanto deseja ardentemente a presença da pessoa amada, cuja ausência ele questiona. Ele descreve o mundo exterior e interior enquanto locais de ocorrência

---

<sup>25</sup> Poeta nascido em Belém. É professor emérito da UFPA e escritor. Colaborou em obras coletivas nacionais e estrangeiras. Individualmente publicou também livros na área da filosofia.

de fatos que retratam o processo da morte e o estado ameaçador de abandono no qual se encontra o poeta. A narrativa é interiorizada nas descrições em torno da figura poética do coração como local de sentimento, representante de um cansaço e fraqueza, mas ainda marcador do tempo restante de vida do poeta, chegando ao clímax da poesia, na 17ª e 18ª linhas: “Volta depressa, sim?... Se te demoras, já não me encontrarás...”.

O delírio que pode preceder a morte é aqui descrito na mais curta estrofe do poema, e se contrasta com dois fatos simultâneos presentes na última estrofe: a oposição do nascimento (da lua) e a morte.

As características literárias que parecem significativas da análise interpretativa da relação texto e música fundamentam-se a partir da descrição do poema romântica feito por Sergius Gonzaga.<sup>26</sup> Dele podemos reconhecer as seguintes características: o “eu” oprimido – esmagado pela solidão, escreve uma última carta endereçada à pessoa amada; culto à natureza – os elementos da natureza utilizados como cenário e instrumentos do processo de morte; formas de evasão – através da redação de uma carta, cuja temática utiliza figuras da natureza que falam de relações temporo-espaciais e corporais da relação do poeta com sua dor (GONZAGA, 2002).

O poema é estrófico com número irregular de versos em cada estrofe – são 24 linhas, quatro estrofes de tamanhos diferentes. Os diferentes tamanhos de linha, a rítmica do poema, as relações e significados do texto oferecem ao interprete elementos importantes para a abordagem do texto musical. Diferentemente de “A uma gaivota”, Pimenta não faz alterações rítmicas significativas na estrutura do poema na sua composição.

---

<sup>26</sup> Professor de Literatura Brasileira e Panorama da Cultura Brasileira no curso de Letras da UFRGS. É autor de vários livros didáticos e paradidáticos, entre os quais *Manual de Literatura Brasileira*.

1. Por /**que** /não /me /vens /**ver**? /Es/**tou** /do/**en**/te...  
2 6 8 10
2. **É** /pos/**si**/vel /que /**mor**/ra /com o /lu/**ar**...  
1 3 6 11
3. **An**/da, /lá /**fo**/ra, um /**ven**/to, /tris/te/**men**/te,  
1 4 6 10
4. as i/lu/**sões** /das /**ro**/sas /a es/fo/**lhar**.  
3 5 9
5. E, a/qui /**den**/tro, /na al/**co**/va /pe/num/**bra**/da,  
3 6 10
6. **on**/de ar/**que**/jo, /so/**zi**/nho, /sem /se/**quer**  
1 3 6 10
7. a in/vi/**si**/vel /pre/**sen**/ça a/ben/ço/a/da  
3 6 10
8. de /um /pen/sa/**men**/to /**mei**/go /de /mu/**lher**,  
5 7 11
9. há o /des/con/**so**/lo i/**men**/so, a i/**men**/sa /**dor**  
4 6 8 10
10. de al/**guém** /que /vai /mor/**rer** /sem /seu /a/**mor**...  
2 6 10
11. De /**quan**/do em /**quan**/do,  
2 4
12. o /co/ra/**ção**, /que /**sin**/to  
4 6
13. ca/da /**vez** /mais /can/**sa**/do, /se ar/ras/**tan**/do,  
3 6 10
14. mar/**can**/do o /**tem**/po, /re/con/**tan**/do as /**ho**/ras,  
2 4 8 10
15. per/**gun**/ta/-me, /num /**so**/pro /**qua**/se ex/**tin**/to,  
2 6 8 10
16. **quan**/do /**é** /que /vi/**rás**...  
1 3 6
17. **Vol**/ta /de/**pres**/sa, /**sim**?... /Se /te /de/**mo**/ras,  
1 4 6 10
18. já /não /me en/com/tra/**rás**...  
6
19. **Ou**/ço, /lon/ge, o /ge/**mer** /de /**har**/pas /e/**ó**/lias...  
1 3 6 8 11
20. **É** /de /**fe**/bre... /Co/**me**/ço a /de/li/**rar**...  
1 3 6 10
21. De/sa/**bro**/cham, /no /**par**/que, /as /mag/**nó**/lias...  
3 6 10
22. **Vem** /sur/**gin**/do o /lu/**ar**...  
1 3 6
23. E, /co/mo a /**luz** /do /lu/**ar** /que /vem /nas/**cen**/do,  
4 7 11
24. eu /**vou** /aos /**pou**/cos, /meu /a/**mor**, /mor/**ren**/do...  
2 4 8 10

Porém, difere da divisão de estrofes dado por Benedito Nunes, anteriormente mostrada, a divisão observada no texto musical. Na canção, Pimenta agrupa os versos de maneira diferente através de indicações de mudança de tempo, de dinâmica e de variações no acompanhamento e na linha vocal.

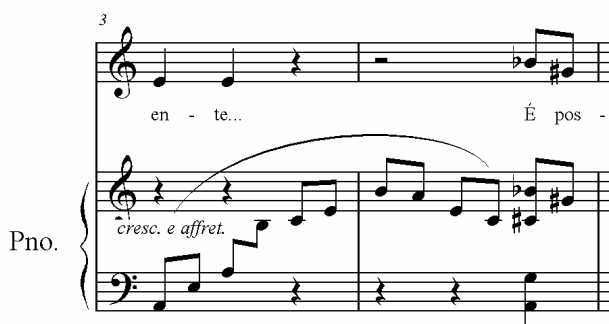
### Última Carta

|     |                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|
| A   | Por que não me vens ver? Estou doente...<br>É possível que morra com o luar...<br>Anda, lá fora um vento, tristemente,<br>as ilusões das rosas a esfolhar. Das rosas...                                                                                                           | } 16 compassos |
| A'  | E, aqui dentro, na alcova penumbrada,<br>onde arquejo, sozinho, sem sequer<br>a invisível presença abençoada<br>de um pensamento, pensamento meigo de mulher,<br>há o desconsolo imenso a imensa dor<br>de alguém que vai morrer sem seu amor...                                  | } 17 compassos |
| B   | De quando em quando o<br>coração, que sinto<br>cada vez mais cansado, se arrastando,<br>marcando o tempo, recontando as horas,<br>pergunta-me, num sopro quase extinto,<br>quando é que virás...<br>Volta depressa, sim?... Se te demoras,<br>se te demoras não me encontrarás... | } 16 compassos |
| A'' | Ouço, longe, a gemer de harpas eólias...<br>É de febre... Começo a delirar...<br>Desabrocham, no parque, as magnólias...<br>Vem surgindo o luar...<br>E, como a luz do luar que vem nascendo,<br>eu vou aos poucos, meu amor, morrendo...                                         | } 17 compassos |

Estabelecendo-se um paralelo entre a composição musical e a estrutura do poema observa-se que o poema de Antônio Tavernard é distribuído por Pimenta em 68 compassos com tonalidade definida, lá menor, em compasso quaternário, diferindo disso o trecho entre os compassos 36 a 51 com indicação de mudança de tempo, *meno mosso*, em tonalidade de Lá maior. A partir do compasso 52 o andamento indicado é *a tempo* e a tonalidade volta a ser lá menor.

Assimetrias quanto à distribuição dos elementos estruturais da poesia, como é o caso das sílabas tônicas, ou os diferentes tamanhos das frases que o compõem, são elementos a partir dos quais as escolhas interpretativas podem aproximar o interprete dos possíveis sentidos construídos pelo compositor no texto musical. Como pode ser visto na diagrama acima, a primeira e terceira partes têm 16 compassos enquanto que a segunda e quarta têm 17 compassos. Com exceção da terceira parte, elas apresentam a mesma ambientação harmônica e se iniciam de forma quase idêntica. A partir do nono compasso de cada uma destas partes, o texto musical apresenta um desfecho diferente. Os trechos iniciam com o padrão rítmico semelhante e a mesma ambientação harmônica, porém seus finais os transformam em frases de tamanhos diferentes, irregulares nas reapresentações das linhas melódicas, lembrando a estrutura do poema. (Veja partitura em anexo).

Pode-se observar que as notas mais agudas do acompanhamento seguem em uníssono com a linha vocal, diferindo deste padrão somente nos trechos nos quais a melodia vocal tem pausas longas. Nestes momentos o piano toca, como podemos ver na ilustração, frases intermediárias como demonstradas nas ilustrações a seguir. A primeira e a segunda frases intermediárias, aparecem iguais nas partes um, dois e quatro.



**Ilustração 14:** Última Carta. – 1ª frase intermediária – piano.



**Ilustração 15:** Última Carta – 2ª frase intermediária – piano.

A indicação em todas as frases intermediárias de *cresc. e affret.* não seguida de indicação de retorno ao andamento original, pode ser realizada com uma certa liberdade interpretativa, deixando ao critério dos intérpretes a volta do tempo.

Cada nova estrofe do poema é ouvida no texto musical como uma lembrança do que já foi. Ao final de cada uma delas, a harmonia e os outros elementos estruturais levantam suspeitas sobre algo inesperado que, quando acontece, aparece como que entre parêntesis, como o momento em que o poeta já não pode fugir à sua tragédia. Sua descrição a respeito da situação do coração, da contagem do tempo e a suspeita sobre seu fim solitário se encontra em um trecho diferente, *sempre p sostenuto*, (a terceira parte) que termina em *rall.* antes do último “retorno” do trecho que repete, correspondendo à última estrofe do poema.

A linha vocal se movimenta de forma ondulada e na maior parte da composição cada frase do texto musical corresponde a uma linha do poema, de tamanhos diferenciadas, como no poema. A reticência do final de alguns dos versos é frequentemente representada por uma pausa na linha vocal,

Por que não me vens ver? Es-tou do - en - te... É pos -

Piano

*mf* *cresc. e affret.*

This musical score is for the first verse of 'Última Carta'. It is written in 3/4 time. The vocal line (treble clef) has lyrics: 'Por que não me vens ver? Es-tou do - en - te... É pos -'. The piano accompaniment (grand staff) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand has a melodic line with a crescendo and acceleration (*cresc. e affret.*) marking. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

**Ilustração 16:** Última Carta – 1º verso.

É pos - sí - vel que mor - ra com o lu - ar...

Pno.

*cresc. e affret.*

This musical score is for the second verse of 'Última Carta'. It continues in 3/4 time. The vocal line (treble clef) has lyrics: 'É pos - sí - vel que mor - ra com o lu - ar...'. The piano accompaniment (grand staff) continues the harmonic and melodic development. The right hand features a melodic line with a crescendo and acceleration (*cresc. e affret.*) marking. The left hand continues with harmonic support.

**Ilustração 17:** Última Carta – 2º verso.

Em geral, no texto musical, o compositor escreve no sentido de acentuar a pontuação do poema.

A partir do compasso 36 até o 51, trecho com indicação de andamento *meno mosso* (*sostenuto*), a mão esquerda do piano repete 12 vezes o lá 1 e a mão direita “conta o tempo” tocando um acorde em cada tempo do compasso, com poucas exceções. Ao som deste pedal, começa a terceira estrofe do poema. Aqui, o poeta descreve o aspecto somático de seu drama pessoal, sentindo o coração “cada vez mais cansado, se arrastando, marcando o tempo, recontando as horas”. A linha vocal corresponde à voz do poeta e o acompanhamento ao seu universo psicossomático, interligados, interdependentes, cúmplices.

36 *meno mosso (sostenuto)*

De quan-do'em quan-do,o co-ra-ção, que sin-to ca-da vez mais can-sa-do, se ar-ras-tan-do, mar-can-do'o

*p* *sempre p (sostenuto)*

Pno.

41

tem-po, se ar-ras-tan-do, re-con-tan-do/as ho-ras, per-gun-ta-me, num so-pro qua-se'ex-tin-to,

Pno.

46 *rall...*

quan-do é que vi-rás... Vol-ta de-pres-sa, sim?... Se te de-mo-ras, se te de-mo-ras, não me'en-con-tra-rás...

Pno. *rall...*

**Ilustração 18:** Última Carta. – B *meno mosso (sostenuto)*.

A mão esquerda “deixa de marcar as horas” na linha 17 (compasso 48) do poema quando é solicitada com ânsia a volta da pessoa amada e o poeta entende que pode não mais ser encontrado, que morrerá sem a presença da amada – andamento *rall*, fermata, e barra dupla.

O poeta descreve seu fim contrastando-o com os raios luminosos que anunciam a chegada do luar. Antes, porém, ele retorna do delírio e se volta para as imagens a sua volta, para o desabrochar das magnólias no parque enquanto “vem surgindo o luar”, circunstâncias que sugerem o início do ciclo da vida. Ele evade, foge da morte, dos delírios que anunciam chegada da morte ao som do “gemer de harpas eólias”. A morte é representada no texto musical, na dinâmica, no

andamento, no acompanhamento e na linha vocal que tem seu volume reduzido e sua forma ondulada ascendente, sem indiação de fermata na parte vocal na última nota.

**Ilustração 19:** Última Carta - últimos versos.

Imediatamente após, ouve-se do piano o Fá#4 com fermata finalizando o arpejo ascendente. A última nota soa abandonada pela linha vocal, como que descrevendo a imagem do corpo que, embora ainda esteja ali, já não é habitado pela vida.

## Conclusão

O estudo destas três peças serviu por base para a preparação da performance e para mostrar a maneira através da qual Pimenta aborda o gênero canção. Ele dedicou-se de maneira especial a esta modalidade de composição tendo por base a criação da poesia, a simplicidade de elaboração do texto musical e a busca de relação entre as significações do poema. Relatos de cantores que colaboraram com ele mostram seu apreço pela arte do canto e do cantor, que era para Pimenta um colaborador com quem discutia sobre sua produção.

Diante do universo musical brasileiro Pimenta pode ser considerado uma figura menor, porém sua arte e suas ações falam por si mesmas diante do contexto geral da arte no Brasil. Ele conquistou o reconhecimento como referencial artístico

e promoveu, através de sua ação como educador, o desenvolvimento do artista e a independência cultural local de Belém em relação aos grandes centros. Juntando-se a outros artistas iniciou um processo de construção de mudança do perfil cultural de Belém que refletiu em outras regiões do Estado.

A história da música no Brasil é repleta de pessoas como Altino Pimenta, quase relegados ao esquecimento sem merecer este destino. Nosso artigo é uma tentativa de trazer à luz a vida de uma figura que foi importante para a formação de uma geração inteira de músicos da sua região e que escreveu um corpo de canções que merecem consideração no cancioneiro brasileiro.

## BIBLIOGRAFIA

APPELMAN, Ralph Dr. *The Science of Vocal Pedagogy : Theory and Application*. Indiana University Press. Bloomington, IN, 1986.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. *150 anos de música no Brasil*. Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1956.

BARROS, Lílíam e GOMES, Luciane. *Memórias e história: 40 anos da Escola de Música da UFPA*. Com a colaboração de MORAES, Maria José e SILVA, Rosa. Belém: Editora Universitária UFPA, 2004.

BINDER, Fernando e CASTAGNA, Paulo. “Teoria Musical no Brasil: 1734-1854”. In: *Revista Eletrônica de Musicologia* v.1.2, dez. 1996.

CAMPOS, José Eduardo Oliva Silveira. “A poesia, a música e a performance da canção “Alma Minha Gentil”: um estudo de caso na obra de Glauco Velásquez”. Dissertação (Mestrado em música), Orientador: PROF<sup>a</sup>.DR<sup>a</sup>. Martha Herr – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes - São Paulo: [s.n.], 2006.

CASTAGNA, Paulo. “A Musicologia enquanto método científico”. In *Musicologia e Patrimônio Musical – palestra na Universidade Federal da Bahia*, nov. 2004.

\_\_\_\_\_. “Avanços e perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira”. In *Musicologia e Patrimônio Musical – palestra na Universidade Federal da Bahia*, nov. 2004.

CATTETE, Karlla. A homenagem ao criador. In: *Informativo da EMUFPA e da SAM*. ano 1, nº 1, p.4. Belém: Sociedade Amigos da Música da EMUFPA, s.d.

CORRÊA. Antenor Ferreira. “Apontamentos acerca da construção de uma teoria harmônica pós-tonal”. In: *PER MUSI: Revista Acadêmica de Música*. n.12, jul./dez. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2005.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. 17<sup>a</sup> ed. Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

*Enciclopédia Microsoft Encarta 99*. "Círio de Nazareth, Pará". Microsoft Corporation. 1999, em CD Rom. Versão 7. 0. 20. 0000.

FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

LIMA, Sonia Albano de. *Performance & Interpretação: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006.

HENRIQUE, Waldemar. *Canções: ensaio de Vicente Salles*. Belém: Secretaria do Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996.

HERR, Martha. “Um Modelo para Interpretação de Canção Brasileira nas Visões de Mário de Andrade e Oswald de Souza”. In. *Música Hodie*; Revista do Programa de Pós-graduação Stricto-Senso da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Vol. 4 (n. 2, 2004) Goiânia: UFG, 2004. (p. 27-37).

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KIEFER, Luciana Nunes. A relação entre música e poesia nas canções para voz aguda e piano de Bruno Kiefer. Dissertação (Mestrado em Música), Orientador: PROF<sup>a</sup>.DR<sup>a</sup>. Martha Herr – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2007.

MARIZ, Vasco. *Waldemar Henrique: Só Deus sabe porque: seleta de textos e fotobiografia*. Belém: Falagona, 1989.

*Nova Enciclopédia Barsa: Encyclopædia Britannica do Brasil Publicações Ltda.* “Gaivota”. São Paulo. 1997. V. 6. p. 489.

PEREIRA, João Carlos. *Encontro com Waldemar Henrique*. Belém: Falangola, 1984.

PIMENTA, Altino. “Aspectos da música brasileira”. *A província do Pará* (Belém), 7 maio 1951.

\_\_\_\_\_. *Composições para canto e piano*. Belém: Editora Universitária UFPA, 1994.

\_\_\_\_\_. “Curriculum vitae: Altino Rozauro Salzar Pimenta: pianista, poeta e compositor”. v1 e 2. 1. (fotocópia). Acervo de Altino Pimenta, Belém.

PIMENTA, Júlia Rossetti. “Histórico do SAM (Serviço de Atividades Musicais), Administração de Altino Pimenta – 1973 a 1980, 2003, (fotocópia). Belém: CMD-EMUFPA/UFPA.

QUEIROZ, Rômulo. “As peças para piano de Altino Pimenta”. Dissertação do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Orientadora: PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup> Diana Santiago – UFBA, 2005.

SALLES, Vicente. “Altino Pimenta Rosauero Salazar.” *Música e músicos do Pará*. 2<sup>a</sup> ed. Brasília: Micro edição do autor, 2002. pp.311-12.

\_\_\_\_\_. *A música e o Tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

\_\_\_\_\_. “Elogio do maestro teimoso e outros elogios”. *A Província do Pará*. Belém, 11 de novembro de 1976. 3º Caderno, p. 4.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.29-48.

SOARES, Isaac. “Altino Pimenta palestras [sic] sobre música”. In: O Liberal. Belém, 17 de setembro de 1996. Cartaz, p. ilegível.

STEIN, Deborah & Robert Spillman. *Poetry into Song*. New York, Oxford University Press. 1996.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TUCKER. Mark. “Jazz”. In: THE NEW GROVE Dictionary of Music and Musicians. New York: Oxford University Press, 1980.

VIANA. Elias. Elias entrevista Jena Vieira. Arquivo de texto. São Paulo. 5 Março de 2008.

\_\_\_\_\_. Elias entrevista Marina Monarcha. Arquivo de texto. São Paulo. Março de 2008.

\_\_\_\_\_. “Escalas, compasso e outros andamentos da vida de Altino Pimenta”. Trabalho de conclusão de curso (TCC). Belém: UEPA, 2000.

WEFFORT, Francisco C. *Formação do Pensamento Político Brasileiro: Idéias e Personagens*. São Paulo: Ática, 2006.

### **Artigos obtidos pela Internet**

“Altino Pimenta deixa a música paraense de luto”. *O Liberal*. In CLIPPING. Quinta-feira, 24 de julho de 2003. Disponível em:  
<http://www.ufpa.br/imprensa/clipping/clipping/clipping%2024%2007%202003.htm>

“Antônio Távernard”. In: Belém da Memória. Acessado em Dez de 2007. Disponível em: <http://www.culturapara.com.br/belemdamemoria/escritores.htm>

“Artists House Music: Your guide to a life in music”. Acessado em 5 de Janeiro de 2008. Disponível em: <http://www.artistshousemusic.org/videos/philip+frohn+mayer>

BARROCCO, Enzo Carlo. “Paes Loureiro: O Pássaro Amazônico”. Acessado em 25 de Janeiro de 2008. Disponível em:  
<http://recantodasletras.uol.com.br/biografias/212491>

BORGHOFF, Guida e CASTRO, Luciana Monteiro de (Orgs). “Altino Pimenta”. Compositores em: Canções Brasileiras: Obras para canto e piano. Acessado em 10 de novembro de 2007. Disponível em:  
<http://www.grude.ufmg.br/musica/cancaoBrasileira.nsf/vwDocsAtivos/B71CC72504273AA883256DA6001C5B35?OpenDocument>

BRITO, Lenora. “Arte no Theatro da Paz”. Artigos sobre o Theatro da Paz. 2006-2007. Acessado em 15 de dezembro de 2007. Disponível em:  
<http://www.onyhost.eti.br/theatro/modules/tinycontent/index.php?id=2>

MATOS, Emanuel G. “O Círio de Nossa Senhora de Nazaré: A maior festa dos paraenses”. In: Beira do Rio – Jornal da Universidade Federal do Pará. Arquivo. Edição 14. Opinião. Belém. 2003. Opinião. Acessado em 20 de fevereiro de 2008. Disponível em: <http://www.ufpa.br/beiradorio/arquivo/beira14/opinioao.htm>

NUNES, Benedito. “Meus poemas favoritos de ontem & hoje”. v. 19, n. 54. Estudos Avançados. Publicação Quadrimestral Do Instituto de Estudos Avançados da USP. São Paulo: USP 2005 . Disponível em:  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142005000200015&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000200015&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 25 Mar 2008.

PICANÇO, Fernanda. Escola de Música Walkíria Lima comemora 55 anos. Artigo escrito para o site amapábusca.com em 18 de abril de 2007. Disponível em: [http://www.amapabusca.com.br/asp/noticias/news/news\\_item.asp?NewsID=5424](http://www.amapabusca.com.br/asp/noticias/news/news_item.asp?NewsID=5424)

PINTO, Walter. “A música e o ensino perdem o maestro Altino Pimenta”. In: *Beira do Rio – Jornal da Universidade Federal do Pará*. Arquivo. Edição 11. Notícia 5. Belém. 2003. Acessado em 20 de Novembro de 2007. Disponível em: <http://www.ufpa.br/beiradorio/arquivo/beira11/noticias/noticia5.htm>

Talento precoce propicia vasto currículo - *O Liberal* In: CLIPPING. Quinta-feira, 24 de julho de 2003. Disponível em: <http://www.ufpa.br/imprensa/clipping/clipping/clipping%2024%2007%202003.htm>

CORRÊA, Antenor Ferreira. “Apontamentos acerca da construção de uma teoria harmônica pós-tonal”. *PER MUSI: Revista Acadêmica de Música*. . n.12, jul./dez. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2005. Disponível em: [http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/12/Vol12\\_Full.pdf](http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/12/Vol12_Full.pdf)

DEMPSEY, Peter. BOLLING, CLAUDE BIOGRAPHY. In: NAXOS - The World's Leading Classical Music. Naxos Digital Services Ltd. 2008. Disponível em: [http://www.naxos.com/composerinfo/Claude\\_Bolling/18946.htm](http://www.naxos.com/composerinfo/Claude_Bolling/18946.htm)

“Enciclopédia Britânica”. Gerard Souzay – French singer. 2008. Acessado em maio de 2008. Disponível em: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1014652/Gerard-Souzay>

FERNADES, Paulo Chaves. “O objetivo é abrir caminhos”. Concurso Internacional de Canto Bidu Sayão: programa. 21 nov. 2000. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/spimagem/concurso/Bidu1/pfernand.html>

GONZAGA, Sergius. Romantismo. In: Educação - Literatura brasileira. Terra Networks S. A. 2002. Acessado em 25 de abril de 2008. Disponível em: [http://educaterra.terra.com.br/literatura/romantismo/romantismo\\_14.htm](http://educaterra.terra.com.br/literatura/romantismo/romantismo_14.htm)

NUNES, Benedito. “Meus poemas favoritos de ontem & hoje”. v. 19, n. 54. *Estudos Avançados*. Publicação Quadrimestral Do Instituto de Estudos Avançados da USP. São Paulo: USP 2005 . Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142005000200015&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000200015&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 25 Mar 2008.

PICANÇO, Fernanda. Escola de Música Walkíria Lima comemora 55 anos. Artigo escrito para o site amapábusca.com em 18 de abril de 2007. Disponível em : [http://www.amapabusca.com.br/asp/noticias/news/news\\_item.asp?NewsID=5424](http://www.amapabusca.com.br/asp/noticias/news/news_item.asp?NewsID=5424)

PIRAJÁ, Fábio. “A História da Rádio Nacional do Rio de Janeiro: depoimentos de Luiz Carlos Saroldi e José Ramos Tinhorão”. Biblioteca da História do Rádio: documentos, links e estudos científicos sobre veículos de comunicação, fatos históricos, crônicas, artigos, opiniões, *sites*, legislação, monografias e estudos científicos sobre rádio. Acessado em 3 de janeiro de 2008. Disponível em: <http://www.locutor.info/Biblioteca.htm>

PÓVOAS, Maria Bernardete Castelán. “Uma proposta de interação entre a análise e critérios para a prática interpretativa da obra para piano solo de Dimitri Cervo”. Maria Bernardete Castelán Povoas e Guilherme Ferreira Amara. II Congresso da ANPPOM, São Paulo. 2007. Disponível em : [http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/teoria\\_e\\_analise/teorana\\_MBCPovoas\\_GFamaral.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/teoria_e_analise/teorana_MBCPovoas_GFamaral.pdf)

SOARES, Feirtosa. “Fui eu”. Poema de João de Jesus Paes Loureiro. Jornal de Poesia. Acessado em 15 de dezembro de 2007. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/fuieu13.html>

SOUSA, Moacir Barbosa de. “Rádio e História: a indústria fonográfica e a música popular brasileira como fontes de estudos históricos”. V Congresso Nacional de História da Mídia. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação- Intercom. 31 maio a 2 jun. 2007. Disponível em: <http://www.redealar.jornalismo.ufsc.br/resumos/R0130-1.pdf>

### **Artigos em Jornais – acervo Vicente Salles**

“Altino Pimenta comemora sucesso no exterior”. *O Liberal*, Belém, 21 abr. 2002. Cartaz, p.16.

“Altino Pimenta em NY – O Pianista e compositor paraense faz recitais sobre música em Nova York”. *O Liberal*. Belém, 24 de setembro de 1996. Cartaz, p. 8

“Altino Pimenta homenageia a Amazônia com obra inédita”. *Diário do Pará*, Belém, 12 set. 2001. Caderno D, p.2.

“Altino Pimenta vai receber título de honra ao mérito”. *A Província do Pará*, Belém, 22 de out. de 1983. 1o. Caderno, p.12.

“A Alemanha grita “bravo”!” *O Liberal*, Belém, 28 jun. 1992.

“A música de Altino Pimenta nos programas cariocas”. *O Liberal*, Belém, set. 1987. 1º Caderno, p.27.

“A música é uma universidade de sons”. *O Liberal*, Belém, 11 nov. 1998. Cartaz, p.8.

“A música erudita paraense ganha espaço no sul do país”. *O Liberal*, Belém, 20 nov. 1991. Cartaz, p.5.

“Altino em concerto”. *O Liberal*, Belém, 29 set. 1998. Cartaz, p.8.

“Altino Pimenta comemora sucesso no exterior”. *O Liberal*, Belém, 21 abr. 2002. Cartaz, p.16.

“Altino Pimenta nos 60 anos do Basa”. *O Liberal*, Belém, 27 maio 2002. p. ilegível.

“Altino Pimenta tem convidados em concerto”. *O Liberal*, Belém, 12 maio 1999. Cartaz. p. ilegível.

“Altino Pimenta tem obra traduzida”. *O Liberal*, Belém, 9 jul. 1998. p. ilegível.

“Altino Pimenta toca nos Estados Unidos”. *O Liberal*, Belém, 19 nov. 1997. Cartaz. p. ilegível.

“Altino Pimenta vai receber título de honra ao mérito”. *A Província do Pará*, Belém, 22 de out. de 1983. 1º. Caderno, p.12.

“Amazônia, índia e erudita”. *O Liberal*, 8 maio 1996. Cartaz. p. ilegível.

“Artistas locais em evidência”. *O Liberal*, Belém, 28 jun. 1988. 2º Caderno, p.8.

“Belém ganha mais um espaço esportivo e cultural”. *Diário do Pará*, Belém, 29 ago. 1999. Negócios. p. ilegível.

“Câmera homenageia professor Pimenta”. *O Liberal*, Belém, 4 dez 1983. p. 38.

“Cantoras interpretam Altino Pimenta na Europa”. *O Liberal*, Belém, 7 out 2001. p. ilegível.

“Cantores Líricos reverenciam Altino Pimenta”. *O Liberal*, Belém, 28 maio 2002. Cartaz, p.3.

CASTRO, Acyr. “O mundo que se completa em música”. *A Província do Pará*, Belém, 13 jun. 2000. Cartaz, p.5.

“Enarte faz homenagem a Altino Pimenta”. *O Liberal*, Belém, 13 out. 2003. Cartaz, p.3.

“Encontro de Arte”. *O Liberal*, Belém, 29 ago. 1974, 1º. Caderno, p.10

“Homenagem a Altino na fonoteca Satory de Mello”. *O Liberal*, Belém, 21 out. 1987. 1º Caderno, p.27.

“Intercâmbio com centros musicais”. *O Liberal*, Belém, 1º. fev. 1975. p.66.

MATOS, Adelermo. “Que sucesso espetacular!”. *O Liberal*, 24 jun. 1999.

“Minas Gerais canta Belém”. *O Liberal*, Belém, 17 dez. 1990. 2º Caderno, p.2.

“Música une Pará a Minas”. *O Liberal*, Belém, 7 (?) fev. 1990. 2º Caderno, p.1.

“O projeto em Belo”. *O Liberal*, Belém, 29 set. 1988. 2º Caderno, p.7.

“O som de Altino na Europa”. *O Liberal*, Belém, 26 dez. 1992. Cartaz, p.3.

“Os trabalhos sérios não são priorizados”. *O Liberal*, Belém, 26 abr. 1988. 1º Caderno, p.23.

“Paes Loureiro falou o Encontro de Arte”. *O Liberal*, Belém, 1974a.

“Palestras de Altino e Luiza”. *O Liberal*, Belém, 22 out. 1987. 1º Caderno, p.32.

“Paraense vem de Minas para dirigir Centro de Atividades Musicais da U.F.P”. *A Província do Pará*, Belém, (?) de fevereiro(?) de 1973(?). 1º. Caderno. p.5.

“Paraoarte chega a Bragança”. *O Liberal*, Belém, 17 maio de 1986. p. ilegível.

“Paraoarte é apresentado agora no Rio de Janeiro”. *A Província do Pará*, Belém, 29 jul. 1986. 1º Caderno, p.10.

“Paraoarte lança hoje a cantora Rosilda Pacheco”. *O Liberal*, Belém, 23 dez. 1987. p. ilegível.

“Paraoarte volta dia 15”. *O Liberal*, Belém, 29 jul. 1986. p. ilegível.

“Paraoarte, espetáculo de luz, som e imagem, estréia dia 31”. *O Liberal*, Belém, 26 mar. 1986. 1º Caderno, p.24.

“Paraoarte: um projeto de difusão cultural no TP”. *O Liberal*, Belém, 30 mar. 1986. 1º Caderno, p.17.

“Piano para “canções de câmara””. *Diário do Pará*, Belém, 12 maio 1999. Caderno D. capa.

“Pimenta comemora 80 anos”. *O Liberal*, Belém, 3 jan. 2001. Cartaz, p.3.

Primeira Coluna: de repente. *A Província do Pará*, 18 set. 1996. p. ilegível.

“I Encontro de Arte foi um sucesso”. *Voz de Nazaré*, Belém, 27 out. 1974, ano XL.

“Programas da UFPa. terá projeto Paraoarte no Teatro da Paz, hoje”. *Jornal(?)* 30 jun. 1988. p. ilegível.

“Projeto Paraoarte faz sucesso no Rio”. *O Liberal*, Belém, 30 ago. 1986. 1º Caderno, p.24.

“Projeto Paraoarte no TP hoje”. *A Província*, Belém, 30 Jun. 1988. 1º Caderno, p.10.

“Projeto Paraoarte retorna”. *O Liberal*, Belém, 5 ago. 1986. 1º Caderno, p.28.

“Recital para a Amazônia”. *O Liberal*, Belém, 11 mar. 1992. 2º Caderno, p.1.

“SAM ganha sala Altino Pimenta”. *O Liberal*, Belém, 5 jun. 1984. 1º Caderno, p.13.

“Selo Uirapuru lança CD com obras Altino Pimenta”. *Diário do Pará*, Belém, 8 dez. 2001. Caderno D, p.3.

“Sem limites de época ou estilos”. *O Liberal*, Belém, 30 jun. 1988. 2º Caderno, p.1.

“Soprano Aliverti Madalena se apresenta no Teatro da Paz”. *A Província do Pará*, Belém, 8 mar. 1992. 1º Caderno, p.10.

“Um jovem músico aos 70 anos”. *O Liberal*, Belém, 5 jan. 1991. 2º Caderno, p.2.

“Universidade abre Paraoarte amanhã no TP”. *A Província do Pará*, Belém, 30 e 31 mar. 1986. 1º Caderno, p.12.

“Vale a pena apressar, ou é melhor esperar?” *O Liberal*. Belém, 21 de outubro de 1979. 1º Caderno, p. 10.

“Versão carioca do Projeto Paraoarte começa hoje”. *O Liberal*, Belém, 14 ago. 1986. 1º Caderno, p.28.

### **Musicografia e registros sonoros**

PIMENTA, Altino. *Altino Pimenta, compositeur et poète*. (Fita de vídeo). Produzido por Cyrene Paparotti. Cyrene Paparotti, soprano; Helena Elias, piano. 1h 27 min. 2001.

\_\_\_\_\_. *A música de Altino Pimenta*. Obras para canto e piano, piano e oboé. (CD de áudio). Altino Pimenta, piano; Jo Ella Todd, soprano; Daniel Willett, oboe; Janice Wenger, piano. Gravodisco LTDA RAA80M-5183 80DA.

\_\_\_\_\_. Coleção nos Originais: *Altino Pimenta. Obras para piano solo, canto e piano, piano e oboé*. UFPA, Núcleo de Arte, Escola da Música, 1992. LP.

\_\_\_\_\_. Projeto *Uirapuru, o canto da Amazônia: Altino Pimenta*. Obras para piano solo, canto e piano, piano e violino. (CD de áudio). Marcos Aguiar, tenor; Altino Pimenta, piano; Gabriella Affonso, piano-solo; Carmem Monarcha e Dione Colares, sopranos; Celson Gomes, violino. Sonopress RDA00101 7923/01. 2001

“Waldemar inédito e raro Henrique”. *Projeto Uirapuru: O Canto da Amazônia*. Gravado no Theatro da Paz. Belém: Secult, mar. 2004.

QUEIROZ, Rômulo. Entrevista de Altino Pimenta a Rômulo Queiroz. Entrevistado pelo autor em 2002, Belém. Gravação em fita cassete.

The art of/L’art de Gérard Souza. Vol. 2. In: VAI – Video Artists International, inc. [www.vaimusic.com](http://www.vaimusic.com). CBC Vancouver telecast of February 9, 1967.

## Partituras

PIMENTA, Altino. “A Bela e a Fera”. Belém, jul. 1994. 1 partitura. 4 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. *A confederação dos Tamoios*. Ópera em três atos (não concluída) sobre a obra de Gonçalves de Magalhães, com libreto de Nelly Cecilia Barreto Rocha. Belém, 1998 – 1999. 2 partituras: *Ave Maria*, 2 p. e *Despedida*, 12 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. “Apresentação”. Poema de Adalcinda [não consta sobrenome]. Set. 1998. 1 partitura. 4 p. Canto e Piano

\_\_\_\_\_. “A uma gaivota”. Poema de João de Jesus Paes Loureiro. Belém, 1999. 1 partitura. 2 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. “Canção da chuva”. Poema de Sylvio Moreau. 1 partitura. 2 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. “Canção do Perdão”. Poema de Isadora Avertano Rocha. 1999. 1 partitura. 4 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. “Canto para Astor Piazzolla (Peça em forma de Tango)”. Belém, abr. 1996. 1 partitura. 9 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. “Canjerê (Canto caboclo)”. Belo Horizonte. 1 partitura. 5 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. “Chora coração”. 1 partitura. 2 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. “Contigo”. Poema de Gustavo J. de Souza. Belém, out. de 1993. 1 partitura. 3 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. “Ecos Selvagens”. Poema de Antonio Tavernar. Belém, 1999. 1 partitura. 6 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. “Estrela”. Belém 1943. 1 partitura. 2 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. “Dúvida”. Poema de Acyr Castro. Belém, maio 2000. 1 partitura. 2 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. “Igreja de arrebalde”. Poema de Bruno de Menezes. Belém, 1993. 1 partitura. 4 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. “Lundu Marajoara”. Belém, jul.de 1995. 1 partitura. 3 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. “O Uyrapuru e o violão (vocalise)”. Out. 1980. 1 partitura. 4 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. “Panema”. Poema de Wilson Malheiros. Belém, jun. 1999. 1 partitura. 4 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. “Ressonâncias”. 1 partitura. 5 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. “Romance da Inconfidência: Homenagem a Ouro Preto”. Poema de Cecília Meireles. Belo Horizonte, 1990. 1 partitura. 4 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. “Romancello”. Jul. 1988. 1 partitura. 4 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. “Saci Pererê”. Poema de Jorge Camacho. Belém, nov. 1996. 1 partitura. 4 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. “Sinal de amor (Samba Concerto)”. Jan. 1980. 1 partitura. 7 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. “Soneto à lua”. Poema de Bruno de Menezes. 1 partitura. 6 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. “Súplica”. Poema de Milton Camargo. Jan. 1943. 1 partitura. 3 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. “Toada da canoa”. Belém, maio 1943. 1 partitura. 5 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. “Transformação”. Poema de Dulcinéia Paraense. Belém, 1998. 1 partitura. 6 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. “Última carta”. Poema de Antonio Tavernar. Belém, ago. de 2001. 1 partitura. 4 p. Canto e Piano.

\_\_\_\_\_. “Vela morena”. Poema de Alex Fiúza de Melo. 1 partitura. 3 p. Canto e Piano.

## **ANEXO 1 - Altino Pimenta por Marina Monarcha. Entrevista concedida a Elias Viana em 20 janeiro de 2008.**

Infelizmente, esta entrevista está incompleta: não foi possível, por motivos de saúde e completamente alheios a este trabalho, que Profª Marina Monarcha a completasse, escrevendo sobre as canções de Altino Pimenta.

### **O Serviço de Atividades Musicais (SAM)**

O SAM foi criado graças ao Dr. José da Silveira Neto, então Magnífico Reitor da Universidade Federal do Pará, que em meados da década de 60 já alimentava a grande idéia de introduzir na UFPA um trabalho artístico-cultural dando ênfase à música, uma vez que pretendia desenvolver um plano de atividades musicais para integrar a comunidade universitária. Naquela época, o reitor vislumbrava uma escola de música dentro da UFPA, porque sua visão era muito ampla e sua sensibilidade fazia-o perceber o ensino como a melhor maneira de alcançar um trabalho artístico sério.

O Dr. Silveira Neto, ao conhecer o trabalho excelente do Coral Ettore Bosio, formado em sua maioria por professores do Conservatório Carlos Gomes, que o abrigava, passou a ser grande admirador e assíduo freqüentador de suas apresentações. Isso foi só um passo para oferecer à direção do Coral todo o apoio para do desenvolvimento do seu trabalho artístico. Iniciava-se seu plano.

Em 1963, o coral sofria com o afastamento de seu dinâmico e competente maestro, professor João Bosco da Silva Castro. Depois de negociações, a cúpula do Coral acatou a idéia de contratar o Maestro Nivaldo Santiago, amazonense, que desenvolvia um grande trabalho artístico-pedagógico em Manaus. Aquiescendo ao convite oficial da UFPA, o Maestro Santiago, entusiasmado e sensibilizado com os

planos do reitor, iniciou todo um projeto para assentar a pedra fundamental do SAM.

O primeiro nome da instituição foi Centro de Atividades Musicais, mais conhecido como CAM. Com as novas leis, o CAM atrelou-se a um núcleo de ensino de nível médio, o Núcleo Pedagógico Integrado da UFPa (NPI). A criação e oficialização dos cursos de música e a necessidade de manter conjuntos artísticos eram as maiores preocupações, assim como a urgência em adequar-se à nova legislação da educação nacional. Mas o CAM, bem como os cursos livres de música, somente foi oficializado e inaugurado em 1970, já na gestão do reitor Aloysio Chaves, o sucessor do Dr. Silveira. Os trabalhos desenvolvidos pelo CAM eram ensino, extensão e pesquisa. O Maestro Nivaldo Santiago esteve à frente desse trabalho até 1972, então assumindo o professor Marbo Gianaccini.

Em 1972, como as Leis de Educação continuavam sofrendo mudanças, o CAM passou a chamar-se Serviço de Atividades Musicais da Universidade (SAM). Seu organograma constava de ensino, intercâmbio e extensão. Em 1973 o professor Marbo Gianaccini passou a direção do SAM ao professor Altino Pimenta que, tendo aprovado o fluxograma do Professor Gianaccini e percebendo a boa proposta estrutural para uma escola de música, levou adiante o planejamento com grande entusiasmo, conseguindo os elementos para uma proposta artístico-pedagógica definitiva.

Porém, o SAM passaria por mais mudanças. Em 1985, com uma nova política interna, houve a primeira eleição direta para diretor, tendo sido eleito o professor Orlando Vieira, violonista, engajado em toda a política universitária do momento. Na década de 90, finalmente, o SAM passou a registrar-se pelo nome Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA), consolidando-se

assim o ideal do sempre bem lembrado Dr. José da Silveira Neto, o primeiro responsável por tudo.

### **Altino Pimenta**

Altino Pimenta era um homem de extrema sensibilidade para as Artes. Impetuoso, de muito temperamento, entusiasta para qualquer tipo de manifestação artística e sonhador a ponto de enfrentar qualquer dificuldade. Firme em suas convicções, apoiava-se em sua esposa, em quem depositava toda a confiança, em todas as horas e em quaisquer circunstâncias, fazendo-a sua primeira assessora. Jovialíssimo, exercia forte influência, principalmente sobre os alunos. Pimenta sempre liderou grupos e tinha uma maneira especial para congregar jovens porque se sentia jovem, portanto, os entendia muito bem. Ele fundou o Conservatório do Amapá, realização que mostra o quanto se preocupava com a formação musical infanto-juvenil. Possuía uma capacidade ímpar para detectar talentos e, quando isso acontecia, envidava todos os esforços para contribuir de qualquer forma para ajudá-los.

Era um homem de fina educação, um cavalheiro. Sabia ser amigo dedicado, esposo, pai exemplar e fazia-se colega de seus comandados. Era um homem de alma simples e inquieta.

### **O corpo docente de sua gestão**

O SAM constituía-se em departamentos de ensino, intercâmbio e extensão, fluxograma herdado da gestão de Marbo Ganaccini.

No departamento de ensino, tínhamos, na musicalização, a dedicação de Helena Maia, Luiza Camargo, Bernadete Bacelar, Maria de Nazaré Lopes de Oliveira e Arlete Pinheiro Coelho de Souza que veio introduzir a flauta doce, com o

método montessoriano. Note-se que todas essas professoras eram excelentes pianistas, instrumento dominante no ensino de música em Belém.

Este departamento estava muito bem entregue às professoras, que sabiam perfeitamente suas responsabilidades de oferecer uma sólida base de educação musical à criança e ao jovem, a esta altura já um expressivo contingente pois, em pouco tempo, a procura por inscrições se multiplicou de maneira espantosa.

Deve-se notar que esse corpo docente sempre foi muito comprometido com sua missão, e sentiu, na hora certa, a necessidade de reciclagem, para atender de forma eficiente às expectativas do curso, tanto que procurou aperfeiçoamento em cada área, fora do Estado, com grande aproveitamento.

Altino Pimenta, apesar de também pianista, queria diversificar o ensino de música quase unificando-o no único conservatório existente no Estado, que naquele momento só podia oferecer Canto e Piano. No intercâmbio havia professores de instrumento, de canto coral com técnica vocal não só para o conjunto como para os solistas, introdução à regência e também professores para o setor de dança. O departamento de canto existia desde o CAM em consequência dos grupos já existentes – Orquestra, Madrigal, Grupo Coreográfico, Orquestra Juvenil e Conjuntos de Câmera.

Os bravos professores Jarbas Lobato, Waldemar Teixeira, José Ribamar Souza e Alfredo Trindade compunham o corpo docente dos cursos de cordas e sopros. É necessário destacar o nome do professor Alfredo Trindade, escolhido pelo Maestro Nivaldo Santiago como seu regente assistente. O Maestro Trindade, músico por vocação, teve grande valor no departamento, não só por sua erudição como compositor, mas também pelo seu importante trabalho na organização do material, pesquisando e fazendo arranjos, dando possibilidade ao Maestro Santiago

de executar grandes obras, inclusive de autores paraenses (essas obras se encontravam em precárias condições de conservação nos arquivos). Trindade dirigiu o Arquivo do Compositor Paraense, tendo mais dois expressivos nomes ao seu lado: a professora Bernadete Bacelar (pianista) e Marcos Quintino Drago (trompista).

O que dizer de Luiz Oliveira Maia? Mais conhecido como Maestro Silvério, também assistente do fundador do CAM como regente, teve uma importância preponderante porque trabalhou desde o início da Escola até sua aposentadoria.

O departamento vocal, com todas suas disciplinas, estava em suas competentes mãos de regente e nas minhas, como única professora de Canto na região, cuidando do aprimoramento das vozes coristas e solistas para aplicação nos conjuntos vocais, trabalho que realizei até a aposentadoria em 1996. O Maestro Silvério ainda era especializado em música barroca. Ele empregou grande parte de sua vida ao estudo e aplicação de seus conhecimentos na transmissão de obras desse período para coral e grupo instrumental e introduziu o curso de regência para alunos interessados.

Trabalhamos juntos trocando experiências durante os longos anos do CAM, do SAM e da EMUFPa, acompanhando toda a evolução da criação dessa Escola de Música, o que deixou muito vivas as lembranças de várias lutas e a sensação do dever cumprido.

### **A visão de educação musical de Altino Pimenta**

O professor Altino Pimenta, tratamento que sempre lhe dei, tinha uma visão dinâmica de educação musical, era grande incentivador da musicalização e logo depois da teoria aplicada. Apoiava os métodos que musicalizavam por meio da

percepção auditiva de todos os sons que nos cercam, da percepção sensorial, da percepção rítmica com o movimento do corpo, sentindo a unidade das pulsações.

Como pianista, era adepto também da musicalização com um misto de aula de piano e educação musical. Era o método que ele adotava. Porém, ele insistia em que não se perdesse muito tempo, porque a finalidade, o objetivo dele não era formar só pianistas, ele queria que o Pará, no menor tempo possível, tivesse uma orquestra profissional. Então era necessário formar instrumentistas para a futura orquestra do Theatro da Paz, assim como para todos os corpos estáveis: coral, solistas e balé. O professor Pimenta pensava muito além do seu tempo. Sentia-se sua ansiedade em mostrar que o SAM, em pouco tempo, poderia ser considerado não somente no Brasil, mas também além-fronteiras, como escola de excelência.

Pimenta foi o diretor de transição, do desenvolvimento, das realizações. Foi também o criador dos Encontros de Arte que, em princípio, se realizavam durante os festejos da Festa de Nazaré, época do Círio. Ele colocou o SAM na Rede Paraense de Música, instituída pelo Secretário de Cultura, Olavo Lira Maia, inserida na Rede Nacional de Música, projeto do Ministério da Educação e Cultura (MEC).

## **ANEXO 2 - Elias Viana entrevista Jena Vieira em 5 Março de 2008.**

**EV:** Discorra sobre sua colaboração na gravação do CD: A música de Altino Pimenta no qual sua participação é assim descrita: English translations [assisted by Jo Ella Todd], Portuguese diction coach e Production coordinator [with Jo Ella Todd].

**JV:** O projeto de fazer o CD “A música de Altino Pimenta” foi de minha autoria. Entendi que a música de Altino Pimenta deveria ser gravada por intérpretes de outra nacionalidade, visando aproximar sua obra a um público internacional, pois já existiam algumas gravações de suas canções no Brasil.

Quando o Prof. Altino esteve em Missouri, na University of Missouri-Columbia, aproveitamos para iniciar o processo de registro sonoro. Resolvemos começar gravando alguns tracks com ele [ao piano] e o oboísta Dan Willet.

Em seguida conseguimos recursos para contratar o técnico de gravação que se dirigiu até Columbia, onde foram gravadas as canções.

Quanto às traduções, eu fiz a tradução quase que literal do Português para o Inglês e Jo Ella me auxiliou fazendo a revisão do texto em Inglês e sugerindo mudanças de algumas palavras para tornar a tradução mais poética e menos literal.

Coube a mim tanto o trabalho de transcrição fonética do texto das canções usando o IPA (International Phonetic Alphabet) quanto o de orientar a dicção para que fossem realizados com maior exatidão possível os sons dos fonemas pertencentes ao Português brasileiro.

Foi na gestão de Edmilson Rodrigues, então prefeito de Belém que, com a matriz em mãos, a Sr<sup>a</sup> Júlia Pimenta foi contemplada com recursos financeiros que cobrissem o projeto, que com a ajuda da prefeitura, veio a ser concluído.

**EV:** Considerando sua experiência e conhecimento nesta área, o que você observou durante o processo de gravação do CD e o que deve ser dito sobre a interpretação das canções de Altino Pimenta?

**JV:** O processo de gravação foi rápido, mas bastante profissional. A soprano, a pianista e o técnico de gravação dispunham de pouco tempo naquele momento. Assim, todos os takes foram gravados em duas noites seguidas de trabalho. Por outro lado os recursos disponíveis para esta gravação limitaram em muito o tempo necessário à sua realização.

No que diz respeito à interpretação das canções e à experiência de ter uma cantora norte-americana gravando as canções de Pimenta, pude comprovar a hipótese que levantei sobre o caráter universal da obra para canto e piano composta por Altino Pimenta de que sua música é bastante acessível a um público internacional.

O que torna a sua obra vocal, e as canções brasileiras em geral, de difícil acesso aos artistas estrangeiros é a falta de edições destas canções com traduções para outras línguas e com transcrições fonéticas. Como o Português não é uma língua muito conhecida no exterior, o cantor estrangeiro precisa ter como referência no mínimo a transcrição para o alfabeto fonético internacional e a tradução dos poemas para poder interpretar melhor a canção brasileira.

No caso desta produção, no momento em que a cantora teve acesso à essas ferramentas, juntamente com a demonstração oral e orientação que lhe foi dada

quanto à dicção, ela pôde realizar seu trabalho interpretativo com maior exatidão, que na minha opinião foi excelente.

Uma última coisa que gostaria de acrescentar é que todas as canções foram gravadas nas tonalidades originais, e nem sempre foram escritas para soprano, o que ao meu ver afetou a interpretação de Jo Ella, pois muitas vezes a tonalidade da música era muito grave para a sua voz.

## ANEXO 3 – Cópias das partituras das canções analisadas

### Estrela

Para Maria Helena Coelho Cardoso

**Altino Pimenta**  
Belém - Pará; 1943

*Lentamente*

*Piano* *p* *rall.*

3 *p* A es - tre - la - zul ve - - - io me tra -

6 zer... a sau da dee - nor me,

9 *rall.* 1. de vo - - - cê. 2. cê.

12 *rall. molto* *pp*

**Ilustração 20:** Cópia digitalizada pelo autor a partir do original já editado pelo compositor.

**Estrela**Altino Pimenta  
Belém - Pa - 1943*Lento* (♩=60)Para M<sup>te</sup> Helena C. Cardoso

*p* *rall.*

A es-tre-la a-zul

ve-nio me tra-zer...

a saú-da-de e-nor-me,

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system features a vocal line with the lyrics "de vo — cé ..." and a piano accompaniment. The tempo is marked "rall." and the dynamics are "pp". The second system continues the vocal line with the lyrics "— cé:" and the piano accompaniment. The tempo is marked "rall. molto" and the dynamics are "pp". The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

de vo — cé ...

— cé:

rall. molto ... pp

# A Uma Gaivota

Poema: J. J. Paes Loureiro

Altino Pimenta  
Belém, março de 1999

Largo (♩ = 58)

*Canto*

*Piano*

*p*

*legato*

*rit.*

*p*

4

Le - va - me le - ve gai - vo - ta le - va - me lon - ge le - va - me

8

li - vre Le - va - me le - va - me le - va - me le - ve gai - vo - ta a - ve tão

12

al - va Li - vre li - vre sem ro - tas

## A Uma Gaivota

2

15  
A - ve a - ve re - vol - ta le - va me li - vre

18  
no a - zul que a - do - ras le - va - me an - jo a - ve tão bre - ve li - vre gai -

21  
vo - ta A - ve a - ve a - mo - ro - sa ai que não

24  
vol - ta sal - va - me le - va - me le - ve gai - vo - ta

*rall.* *f*

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Portuguese. The first system (measures 15-17) has the lyrics 'A - ve a - ve re - vol - ta le - va me li - vre'. The second system (measures 18-20) has the lyrics 'no a - zul que a - do - ras le - va - me an - jo a - ve tão bre - ve li - vre gai -'. The third system (measures 21-23) has the lyrics 'vo - ta A - ve a - ve a - mo - ro - sa ai que não'. The fourth system (measures 24-26) has the lyrics 'vol - ta sal - va - me le - va - me le - ve gai - vo - ta'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. There are dynamic markings 'f' (forte) and 'rall.' (rallentando) in the final system.

# Última Carta

Poema de Antônio Tavernard

Altino Pimenta

Belém, agosto de 2001

**Andante**

*Canto*

*mf*

Por-que não me vens ver? Es-tou do - en - te... É pos -

*Pia m*

*mf*

*cresc. e affrettando*

**5**

*mf*

si - vel que mor - ra com o lu - ar... An - da lá fo-ra'um

*cresc. e affrettando*

*mf*

**10**

ven - to tris - te - men - te as i - lu - sões... i - lu - sões das ro - sas a'és - fo - lhar, Das

Edição particular do compositor - Belém, Pará, Brasil - 2001

Direitos Reservados

1. *mf*  
ro - sas... E a - qui den - tro na'al - co - va pe - num - bra - da

*rit.* *mf* *cresc. e affrettando*

2. on-de-ar que - jo so - si - nho sem si - quer

*cresc. e affret.*

25 *mf*  
A'in - vi - sí - vel pre - sen - ça a ben - ço - a da de um pen - sa - men - to, pen - sa -

*mf*

29 *cresc.*  
men - to mei - go de mu - lher há'o des - con - so - ló'i - men - so'a'i - men - sa dor de'al - guém que vai mor -

*cresc.*

3. *Meno mosso (sostenuto)*

rer sem seu a - mor... *p* De quan - do'em quan - do'o

co - ra - ção que sin - to ca - da vez mais can - sa - do se ar - ras - tan - do mar-can-do'o  
(sempre *p* e *sostenuto*)

41 tem - po se ar - ras - tan - do re - con - tan - do'as ho - ras per - gun - ta - me num

45 so-proqua-se/extin-to quando é que vi - rás... Vol-ta de - pres-sa, sim?... Se te de - mo-ras, se te de -

Última Carta - Pág. 3

0 *rall. . . .* *a tempo*  
mo - ras, não me'en - con - tra - rás... *mf* Ou - ço lon - ge o ge - mer de har - pas e -

54 *rall. . . .* *a tempo*  
ó - lias *mf* É da fe - bre. Co - me - ço a de - li - rar

59 *cresc. e affret.* *cresc. e affret.*  
De - sa - bro - cham no par - que as ma - g - nò - lias vem sur - gin - do'o luar. E com a

64 *allarg.* *pp*  
luz do luar que vem nas - cen - do eu vou aos pou - cos, meu a - mor, mor - ren - do...  
*allarg.* *pp rall.*

Última Carta - Pág. 4