



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA – EXECUÇÃO MUSICAL**

As peças para piano de Altino Pimenta

Rômulo Mota de Queiroz

Salvador

2005

As peças para piano de Altino Pimenta

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música (Área de concentração: Execução Musical – Piano).

Orientadora: Prof^a. Dr^a Diana Santiago

Rômulo Mota de Queiroz

2005

Biblioteca da Escola de Música - UFBA

Q3 Queiroz, Rômulo Mota de.
As peças para piano de Altino Pimenta / Rômulo Mota de Queiroz. - 2005.
113 f. : il.

Orientadora : Profª Dra. Diana Santiago.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2005.

1. Pimenta, Altino, 1921- Biografia. 2. Compositores - Brasil. 3. Música -
interpretação (fraseado e dinâmica). 4. Música - Piano. I. Santiago, Diana. II.
Universidade Federal da Bahia. Escola de Música. III. Título.

CDD - 781.46

ÍNDICE

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	vi
LISTA DE TABELAS.....	viii
AGRADECIMENTOS.....	ix
RESUMO	x
ABSTRACT	xi
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I: DADOS BIOGRÁFICOS	7
1.1 Formação musical.....	7
1.2 Atuação profissional.....	9
1.3 O retorno à cidade natal.....	11
1.4 Projetos artísticos	17
1.5 Viagens para os EUA.....	22
1.6 Década de 1990	24
1.7 Últimos anos.....	26
CAPÍTULO II:ELEMENTOS ESTILÍSTICOS.....	29
2.1 Visão geral	29
2.2 Formas	35
2.3 Frases	40
2.3.1 Introduções e codas.....	43
2.3.2 Inclusões de canções folclóricas	44
2.4 Harmonia	47
2.4.1 Escalas e tonalidades.....	47
2.4.2 Modulações	48
2.4.3 Harmonização.....	50
2.4.4 Cadências	54
2.5 Motivos melódicos	56
2.6 Motivos rítmicos	64
CAPÍTULO III: GUIA DO REPERTÓRIO.....	77
3.1 Definição	77
3.2 Análises	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100

FONTES CONSULTADAS	102
APÊNDICE I: CATÁLOGO DE OBRAS PARA PIANO.....	110
APÊNDICE II: TABELA DE FORMAS	112

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura	Página
Fig. 1. Suíte Amazônica nº 1: 1-Lenda: melodia de quatro compassos recorrente em toda a música.	35
Fig. 2. Suíte Amazônica nº 1: 1-Lenda: primeira variação, melodia oitavada e variação rítmica (comp. 26 e 31).	36
Fig. 3. Suíte Amazônica nº 1: 1-Lenda: segunda variação, maior articulação rítmica em caráter saltitante (comp. 42).	36
Fig. 4. Suíte Amazônica nº 2: 3-Arrasta-pé: motivo gerador de toda esta parte da suíte.	36
Fig. 5. Suíte Amazônica nº 1: 1-Coral: compassos iniciais da seção /B/ e recapitulação de /A/.	37
Fig. 6. Floresta Adormecida: início de /A/ e /A'/, comp. 68.....	38
Fig. 7. Floresta Adormecida: • início de /B/, comp. 10; ♠ final de /B/, comp. 40;♦ final de /B'/, comp. 61 em diante.	38
Fig. 8. Prelúdio para uma árvore caída: finalização da seção /A/, comp. 15-17.....	39
Fig. 9. Prelúdio para uma árvore caída: finalização de /A'/, comp. 15, 33-34.....	39
Fig. 10. Da cor do açaí: 2+2'2+2', frases simétricas.	42
Fig. 11. Canção <i>Boi, boi da cara preta</i> citada no trecho da Suíte Amazônica nº 1: Correnteza: seção /A/, compasso 8 em diante. Os colchetes indicam maior aproximação da citação.	46
Fig. 12. Balada para o grande rio (comp. 59 - 62 e 67-9): cromatismo harmônico direcionando-se para fá maior.	49
Fig. 13. Início da Valsa de Belém nº 3: lá menor	50
Fig. 14. Noturno do Igarapé nº 3: progressão por acordes de dominantes.....	51
Fig. 15. Prelúdio para uma árvore caída, seção /A/: seqüências cromáticas de acordes até o cadenciamento em si menor.	52
Fig. 16. Trechos da Valsa de Belém nº 1: • recorrência cromática no grupo de colcheias e jogo de pergunta e resposta pertinente ao emprego de contraponto; ♠ movimento paralelo em terças.....	53
Fig. 17. Suíte Funcional: 3 - Swing-valse, contraponto com maior independência rítmica entre as vozes.....	54
Fig. 18. Balada para o grande rio, final da introdução e início de /A/: cadênciia conclusiva com elisão.....	54

Fig. 19. Balada para o grande rio, cadência conclusiva e ligação para o retorno a ré menor.	55
Fig. 20. Balada para o grande rio, cadência de engano.....	55
Fig. 21. Noturno do Igarapé nº 1: motivos.....	56
Fig. 22. Noturno do Igarapé nº 1: motivo 1rr.....	57
Fig. 23. Noturno do Igarapé nº 1: motivo 2 e motivo 2a.....	58
Fig. 24. Noturno do Igarapé nº 1: motivo 2b e motivo 2c.....	59
Fig. 25. Prelúdio Amazônico nº 2, motivo 1.....	60
Fig. 26 Prelúdio para uma árvore caída, motivo 1.....	61
Fig. 27. Noturno do Igarapé nº 2, motivo 1.....	61
Fig. 28. Motivo principal na seção /A/, Balada para o grande rio.....	62
Fig. 29. Balada para o grande rio, motivo principal na introdução: mudança da direção intervalar.....	62
Fig. 30. Balada para o grande rio, motivo principal na seção /B/, repetição literal.....	63
Fig. 31. Balada para o grande rio, motivo principal na seção /C/, alteração dos intervalos.	63
Fig. 32. Padrões motívicos derivados.	66
Fig. 33. Trecho da Lenda, Suíte Amazônica nº 1 ritmo de baião na clave de fá.....	66
Fig. 34. Ritmo de baião.....	67
Fig. 35. Arrasta-pé, Suíte amazônica nº 2: motivo rítmico.	67
Fig. 36. Noturno do Igarapé nº 3: trecho introdutório da parte /B/.....	68
Fig. 37. Noturno do igarapé, nº 3: 5º comp. seção /B/.....	69
Fig. 38. Balada para o grande rio, predominância rítmica da célula  e exemplos de baixo melódico, acompanhando a melodia em terças (comp. 34 e 35).	69
Fig. 39. Festa do Divino, motivo rítmico da seção /C/.	71
Fig. 40. Samba do Arnesto de Adoniran Barbosa Alocin.	71
Fig. 41. O tango em Canto para Astor Piazzolla.	72
Fig. 42. Adiós Nonino de Astor Piazzolla versão para dois pianos.....	73
Fig. 43. O ritmo jazzístico em Quase Sonatina...	74
Fig. 44. Suíte Funcional: 3-Swing-valse: ritmo pontuado e contratempo.....	74
Fig. 45. Claude Bolling, Suite for flute and piano jazz trio: primeira parte Baroque and Blue, comp. 37 -42.....	75
Fig. 46. Claude Bolling, Suite for flute and piano jazz trio: quinta parte Irlandaise, comp. 8-12.....	76

LISTA DE TABELAS

Tabela	Página
Tabela 1. Modulações importantes nas mudanças de seção (agrupadas pelas tonalidades)	48
Tabela 2. Padrões rítmicos melódicos.....	65
Tabela 3. Padrões rítmicos do acompanhamento	65
Tabela 4. Elementos Estruturais do Choro.....	70
Tabela 5. Elementos descritivos do Prelúdio Amazônico nº 1	80
Tabela 6. Elementos descritivos do Prelúdio Amazônico nº 2.....	80
Tabela 7. Elementos descritivos da Festa do divino	81
Tabela 8. Elementos descritivos do Prelúdio para uma árvore caída	82
Tabela 9. Elementos descritivos da Valsa de Belém nº 1	83
Tabela 10. Elementos descritivos da Valsa de Belém nº 2	83
Tabela 11. Elementos descritivos da Valsa de Belém nº 3	84
Tabela 12. Elementos descritivos da Valsa de Belém nº 4	85
Tabela 13. Elementos descritivos da Floresta adormecida	85
Tabela 14. Elementos descritivos da Série Amazônica nº 1	86
Tabela 15. Elementos descritivos de Coral	87
Tabela 16. Elementos descritivos de Correnteza.....	88
Tabela 17. Elementos descritivos de Quase sonatina..	88
Tabela 18. Elementos descritivos de Toada	89
Tabela 19. Elementos descritivos da Swing-valse.....	90
Tabela 20. Elementos descritivos do Noturno do Igarapé nº 1	91
Tabela 21. Elementos descritivos do Noturno de Igarapé nº 2.....	92
Tabela 22. Elementos descritivos do Noturno do Igarapé nº 3	92
Tabela 23. Elementos descritivos de Hommage a Chopin.....	93
Tabela 24. Elementos descritivos de Saudade do Teófilo.....	94
Tabela 25. Elementos descritivos de Da cor do açaí	94
Tabela 26. Elementos descritivos de Canto para Astor Piazzolla	95
Tabela 27. Elementos descritivos da Balada para o grande Rio.....	96
Tabela 28. Elementos descritivos de Prelúdio e Toada	97
Tabela 29. Elementos descritivos do Acalanto para o Saci.....	98
Tabela 30. Elementos descritivos de Arrasta-pé (toccata)	99

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me permitiu viver em Salvador durante a realização do mestrado e supriu minhas necessidades.

À minha família, pelo apoio e orações.

Ao professor Altino Pimenta *in memoriam*, por acreditar no meu potencial e me incentivar a fazer o mestrado em piano, mesmo sem saber que eu poderia vir a escrever um trabalho sobre ele.

À minha orientadora professora Diana Santiago, por acreditar na relevância do tema dessa pesquisa e ter me guiado sabiamente.

Ao Programa de Pós-Graduação em música da UFBA.

À D. Júlia Pimenta, pela disposição em me ajudar, recebendo-me em sua casa e fornecendo material indispensável a essa pesquisa.

Ao Museu da UFPA, por me deixar fotocopiar os recortes de jornais sobre Altino.

Aos amigos João Paulo e Liana Araújo, Milton Cardoso e Cristina Owtake, os quais fizeram parte da minha família durante os anos longe de casa, fundamentais desde o princípio até os últimos instantes da pesquisa.

À professora Lenora Brito, pelas sugestões e por fornecer detalhes que só poderiam ser sabidos por aqueles que conviveram mais tempo com o professor Altino.

Aos professores da EMUFPA, pelas conversas e entrevistas.

Ao professor Pablo Sotuyo, pela ajuda quanto à arrumação bibliográfica do material não publicado.

RESUMO

Essa dissertação tem por fim criar referenciais sobre a produção para piano do compositor paraense Altino Rosauro Salazar Pimenta (Belém, 1921-2003), catalogando sua obra pianística, mostrando sua importância artística, traçando comentários sobre seu estilo e descrevendo cada uma das peças.

O corpo da dissertação é estruturado em três capítulos. O primeiro é uma biografia que mostra o compositor como um vulto ilustre e importante artisticamente. O segundo capítulo, a princípio, considera a visão do próprio compositor quanto à sua concepção artística e estética, para em seguida expor considerações estilísticas obtidas a partir da análise estrutural, salientando os traços estilísticos mais recorrentes na construção de formas, frases, motivos, entre outros aspectos musicais. No último capítulo descrições curtas de cada peça são feitas como um guia do repertório pianístico de Altino. Essas descrições são pequenas análises técnico-interpretativas que trazem indicações de níveis de dificuldades e sugestões de exercícios que atendam às exigências técnicas empregadas nas peças, para serem utilizadas como uma ferramenta por professores e alunos de piano que desejem executar a música para piano de Altino Pimenta.

ABSTRACT

This dissertation aims at creating general references on Altino Rosauro Salazar Pimenta's piano work, cataloguing his piano work, showing his artistic importance, with comments on his style and descriptions of the pieces.

This dissertation is structured in three chapters. The first is a biography that shows the composer as an important artistic celebrity. The second chapter considers, in its beginning, the composer's understanding about his own artistic and aesthetic conception. Afterwards, it presents stylistic considerations raised through structural analysis stressing common stylistic characteristics in the process of building forms, phrases, motifs and other musical aspects. In the last one, short descriptions of each piece are made as a guide to Altino's pianist repertoire. The descriptions are small technical-interpretative analyses that bring indications of difficult levels and suggestions of exercises that supply technical requirements employed in the pieces and are to be used as a device by teachers and students who wish to perform Altino's piano music.

INTRODUÇÃO

Trabalhos científicos têm sido desenvolvidos sobre análises de obra ou obras específicas de compositores brasileiros e em muito têm contribuído tanto para o conhecimento acerca de suas vidas quanto para a compreensão de seus estilos, favorecendo sensivelmente a performance musical e a musicologia brasileira. Entre essas pesquisas temos o trabalho de Salomea Gandelman em seu livro intitulado *36 compositores Brasileiros: obras para piano (1950-1988)*¹. Nesta obra Gandelman analisa, de forma sucinta, composições para piano de trinta e seis compositores brasileiros, pontuando-as quanto ao nível de dificuldades. Outro trabalho interessante é o do cravista Marcelo Fagerlande sobre o método de pianoforte do padre José Maurício², no qual apresenta o citado método, explanando sobre o seu contexto histórico, analisa as composições e discorre sobre o estilo empregado. Obras dessa envergadura têm sido constantes no meio acadêmico e são bem-vindas pelas relevâncias que nelas se inserem: documentam a produção de compositores brasileiros ainda pouco estudados e que merecem maior reconhecimento e divulgação; aproximam a comunidade musical dos mesmos, através do conhecimento que a pesquisa propicia; e satisfazem a necessidade urgente de informações que ajudem na renovação do ensino e execução de repertório que, sem essas contribuições, não seria conhecido.

Por esse caminho, essa dissertação aborda as obras para piano solo de um compositor ainda desconhecido por grande parcela da comunidade musical brasileira. Seu

¹Salomea Gandelman, *36 compositores brasileiros: obras para piano (1950-1988)* (Rio de Janeiro: Funarte, Dumará, 1997).

²Marcelo Fagerlande, *Padre José Maurício: o método de piano do padre José Mauricio Nunes Garcia* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, RioArte, 1996).

legado de pianista, educador musical, compositor e poeta, deixou em alguns estados brasileiros e em centros artísticos internacionais, o traço de uma personalidade vigorosa e inteiramente voltada para a música, ao longo de seus 82 anos de vida. Trata-se do paraense Altino Rosauro Salazar Pimenta, autor de cerca de vinte obras para solos de piano (suítes, nocturnos, valsas e prelúdios), música de câmera e expressiva produção para canto e piano.

Uma das facetas de Altino Pimenta era a habilidade para reunir músicos, fazê-los tocar, formar conjuntos. Esta ação de agente musical o destacava entre músicos e professores, entusiasmando alunos, e vários trabalhos acadêmicos foram realizados sobre sua vida. Em 2002 realizou-se pela Universidade Federal do Pará um trabalho de conclusão de curso de graduação com o título: “Altino Pimenta Visita Mozart: comparação entre duas peças”³. Esta pesquisa destacou-se pela ênfase dada à análise musical, revelando como Altino utiliza o tema do primeiro movimento da sonata KV 545 de Mozart para criar uma de suas peças que, curiosamente, lembra o estilo mozartiano. Além desse trabalho, outros foram desenvolvidos sobre algum outro aspecto de suas peças, ou fazem referência à sua importância como músico e educador musical⁴. Contudo, todos os trabalhos foram escritos com vista à finalização de curso de graduação e circunscritos ao Estado do Pará.

Dessa realidade, brotou a idéia de se desenvolver uma pesquisa que pudesse, com maior propriedade, abranger uma das facetas de Altino — o compositor de peças para piano. Resolveu-se, então, estudar toda a sua produção pianística.

É recorrente a produção de trabalhos de pós-graduação que abordam apenas uma única obra de um dado compositor para fins de se estabelecer, por meio de análise, sugestões interpretativas, o que, sem dúvida, tem sido de muito valia para a área de

³Rômulo Queiroz, “Altino visita Mozart: análise comparativa entre duas obras” (monografia de conclusão de curso, UFPA, 2002).

⁴Elias Viana, “Escalas, compasso e outros andamentos da vida de Altino Pimenta” (monografia de conclusão de curso, UEPA, 2000); Urubatan Castro. “Uma breve leitura do regionalismo musical na obra de Altino Pimenta” (monografia de conclusão de curso, UFPA, 1995).

execução musical. O presente trabalho distancia-se dessa prática porque, não pretendeu delinear sugestões interpretativas profundas para cada peça, mas, enlaçar todas as peças, a fim de criar um referencial da produção de Altino a ser utilizado tanto no ensino das peças em escolas de música, quanto por pianistas interessados na obra do compositor. Essa necessidade de um referencial provém da observação sobre as seguintes carências básicas no estudo da produção para piano deste compositor: não existir um catálogo da produção, a inexistência de um trabalho que considerasse o seu estilo e de uma biografia contextualizadora dessa obra. Assim, com o intuito de satisfazer essas necessidades, o trabalho foi por nós desenvolvido.

No processo de angariar material relativo ao compositor, como a consulta às fontes primárias — programas, partituras, cartas, reportagens e, principalmente, recortes de jornais — o acesso ao acervo do *Museu da Universidade Federal do Pará* foi importantíssimo para a construção do perfil biográfico de Altino Pimenta. A imagem como compositor que o entrevistado tinha de si mesmo, foi-nos revelada pela leitura dessas reportagens. Devemos ressaltar que uma das maiores contribuições veio de sua viúva, dona Júlia Pimenta, a qual forneceu documentos particulares e detalhes relativos ao currículo de Altino, bem como, considerável número de cópias de originais e de editorações, não apenas de peças para piano, como também de câmera e canto. Não foi possível obter a fotocópia de todos os manuscritos, mas a maioria das partituras coletadas proveio do acervo de Altino Pimenta.

Foi então que percebemos a necessidade de catalogar todas as obras para piano, apesar de algumas já terem sido compiladas no álbum *Música para piano e outros instrumentos*⁵, não estando, porém, inventariadas em sua totalidade. A maioria das peças,

⁵Altino Pimenta, *Música para piano e outros instrumentos* (Belém: Editora Universitária UFPA, 1994).

que não constam do álbum, data de depois do lançamento deste, com exceção de *Saudade do Teófilo*⁶.

A criação de uma relação de obras levantou a hipótese da existência de obras que não se achavam nos acervos consultados. Tal suspeita originou-se de quatro indícios: a referência de autoria de obras, não encontradas no “corpus” dos documentos, mencionadas pelo pesquisador Vicente Salles no livro *Música e músicos do Pará*⁷; a informação fornecida pelo professor Luiz Moraes — amigo de Altino e revisor de sua obra, de que existiam ainda outros títulos que não constavam na relação levantada no acervo do compositor, três títulos mencionados em *O Liberal*⁸, e o conhecimento de que Altino costumava compor no período de juventude sem se valer da notação, o que deu margem para acreditarmos que realmente outras obras poderiam ter sido compostas, mas perdidas pela falta de registro. Em contato com Vicente Salles, ele referiu ter retirado os títulos de programas de recitais do início da carreira de Altino, os quais fazem menção às peças sendo executadas pelo próprio autor.

Então, o catálogo (apêndice I) foi feito abrangendo todas as peças para piano registradas via partitura, inclusive mencionando os títulos de obras que provavelmente se perderam. Além das obras não encontradas, detalhes sobre data e local de algumas composições remanescentes não foram também descobertos.

Depois de definida a quantidade de peças, elas foram analisadas estruturalmente, a fim de discorrer sobre as propriedades mais marcantes do seu estilo e, ao final do trabalho, realizar pequenas análises sobre cada peça semelhantemente a um catálogo descritivo.

⁶Apesar de essa obra ter sido dedicada a Teófilo Magalhães, a partitura apresenta o nome de Teófilo com *f* em vez de *ph*.

⁷Vicente Salles, “Altino Pimenta Rosauro Salazar,” in *Música e músicos do Pará* (2^a ed. cor. e ampl. Brasília, DF: micro edição do autor, 2002), 311-12.

⁸Citadas em “Os trabalhos sérios não são priorizados.” *O Liberal*, 26 de abr. de 1988, 1º Caderno, p. 23.

A análise estrutural não ficou baseada em critérios rígidos de um único marco teórico, pois optamos pela consulta a várias obras para esclarecimento e verificação das possibilidades de serem empregadas nesta parte importante que nos leva a um pretendido conhecimento de traços estilísticos impressos em uma composição. Como auxiliares mais próximos em nosso trabalho analítico, dois autores foram utilizados, Schoenberg (*Fundamentos da composição musical*) e Green (*Form in tonal Music/Forma na música tonal*). No que diz respeito a motivos musicais e seus desdobramentos fixamo-nos na obra de Schoenberg, visto que o tratamento a essa questão oferecido no seu livro ajusta-se de forma apropriada ao estilo de Altino, que comumente criava um motivo e desdobra-o ao longo da peça. Mas, para a categorização de cadências e relações entre frases, sentiu-se a necessidade de um livro que tratasse melhor dessa questão, motivo pelo qual nos apoiamos em Green — ótimo como base para a conceituação das relações de continuidades existentes entre as frases na obra de Altino, principalmente no que se refere a frases que teriam um caráter conclusivo no final de seções, mas que por meio de liames se relacionam com a seção seguinte.

Nesse afã de capturar procedimentos habituais da prática composicional de Altino e assim descobrir traços de seu estilo, as definições de LaRue e de Pascall sobre estilo musical foram fundamentais como bases norteadoras do processo. Para o primeiro: “o estilo de uma peça, entendido do ponto de vista exclusivamente musical, pode definir-se como a eleição de uns elementos sobre os outros por parte do compositor, procedimentos específicos que são próprios no desenvolvimento de um movimento e de sua configuração formal.... Por extensão, podemos também perceber o estilo particular de um grupo de peças a partir do uso contínuo de um mesmo tipo de eleição; ou mais, o estilo de um compositor, considerado como um todo, pode ser também descrito em termos estatísticos a partir do uso preferencial que tem, com maior ou menor freqüência, de determinados elementos e

procedimentos musicais”⁹. LaRue também dá extrema importância para o entorno histórico como meio de se entender quais elementos estilísticos devem ser ressaltados, de acordo com a época e contexto em que a composição foi escrita. Essa concepção ilumina-se e ganha mais consistência com a definição de Pascall: “estilo, um estilo ou estilos podem ser vistos presentes em um acorde, frase, seção, movimento, obra, grupo de obras, gêneros, toda produção de um compositor, período (de qualquer tamanho) e cultura. O estilo se manifesta no uso característico da forma, textura, harmonia, melodia, ritmo ou etos; e está presente através de personalidades criativas, condicionadas pela história, fatores sociais e geográficos que geram recursos e convenções”¹⁰.

Partindo dessas concepções, o termo *estilo* foi empregado neste trabalho tendo respaldo contextualizador (questões históricas, geográficas, culturais, sociais e étnicas) na biografia (1º capítulo e início do 2º capítulo) e na análise dos parâmetros estruturais (forma, frase, harmonia, motivos melódicos e motivos rítmicos), para alcançarmos a compreensão da produção pianística como um todo, foco do qual se extraíram os elementos mais pertinentes e freqüentes dessa produção, na abordagem dos parâmetros estruturais que nos levaram à definição do que é característico na escrita pianística de Altino.

⁹Jan LaRue, *Análisis del Estilo Musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo e el crecimiento formal*, traduzido por Pedro Purroy Chicot (Barcelona: Ed. Labor, 1989).

¹⁰Robert Pascall, “Style”, The New Grove Dictionary of Music Online (Ed. L. Macy) [dicionário online]; disponível em <http://www.grovemusic.com>; Internet; acessado em 20 de outubro de 2004.

CAPÍTULO I

DADOS BIOGRÁFICOS

1.1 *Formação musical*

Em três de janeiro de 1921 nasceu em Belém Altino Rosauro Salazar Pimenta, filho de Virgilio de Fontes Pimenta e Philomena Salazar Pimenta. O pai, proprietário de uma das mais tradicionais livrarias da capital paraense, a Gillete, que anos mais tarde seria denominada de Papelaria Loyola, por muitos anos trabalhou dirigindo seus negócios. Diferentemente do pai, Altino desde cedo começou a mostrar que seu futuro profissional seria em outro universo.

Em 1932, aos onze anos de idade, ingressou no curso de piano, teoria e solfejo de Mário e Beatriz Neves. Os Neves eram professores bem conceituados em Belém, de tal forma que a certificação do curso por eles ministrado foi reconhecida, anos mais tarde (1957), pelo Conservatório Carlos Gomes. Assim, Altino concluiu o curso em 1941, tendo já despertado a curiosidade do público por suas proezas ao piano. Nesse período da sua primeira formação musical, ele apresentou-se em diversos concertos, principalmente no Theatro da Paz, além de ser dessa época a primeira de suas composições, *Estrela* (1943), apresentada em palcos internacionais por cantores de renome.

No entanto, a iniciação musical de Altino se realizara aos sete anos de idade, sob a tutela da professora Antonia Azevedo, que passou a desempenhar a tarefa de educar musicalmente o menino após ter surpreendido os pais com sua musicalidade, quando nesta idade, conseguira tocar, “de ouvido”, um lied de Schubert.

No espaço de tempo que esteve sob a orientação de Mário Neves, o nome de Altino passou a ser conhecido pela crítica local por sua destreza ao piano. O próprio professor sempre se referia ao talento de Altino como algo “extraordinário”.

Quando Mário Neves transferiu-se para o Rio de Janeiro, em 1936, seu aluno o seguiu, para dar continuidade a seu aprimoramento artístico. O Rio de Janeiro, então, surgiu na vida de Altino como um celeiro que lhe renderia muitas experiências a serem acumuladas por 12 anos. Lá, na década de quarenta, teve oportunidade de fazer parte da classe de harmonia e composição do professor paraense Iberê Lemos, estudando também sob a orientação de Lorenzo Fernandez. Através de Iberê Lemos, conheceu Villa-Lobos, cuja música nacionalista influenciaria o estilo composicional de Altino pelo resto de sua vida, levando-o a se declarar com todas as letras um villalobiano, como relata a sua fala em entrevista realizada em 16 de março de 2002: “com todo o vanguardismo de hoje eu não me pejo de ser um músico nacionalista. Outra coisa... acho que a nossa região ainda tem muita coisa a ser explorada... então eu faço música espontaneamente, não me interessa se ela é vanguardista ou antiquada, seja lá o que for, eu faço a música que gosto e por uma questão assim natural, eu sou automaticamente um villalobiano”.¹¹

Em seguida, Altino diplomou-se em alta virtuosidade e interpretação musical pelo Ministério da Educação e Cultura e, em 1943, foi distinguido com uma bolsa de estudo em Londres pelo êxito atingido no Rio de Janeiro, a qual não pôde ser usufruída devido à eclosão da Segunda Guerra Mundial.

Em 1948 iniciou o curso de aperfeiçoamento pianístico de Magdalena Tagliaferro, a qual dispunha de duas assistentes, Herminia Roubaud, como assistente chefe, e Maria do Carmo Ney, que também orientaram Altino durante os quatro anos de curso.

¹¹Rômulo Queiroz, “Entrevista de Altino Pimenta a Rômulo Queiroz”, entrevistado pelo autor, 2002, Belém, gravada em fita cassete.

O contato com Magdalena Tagliaferro mudaria profundamente a sua concepção de técnica pianística e o tornaria um ativista da escola pianística desenvolvida pela própria mestra. Mesmo depois de cinqüenta anos dos contatos diretos com Magdalena, Altino ainda continuava a ministrar palestras e *master classes* difundindo tais princípios, por uma necessidade de repassar os conhecimentos herdados de uma das maiores pianistas brasileiras, apesar de na década de noventa a sua escola já não ser mais tão aceita.

1.2 Atuação profissional

Na década de quarenta, junto com Gilson Amado, ajudou a fundar a Rádio Mauá, trabalhou nas rádios Jornal do Brasil e Ministério da Educação, apresentando-se intensamente nessas rádios como pianista, acompanhante de cantores e arranjador. Tal oportunidade o projetou profissionalmente no Rio de Janeiro. Outras atuações ocorreram nas rádios Nacional, Roquete Pinto, Globo e Tupi, de cuja fundação também participou. Segundo Altino: “nesse tempo, todas as rádios apresentavam músicas de todos os estilos ao vivo. Nesse meio, conheci grandes orquestras e grandes músicos como Jacob do Bandolim e Altamiro Carrilho.”¹²

Logo que chegou ao Rio de Janeiro, exerceu o magistério de piano (1936-1943), com estúdio situado à Rua Marquês de Abrantes em Botafogo, conforme consta na declaração escrita pelo compositor paraense Waldemar Henrique (Belém, 1910-1990), em Belém, 5 de março de 1979, o qual acompanhou a trajetória de Altino na antiga capital brasileira.¹³

¹²“Um jovem músico aos 70 anos.” *O Liberal*, 5 de jan. de 1991, 2º Caderno, p. 2.

¹³Altino Pimenta, “Curriculum vitae[:] Altino Rozauro Salzar Pimenta[:] pianista, poeta e compositor,” n.d. vol. 1. TMs (fotocópia), p. [29r], Acervo de Altino Pimenta, Belém.

No ano de 1951, a convite de Janary Nunes, governador do antigo território do Amapá, Altino foi convidado para uma temporada ali, a fim de desenvolver atividades musicais. Tal passagem por Macapá se estendeu até 1954. No mesmo ano em que chegou a Macapá, foi contratado pelo governo estadual e fundou o Conservatório Amapaense de Música, hoje Escola de Música Valquíria Lima, assumindo o cargo de diretor e iniciando o trabalho de desenvolvimento artístico do território.

Depois de ter permanecido no Norte durante quatro anos, Pimenta retornou para o Sudeste. Em fevereiro de 1955, em uma apresentação em Juiz de Fora-MG, no auditório da rádio local que, na época, apresentava artistas com transmissão ao vivo, o compositor conheceu a jovem Júlia Rossetti, que no mesmo ano, se tornaria sua esposa. Casados, foram fixar residência em Belo Horizonte, onde nasceram seus quatro filhos. Residiram na capital mineira de 1956 a 1971, período em que Altino retomou seus estudos musicológicos, atendendo aos cursos de Alta Virtuosidade, História e Estética, Análise das Sonatas de Beethoven e Clavecin de J. S. Bach, ministrados pelo professor vienense George Kullmann e o curso de Ritmo e Solfejo com Ernest Schumann. Nesses anos em Minas, Altino lecionou no colégio universitário da UFMG, ministrando aulas de estética e apreciação musical; foi, também, assistente da Orquestra Clássica e do Coral Universitário da mesma instituição. Além desses, outros cargos preencheram a sua agenda: diretor do Departamento Cultural da Associação Cristã de Moços, diretor Artístico da Rádio Guarani e membro da equipe fundadora da televisão Itacolomy. Apesar de todos os cargos oficiais, eram constantes suas apresentações em público e na televisão, exercendo grande influência no meio artístico mineiro.

Em 1965, juntamente com outros paraenses ali radicados — Waldemar Rocha e Dr. Abraão Bentes — fundou o Centro da Amazônia, com o propósito de reunir os conterrâneos e difundir a cultura da Amazônia em geral.

Os anos em Minas foram muito enriquecedores para a carreira de Altino, que já se mostrava um professor visionário. Manteve durante esses anos um dos principais cursos de piano e educação musical de Belo Horizonte. Seus dotes de pedagogo e de difusor de idéias artísticas levaram-no a ser convidado pela companhia Belgo-Mineira para dinamizar o desenvolvimento cultural da Região do Vale do Aço. Uma das primeiras providências tomadas pelo professor foi fundar uma estação de rádio que levasse diversos tipos de música aos ouvintes da região, tecendo comentários educativos a respeito das composições e de seus autores. O projeto então se estendeu pelos municípios Ipatinga, Coronel Fabriciano e Acesita.

Após o período vivido em Minas, em 1971 retornou para o Rio de Janeiro, a fim de lecionar no famoso Colégio Brasileiro de Almeida, e no antigo Estado da Guanabara¹⁴, no Centro Educacional de Niterói, ministrando as mesmas disciplinas outrora ensinadas no Colégio Universitário da UFMG.

1.3 O retorno à cidade natal

Paralelamente às atividades institucionais, mantinha o seu dinamismo em participar de apresentações públicas, nas quais sempre divulgava o Norte. Em 1972, enquanto participava no Rio de Janeiro das comemorações do centenário do músico paraense Meneleu Campos (1872-1927), apresentando obras pianísticas importantes desse compositor, encontrou o então reitor da Universidade Federal do Pará, Aloísio Chaves, que o convidou para dirigir o SAM-Serviços de Atividades Musicais da Universidade Federal do Pará (atual EMUFPA-Escola de Música da UFPA). Assim, Altino voltaria à sua cidade natal após cerca de 30 anos, tomando posse da direção do SAM em 03 de janeiro de 1973.

¹⁴A partir de 1974, fundiu-se com o Rio de Janeiro, formando o atual Estado do Rio de Janeiro.

Belém nessa época precisava de dinamização em suas atividades musicais. A carência de instrumentistas capacitados para formar uma orquestra era quase total. Sobre esse assunto se expressou Altino: "... eu fiz uma observação da situação do estado musical de Belém especialmente, e cheguei à conclusão de que havia uma quantidade muito grande de pianistas, alguns cantores e violinistas e, na verdade, o conservatório e o próprio SAM também estavam se dedicando muito mais ao piano, como sempre, e pensamos que o Pará naquele momento necessitava de instrumentistas [para] que viesse a ter orquestra. Seria muito importante a criação da futura orquestra do Teatro da Paz e dos corpos estáveis do Teatro da Paz."¹⁵

No mês seguinte à posse, implantou um fluxograma de atividades junto à Pró-Reitoria de Extensão da UFPA. O fluxograma havia sido de fato criado pelo ex-diretor do SAM, mas fora modificado e executado com sucesso somente na gestão de Altino.

Segundo dona Júlia Pimenta o alvo do fluxograma era:

- a) Formação básica de instrumentistas, no sentido de preencher as lacunas no meio musical e preparar o elemento humano para os futuros cursos superiores da UFPA.
- b) Dinamização do meio artístico levando a música e as artes, através de atividades artísticas e de extensão, às comunidades da capital e do interior do Estado.
- c) Intercâmbio com os principais centros musicais do país no sentido de possibilitar novas fontes de desenvolvimento ao artista paraense e inserir o Estado no contexto dos meios artísticos mais atuantes.¹⁶

Traçados os planos iniciais, esse novo período do SAM firmou-se como o mais promissor até então. A primeira gestão do diretor seria prolongada por outras gestões até o

¹⁵CMD, Entrevista - Altino Pimenta, [1999], fotocópia da impressão digitada, p. [2], EMUFPA, Belém.

¹⁶Ibid.

ano de 1981. O primeiro ano de seu mandato foi marcado por muitos feitos, como o começo das atividades de extensão através de viagens de intercâmbio. Altino viajou à Bahia com o intuito de aproximar o SAM da antiga Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA. Desses primeiros contatos, o professor Luis Oliveira Maia, responsável pelo Madrigal do SAM, foi enviado a Salvador para realização do curso superior de composição e regência. Em contrapartida, com esse convênio, para ocupar temporariamente o lugar do Luis Maia, da Bahia foi encaminhado o professor, trompetista e regente Horst Schwebel para também ministrar curso voltado aos alunos de instrumentos de metal. Outro intercâmbio artístico do madrigal foi realizado com a Universidade Federal do Maranhão. Esses contatos foram o marco das apresentações que o SAM faria fora do Estado do Pará e em outras localidades da região.

No segundo ano, Altino concretizou a idealização de um evento que se inscreveria no cenário musical paraense como um dos mais importantes da atualidade no âmbito regional, o Encontro de Arte (ENARTE). Um acontecimento visando o enriquecimento anual da festividade do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, através de atividades artísticas e culturais, proporcionando à comunidade e aos alunos e professores de música, especificamente, o contato com entidades expressivas no contexto artístico nacional e regional, por meio de cursos, palestras e apresentações. O ENARTE objetivava também os interesses pelo universo das artes em geral, devido não se valer somente da linguagem musical, mas da dança, artes plásticas e teatro. O primeiro encontro reuniu um número expressivo de inscritos, foram mais de 600 alunos. A primeira idéia de Altino quanto à criação do ENARTE era de conceber em Belém um festival de arte de grande projeção nacional, contudo o formato em que se configurou refletia, segundo Altino, a falta de apoio da reitoria da UFPA: “Acontece que nós tínhamos idéias que desejava [sic] fazer aqui em Belém um festival de arte como tem em Teresópolis, um curso de férias etc, como se tem

em Campos do Jordão. Então era muito difícil se a Reitoria não nos dava nem professores e as dificuldades eram realmente muito grandes, seria muito difícil se fazer um festival no qual [sic] pudesse trazer alunos para hospedar em Belém. Então, nós fizemos um tipo de encontro de artes um tanto quanto diferente.”¹⁷

Contudo, grandes nomes passaram por Belém durante as oito edições do ENARTE na direção de Altino: 1974 - pianista Norah de Almeida; 1975 - Sebastião Tapajós, o maestro Ricardo Duarte, Maria de Nazaré Vasconcelos Silva; 1976 - Marlos Nobre, Guerra Peixe, Moises Mandel, Barney Lehrer, Miguel Proença, Léo Soares, Juarez Johnson, Diógenes Magalhães e Jorge Asmar. O encontro contou ainda com a vinda do maestro Isaac Karabtchewsky, do maestro Eleazar de Carvalho, Sonia Muniz, Bohumil Méd, Vaclav Vineck, Elsa Kasuco, Maria Ferraro Sampaio, maestro Nivaldo Santiago, Vicente Salles, Juarez Jonhson, Marena Salles, entre outros e por fim, em 1981, Almeida Prado. Da época dos Encontros de Artes são as frases de Marlos Nobre, Isaac Karabtchewsky e Almeida Prado, respectivamente:

Deixo aqui no Serviço de Atividades Musicais da Universidade Federal do Pará meu mais entusiástico aplauso ao trabalho que está sendo realizado pela juventude musical do estado. Uma semente como esta, plantada e cuidada em seu crescimento com o carinho e dedicação dos professores locais apoiados e estimulados pela diretoria idealista do amigo Altino Pimenta, merece de todos os que lutam pela música no Brasil o apoio total.

É esse apoio que de minha parte deixo à disposição, com todo meu entusiasmo.

Marlos Nobre
Belém, 16.10.76¹⁸

Ao querido prof. Altino Pimenta, minhas efusivas congratulações pelo trabalho realizado no SAM. São projetos desta envergadura que nos fazem pensar num Brasil melhor, numa juventude atuante, no congraçamento de todos.

Desejo a você e ao SAM um futuro repleto de grandes realizações.

O abraço do

Isaac Karabtchewsky,
Belém, 12.10.1977¹⁹

¹⁷Ibid., [6r].

¹⁸Pimenta, “Curriculum vitae”, [40].

Fiquei encantado com o ambiente do SAM, prof. Altino Pimenta, um espírito de alta luz e musicalidade, dona Júlia, seu braço direito, tudo muito encantador e cheio de calor humano.

Almeida Prado,
Outubro de 1981²⁰

Com objetivos semelhantes ao ENARTE, mas em proporções menores, instituiu-se a Semana Pró-Arte em 1985. Advindo nos meses de abril após a Semana Santa, o acontecimento movimentava a escola e outros espaços culturais, trazendo cursos de música, sob a direção de professores de fora e locais, além de concertos e palestras que abrangiam aos campos das artes plásticas e cênicas.

Ainda em 1974 criou-se também a Mini-orquestra do SAM, que mais tarde receberia a denominação de Orquestra Jovem, composta por alunos iniciantes, dirigida pelas professoras Helena Gomes Maia e Ana Maria Nobre Peixoto. A Orquestra Jovem somou-se a outros grupos artísticos já existentes na casa: o Madrigal, a Orquestra Profissional e o Grupo Coreográfico. A partir de então, outros grupos integraram o pólo artístico da escola. Em 1976 fundou-se o duo pianístico da UFPA pelas professoras Maria Helena Coelho de Souza Andrade e Maria Helena Pinto da Silva Chaves²¹; em 1978 o conjunto Pau e Corda, que se dispunha à divulgação da produção de antigos compositores populares paraenses; em 1980, o grupo Potfliz 80, constituído por compositores e instrumentistas populares locais, com a finalidade de incentivar e divulgar a criação musical de compositores paraenses. Somado a esses estavam o Conjunto de Flauta Doce, o Conjunto de Câmera, o Duo de Flauta e Piano e o Trio da UFPA.

¹⁹Ibid., [39].

²⁰Ibid., [41].

²¹Atualmente Helena Elias.

Nessa época, a capacitação pessoal era indubitavelmente exercida com grande esforço. Foram muitos os intercâmbios com outras entidades musicais brasileiras, quer fosse pelo deslocamento de algum dos grupos artísticos do SAM, em caravanas, (chegavam à casa dos quarenta em componentes), ou pelo envio de alunos e professores às instituições de nível superior, em razão de Belém não dispor naquela época de curso superior em música. Arranjos institucionais foram feitos entre o SAM e outras escolas para o envio de três professores para fora do Pará com fins de aperfeiçoamento, fato este que se sucedeu servindo de motor para que outro acordo interinstitucional fosse feito junto com a Universidade de Brasília (UNB).

Dez alunos bolsistas, em 1979, foram estudar na UNB, a fim de obter o diploma de curso superior. O propósito era que, depois de qualificados com a graduação, retornassem à Belém para ocupar cargos locais, pois já estava se tornando comum a evasão de alunos para o sudeste. No ano de 1979 estima-se que onze alunos saíram de Belém a fim de compor a Orquestra Sinfônica de Campinas.

A participação de caravanas do SAM em substancial representação nos festivais de música fora do Pará e a qualidade artística dos alunos deram margem à possibilidade de vislumbrarem outros territórios e oportunidades profissionais. Durante os nove anos de Altino à frente do SAM, a escola esteve presente em eventos realizados no Maranhão, Rio de Janeiro, Amapá, Amazonas, Fortaleza, Brasília e em interiores da região do Pará e Amazonas.

Percebendo o êxodo desses alunos, Altino tentou fixá-los em Belém e, em 1978, foi implantado o curso em instrumento em nível de 2º grau. A implantação serviu para melhorias na estrutura curricular, propiciando melhor capacitação profissional do corpo discente. O trabalho de Altino revelou-se como importantíssimo para a comunidade musical paraense, em especial a de Belém. Suas contribuições em dinamizar o meio

musical belenense fizeram com que, em 1975, ele recebesse da Ordem dos Músicos do Brasil, Conselho Regional do Estado do Pará, o certificado de bons serviços prestados à classe musical; em 1973, a medalha comemorativa do vigésimo aniversário de criação da Universidade Federal do Pará e, também, no mesmo ano e pela mesma instituição, a Palma Universitária, conferida em razão dos serviços que vinha prestando à UFPA.

No início da década de 80, novamente, outras honrarias foram-lhe prestadas. Em 1983, a Câmara Municipal de Belém outorgou-lhe o título de Honra ao Mérito pelos serviços prestados aos jovens estudantes de música da capital. No mesmo ano, os alunos do SAM conseguiram, após solicitação à Reitoria da UFPA, que o auditório daquela escola fosse denominado pelo nome do professor. O auditório foi nomeado *Sala Altino Pimenta* em junho de 1984.

Após deixar a direção do estabelecimento, Altino continuou a lecionar na instituição até aposentar-se, em 1990. A partir dos últimos quatro anos de trabalho no SAM, é então que o veremos na produção de espetáculos nos quais executava sua obra, convidando cantores da terra para executarem suas canções e lançando no Brasil e no exterior as suas obras, conquistando o início de sua consagração como compositor.

1.4 *Projetos artísticos*

Altino voltaria a evidenciar-se na mídia paraense através da idealização e produção do *Paraoarte*²², em 1986. O *Paraoarte* foi um projeto que se constituiu em apresentações públicas da simbiose entre música, artes plásticas e poesia de autores, na sua maioria, paraenses. Dentro de uma seqüência áudio-visual, as obras eram apresentadas simultaneamente. Na sua primeira edição, estreada a 26 de março de 1986 no Theatro da

²²Mistura das palavras *paraoara* e *arte*.

Paz, o espetáculo, patrocinado pela UFPA, Secretaria de Cultura Desportos e Turismo e Secretaria Municipal de Educação e Cultura, teve no elenco a própria esposa de seu idealizador, responsável pela declamação dos poemas, a cantora Márcia Aliverti, além de outros instrumentistas convidados como o flautista Iury Guedelha, o clarinetista Jacob Cantão e os pianistas Eduardo Franco, Eliana Cutrim e Lenora Brito. Na direção estava Célia Maracajá e Aluísio Figueiredo, o responsável pela projeção de imagens. Os poemas de Correa Pinto, Bruno de Menezes, Antonio Tavernard, De Campos Ribeiro, Age de Carvalho, Ruy Barata e João de Paes Loureiro; as músicas de Altino Pimenta, Meneleu Campos, Luiza Camargo, Jaime Ovalle, Waldemar Henrique, Maria de Lourdes Castro, Jorge Camacho, Wilson Fonseca e as telas, projetadas por slides, eram de autoria de importantes pintores paraenses como Theodoro Braga, Carlos Azevedo, Carlos Farias, Leônidas Monte, Andrelino Costa, Ismael Nery, Dionorte Drummond Nogueira, Moraes Rego, Artur Frazão, João Pinto, Manuel Pastana, Benedito Mello e Ruy Meira.

O projeto sucedeu e logo foi bem recebido em outras cidades como Bragança-PA, Castanhal-PA, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, onde Altino participaria improvisando ao piano, inspirando-se nas obras plásticas. À medida que as telas eram projetadas, o caráter da improvisação surgia, alcançando uma correspondência com a impressão visual, pela imagem projetada. Assim destaca *O Liberal* sobre a ida do *Paraoarte* ao Rio de Janeiro quando das comemorações da Adesão do Pará à Independência, realizadas anualmente naquela cidade: “a simbiose que Altino Pimenta consegue realizar, captando a imagem e traduzindo-a em música dentro de cada estilo, está causando profunda repercussão nos meios artísticos do Rio, nos quais se comenta estar o artista oferecendo uma nova expressão de arte na interpretação de imagem e som.”²³

²³“Projeto Paraoarte faz sucesso no Rio.” *O Liberal*, 30 de ago. de 1986, 1º Caderno, p. 24.

O *Paraoarte* tornou-se localmente uma manifestação relevante pelo seu teor eclético em reunir uma gama de artistas da área musical, literária e plástica vindos de épocas e estilos diferentes que, de forma variada, compunham o programa de cada apresentação. A apresentação do projeto em Belo Horizonte foi viabilizada pelo convênio *Minas-Pará*, desenvolvido pelas Universidades Federais do Pará e de Minas, coordenado por Altino em Belém e Júlio Varela em Belo Horizonte. Tal convênio já tinha levado para Minas e trazido à Belém vários espetáculos.

O projeto *Minas-Pará* fora criado pela proposição de Altino e do maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca e teve seu desenvolvimento a partir de 1988. Através do projeto, Altino se fixou em Minas por três anos juntamente com sua esposa, onde fez apresentação com suas composições, ministrou curso na UFMG e participou do projeto *Reintegrar-te* do Teatro Universitário da UFMG, que objetivava a recuperação de detentos da Penitenciária Dutra Ladeira na cidade de Neves. Através do projeto ele ministrou os Cursos de Ritmo e Som e Apreciação Musical. Durante a estada em Minas, foi convidado, após o êxito em suas apresentações, a realizar outros concertos em Ouro Preto-MG, São João Del Rei-MG, São Paulo, Rio de Janeiro e Cuiabá. O intercâmbio entre Minas e Pará permitiu que a Região Norte — através de Gabriela Afonso, Márcia Aliverti, a Orquestra Jovem da EMUFPA, o Teatro Universitário da UFPA, Eduardo Franco e Doris Azevedo — fosse representado no sudeste. Levou de Belo Horizonte a Belém o artista José Lucena, o Teatro de Bonecos Gira Mundo, Wilson Simões, Sandra Loureiro de Freitas Reis, Tânia Mara Lopes Cansado, Jaime e Elenis Guimarães.

Em 1988, quando Altino estava com 67 anos de idade, a UFMG concedeu-lhe o título de Notório Saber, em nível de graduação, como reconhecimento a sua competência profissional:

O professor Altino Rosauro Salazar Pimenta demonstrou em seu relatório curricular ser um profissional consciente, com elevado nível de conhecimentos musicais, e um

professor sempre preocupado com o lado pedagógico e social, provando isto através de sua iniciativa de sempre atender a comunidade estudantil e ser um divulgador da música: compondo, dando aulas e abrindo espaços a jovens músicos: iniciantes. Profissional autônomo, estudou com grandes mestres.

Mesmo sem ter conseguido uma titulação acadêmica ao longo de sua vida, demonstrou que a falta de um diploma não o impediu de realizar sua carreira de excelente profissional na área musical.²⁴

Assim reza a avaliação do ofício de 18 de outubro de 1988, assinado pela comissão julgadora formada por Tânia Mara Lopes Cansado, Maria Lygia Becker Oliveira, Maria Magdalena Costa, Maria Lúcia Coutinho Collen e Regina Stela Campos Amaral.

Foi também através da cantora mineira Elenis Guimarães, que muito havia contribuído com o convênio *Minas-Pará*, que as músicas de Altino foram apresentadas na Alemanha. Elenis Guimarães havia sido a intérprete das obras de Altino em Belo Horizonte e passou a cantar em várias apresentações as músicas de Altino naquele país, quando ali se estabelecera, após ter recebido o prêmio de uma bolsa de estudo na Escola de Música de Stuttgart devido à obtenção do primeiro lugar em concurso de canto realizado no Rio de Janeiro, ocasião em que interpretou músicas do compositor paraense. Em 1992 surgiu o convite para a participação de Altino no encerramento das comemorações dos 500 anos da descoberta da América, na cidade de Ulm, Alemanha. Neste concerto foram apresentadas obras de Villa-Lobos, Cláudio Santoro, Marlos Nobre e Altino Pimenta, o único compositor presente. Ainda, em Stuttgart, Altino proferiu palestra sobre música brasileira folclórica e erudita, na Escola de Música de Stuttgart, onde, também, fez uma apresentação de suas músicas para canto e piano. De lá seguiu para Paris, onde realizou a mesma palestra para alunos e professores na École Normal.

Contudo, antes de se dirigir à Europa, vários foram os concertos pelo Brasil que divulgaram suas composições, naquele ano. Em junho apresentou-se no *Altino in concert*,

²⁴Pimenta, “Curriculum vitae”, [20].

um evento que contou com a participação do próprio compositor e de inúmeros outros artistas locais. Sendo realizado no Theatro da Paz, o espetáculo revestiu-se de grande brilho e, em sua primeira parte, foram executadas músicas inéditas de cunho popular, uma rememoração do que Altino escrevera desde a época do rádio, vivida no Rio de Janeiro e em Minas. Elas eram: *Saudade do Teófilo*, em homenagem ao músico Teóphilo Magalhães, *Paixão dos Poetas*, *Sinal de Amor*, *Mestiça*, *Amazon Blues*, *Canto Final* e *Sonho de Passarinho*. A segunda parte constava de peças “eruditas”: *Prelúdio Amazônico*, *Ressonâncias*, *Vela Morena*, *Noturno do Igarapé nº 1* e *Prelúdio Amazônico nº 2*, as duas últimas foram adaptadas para atender à coreografia do Grupo Coreógrafo Clara Pinto.

Depois de longos anos como educador musical, Altino passaria de fato a se dedicar à composição a partir da década de 90. Foram poucas as composições mais bem elaboradas, antes desse período, como *Estrela* e *Canção da Chuva*, ambas para canto e piano. É o período em que se concentrará tanto para escrever peças para piano solo, para canto e piano, como para música de câmera, sempre envolvendo o seu instrumento no conjunto camerístico. Do mesmo modo apresentou-se nos meses seguintes no SESI de São Paulo, na Escola Superior da UFRJ e em alguns interiores de Minas. Nesse mesmo ano a UFPA, através do seu Núcleo de Artes, lançou o segundo volume da série *Nos Originais*, com obras de Altino. *Nos Originais* é uma coletânea de discos de vinil, lançada pela UFPA para homenagear compositores eruditos do Pará, tais como Waldemar Henrique, Meneleu Campos, Paulino Chaves e Wilson Fonseca. O disco registrou quatorze de suas obras, que foram interpretadas por músicos paraenses. A gravação fonográfica, além de canções, de solos de piano e de outros instrumentos executadas por esses intérpretes, apresenta um pequeno depoimento oral e uma peça tocada pelo compositor ao piano.

Em 1994, finalmente, Altino teve suas obras impressas e editadas em dois volumes pela Editora Universitária da UFPA. As partituras, grafadas pela professora Itacy Silva, do

corpo docente do SAM, estão englobadas sob os títulos *Música para piano e outros instrumentos* e *Composições para canto e piano*. Ambos trazem peças compostas em períodos distintos, quando Altino residia no Rio, em Minas ou em Belém, e foram dedicadas em sua maioria a professores e alunos do antigo SAM e outros artistas que interpretaram suas composições.

1.5 *Viagens para os EUA*

Uma vez colocados os pés em solo estrangeiro, Altino continuaria a divulgar sua obra no exterior, só que desta vez nos EUA. Cinco viagens se sucederam nos anos de 1995, 1996, 1997, 1998 e 2000. A primeira delas resultou de um convite do *College of Music* da *Loyola University of Nova Orleans*, apresentando-se em dois concertos, cuja repercussão levou o Consulado Geral do Brasil em New York a convidar o compositor para concertar e palestrar pelo *The Brazilian Connection Club* em setembro de 1996, tendo suas músicas executadas pelo tenor Marcos Aguiar e a soprano Stela Brandão. Sobre essa viagem, assim noticiou a imprensa de Belém: “considerado o Villa-Lobos da Amazônia, pela altíssima qualidade das suas composições, Altino Pimenta viaja sob auspícios do Itamaraty (...). Ele já foi saudado em Nova Orleans como um dos grandes nomes da música erudita contemporânea e sua obra é muito conhecida lá fora”²⁵.

Novamente, depois do sucesso atingido em Nova York, foi-lhe proposto, no ano seguinte, um convite pelo *Brazilian American Cultural Institute* para a realização de palestras em Washington-DC sobre música brasileira e recital de sua obra. Estando lá, o compositor teve a felicidade de encontrar-se com a escritora e poeta Adalcinda Camarão (viúva do cineasta Líbero Luxardo), a qual vibrou pela presença da música paraense nos

²⁵“Primeira Coluna: de repente.” *A Província do Pará*, 18 de set. de 1996.

EUA. Altino utilizaria o poema *Apresentação* para compor a canção de mesmo nome, estreada em Belém antes da sua quarta viagem com destino à Universidade de Missouri.

Por intermédio dos alunos paraenses que estudavam na Universidade de Missouri, através do intercâmbio existente entre o Instituto Carlos Gomes e a instituição, as músicas de Altino foram conhecidas em Missouri. Quando Malvin Platt, diretor do Departamento de Música dessa universidade americana, esteve em Belém a propósito do Festival de Música de Câmera, conheceu Altino e convidou-o para realizar uma nova turnê aos EUA. Os concertos realizados nas Universidades de Missouri se estenderam à *Webster University* de Saint Louis e contaram com a participação de paraenses e americanos, entre eles Jena Vieira e JoElla Todd.

Jena Vieira, ex-aluna do antigo SAM durante a gestão de Altino e que cursava a graduação em canto na Universidade de Missouri, já havia iniciado um projeto muito importante concernente à obra para canto de Altino, o de traduzir para o inglês e para o alfabeto fonético universal a maioria das canções. Além de fazer adaptações das letras para o inglês de forma que as execuções das canções pudessem ser facilitadas para alunos iniciantes, o projeto previa a publicação de um novo álbum de partituras por uma editora norte americana e possivelmente a gravação de um CD. A gravação do disco foi concretizada sob o título de *A música de Altino Pimenta*, com a interpretação do autor ao piano, acompanhado pelo oboísta Dan Willet, da pianista Janice Wenger e da soprano JoElla Todd, que, juntamente com Jena Vieira, havia encabeçado a coordenação da produção do CD.

O lançamento de mais um registro da produção de Altino já era outro grande feito em sua carreira e o fato de ter se dado por artistas renomados, professores da Universidade do Missouri, foi sem dúvida um reconhecimento muito significativo. O CD gravado foi distribuído em universidades americanas como exemplo de música brasileira, e este era um

dos objetivos do projeto. No ano de 2000 Pimenta voltou a Missouri pela última vez, sendo nesta ocasião convidado pela *Luso-Brazilian Students Association* da Universidade de Missouri-Columbia, realizando o recital intitulado “Brazilian Composer Altino Pimenta and His Music” com a participação dos musicistas brasileiros Miguel Campos, Dione Collares de Souza, Cecília Keuffer, Adamilson Abreu, Nelson Neves e o americano Dan Willet. Tal concerto celebrava as comemorações dos 500 anos do descobrimento do Brasil.

1.6 *Década de 1990*

A década de 1990, ápice da vida de Altino como compositor, resultou não somente nas viagens nacionais e internacionais, mas em grande quantidade de concertos que foram realizados em Belém. Altino Pimenta conviveu em Belém com Waldemar Henrique e Wilson Fonseca (1912-2002, popularmente conhecido como Isoca), dois nomes importantes da música paraense. O prestígio em ter o seu nome ovacionado e colocado entre esses compositores, ambos estimadíssimos no Pará, com suas obras firmadas na sociedade, reafirmou o sucesso da obra de Altino. Essa trindade criou a Academia Paraense de Música, cuja cadeira de número 36 pertencia a Pimenta. Sobre a ligação entre esses três compositores assim menciona *O Liberal* de 28 de março de 2002: “Pode-se dizer que Altino, Waldemar Henrique e Isoca criaram identidades musicais distintas, mas dentro de uma espécie de mesma escola que os notabilizou como grandes maestros: levar o popular-regional para dentro da música erudita. Altino notabilizou-se ainda por mais uma característica marcante: a valorização de poetas e escritores Paraenses, que tiveram seus versos musicados pelo maestro”²⁶.

²⁶“Cantores Líricos reverenciam Altino Pimenta.” *O Liberal*, 28 de maio de 2002, Caderno Cartaz, p. 3.

A verdade é que além de divulgar as obras literárias de inúmeros poetas, tais como, Bruno de Menezes, João de Jesus Paes Loureiro, Acyr Castro, Wilson Malheiros, Antonio Tavernard, Jorge Camacho e Milton Camargo, ele valeu-se de suas próprias poesias. Assim como Waldemar e Wilson, as poesias de Altino expressam peculiaridades da região amazônica, com um toque de romantismo alimentado pelo amor à Amazônia.

Pianista de boa formação, vibrante em suas execuções, realizava rápida interação com a platéia e assim, em suas viagens, Altino estreava a maioria de suas composições, ora em concertos realizados em Belém, interpretando-as em solos e em conjuntos camerísticos. Ensejava a execução das mesmas por outros musicistas, e assim idealizou recitais ao lado da soprano Madalena Aliverti e da flautista Maria José Morais (uma dos alunos que viajaram para estudar em Brasília, na época de Altino como diretor do SAM) que estrearam as peças *Ressonância* para canto e piano e *Olympia* para flauta e piano. Nesse recital Altino apresentou pela primeira vez uma de suas peças de piano solo que se tornaria das mais festejadas e tocadas em recitais — *A Festa do Divino*. Em 1996 apresentou-se com a cantora russa Maria Dorokhova, que residia em Belém, a qual dissera que gostava de interpretar música de câmera e que a obra de Altino era especialmente interessante, dispunha de caráter amazônico e forte carga dramática, e que em Altino podiam-se ver estilos diferentes, do jazz a baladas clássicas²⁷.

Foi também desse período o concerto realizado no teatro do Centro Cultural Brasil Estados Unidos (CCBEU). O recital foi chamado de “Concerto de Canções de Câmara de Altino Pimenta com poemas de poetas Paraenses”, cujas poesias haviam sido musicadas por Altino. “Minha intenção é valorizar nossos principais poetas, do passado e do presente. É um concerto que traduz a nossa inteligência”²⁸ falava o compositor, que assim ressaltava

²⁷ “Amazônia, Índia e erudita.” *O Liberal*, 8 de maio de 1996, Caderno Cartaz.

²⁸ “Altino Pimenta tem convidados em concerto.” *O Liberal*, 12 de maio de 1999, Caderno Cartaz.

também a si mesmo (muito à maneira de Villa-Lobos, seu ídolo), por incluir no programa do recital suas poesias. No ano de 1998, Altino recebeu da Prefeitura de Belém a medalha “Francisco Caldeira Castelo Branco” como reconhecimento de *Atuação* na área musical e, em 1999, a mesma prefeitura o homenageou denominando o ginásio esportivo, situado na Avenida Visconde de Souza Franco, *Espaço Esportivo e Cultural Cabano Altino Pimenta*. A inauguração da obra contou com a participação de Altino ao piano e de outros artistas. Uma das últimas homenagens recebidas em vida foi o concerto *Uma noite com Altino Pimenta*, que congregou músicos talentosos e expressivos, em sua maioria cantores, os quais traçaram, com suas interpretações e pelo repertório selecionado, um panorama do estilo composicional e estilístico do compositor que, além de estar na platéia, ainda teve uma pequena participação no palco.

1.7 *Últimos anos*

Apesar da idade já avançada, Altino ainda mantinha um ritmo constante na produção das composições e de recitais. Depois de vários anos indo aos EUA, ele retornaria à França, em outubro de 2001, a convite da Embaixada do Brasil em Paris, para apresentar suas composições na sala Villa-Lobos, ao lado da soprano paulista Syrene Paparotti e da pianista paraense Helena Elias, sendo o recital de peças solo para piano interpretadas por Helena, e canções interpretadas por Syrene com acompanhamento de Altino.

Ainda no mesmo ano, o selo fonográfico *Uirapuru - O canto da Amazônia*, editado pela Secretaria Executiva de Cultura do Pará (SECULT), veio “cantar” Altino, com o lançamento de um novo disco. O CD, lançado em recital na Igreja de Santo Alexandre, inclui canções, músicas de câmera e de piano solo, interpretadas pelo próprio compositor e

por outros artistas da região, com exceção do tenor paulista Marcos Aguiar. O selo *Uirapuru - O canto da Amazônia* era o décimo título da coleção editada pela SECULT, que assim registrava valores memoráveis da região.

Os primeiros anos do milênio também foram empenhados na composição da ópera *A Confederação dos Tamoios*, encomendada pelo Museu de Artes Sacra e Tradicional de Cabo Frio-RJ. A princípio a encomenda destinaria-se às comemorações da cidade, na virada do milênio de 2000. O convite para a composição da obra fora estendido a Altino desde meados de 1990, sendo que, por motivos adversos não conseguiu concluir-la. O assunto da ópera é o poema épico *A Confederação dos Tamoios*, obra literária de Domingos José Gonçalves de Magalhães, que narra os combates dos índios tamoios e seus aliados franceses contra os portugueses em Cabo Frio, durante a fundação do Rio de Janeiro. Foi o poema transformado em libreto, dividido em três atos, escrito pela pedagoga paraense Nelly Cecília Rocha, membro da Academia Paraense de Letras. Em 2001 Altino já tinha composto o primeiro ato, e algumas árias foram estreadas em Belém — era muito próprio do temperamento do biógrafo querer estrear suas novas composições em sua cidade, apesar de a primeira montagem do drama lírico ter sido programada para realizar-se na cidade de Cabo Frio, no Convento de Nossa Senhora dos Anjos.

Outro projeto semelhante, mas não tão extenso, partiu do Museu Imperial de Petrópolis para musicar o poema “Felicitações Paraenses”, de José Corrêa de Miranda, quando uma comissão do museu estava em Belém a fim de fazer uma exposição de parte do acervo de pertences da Família Real. O poema data de 1875 e trata da passagem de Dom Pedro II e a princesa Tereza Cristina por Belém, quando se dirigiam à Europa.

Retornar à Europa para novos passeios e estrear a sua ópera em Cabo Frio eram alguns dos sonhos do músico de 81 anos, ainda cheio de ânimo, mas que seriam frustrados pela doença insidiosa, um câncer que o acometeu nos últimos anos de vida, o qual o

refreou, impossibilitando-o de dar continuidade aos seus trabalhos, principalmente terminar sua ópera, levando-o a falecer em 23 de julho de 2003, aos 82 anos de idade, em sua cidade natal.

A Escola de Música da UFPA o homenageou na trigésima edição do Encontro de Arte, evento por ele criado, como já referimos. A confecção de um Memorial conta com fatos e comentários a história da EMUFPA, que Altino considerava o celeiro onde era guardado e burilado o talento dos jovens estudantes de música de Belém. Assim, o Memorial Altino Pimenta preserva registros memoráveis do compositor, trechos de suas partituras e deixa fixada, poeticamente, a viva expressão de sua alma.

CAPÍTULO II

ELEMENTOS ESTILÍSTICOS

2.1 Visão geral

A música de Altino reflete sua trajetória como instrumentista virtuoso, pupilo de Magdalena Tagliaferro e tocador de rádio da época dos programas que requeriam habilidades para executar diversos gêneros populares ao vivo, mas, sobretudo, sua música desvela um homem que manteve sua formação erudita, dialogando, com incrível facilidade, com outros gêneros musicais. Porta-voz da defesa de uma música de qualidade, preocupado com o belo, que também abordou com sua poética, valorizou o seu país e a região de origem, de uma maneira sem precedentes no seu Estado.

Sem dúvida, a influência da música brasileira na trajetória de Altino Pimenta é inegável em suas composições, cujos títulos evocam peculiaridades nacionais. Das obras para piano, quinze receberam títulos relacionados diretamente à Amazônia. Quando não, a titulação das peças está relacionada à intenção de mostrar seu gosto musical pelo jazz, apesar de dizer que não sabia tocar jazz (*Suíte Funcional*), ou homenagear uma personalidade, fosse ela o músico paraense Teóphilo de Magalhães (*Saudade do Teófilo*) ou o universal Frederic Chopin (*Hommage à Chopin*).

Do período em que trabalhou nas rádios, declarou seu envolvimento com a música popular: “eu era capaz de acompanhar um músico popular e em seguida emendar uma peça clássica. Foi vivendo com Altamiro Carrilho, até hoje meu grande amigo, Elisabeth Cardoso e outros músicos populares, que eu bebi na fonte da MPB, e depois trouxe isso

para minhas composições”²⁹. Não lhe faltava destreza entre os gêneros, pois seu vocabulário musical alargou-se desde que passou a tocar nas rádios, depois que partiu de Belém, ao lado de jovens que se consagrariam nacionalmente. O pesquisador Vicente Salles conta que Altino já atuava nos meios radiofônicos do Pará³⁰, mas foi depois do êxodo para o Rio de Janeiro que a influência do popular cresceu, ao mesmo tempo em que continuava envolvido com a música erudita.

A *Suite Amazônica nº 1*, composta nessa época, em 1945, quando ainda residia no Rio de Janeiro, já apresenta características brasileiras no emprego do ritmo de baião, uso de escala modal e de tons inteiros e citação de um trecho melódico do folclore — fruto, também, da influência de Villa-Lobos que já utilizava esses recursos em suas composições. Não é à toa que anos mais tarde diria que as suas principais influências eram Villa-Lobos e Debussy. Uma cadeia de influências que não nos propomos discutir, visto que Villa-Lobos também foi influenciado por Debussy, e ambos utilizaram escalas modais e de tons inteiros com freqüência. Todavia, o contato direto com Villa-Lobos marcou Altino profundamente.

Em uma entrevista concedida a Roberto Paiva, redator de *O Liberal*, depois da sua chegada da Europa em 1992, quando perguntado se Villa-Lobos o influenciara através da ligação com a sonoridade do regionalismo, ele respondeu: “acho que sim, acredito que a Amazônia ainda tem muito para dar como motivação poética e estado de espírito para as composições. Como favorecedora de paisagens, ela é capaz de mostrar cenários surrealistas para os músicos que trabalhem com esse estado dentro da música”³¹. Note que em 1992, mais de quarenta anos depois da *Suite Amazônica* ter sido composta, Altino admitia a influência de Villa-Lobos e mantinha a mesma postura em cantar sua terra,

²⁹“Cantores Líricos reverenciam Altino Pimenta.” *O Liberal*, 28 de maio de 2002, Caderno Cartaz, p. 3.

³⁰Vicente Salles, “Altino Pimenta Rosauro Salazar,” in *Música e músicos do Pará*, 2^a ed. cor. e ampl. (Brasília, DF: micro edição do autor, 2002), 311-12.

³¹“O som de Altino Pimenta na Europa” *O Liberal*, 26 março 1992, Caderno Cartaz, p.3.

deixando explícito que a Amazônia é uma fonte inesgotável de inspiração. Tal característica era-lhe tão intrínseca, fluía, sem se propor a ser sequaz do regionalismo: “não estou preocupado em ser ou não ser regionalista. Estou fazendo a minha música, a que acho que devo fazer, sem maiores preocupações se é ou não regionalista.”³²

Ao longo de suas entrevistas aos jornais, falava muito sobre o aspecto instintivo com que escrevia; mencionou poucas vezes, não detalhadamente, sobre o seu processo composicional, sobre o emprego de elementos do regionalismo, mas esclareceu consideravelmente sua visão extramusical de como compunha.

Inspiração e poética são duas palavras que transparecem em suas declarações ao abordar suas criações. Para ele, música era: “uma expressão que deus [sic.] deu ao homem e que por meio dela pode-se atingir o ‘Belo’, amenizar o sofrimento e também elevar o espírito.... Educa o espírito, amplia a inteligência, aperfeiçoa a sensibilidade e possibilita o conhecimento da história da humanidade, uma universidade de sons”³³. Assim, através de uma concepção romântica de música na captura do belo, expressar o seu instinto parecia muito mais importante do que falar de elementos estruturais, forma, métrica ou proporções fraseológicas. Aos 82 anos dizia que compor era fácil: “basta ler um poema e sentar ao piano que a música vem naturalmente e aí vou escrevendo” e acrescentou: “quando estou pensando numa música, às vezes acordo às três horas da manhã e vou para o piano”³⁴. Em outro momento ele também declarou: “nasci com a música dentro de mim, por isso tenho facilidade de fazê-la. Ela me toma por inteiro. É como se ela me levasse a um lugar mágico e maravilhoso”³⁵.

³²Ibid.

³³“A música é uma universidade de sons.” *O Liberal*, 11 de nov. de 1998, Caderno Cartaz, p. 8.

³⁴“Cantoras interpretam Altino Pimenta na Europa.” *O Liberal*, 7 de out de 2001.

³⁵“Altino em concerto.” *O Liberal*, 29 de set. de 1998. Caderno Cartaz, p. 8.

Seria para Altino, a criação artística um processo transcendental?

Não é à toa que a sua maneira de fazer música se expressa, também, pelo modo como entendia que a música deveria agir nas pessoas. Acreditava na renovação da mente através da música, das artes.

A maneira de pensar a música como algo que está no mais íntimo do ser humano levou Altino a se tornar uma pessoa especial, um missionário, educador que marcou a época de uma geração de músicos que conviveram com ele. Era irrequieto, não se deixava amofinar pela condição da música erudita a segundo plano. A esse respeito era taxativo, criticava a música de baixa qualidade e a mídia, por não difundir música boa: “se todos, [sic] as rádios e televisões do país dedicassem pelo menos duas horas diárias para divulgar a obra dos grandes compositores, em dois anos teríamos um Brasil melhor”³⁶. Defendia um espaço à música erudita, feita por músicos estudiosos, em detrimento da música popular concebida por jovens que têm talento, mas se contentam com a popularidade e o dinheiro e se esquecem do valor estético, de evoluir artisticamente. “O povo precisa também escutar a grande música [erudita]. É preciso abrir a TV e as rádios aos artistas que estudam, temos violinistas fantásticos, tenores, corais, orquestras”³⁷. O fato dele reivindicar o lugar da música erudita não significava que ele desmerecesse a música popular, mas, que o popular, contentando-se em ser fácil e trivial, recebesse enorme evidência por parte dos meios de comunicação. A mesma mídia, de quem exigia divulgação para recitais seus e de alunos, era o alvo de seus protestos por supervalorizar a música popular e não reservar espaço à erudita.

Lidando com essas insatisfações, compunha a música que achava que deveria compor, uma música “muito brasileira, com uma conotação bem regional, mas para ser

³⁶“Belém ganha mais um espaço esportivo e cultural,” *Diário do Pará*, 29 de ago. de 1999, Caderno 6, Negócios.

³⁷“A música é uma universidade de sons,” *O Liberal*, 11 de nov. de 1998, Caderno Cartaz, p. 8.

cantada e tocada por quem estudou música erudita”. Desejava que soasse erudita, longe do apelo mercadológico, e sim próxima dos seus valores. Por essa necessidade de dar instruções de como suas músicas deveriam ser interpretadas é que mencionava os elementos estéticos de sua composição, sempre com o seu retoque sentimental: “utilizo motivos regionais como inspiração para fazer música erudita”³⁸, “faço uma música com sentimento amazônico, revestido de harmonia funcional oriunda do jazz, que é hoje uma linguagem universal”³⁹. Assim, essas duas últimas citações mostram sua vontade de misturar elementos do regionalismo, estilizando-os a fim de fazer uma mais elaborada, mas que ao mesmo tempo soasse atualizada, devido ao emprego da harmonia jazzística, mas sempre próxima às fontes populares legítimas.

Desse modo, o texto jornalístico seguinte reafirma sua posição quanto à harmonia funcional e revela seu modo de enxergar as diferentes direções que os compositores contemporâneos tomam: “essa ‘harmonia funcional oriunda do jazz’ é o que ele chama de um dos três caminhos que um compositor segue. Os outros são a música tradicional, chegando a ser ‘quadrada’. O terceiro caminho é a música de vanguarda, do dodecafônico, da música serial eletrônica”. Seguido ao relato jornalístico, Altino complementou: “A música que realmente deve marcar o nosso tempo é a funcional, pois nos dá algo de dissonante e, ao mesmo tempo, de belo. Pode ser uma música simples, mas não medíocre...”⁴⁰

O gosto pela harmonia funcional o capturou por completo, ele a considerava linda e entusiasmante, em detrimento das tendências pós-modernas. A respeito do vanguardismo de Schoenberg, sabia que o dodecafônico “não conseguiria conquistar o gosto do povo”,

³⁸“Cantoras interpretam Altino Pimenta na Europa.” *O Liberal*, 7 de out de 2001.

³⁹“Um jovem músico aos 70 anos.” *O Liberal*, 5 de jan. de 1991, 2º Caderno, p. 2.

⁴⁰Ibid.

detalhe este que lhe era muito importante, pois tinha a preocupação de fazer uma música aceitável: “não faço música quadrada, mas adequada à linguagem atual, sem ser agressiva nem atonal. Sigo uma linha parecida com a de Tom Jobim e outros modernos”⁴¹. Por todas essas considerações é comum ouvir sua música e achar que ela tanto pode lembrar Villa-Lobos, Jobim, Ernesto Nazareth, mas, também clássicos europeus⁴².

Logo após sua chegada da Europa em 1992, em entrevista ao Liberal, ainda esclareceu o seu posicionamento estético:

De uma certa forma a minha música é diferente do que está se produzindo na Europa, principalmente por ser baseada em temas, motivos e ambiente da Amazônia. Causou impacto e receptividade positiva. Atualmente os compositores europeus de [sic] debruçam na chamada música de vanguarda com composições que variam entre o contemporâneo, o eletrônico e a dodecafonia, que são formas musicais que não conseguem instaurar uma empatia com o grande público. Embora utilizando uma harmonia atual, o jazz, que sustenta belas melodias bem amazônicas, talvez por isso, minha música tenha se feito agradável [sic].⁴³

Essa maneira de usar a harmonia moderna, com maior liberdade no emprego de dissonâncias, foi também uma propriedade que o diferenciou dos seus conterrâneos e contemporâneos Waldemar Henrique e Wilson Fonseca, apesar de todos terem sido pianistas e compositores que usaram temáticas e características musicais da região e serem considerados pela imprensa local como os últimos maestros eruditos de Pará.

Para identificar com maior propriedade as características do estilo das peças para piano, discorreremos sobre a configuração dos elementos estruturais: forma, frases, harmonia, motivos melódicos e motivos rítmicos nos subtítulos seguintes.

⁴¹“A Alemanha grita ‘bravo’!” *O Liberal*, 28 de jun. de 1992.

⁴²Como exemplo, a *Balada para o grande rio*, com sua introdução enérgica e vigorosa, assemelha-se à introdução do piano no primeiro movimento do concerto em lá menor, op. 16 de Edvard Grieg.

⁴³“O som de Altino na Europa.” *O Liberal*, 26 de dez. de 1992. Cartaz, p. 3. Percebe-se nesta fala de Altino que os termos *eletrônico* e *dodecafonia* parecem ser diferentes de *contemporâneo*, como se ambos não pudesse ser também contemporâneos. Mal colocado também é *forma musical* em vez de *correntes estilísticas* ou outro termo que indicasse propriedades da maneira de compor.

2.2 Formas

As formas encontradas são variadas, podendo ser do tipo A/B/A ou até /Intro./A/B/A'/C/B'/A"/coda/. Contudo, o número de seções diferentes das formas só chegam a três, ou seja, somente as seções /A/, /B/ e /C/ são empregadas em ordenações diversificadas, poucas vezes concatenadas por uma introdução e uma coda.

Dentre todas as obras, encontramos uma minoria de três peças que fogem às estruturas empregadas nas restantes: *Suite Amazônica nº 1: 1-Lenda*, forma monomelódica: /A/ e variações (basicamente rítmica, com ostinato no acompanhamento, Fig. 1-3); *Suite Funcional: 2-Toada*; e *Suite Amazônica nº 2: 3-Arrasta-pé* (Fig. 4), uma tocata em moto perpétuo⁴⁴.

Fig. 1. Suite Amazônica nº 1: 1-Lenda: melodia de quatro compassos recorrente em toda a música.

⁴⁴Apesar de o termo *tocata* se associar também a outros tipos de forma, aqui se trata de um *moto perpétuo*.

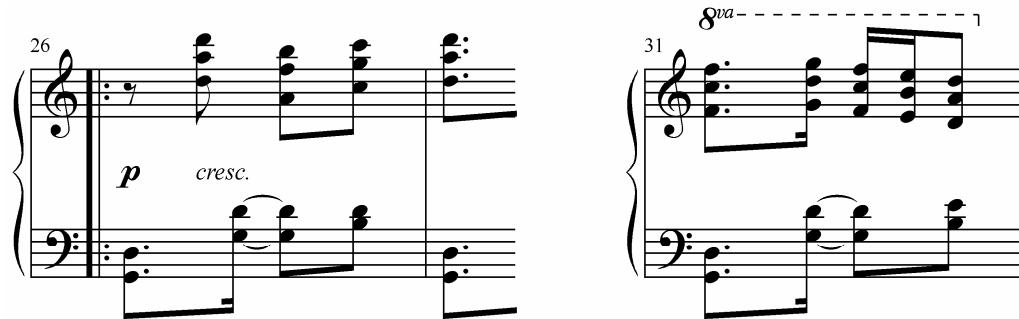


Fig. 2. Suíte Amazônica nº 1: 1-Lenda: primeira variação, melodia oitavada e variação rítmica (comp. 26 e 31).

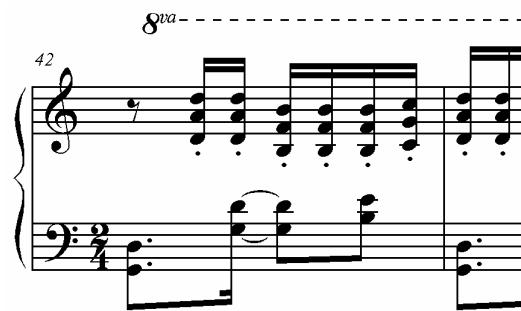


Fig. 3. Suíte Amazônica nº 1: 1-Lenda: segunda variação, maior articulação rítmica em caráter saltitante (comp. 42).



Fig. 4. Suíte Amazônica nº 2: 3-Arrasta-pé: motivo gerador de toda esta parte da suíte.

A maioria é de treze peças construídas sobre a arquitetura ternária de /A/B/A/ e outras dez que classificamos como extensas, por incluir uma parte /C/.

Boa parte das peças em forma tripartida encontra-se no compêndio *Música para piano e outros instrumentos*. Essa quantidade corresponde às formas do tipo: /A/B/A'/,

/A/B/B'/A/, /A/A'/B/B'/A/, /A/A'/B/B'/A/A'/ e /A/A'/B/B'/A''/, posto que concebemos a seção /A'/ como parte de um grande /A/ ligeiramente modificado para atender a necessidade de inovação e condução à seção seguinte, da mesma forma que ocorre com a seção /B/: /B/B'/ . Daí a junção /A/A'/ ou /B/B'/ podem ser vistas como partes de uma mesma unidade, deste modo, /A/B/B'/A/, por exemplo, pode ser considerada uma forma ternária.

Na *Valsa de Belém nº 2*, a forma segue a estrutura supracitada de /A/A'/B/B'/A/. Se enxergarmos /A/A'/ e /B/B'/ como uma grande seção /A/ e /B/, a seção final passa a ser somente a metade da grande seção /A/. Desse ponto de vista, podemos também entender as construções formais das peças *Floresta Adormecida* (/A/B/B'/A'/), *Noturno do Igarapé nº 3* (/A/A'/B/B'/A'') e outras que seguem a derivação.

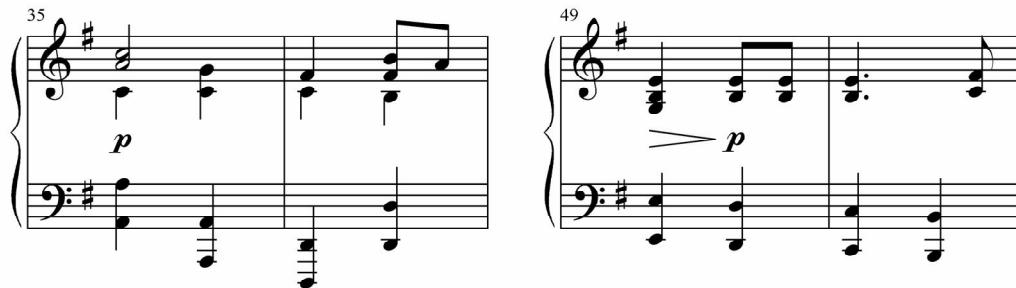


Fig. 5. Suíte Amazônica nº 1: 1-Coral: compassos iniciais da seção /B/ e recapitulação de /A/.

Na peça *Suíte Amazônica nº 1: 1-Coral*, os compassos iniciais, 35 e 36, 49 e 50, das seções /B/ e /A/ respectivamente (Fig. 5) mostram o início de cada seção da única peça construída sobre a forma prima tripartida de /A/B/A/. No caso da *Floresta Adormecida*, que comporta as partes /B'/ e /A'/, a Fig. 6 mostra o início da primeira seção e sua modificação na recapitulação: /A/ passa a ser chamada de /A'/ porque a melodia executada pela mão direita é oitavada. A Fig. 7 ilustra, também, as modificações que ocorrem em /B/. /B'/ é idêntico a /B/ até o compasso 60. Apesar de o compasso 29, correspondente do 60, não apresentar o sol 4 sustenizado, o mesmo não pode ser visto como uma diferença, mas

apenas um erro de escrita, já que o propósito do compositor era o da plena repetição dos compassos, pois o sol 3, que no compasso é oitavado pelo sol 4, permanece sustenizado nos dois compassos, não se justificando a hipótese de assim serem diferentes.

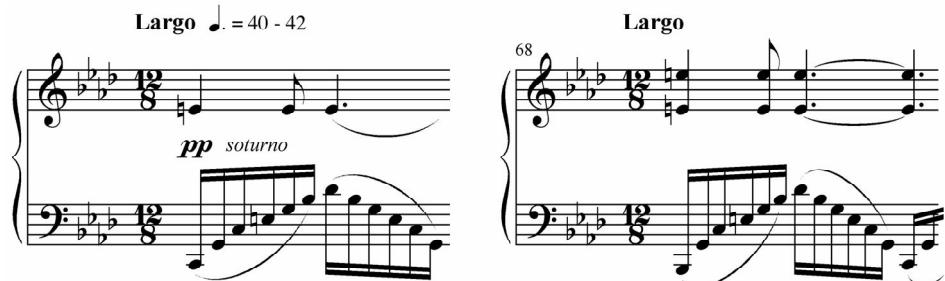


Fig. 6. Floresta Adormecida: início de /A/ e /A'/, comp. 68.

Fig. 7. Floresta Adormecida: • **início de /B/, comp. 10;** ♠ **final de /B/, comp. 40;** ♦ **final de /B'/, comp. 61 em diante.**

A maneira de construir formas tripartidas a partir de duas seções principais, reelaborando-as de modo a tomarem proporções maiores, sem que o tema seja escondido a ponto de ficar imperceptível, é uma característica no trato do material motívo, a qual está presente em quase toda sua produção. Geralmente as seções são alargadas por um /A'/, /A''/ ou /B'/, B''/, ou até um /C'/ em outras ocasiões. Na maioria das vezes, essas partes

são apenas uma leve mudança no final do período da sua seção correspondente, que pode passar a ser conclusivo ou suspensivo. No *Prelúdio para uma árvore caída*, /A'/ é a retomada quase idêntica de /A/ (Fig. 8-9), se não fosse o peso funcional do acorde final, apesar desse não ser conclusivo devido às alterações de 7^a e 9^a maior no acorde de tônica.

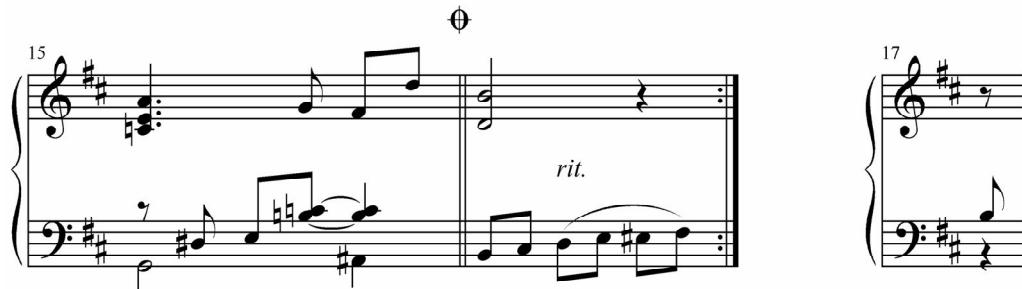


Fig. 8. Prelúdio para uma árvore caída: finalização da seção /A/, comp. 15-17.

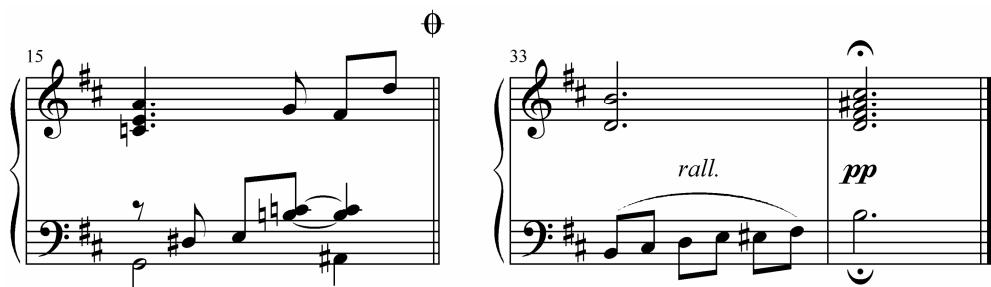


Fig. 9. Prelúdio para uma árvore caída: finalização de /A'/, comp. 15, 33-34.

Sobre as formas extensas encontramos: cinco em forma-rondó simples⁴⁵ (/A/B/C/A), que se enquadram em uma das seguintes configurações: /A/B/C/A'/, /A/B/C/A/B/, /A/B/C/A/A'/, /A/B/C/A'/coda; quatro rondós (/A/B/A/C/A/); e uma que foge a todas essas interposições seccionais (Intro/A/B/A'/C/B'/A''/coda).

De acordo com os apêndices I e II, o emprego de diferentes formas, entre monotemáticas a extensas, variou-se com o transcorrer do tempo, mas as obras de maior extensão em quantidade de compassos são as obras da década de 90 e 2000: a *Balada para*

⁴⁵Forma andante e rondó simples são terminologias apresentadas no livro Arnold Schoenberg, *Fundamentos da composição musical*, trad. por Eduardo Seicman (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996), 230.

o grande rio e a versão de *Canto para Astor Piazzolla* para dois pianos, inicialmente escrito para piano e canto em 1996, um ano depois da Balada.

O *Noturno do Igarapé nº 2* e a *Correnteza* da *Suite Amazônica nº 1* possuem características peculiares na ordenação das seções. Na peça *Noturno do Igarapé nº 2*, a seção /a/, discriminada na tabela de formas do apêndice II, funciona como uma introdução, porém ela é repetida na volta de /A/ como /A'/ identicamente, não podendo assim ser chamada de apenas uma introdução da peça, mas uma introdução diretamente relacionada a /A/. Na *Correnteza* da *Suite Amazônica nº 1*: /A/B/C/A'/B''/coda/, à primeira impressão, as seções /B'/ e /B''/ podem parecer uma nova seção desassociada de /B/, devido às mudanças de andamento, ritmo e compasso, porém, a presença do mesmo motivo reduzido em /B'/, levou-nos a compreender essas duas partes como relacionadas a /B/, não devendo ser designadas como uma nova seção /C/ ou /D/. Além disso, existe proporcionalidade entre o tamanho das frases das duas seções. Em nenhuma outra peça há a utilização desses tipos de recursos motívicos tal como utilizados na *Correnteza*. Geralmente as grandes seções são facilmente identificáveis pelas mudanças do material melódico, rítmico e harmônico, embora o uso de elisões no término de seções seja muito constante e possa, vez por outra, acarretar dúvidas quanto ao exato início de seções seguintes.

2.3 *Frases*

Em quase todas as peças não há indicação do tamanho das frases por meios de ligaduras de expressão, apesar das músicas de uma maneira geral possuírem caráter *cantabile*, exigindo legato da melodia para um bom entendimento das frases. As únicas peças que possuem ligadura de expressão, as quais poderiam nos levar a entender a disposição das frases, são: *Noturno do Igarapé nº 2*, *Suite Amazônica nº 2 - Prelúdio e*

Toada, Prelúdio Amazônico nº 1, Valsas de Belém nº 1, 3 e 4, Prelúdio para uma árvore caída e Floresta Adormecida, contudo, as ligaduras nem sempre são constantes ou representam uma frase completa, mas segmentos de frase. Outro problema também ocorre na versão para piano de *Canto para Astor Piazzolla*, onde não consta a ligadura de expressão dos compassos 10 ao 14, conforme a versão original para canto, visto que a versão para piano, que em nada é diferente em sua estrutura da original, apresenta a ligadura.

A partir dessa realidade, tivemos que fazer um levantamento de todas as frases das peças para considerarmos a relação de simetria e assimetria junto ao senso de proporcionalidade estabelecida entre às frases.

Nas relações fraseológicas reveladas através desse levantamento, mostradas a partir do parágrafo seguinte, os números cardinais indicam a quantidade de compassos de cada frase, contudo, não se deve tomar a quantidade de compassos por frase como uma medida fechada. Para que não fosse necessário indicar quando uma frase começa em anacruse, o que dificultaria a representação das frases por meio de números de compassos, os tempos fracos em anacruse de um compasso antecessor foram subtraídos dessa contagem. Sendo assim, sugerimos que se tenha em mãos as partituras, para que o tamanho das frases e seus liames em formar períodos e formas sejam claramente entendidos.

Constata-se a utilização de frases simétricas de 2+2, 4+4 e 8+8 compassos com maior freqüência, às vezes presente na construção de toda a peça como em *Saudade do Teófilo, Hommage a Chopin, Da cor do açaí* (Fig. 10), *Valsa de Belém nº 4*, entre outras.



Fig. 10. Da cor do açaí: 2+2'2+2', frases simétricas.

Quando não, verifica-se proporcionalidade na relação de frases assimétricas em números pares como 4+4+8 e 2+2+4.

Outras relações entre as frases assimétricas pares, mas não proporcionais, referem-se aos casos com 4+2, 2+2+6. No primeiro caso, 4 é uma frase repetida de dois compassos e 2 é uma frase conclusiva, e no segundo caso, a relação pode ser entendida como 6 = 4+2, onde 2 é uma extensão da última frase. Esse recurso de prolongar a frase é bastante constante no final das seções e principalmente no final da peça.

Frases assimétricas ímpares também ocupam considerável lugar nas composições. Algumas vezes os acréscimos de compasso na segunda frase por meio de extensão fazem com que um período par se torne ímpar, como: 2+3 (3=2+1), 4+7 (7=4+3) ou uma ímpar

torne-se par: 5+6 (6=5+1). Há situações em que 4+4+9 pode ser compreendido como 4+4 = 8 e 9 = 8+1, ou seja, quase um período de frases simétricas se não fosse o acréscimo por extensão da última frase. Combinações do tipo 4+11, 8+7, 4+4+7, 11+6, 14+6+13, 9+12, mostram maior variedade na construção dos períodos irregulares que utilizam frases estendidas, como um meio de inovar e dar continuidade entre as frases de um determinado período ou seção.

A pertinência de frases e períodos simétricos de uma forma geral reflete um estilo tradicional de compor frases simétricas e proporcionais entre si: mesmo nas peças com frases assimétricas elas podem ser equiparadas. Este fato talvez possa ser inferido tanto à influência da música popular como da erudita em Altino.

2.3.1 *Introduções e cudas*

As introduções podem ser tão simples como um acompanhamento de dois compassos iniciado na mão esquerda antes da melodia no soprano (*Suite Funcional - Toada*), podem também ser mais representativas e extensas (*Canto para Astor Piazzolla*), formando uma estrutura de 9+12, num período contrastante tanto pela mudança do material como do compasso (3/4 para 2/2). Isso, além da ocorrência da introdução de 6 compassos do *Noturno do Igarapé nº1*, já mencionada.

As cudas também assemelham-se às introduções quanto à importância estrutural que atingem. Podem representar apenas uma leve reafirmação da tônica com a repetição do seu acorde (últimos dois compassos do *Prelúdio Amazônico nº 2*) ou ser mais representativa estruturalmente⁴⁶ como no *Noturno do Igarapé nº 2* em 9 compassos

⁴⁶Na tabela de formas somente estão mencionadas as cudas de maior relevância estrutural, quando as cudas não forem mencionadas é porque foram adicionadas ao número de compassos das frases da última seção.

(4+4+1, comp. 109-117), onde reapresenta materiais motívicos da segunda seção, ou mesmo na *Balada para o grande rio* com quinze compassos.

2.3.2 Inclusões de canções folclóricas

Com o florescer do nacionalismo brasileiro ao final do século XIX, as tentativas de explorar elementos musicais autóctones levaram compositores como Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet, Oscar Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone a uma afirmação da música nacionalista que se contraporiam à dominante tradição musical européia. A esses músicos, hoje considerados ícones daquele movimento, seguiram-se outros compositores, tal como Camargo Guarnieri, considerado pelo musicólogo Vasco Mariz, integrante da segunda fase de compositores nacionalistas. A partir de então, muitos outros compositores seriam influenciados pela possibilidade de trabalhar com os mais diversos elementos musicais que emanassesem do povo.

Embora os compositores nacionalistas explorassem, de forma geral, elementos musicais que evocassem a tradição cultural, resultado da miscigenação entre europeus, índios e negros, os nomes de Villa-Lobos e Guarnieri são destaque no que tange à prática que construiu duas vertentes na exploração desses elementos. O primeiro músico explorou amplamente o uso direto de citações inteiras de canções folclóricas, notavelmente presente nas *Cirandas*, *Cirandinhas*, *Guia Prático*, *Choros* entre outras, fazendo adaptações e alterações das mesmas, conforme a necessidade composicional. Chegou a empregar a mesma canção, *A Canoa Virou*, tanto no *Guia Prático* nº 23, quanto na *Ciranda* nº 14, em concepções completamente distintas. Guarnieri, por sua vez, preferiu evitar as citações de melodias folclóricas munindo-se de parâmetros rítmicos e melódicos próprios da música urbana, sendo a sua coleção dos *Ponteios* um exemplo claro dessa opção. Segundo Appleby, “os cinqüenta *Ponteios* para piano, escritos entre 1931 a 1959, colocam-se ao

lado das *Cirandas* de Villa-Lobos como excelentes expressões em miniatura dos elementos comuns à música brasileira. Enquanto as *Cirandas* possuem citações das melodias populares do Brasil, os *Ponteios* (derivados do verbo pontear, dedilhar, como em um violão) não contêm citação de canção popular. Cada peça incorpora sutilmente características rítmicas e melódicas comuns da música popular urbana.”⁴⁷

Dessas duas vertentes observa-se a predileção da prática villalobiana sobre algumas obras de Altino, que apesar de ter produzido em larga escala a partir da década de 1990, período de grande ecletismo e possibilidade experimental dado a pluralidade pós-moderna, suas influências reportam fortemente àquele período do auge do nacionalismo. O nacionalismo de Pimenta, que quase sempre remete à região amazônica, em sua obra geral, releva-se através do emprego estilístico de gêneros populares, por citações de canções folclóricas no estilo de Villa-Lobos (adaptações) e pela temática da cultura regional nos poemas de algumas canções. Na coleção de peças para piano, o regionalismo (manifestação do nacionalismo) é musicalmente perceptível através de citações aplicadas na *Festa do Divino* e *Correnteza* (*Suite Amazônica nº 1*). Embora o título da primeira peça possa evocar a manifestação cultural da “Festa do Divino”, realizada em vários Estados brasileiros, no caso, refere-se ao evento de mesmo nome feito no Pará, pelo uso de duas citações de canções de cunho regional. Nessa obra, em forma rondó, as canções folclóricas *Lavadeiras lavam a roupa sem sabão* e *Canarinho passarinho amarelo*, oriundas do cantor paraense e reportadas pelo poeta Bruno de Meneses no seu livro de poemas *Batuque*⁴⁸, foram variadas e arranjadas situando-se nos *couplets*, respectivamente. Altino

⁴⁷The fifty *ponteios* for piano, written from 1931 to 1959, rank with the Villa-Lobos *Cirandas* as superb miniature expressions of stylistic elements common to Brazilian music. While the *Cirandas* contain quotations of Brazilian popular melodies, the *ponteios* (derived from the verb pontear, to strum, as on guitar) contain no quotations of folk tunes. Each piece subtly incorporates rhythmic and melodic characteristics common to urban popular music. David P. Appleby, *The music of Brazil* (Austin: University of Texas), 153.

⁴⁸Bruno de Meneses, *Batuque*, 7^a ed. (Belém: Família Bruno de Meneses, 2005), 39-42.

escrevera essa peça após a leitura de *Mastro do Divino* (um dos poemas de *Batuque*) e tal apropriação lembra o modo similar de como Villa-Lobos escreveu as suas *Cirandas*.

Na *Correnteza*, em sua primeira parte, uma inclusão musical por citação aparece de maneira mais variada, diferentemente da proposta empregada na *Festa do Divino*. Tal variação disfarça consideravelmente o reconhecimento da canção de origem, mas há semelhanças razoáveis no contorno melódico e no tamanho das frases que nos levam a crer que seja o trecho da cantiga *Boi, boi da cara preta*. Entretanto, como as canções folclóricas muitas vezes são semelhantes métrica e melodicamente, não se pode afirmar categoricamente que a citação proceda da canção aqui ilustrada (Fig. 11).

Boi, boi da cara preta

The image shows two musical staves. The top staff is in G major (two sharps) and 2/4 time, featuring a melody with eighth-note patterns. The lyrics are: Boi, boi, boi, boi da ca - ra pre - ta pe - gaes - sa cri - an - ça que tem me - do de ca - re - ta. The bottom staff is in G major (two sharps) and 2/4 time, labeled 'Trecho da Correnteza:' starting at measure 8. It shows a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and colchetes (brackets) under certain notes, indicating a closer approximation to the cited tune.

Fig. 11. Canção *Boi, boi da cara preta* citada no trecho da Suíte Amazônica nº 1: Correnteza: seção /A/, compasso 8 em diante. Os colchetes indicam maior aproximação da citação.

Além das canções de cunho regional empregadas na *Festa do Divino*, Altino afirmou ter se valido de elementos regionais para compor *Prelúdio e Toada*, da *Suíte Amazônica nº 2*: “[a] segunda Suíte Amazônica é composta de três peças, nas quais eu procurei descrever na primeira parte, na primeira peça da suíte, uma reunião de motivos amazônicos, do cantar natural, das canções das pessoas, uma série grande de melodias da Amazônia que eu reuni. Então eu chamo *Prelúdio e Toada*”⁴⁹. Embora a citação deixe clara a utilização de motivos regionais também nessa peça, não foi possível encontrar

⁴⁹Altino Pimenta: *Altino Pimenta, compositeur et poète, avec la participation de: Syrene Paparotti, soprano, Helena Elias, piano, prod. por Syrene Paparotti, 1h 27 min. 2001, fita de vídeo.*

elementos musicais da região que reforcem essa afirmação. O material musical empregado não nos leva à compreensão de elementos próprios da região amazônica como encontrado na da *Festa do Divino*. É possível, de fato, que Altino tenha baseado tais peças em temas folclóricos recolhidos por ele, mas comprovar isso demandaria um estudo mais acirrado dessa reunião de temas populares típicos do Pará que não nos foi possível obter.

2.4 *Harmonia*

2.4.1 *Escalas e tonalidades*

A aplicação de escalas diatônicas menores e maiores é predominante, embora encontremos peças e trechos construídos sobre escalas modais e de tons inteiros. As três escalas mais empregadas são a de dó maior e menor e de fá menor. Outras escalas diatônicas que não são tão comumente encontradas relacionam-se com essas três, pelo fato de nenhuma delas ser uma escala iniciada em bemol ou sustenido. Altino apenas valeu-se de escalas iniciadas nas teclas brancas do piano, não se sabe exatamente quais foram as suas intenções em preferir esse tipo de escalas, talvez o manuseio de tonalidades com muitos bemóis ou sustenidos não fosse do seu gosto, visto que também nas suas peças para canto há preferência por “escalas de tecla branca”.

Em todas as peças há a predominância de tons menores, revelando a inclinação para esse modo, geralmente aplicado com um caráter reflexivo ou dramático, com suas devidas exceções. O uso de tonalidades maiores relaciona-se ao caráter alegre das peças onde tais tonalidades são encontradas, mas há, da mesma forma, peças em tom maior que possuem caráter reflexivo.

Consoante a essa relação retórico-musical, sem fins de enquadrá-las pela “teoria dos afetos”, percebe-se a relação de tonalidades com o propósito de criar uma atmosfera

que expressasse o bel canto das melodias quase sempre encontradas no soprano, acompanhadas pela mão esquerda — a configuração da música de textura homofônica que define o tipo de harmonização mais utilizada, embora encontremos pequenos trechos com textura contrapontística.

2.4.2 *Modulações*

Nas peças onde há modulações importantes nas mudanças de seções, os parâmetros retóricos no emprego de tonalidades maiores e menores são mais perceptíveis pelos contrastes de caráter, produzidos também pela alternância de tonalidades menores e maiores. A Tabela 1 traz as principais modulações onde essas alternâncias são sensivelmente observadas.

Tabela 1. Modulações importantes nas mudanças de seção (agrupadas pelas tonalidades)

Peças com modulações	Seções e tonalidades correspondentes	Relações entre as tonalidades
Noturno do Igarapé nº 1	/A/B/A/C/A'/ Dó maior, transição, dó maior, lá menor, dó maior	Tônica, transição, tônica, relativa menor, tônica.
Valsa de Belém nº 1	/A e B/C/ Dó maior, dó menor	Homônima
Quase Sonatina...	/A/ B e /A'/ Dó maior, dó menor	Homônima
Swing-Valse	/A/B e B'/ A'/ Dó maior, lá menor, dó maior	Relativa menor
Balada para o grande rio	/A/B/A'/C/B'/A''/ Ré menor, fá maior, ré menor, fá maior, fá maior, ré maior	Relativa maior
Hommage a Chopin	/A e B/C/A'/ Fá menor, lá b maior, fá menor	Relativa maior
Saudade do Teófilo	/A e B/C/ Fá menor, fá maior	Homônima
Da cor do açaí	/A e B/C/A Ré maior, sol maior, ré maior	Tônica, subdominante, tônica

Verificam-se normalmente modulações feitas a tonalidades relativas maiores ou menores ou tons homônimos, com a exceção do *Noturno do Igarapé nº 1* e *Da cor do açaí*. No Noturno, a relação harmônica entre as partes é peculiar por apresentar a seção /B/, sib na armadura, como um momento de transição, onde nem fá maior ou o tom de sua relativa menor ré é definido por cadências claras — há a utilização de progressões cromáticas constantes até o retorno do tom original, dó maior.

Na *Balada para o grande rio* a seção /C/ funciona de maneira semelhante quanto ao recurso de progressões harmônicas cromáticas, porém, nesse caso ocorrem cadências que se direcionam para fá maior (Fig.12).

The figure consists of two musical staves. The top staff (measures 59-62) is labeled "Seqüências cromáticas" and shows a progression from F major to G major. It features a bracket under the bass line labeled "Seqüências cromáticas". Above the staff, the text "Cadência perfeita autêntica" is written, followed by "dim. rit." and "rit." markings. Below the staff, the key signature changes from F major (one sharp) to G major (no sharps or flats). The bottom staff (measures 67-9) is labeled "Seqüências cromáticas" and shows a progression from G major back to F major. It features a bracket under the bass line labeled "Seqüências cromáticas". Above the staff, the text "Cadência autêntica imperfeita" is written, followed by "Larghetto L=60" and "Toada" markings. Below the staff, the key signature changes from G major (no sharps or flats) back to F major (one sharp). The bass line shows a clear path from G major's V chord to F major's I chord.

Fig. 12. Balada para o grande rio (comp. 59 - 62 e 67-9): cromatismo harmônico direcionando-se para fá maior.

2.4.3 Harmonização

O emprego de acordes dissonantes com sétimas, nonas, décimas primeiras e terceiras é uma constante na harmonização. As notas da melodia em muitas ocasiões são as notas de dissonâncias do acorde, conforme mostra o exemplo abaixo (Fig. 13):

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled "Frase 1" and "Moderato". It shows a treble clef, a bass clef, and a 3/4 time signature. The bottom staff is labeled "Frase 2". The score includes dynamic markings like *p*, *afret.* (acciaccatura), and *cresc.* (crescendo). Circles and squares are used to mark specific notes as dissonances.

Fig. 13. Início da Valsa de Belém nº 3: lá menor

Os círculos identificam as notas dissonantes presentes na melodia, outras notas de dissonâncias são identificadas nos quadrados. O trecho musical também exemplifica um tipo de seqüência freqüentemente utilizada — as seqüências de acordes de dominante. Note-se que na primeira frase, o acorde de si diminuto (com omissão da quinta) funciona como dominante de mi maior, que é dominante de lá. A relação por dominantes ainda predomina na segunda frase. Um detalhe ao final das frases é que os acordes cadenciais não são conclusivos, por causa das notas dissonantes que induzem a uma resolução

auditiva. O mesmo procedimento pode ser visto em diversas peças, tanto ao fim de frases no corpo da peça, como ao final da peça.

No *Noturno do Igarapé nº 3* a mesma relação de acordes de dominantes é utilizada (Fig.14).

The musical score consists of three staves of music. Staff 1 (top) has a treble clef and a key signature of four flats. It contains measures 1 through 4. Measure 1 starts with a half note followed by a bass line of eighth-note pairs. Measures 2-4 show a similar pattern. Staff 2 (middle) has a treble clef and a key signature of four flats. It contains measures 5 through 8. Measure 5 shows a chord progression from B♭m to E♭7. Measure 6 shows a bass line with a dynamic marking 'afret.' (slur). Measures 7-8 show chords A♭7 and D♭7. Staff 3 (bottom) has a bass clef and a key signature of four flats. It contains measures 9 through 12. Measure 9 shows a chord G°. Measure 10 shows a chord C. Measure 11 shows a chord F. Measure 12 shows a chord G7.

Fig. 14. Noturno do Igarapé nº 3: progressão por acordes de dominantes

O uso de seqüências cromáticas de acordes semelhantes àquelas na Fig. 12 é freqüente em várias obras como o fio condutor de uma seção inteira. Observe a Fig. 15.

Frase 1

Moderato expressivo

G 7M F#7M F 7M E 7M

5 E m7M B 7M F aum F#

rit.

Frase 2

9 G 7M F#7M F#m E 7M

p

cresc.

rit.

13 E m7M F#m7M A m7 F# B m

rit.

Fig. 15. Prelúdio para uma árvore caída, seção /A/: seqüências cromáticas de acordes até o cadenciamento em si menor.

A progressão que começa no acorde de sol maior dirige-se cromaticamente até o encadeamento da frase 1 em fá# maior, a descida cromática chega ao acorde de mi menor com sétima maior e então o encadeamento é estabelecido por acordes de dominante:

Em7M, B7M, Faum, para o cadenciamento na dominante de Si menor (F# maior). Similarmente, o mesmo processo acontece na frase 2, com uma pequena alteração para a conclusão na tônica: a descida cromática dos acordes, não levando em conta o acorde intermediário de Am, é estendida até o de dominante F# para a conclusão na tônica. Perceba-se que apesar do término da progressão cromática com o surgimento dos acordes de quinta aumentada, a condução cromática do baixo ainda é mantida. O *Noturno do Igarapé nº 1* ilustra semelhantemente o mesmo procedimento.

Nas poucas peças que apresentam trecho com texturas contrapontísticas, o contraponto serve para criar um jogo de perguntas e respostas, duplicar a voz do soprano (Fig.16) ou criar um diálogo com maior independência rítmica entre as vozes (Fig.17).

Fig. 16. Trechos da Valsa de Belém nº 1: • recorrência cromática no grupo de colcheias e jogo de pergunta e resposta pertinente ao emprego de contraponto; ♠ movimento paralelo em terças.



Fig. 17. Suíte Funcional: 3 - Swing-valse, contraponto com maior independência rítmica entre as vozes.

2.4.4 Cadências

Além dos exemplos ilustrados na Fig. 12, que evidenciam cadências autênticas, sejam elas perfeitas ou imperfeitas, valemo-nos ainda de alguns trechos extraídos da *Balada para o grande rio* para exemplificar outros tipos de cadências recorrentes em grande número de obras e geralmente empregados ao término de seções. No primeiro exemplo (Fig.18), outra cadência perfeita é empregada, mas o diferencial é o uso de elisão na relação cadencial entre as frases, como um aspecto estilístico que se faz necessário frisar.

Elisão
Andante

d: III⁶ A/E V⁶₄ Dm I

Fig. 18. Balada para o grande rio, final da introdução e início de /A/: cadência conclusiva com elisão.

A Fig. 19 mostra outro aspecto: o uso de ligação⁵⁰ entre seções através do acorde dominante da tonalidade subsequente (lá maior), após a cadênci a perfeita.

The musical score shows two staves. The top staff is labeled "Cadênci a em fá maior" and the bottom staff is labeled "Ligaçã o para ré menor". Measure 114 starts with a C7 chord (F major) followed by an F7 (9, 13) chord (I alt). The key signature changes to D major (F d:). Measure 115 begins with an F chord (I d:), followed by an A7 chord (V7) and a Dm chord (I). The dynamic markings include "rall.", "pp", "f", and "Piu Mosso". The bassoon part is prominent throughout.

Fig. 19. Balada para o grande rio, cadênci a conclusiva e ligação para o retorno a ré menor.

Por fim, a cadênci a de engano. No exemplo da Fig.20 o acorde inesperado é o de III — a tônica da tonalidade seguinte (relativa maior).

The musical score shows two staves. The top staff starts with a B♭ major chord (III) followed by an F major chord (V). The bottom staff starts with a D major chord (d:), followed by a C♯ major chord (V). The dynamic markings include "mf", "rall.", and "f". The bassoon part is prominent throughout.

Fig. 20. Balada para o grande rio, cadênci a de engano.

⁵⁰Do inglês *link*, segundo Douglass M. Green, *Form in tonal music*, 2^a. ed. (Orlando: Holt, Rinehart and Winston, Inc, 1979), 130.

2.5 Motivos melódicos

A música de Altino é marcada por motivos rítmicos e melódicos facilmente reconhecíveis. No início da peça um motivo é claramente colocado e, quase sempre, é repetido seguidamente, formando frases, períodos e por fim seções, até que outro motivo é introduzido, ensejando uma nova seção, ou mesmo um único motivo pode ser variado e ser o gerador de outra seção. Os motivos sempre se repetem e as repetições tanto podem ser de maneira literal (transposição a diferentes graus, inversões e diminuições) mantendo traços intervalares importantes, quanto modificadas⁵¹, produzindo um novo material (formas-motivo). Com maior incidência, a repetição se dá de forma literal por meio de transposição a diferentes graus conjuntos. Como o *Noturno do Igarapé nº 1* é uma peça propícia para a exemplificação do uso dessa propriedade estrutural à maneira de Altino, evidenciamos os motivos presentes nessa obra e seus desdobramentos.

Fig. 21. Noturno do Igarapé nº 1: motivos.

⁵¹A análise motívica apresentada nesse subcapítulo baseou-se nos conceitos teóricos de Schoenberg apresentados no livro *Fundamentos da composição musical*, trad. de Eduardo Seicman (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996), 37.

Na Fig. 21 os colchetes mostram o motivo 1 original seguido da sua forma reduzida (*motivo 1r*) transportada uma oitava a baixo não mais começando com a nota lá, mas terminando nela; os compassos seguintes são repetições em graus diferentes da combinação do motivo na sua forma original e reduzida, formando basicamente a primeira seção. Na mesma parte, também, o *motivo 1r* é duplamente reduzido e transportado duas oitavas acima, o qual chamamos de *motivo 1rr* (Fig. 22) Assim, a melodia da seção /A/ é basicamente composta de apenas um motivo.



Fig. 22. Noturno do Igarapé nº 1: motivo 1rr.

Na seção /B/, um novo motivo é inserido (Fig. 23), o qual chamamos de *motivo 2*, identificado pelo primeiro colchete. Com duas colcheias e uma semínima, o *motivo 2* é consecutivamente repetido gerando toda a seção /B/. Os colchetes que seguem o primeiro mostram as repetições do *motivo 2* em suas variações rítmicas e melódicas. Ritmicamente a variação só atinge as três primeiras notas do motivo, passando de colcheia para semínima, gerando uma prolongação rítmica apenas numa parte do motivo. Melodicamente, diferencia-se do *motivo 2* pela transposição de graus, movimento retrógrado e variações intervalares. Essa configuração do *motivo 2* chamamos de *motivo 2a*.

The musical score consists of three staves of music. Staff 1 (Soprano) starts with a wavy line and dynamic *rall.*, followed by *pp*. It contains melodic lines with labels *motivo 2* and *motivo 2a*. Staff 2 (Bassoon) has a sustained note. Staff 3 (Double Bass) has a sustained note. Measure 35 continues with *motivo 2a*. Measure 39 shows a rhythmic pattern with *rit.* (ritardando) indicated.

Fig. 23. Noturno do Igarapé nº 1: motivo 2 e motivo 2a.

O *motivo 2* também é o gerador da seção /C/, dessa vez, em uma nova configuração (*motivo 2b*): a última nota é prolongada um pulso e o motivo se repete transposto em graus descendentes (Fig.24). Na segunda parte dessa seção (comp. 98-102) o *motivo 2* reaparece na clave de sol ainda mais disfarçado por causa de variação rítmica, acréscimo de notas e inversão de direção. As notas mi2, ré2, dó2 e si2 da cabeça de cada grupo de quatro semicolcheias compõem o motivo 2 nessa nova configuração, que se assemelha com o *motivo 2* na sua forma primária muito mais pela força intervalar do que rítmica. Novamente a sucessão do motivo nessa configuração em semínimas, que nomeamos de *motivo 2c*, é realizada através de repetições transpostas a graus conjuntos.

87

rall. *pp* *f* *resoluto*

Vivo

motivo 2b

88

89

90

91

f

92

93

94

95

96

97

motivo 2c

rall. *p*

98

99

100

Transposição a graus conjuntos

Fig. 24. Noturno do Igarapé nº 1: motivo 2b e motivo 2c.

O noturno é composto com apenas dois motivos geradores da linha melódica. Note que a recorrência das repetições dos motivos, tanto do primeiro como do segundo, são

semelhantes em um aspecto determinante: freqüentemente são ligadas umas às outras por transposição sucessiva a graus conjuntos, o que implica em progressões harmônicas perceptíveis pelo deslocamento em graus conjuntos (cromáticos) que o baixo desempenha até a cadência⁵². Na seção /A/ verifica-se a mudança de acordes da progressão a cada dois compassos, porém na seção /B/ o ritmo harmônico é mais articulado: mínima pontuada, semínima, mínima pontuada, semínima... e assim por diante, na segunda parte de /C/ o ritmo harmônico em mínimas é mais intenso que nas demais.

A freqüência de motivos construídos da maneira aplicada no *Noturno do Igarapé nº 1* pode ser comprovada através dos exemplos que seguem abaixo. O *motivo 1* do *Noturno do Igarapé* assemelha-se ao *motivo 1* das seguintes peças escolhidas para exemplificação dessa característica no tratamento do motivo: *Prelúdio Amazônico nº 2* (Fig. 25), *Prelúdio para uma arvore caída* (Fig. 26) e *Noturno do Igarapé nº 2* (Fig. 27).

Fig. 25. Prelúdio Amazônico nº 2, motivo 1.

⁵² Semelhante no *Noturno do Igarapé nº 2* e no *Prelúdio para uma árvore caída*.

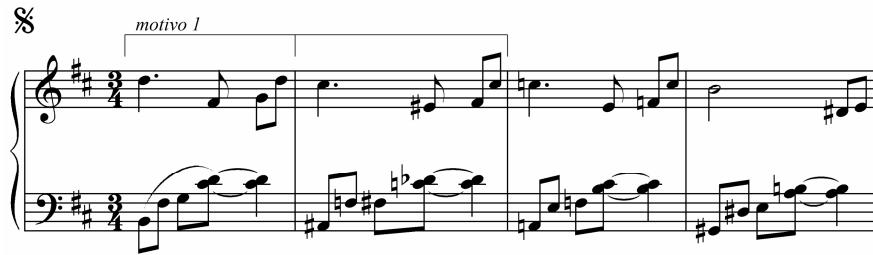


Fig. 26 Prelúdio para uma árvore caída, motivo 1.

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and 3/4 time, with a key signature of one sharp. The bottom staff is in bass clef and 3/4 time, also with one sharp. Measure 7 is labeled 'Andante' with a tempo of 80 BPM and 'molto tranquillo'. The first measure shows a eighth-note followed by a sixteenth-note, with a bracket labeled 'motivo 1'. The second measure continues with eighth and sixteenth notes. The third measure starts with a sixteenth note, followed by eighth and sixteenth notes. The fourth measure starts with an eighth note, followed by sixteenth and eighth notes. Measure 12 begins with a eighth-note followed by a sixteenth-note, continuing the pattern.

Fig. 27. Noturno do Igarapé nº 2, motivo 1.

Percebe-se que na repetição imediata dos motivos em todos os exemplos, com exceção do *Noturno do Igarapé nº 2*, a repetição do motivo se dá por transposição a um grau conjunto. Mesmo neste noturno, onde a repetição subsequente não é por transposição, a segunda frase (quarto compasso na Fig. 27) começa com o motivo transposto um grau acima. Esse recurso de repetição gera frases, períodos e seções na maioria das músicas, quando não, quase uma peça inteira (forma-motivo).

Na *Balada para o grande rio* a relação entre as notas lá, ré e mi em disposições intervalares diferentes compõe o motivo norteador de toda a peça (motivo principal). No início da seção /A/ o motivo principal é apresentado com a estrutura intervalar de 5^a justa e

2^a maior (Fig. 28), mas, logo no terceiro e quarto compassos, assume outra configuração através de ordenação e direção das notas lá, si e mi (se estivessem na forma primária do motivo seriam organizadas na ordem: mi, lá e si). Na introdução e demais seções, novas repetições do motivo são feitas de modo literal ou por mudanças da direção do intervalo ou alteração do próprio intervalo (Fig. 29).

Fig. 28. Motivo principal na seção /A/, Balada para o grande rio.

Fig. 29. Balada para o grande rio, motivo principal na introdução: mudança da direção intervalar.



Fig. 30. Balada para o grande rio, motivo principal na seção /B/, repetição literal.



Fig. 31. Balada para o grande rio, motivo principal na seção /C/, alteração dos intervalos.

O uso de um motivo embrionário que se descobre em vários momentos na Balada, é um recurso que proporciona unidade à peça em meio à diversidade de caráter entre suas seções, mas a recorrência de motivos transpostos imediatamente a um grau conjunto, ao mesmo tempo em que cria identidade ao estilo do compositor e proporciona consistência à estrutura da peça, gera para o ouvinte previsibilidade do material vindouro quando o motivo é facilmente percebido. Deste princípio, o motivo principal é disfarçado auditivamente em alguns momentos quando da mudança de seções. Na seção /B/ (Fig. 30), o ouvinte tende a identificar como melodia a linha do baixo em vez do motivo, presente, dissimuladamente, nos acordes da mão direita. Da mesma forma, inversamente, o motivo aparece na seção /C/ (Fig. 31), enquanto que, na seção /A/ e /A'/ (Fig. 28) constantemente

se percebe a repetição literal do motivo a um grau conjunto no início das frases e novamente a recorrência da repetição do motivo, transposto a grau conjunto.

A repetição literal do motivo também acontece a graus disjuntos, porém, é mais comumvê-la em um grau conjunto, quer seja imediatamente precedida (*Prelúdio pra uma arvore caída*) ou não (*Prelúdio Amazônico nº 2*). Esse tratamento na conexão do motivo é determinante no estilo. Entretanto, não queremos inferir a aplicação dessa assertiva em todas as obras, porém, pela sua constância, parece-nos ser ela caracterizadora de um aspecto predominante na escrita de Altino.

2.6 *Motivos rítmicos*

Por serem as composições de Altino Pimenta, na sua maioria homofônicas, percebemos que uma de suas peças freqüentemente apresentam dois tipos de motivos rítmicos, um responsável pela melodia e outro pelo acompanhamento. Os únicos casos onde a homofonia não foi aplicada encontram-se no *Arrasta-pé* da *Suite Amazônica nº2* por ser monomotívica e na seção /A/ da *Festa do Divino*. A constância de uma “rítmica brasileira” em seus motivos e formas de acompanhamento, muito tem a dizer sobre as preferências deste compositor quanto a gêneros populares como a bossa nova, samba, choro, entre outros.

Abaixo tabelamos os padrões rítmicos usados nas melodias presentes neste trabalho, de acordo com a fluência dos compassos onde são encontrados. Embora Altino conhecesse os compassos alternados ou mistos, como o 5/4, utilizado em sua composição *Bela e a Fera* para canto e piano, ele preferiu valer-se de compassos simples e compostos binário, ternário e quaternário dentro de uma métrica regular que só é alterada nas

mudanças de compassos, geralmente ocorridas no início de uma nova seção, com fins contrastantes.

Tabela 2. Padrões rítmicos melódicos

Compassos	Padrões rítmicos melódicos
Compasso Binário	
Compasso Ternário	
Compasso Quaternário	

Da mesma forma, a tabela abaixo mostra os ritmos padrões dos acompanhamentos.

Tabela 3. Padrões rítmicos do acompanhamento

Compassos	Padrões rítmicos de acompanhamento
Compasso Binário	
Compasso Ternário	
Compasso Quaternário	

A função das tabelas é proporcionar uma idéia geral dos padrões rítmicos utilizados, ainda que não abranjam todas as configurações rítmicas encontradas, mas as fontes motívicas geradoras para outras configurações. A Fig. 32 ilustra essa colocação:

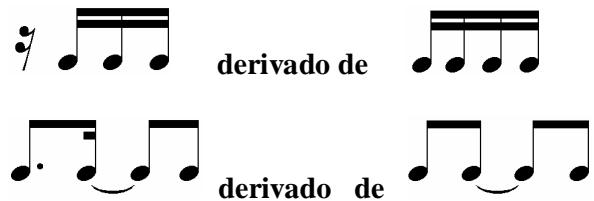


Fig. 32. Padrões motívicos derivados.

O primeiro grupo de pausa e semicolcheias exemplifica um ritmo presente em *Da cor do açaí*, mas o mesmo pode ser visto como derivado do grupo de quatro semicolcheias também presentes na peça. Esse tipo de configuração rítmica é bem presente no choro assim como as variáveis $\overline{J\, J}$ e $J\overline{J}$, que naquela peça se encontram.

Contudo, muitas derivações, como a do segundo exemplo da Fig. 32, constam na Tabela 3 pela necessidade de enfatizar os ritmos de maior recorrência, como o ritmo $\overline{J\, J} \cdot J$, que pode ser entendido como uma variação de $\cdot J\, J\, J$, ou vice-versa. O último reincide em três obras, na abertura do *Noturno do Igarapé nº2*, *Prelúdio para uma árvore caída* e *Valsa de Belém nº 3*.

Para melhor compreensão das Tabelas 2 e 3 e da derivação dos ritmos, exemplificamos o tratamento empregado nas peças caracterizadas pelos ritmos que fazem alusões aos gêneros populares do baião, forró (arrasta-pé), choro, samba, bossa nova, tango e jazz.

Fig. 33. Trecho da Lenda, Série Amazônica nº 1 ritmo de baião na clave de fá.

No trecho extraído da *Suite Amazônica nº 1: Lenda* (Fig. 33), o ritmo de baião aparece na clave de fá acompanhando a melodia no modo mixolídio, peculiar a música nordestina e ao baião. As características do ritmo em si são o compasso binário e a acentuação presente entre o final do primeiro tempo e o início do segundo que é prolongado (Fig. 34)⁵³.



Fig. 34. Ritmo de baião

Na Fig. 35 observamos que o *Arrasta-pé*, da *Suite Amazônica nº 2*, é caracterizado por acentos dinâmicos colocados tempos fracos e a flexão do ritmo, combinada com os timbres agudos e graves, produz o fluxo de 1+3+3+1 semicolcheias. Ainda que desproporcional em si, a constância do fluxo gera regularidade métrica.

Redução do motivo rítmico:

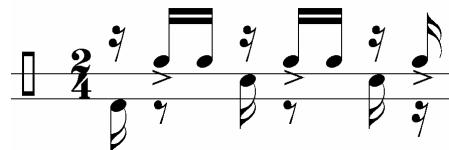


Fig. 35. Arrasta-pé, Suite amazônica nº 2: motivo rítmico.

⁵³Adriano Giffoni, *Música brasileira para contrabaixo: demonstração e exercícios com ritmos brasileiros*. (São Paulo: Irmãos Vitale, 1997).

Da mesma maneira, o trecho introdutório da segunda parte do *Noturno do Igarapé nº 3*, apesar da indicação de *tempo de choro*, é caracterizado em ritmo semelhante ao de bossa-nova em consequência dos deslocamentos dos acentos rítmicos produzidos pela articulação da mão esquerda (cruzamento de mão) em tempos fracos⁵⁴ (Fig. 36). A introdução em bossa da parte /B/ tende a criar bastante contraste com a seção /A/ em compasso ternário e material rítmico diferente.

Redução:

Fig. 36. Noturno do Igarapé nº 3: trecho introdutório da parte /B/.

O choro só aparece a partir do quinto compasso da seção /B/ (Fig. 37), no acompanhamento na clave de fá e no perfil melódico (clave de sol). O ritmo de choro, com exceção de *Da cor do açaí* que já é intitulada pelo autor de choro, foi usado também em *Saudade do Teófilo* e na seção /C/ da *Balada para o grande rio* (Fig. 38), sendo que nesta última, a predominância da célula rítmica $\text{J} \text{ J} \text{ J}$ fortemente assina o ritmo.

⁵⁴Tanto na edição do *Arrasta-pé* quanto do *Noturno* não há indicações de dedilhado, ou melhor, de que se deva fazer saltos com a mão esquerda, mas comprehende-se que por uma questão estilística e pianística, o emprego de saltos e cruzamentos é o mais apropriado para expressar as inflexões rítmicas do forró e da bossa.

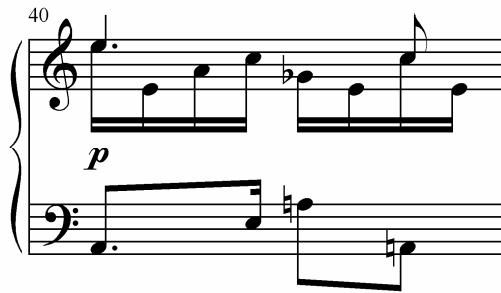


Fig. 37. Noturno do igarapé, nº 3: 5º comp. seção /B/.

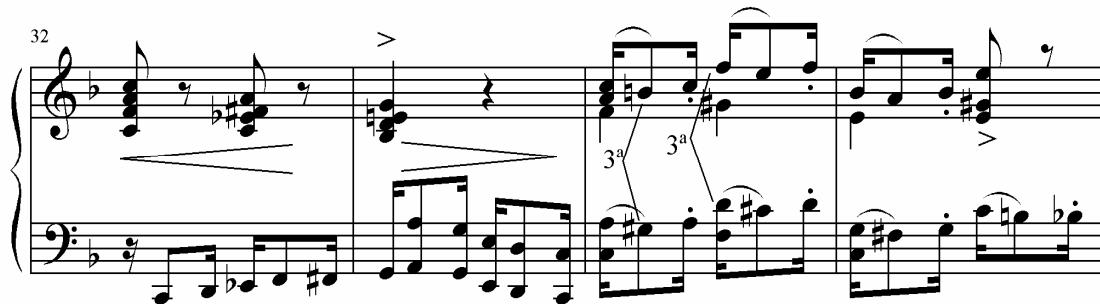


Fig. 38. Balada para o grande rio, predominância rítmica da célula $\overline{\overline{J}}\overline{\overline{J}}$ e exemplos de baixo melódico, acompanhando a melodia em terças (comp. 34 e 35).

Segundo o artigo de Rafael dos Santos, baseado na teoria de Alexandre Zamith Almeida sobre o choro no piano brasileiro, os parâmetros sonoros tipicamente encontrados nesse gênero, perpassam pelos aspectos melódicos, harmônicos e rítmicos, conforme a Tabela 4 abaixo.⁵⁵

⁵⁵Rafael dos Santos, Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo Canhôto e Manhosamente, de Radamés Gnattali, *Per Musi: Revista de Performance Musical* 3 (2001): 5-16.

Tabela 4. Elementos Estruturais do Choro

ELEMENTOS ESTRUTURAIS DO CHORO	
MELODIA	Apojaturas e bordaduras ornamentais e melódicas
	Cromatismo
	Ocorrência do arpejo maior descendente com sexta
	Frases longas
	Utilização da escala menor harmônica descendente sobre a dominante
	Valorização melódica do contratempo
HARMONIA	Baixo condutor harmônico
	Baixo melódico
	Baixo pedal
	Acorde de Sexta Napolitana e da dominante substituta
	Acordes invertidos
RITMO	Síncopa
	Alusão a síncopa
	Quiálteras

Nas três peças de Altino citadas nos parágrafos anteriores, foram encontrados, de maneira geral, os aspectos destacados na Tabela 4, dentre os quais ressaltamos com mais freqüência o cromatismo melódico, o uso de bordadura melódica e ornamental através de mordentes, o baixo harmônico condutor, a valorização do contratempo, síncopas e quiálteras.

Uma configuração rítmica próxima ao choro também foi empregada na parte /C/ da *Festa do Divino*, contudo o ritmo da primeira frase (Fig. 39) não nos remete ao choro, mas ao samba, em virtude de toda a construção rítmica mostrada na redução do exemplo, bem como o emprego de notas repetidas típico do samba. Os deslocamentos de acentos do compasso através de ligaduras e o próprio andamento do trecho nos induzem a esse entendimento. Para efeito de comparação, utilizamos trecho de *Samba do Arnesto*,

composto pelo sambista Adoniran Barbosa Alocin, onde verificamos uma configuração rítmica bastante similar.

Allegretto $\text{♩} = 92$

71

76

Redução:

The reduction shows a repeating pattern of six eighth notes, starting with a dotted half note followed by a quarter note and three eighth notes. This pattern is repeated four times, with a fermata over the last eighth note.

Fig. 39. Festa do Divino, motivo rítmico da seção /C/.

6

12

Fig. 40. Samba do Arnesto de Adoniran Barbosa Alocin.

O trecho abaixo (Fig. 41) extraído do *Canto para Astor Piazzolla* revela o ritmo de contratempos e síncopas em compasso binário característicos do tango, notado tanto na melodia executada pelo primeiro piano quanto no acompanhamento do segundo. Comparando o trecho da Fig. 41 com o trecho do tango de Astor Piazzolla *Adiós Nonino* (Fig. 42), percebe-se a equivalência rítmica do acompanhamento no segundo piano, apesar da escrita em compasso binário da primeira peça.

Redução:

1º piano

2º piano

Fig. 41. O tango em Canto para Astor Piazzolla.

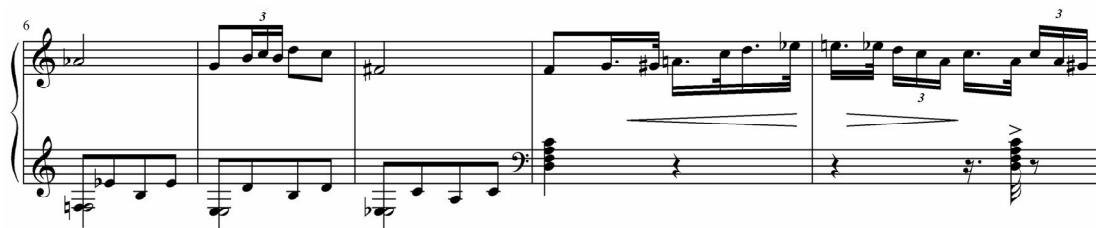


Fig. 42. Adiós Nonino de Astor Piazzolla versão para dois pianos.

Na *Suite Funcional* encontramos ritmos característicos do jazz na primeira parte, *Quase Sonatina...* e na última, *Swing-valse*. Certa vez Altino mencionou que ao compor a *Quase Sonatina...* tinha em mente criar uma sonatina, mas a intenção foi mudando à medida que escrevia e por essa razão intitulou-a dessa forma. Apesar de não ter sido escrita na forma sonata, o emprego do *baixo de Alberti* logo no início da peça, evoca sonatinas/sonatas do período clássico. Provavelmente o que influenciou Altino ao misturar elementos de períodos distintos foi o exemplo do admirado pianista e compositor jazzista Claude Bolling, uma vez que na suíte para flauta e trio de piano jazzístico (*Suite for Flute and Jazz Piano Trio*) Bolling mistura elementos do estilo barroco ao jazz de forma inteligente. Seu apreço por Bolling era declarado, o que nos faz relevar essa possibilidade.

Não obstante ao ritmo do *baixo de Alberti* nos três primeiros compassos da Fig. 43, o ritmo da mão direita e do acompanhamento nos últimos compassos, com acordes em

blocos em estado fundamental ressaltando as dissonâncias⁵⁶, são elementos tipicamente observados no jazz. Os ritmos pontuados na melodia e dos ataques em contratempo do acompanhamento também exprimem o swing jazzístico. Na *Swing-Valse* (Fig.44) o procedimento quanto ao ritmo pontuado é semelhante.



Redução dos dois últimos compassos acima:

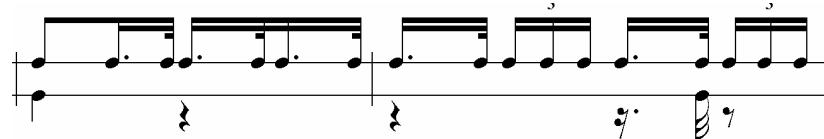


Fig. 43. O ritmo jazzístico em Quase Sonatina...



Redução dos dois primeiros compassos:

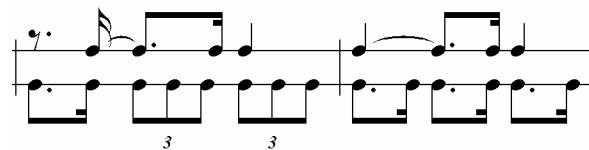


Fig. 44. Suíte Funcional: 3-Swing-valse: ritmo pontuado e contratempo.

⁵⁶Adriano Giffoni, *Música brasileira para contrabaixo: demonstração e exercícios com ritmos brasileiros*. (São Paulo: Irmãos Vitale, 1997).

Nos dois trechos seguintes, extraídos da *Suite para flauta e trio de piano jazz* de Claude Bolling (Fig. 45 e 46), podemos perceber semelhanças com as Fig. 43 e 44 respectivamente. A Fig. 45, retirado da primeira parte da suíte de Bolling *Baroque and Blue*, notamos a semelhança com a Fig. 43, *Quase Sonatina...*, no que diz respeito ao ritmo pontuado, o ritmo do acompanhamento em contratempo, bem como o ritmo do contorno melódico com o uso de quiáleras nos finais de frases. Já no segundo trecho, Fig. 46 da obra de Bolling (pertencente à quinta parte da suíte *Irlandaise*), encontramos a mesma disposição fraseológica da Swing-valse na Fig. 44. Observa-se a linha melódica na clave de sol do piano entre esses dois trechos, o ritmo e o tamanho da frase é praticamente o mesmo. A semelhança no uso de contraponto nos dois trechos como elemento típico do jazz é outro detalhe importante.

Fig. 45. Claude Bolling, Suite for flute and piano jazz trio: primeira parte Baroque and Blue, comp. 37 -42.



Fig. 46. Claude Bolling, Suite for flute and piano jazz trio: quinta parte Irlandaise, comp. 8-12.

CAPÍTULO III

GUIA DO REPERTÓRIO

3.1 *Definição*

Este capítulo agrupa pequenas análises descritivas das peças, apresentando características que podem ser facilmente reconhecidas examinando-se as partituras (tipo de compasso, sinais de expressão etc.), bem como o tipo de material técnico interpretativo empregado — elementos que geralmente fogem aos olhos do aluno de piano em seus primeiros anos de estudo.

Utilizamos tabelas expondo tonalidade, compasso, andamento, dinâmica, agógica e forma, com um texto subsequente apontando para características técnico-interpretativas, tais como mudanças de caráter, complicações técnicas, ritmos característicos de gêneros populares e outras propriedades, mencionadas segundo a relevância na construção do perfil da peça.

A finalidade das descrições é fazer desse capítulo um guia da produção pianística de Altino Pimenta, atendendo a necessidade de professores e alunos na escolha de repertório de música brasileira, e proporcionar uma rápida dimensão das características principais das peças.

A maneira utilizada na construção das descrições baseou-se no livro de Salomea Gandelman, *36 compositores Brasileiros: obras para piano (1950-1988)*⁵⁷, onde, além de

⁵⁷Salomea Gandelman, *36 compositores brasileiros: obras para piano (1950-1988)* (Rio de Janeiro: Funarte, Dumará, 1997).

caracterizar as peças, aponta níveis de dificuldade baseados em uma formulação própria de parâmetros direcionados para julgar complicações técnicas.

A esse respeito, fazemos também classificações de dificuldade, porém, baseadas no modelo de Alfred Cortot em seu livro *Principes rationnels de la technique pianistique*⁵⁸ (Princípios racionais da técnica pianística). O autor divide o livro em cinco capítulos de exercícios técnicos que abrangem os *princípios racionais da técnica*. Cada capítulo é dividido em séries menores que trabalham através de vários exercícios, aspectos técnicos relacionados ao tema central do capítulo, por exemplo: o quinto capítulo é dividido nas séries A, B e C; a série A chama-se *Técnica do pulso – movimentos horizontais e verticais*, a B chama-se *Movimentos de combinação de propulsões – Deslocamento lateral e combinações verticais* e a C, intitulada *Técnica de oitavas*. Estas séries apresentam exercícios técnicos diretamente relacionados ao uso adequado do pulso na execução pianística (objetivo central do quinto capítulo). Completando a estrutura de seu método, Cortot apresenta, ao final do livro, uma relação de obras do repertório erudito, classificadas por ele quanto ao nível de dificuldade dos elementos técnicos presentes nessas obras e tratados ao longo do método. O pianista francês aponta como as habilidades técnicas do repertório se enquadram aos princípios trabalhados nos capítulos, imputando *graus relativos de dificuldade* divididos em: *pouco difícil, razoavelmente difícil, difícil e difícilíssimo* a cada habilidade presente nas obras da relação.

Apropriando-nos desse modelo, classificamos o repertório de Altino fixando somente as principais competências técnicas exigidas por peça, e sugerimos exercícios correspondentes aplicados no livro de Cortot. Se um professor não dispuser ou não quiser utilizar o livro de Cortot, de qualquer forma tomará conhecimento, pelo presente trabalho, das competências técnicas envolvidas nas músicas do compositor paraense.

⁵⁸Alfred Cortot, *Principes rationnels de la technique pianistique*. (Paris: Editions Salabert, 1928).

No final de cada análise, o nome *Cortot* indica os capítulos do livro aos quais se referem as exigências técnicas predominantes, especificando o exercício mais apropriado quando o capítulo todo não for recomendado. Os termos *pouco difícil, razoavelmente difícil, difícil e difícilíssimo* dos *graus relativos de dificuldades* foram imputados no último quesito *Nível de dificuldade* classificando a disposição de uma dada habilidade técnica presente no texto musical de acordo com o grau de dificuldade que nela se insere: se é apresentada isoladamente ou combinada à outra técnica, ou se o andamento é rápido, a classificação da dificuldade técnica tende a variar devido a esses fatores. O quesito *Nível de dificuldade* está atrelado ao quesito *Cortot* da seguinte forma exemplificada por meio da descrição do *Prelúdio Amazônico nº 1*, os termos duplamente repetidos: *pouco difícil, pouco difícil* no quesito *Nível de dificuldade*, relacionam-se aos Capítulos II e IV mostrados no quesito *Cortot*. No livro *Principes rationnels de la technique pianistique*⁵⁹ os capítulos são divididos em: I- Igualdade, independência e mobilidade dos dedos, II- Passagem dos polegares – escalas – arpejos, III- Técnica de notas duplas e a polifonia, IV- Técnica de expressão e V- Técnica do pulso – Execução dos acordes.

Ao longo das análises, algumas falas de Pimenta serão citadas para expressar o seu pensamento em relação à peça abordada, pressupondo-se que a colocação do compositor sobre sua própria obra contribua para a melhor execução e compreensão da mesma.

⁵⁹Ibid.

3.2 Análises

1. Prelúdio Amazônico nº 1

Tabela 5. Elementos descritivos do Prelúdio Amazônico nº 1

Elementos descritivos	Descrição
Tonalidade	Dó menor
Compasso	4/4
Andamento	Andante
Dinâmica	<i>f, p, crescendos e diminuindos, pp</i>
Agógica	<i>Expressivo, affret., lento e expressivo, rall.</i>
Forma	/A/B/A'/

Melodia acompanhada ora pela mão esquerda em /A/, ora pela direita em parte de /B/. Caráter misterioso e expressivo com pequenas variações agógicas. Contrastos entre *f* e *p*. na m.e., com acordes quebrados em intervalos harmônicos de quartas, sextas e sétimas em movimento ascendente e descendente com saltos sobre a direita.

Cortot: III (série: B) e V (cruzamento de mãos: exercício nº 3).

Níveis de dificuldade: pouco difícil, pouco difícil.

2. Prelúdio Amazônico nº 2⁶⁰

Tabela 6. Elementos descritivos do Prelúdio Amazônico nº 2

Elementos descritivos	Descrição
Tonalidade	Dó menor
Compasso	3/4
Andamento	Andante, Poco più mosso, Allegro, Andante, Poco più mosso, Lento
Dinâmica	<i>f, p, pp, crescendos e diminuindos</i>
Agógica	<i>Affret, rall.</i>
Forma	/A/B/B'/A/

⁶⁰Há uma versão para piano, flauta e violoncelo.

Melodia acompanhada por grupos de colcheias em quase toda a peça. Caráter expressivo, angustiado; lembra a *Valsa da Dor* de Villa-Lobos em razão da tonalidade menor, o compasso, a articulação do acompanhamento, e os saltos de oitavas do grave para o agudo e vice-versa, o registro de melodia e acompanhamento.

Dupla tarefa da mão direita para manter a linha melódica e se auto-acompanhar (notas presas e execução de acordes). Saltos de oitavas, arpejos, abertura de mão em acordes de décimas e décimas primeiras, acordes quebrados na m.d. acompanhando a m.e. em oitavas que mantêm a linha melódica com um jogo de pergunta e resposta, apresentando saltos do registro grave para o médio.

Cortot: I, V.

Níveis de dificuldade: razoavelmente difícil, razoavelmente difícil

3. Festa do Divino

“... Uma peça que tem três aspectos, três motivos bastante distintos do Pará, da Amazônia, o primeiro é uma dança com aspectos até negros. O segundo é um motivo que as mulheres, ao lavarem a roupa no rio, cantam uma canção que falava: lavadeiras lavam a roupa sem sabão... uma dança folclórica muito antiga. E depois o terceiro chama-se Canarinho, passarinho amarelo, então (...), entremeando esses dois motivos sempre a dança é aplicada.”⁶¹

Tabela 7. Elementos descritivos da Festa do divino

Elementos descritivos	Descrição
Tonalidade	Dó maior
Compasso	2/4
Andamento	Allegro molto, Lentamente, Allegro Molto, Allegretto $\square = 92$, Allegro molto.
Dinâmica	<i>f, p docemente, diminuindo, pp, crescendo</i>
Agógica	<i>Rall, accell., rit.</i>
Forma	/A/B/A/C/A'/

⁶¹Pimenta, *Compositeur et poète*, 46.

Seções contrastantes: /A/, caracterizada pelo ritmo percutido e alternância das mãos, /B/, pelo lirismo da cantiga e /C/ pelo ritmo articulado e sincopado.

Emprego de notas duplas na melodia, arpejos na m.e., independência de mãos em articulações simultâneas de staccato e non-legato.

Cortot: V (cruzamento e alternância de mãos).

Nível de dificuldade: razoavelmente difícil.

4. Prelúdio para uma árvore caída⁶²

“(...) Para uma árvore caída é uma elegia, uma canção triste, pela qual [sic] (...) o povo da região demonstra sua profunda tristeza por essa devastação que está ocorrendo.”⁶³

Tabela 8. Elementos descritivos do Prelúdio para uma árvore caída

Elementos descritivos	Descrição
Tonalidade	Si menor
Compasso	$\frac{3}{4}$
Andamento	Moderato expressivo, Poco più mosso
Dinâmica	<i>p, crescendo, pp</i>
Agógica	<i>Rubato, rit, rall., expressivo</i>
Forma	/A/B/A/

Melodia na mão direita acompanhada durante toda a peça pela m.e., com maior caráter contrapontístico na parte B, a duas vozes. Passagem do polegar na m.e.

Cortot: II (passagem do polegar no acompanhamento).

Níveis de dificuldade: pouco difícil.

⁶²Existe uma versão orquestral feita por Serguei Firsanov.

⁶³Pimenta, *Compositeur et poète*, 46.

5. Valsa de Belém nº 1

Tabela 9. Elementos descritivos da Valsa de Belém nº 1

Elementos descritivos	Descrição
Tonalidade	Dó menor → Dó maior
Compasso	3/4
Andamento	Moderato, Più mosso
Dinâmica	<i>p, diminuindos, crescendos</i>
Agógica	<i>Affret, rall., accell, rit</i>
Forma	/A/A'/B/B'/A/A'/

Linha melódica no soprano com acompanhamento contrapontístico expressivo na m.e.; textura a quatro vozes, contudo não tão densa, sendo possível a escuta freqüente de apenas duas vozes. Notas presas na m.d. e em poucos compassos na m.e. O baixo fica preso enquanto os outros dedos são articulados para tocar staccato. Independência dos dedos.

Jogo de perguntas e respostas; m.d. pergunta e m.e. responde regularmente ao final das frases.

Cortot: I, II.

Níveis de dificuldade: pouco difícil, pouco difícil.

6. Valsa de Belém nº 2

Tabela 10. Elementos descritivos da Valsa de Belém nº 2

Elementos descritivos	Descrição
Tonalidade	Ré menor
Compasso	3/4
Andamento	Moderato, Poco più vivo
Dinâmica	<i>p, crescendos, diminuindos, mf</i>
Agógica	<i>Rit, accell.</i>
Forma	/A/A'/B/B'/A/

Linha melódica no soprano. Textura contrapontística semelhante à valsa nº 1, mas misturada com homofonia principalmente em /B/.

Saltos de oitavas na m.e. em B, condução da linha melódica do baixo.

Cortot: I, II, V (saltos e acordes).

Níveis de dificuldade: razoavelmente difícil, razoavelmente difícil, pouco difícil.

7. Valsa de Belém nº 3

Tabela 11. Elementos descritivos da Valsa de Belém nº 3

Elementos descritivos	Descrição
Tonalidade	Lá menor
Compasso	$\frac{3}{4}$
Andamento	Moderato, Poco più mosso, Più mosso cantabile, Piú mosso, Moderato
Dinâmica	<i>p, crescendos e diminuindos, mf</i>
Agógica	<i>Affret, rit, rall</i>
Forma	/A/B/C/A/

Frases regulares de oito compassos, melodia acompanhada pela m.e., com textura semelhante às duas primeiras valsas na parte /A/. Nas partes da parte /B/ e /C/ com melodia alternada pelas mãos através de cruzamento de mãos.

Igualdade na alternância de mãos principalmente na parte /C/, mantendo a linha melódica em marcato. Canto do quinto dedo.

Cortot: I, V (alternância de mãos e acordes).

Níveis de dificuldade: pouco difícil, difícil.

8. Valsa de Belém nº 4

“A valsa é uma maneira de expressar sentimento, especialmente o sentimento romântico. Então a Valsa de Belém [nº 4], essa pequena valsa simples (...), relembrava a minha infância, logo, muito simples, na qual eu procurei relembrar as coisas de bem da velha Belém do Pará.”⁶⁴

Tabela 12. Elementos descritivos da Valsa de Belém nº 4

Elementos descritivos	Descrição
Tonalidade	Ré menor
Compasso	$\frac{3}{4}$
Andamento	Allegro cantante
Dinâmica	<i>P, f, pp, crescendos e diminuindos</i>
Agógica	<i>Rit, affret, più mosso</i>
Forma	/A/A'/B/B'/A/A''/

Estilo composicional semelhante ao das três primeiras Valsas de Belém; marcado pela mudança de caráter entre as seções; A; singelo, enquanto que B, em andamento mais movido, più mosso, adiciona dramaticidade à obra através da agógica e da dinâmica que desfiguram a métrica de valsa. As chaves de crescendo e decrescendo nos arpejos não apenas têm a função de indicar mudanças de intensidade, como também de aceleração e desaceleração, de acordo com o movimento ascendente e descendente do arpejo.

Cortot: V (movimentos de propulsão horizontal) e II (acordes).

Níveis de dificuldade: pouco difícil, pouco difícil.

9. Floresta adormecida

Tabela 13. Elementos descritivos da Floresta adormecida

Elementos descritivos	Descrição
Tonalidade	Fá menor
Compasso	12/8 e 6/8
Andamento	Largo $\square.= 40/42$, Adagio $\square. = 66$, Più mosso,Largo,

⁶⁴Ibid.

	Larghetto
Dinâmica	<i>p, pp, crescendos e diminuindos, p subto, f</i>
Agógica	<i>Soturno, rit., più mosso rall., affret</i>
Forma	/A/B/B'/A'/

Melodia acompanhada por arpejos em semicolcheias (de ritmo constante) descendentes e ascendentes, na extensão de duas oitavas, contra mínimas e colcheias pontuadas. A seção /A/ é constituída em torno do acorde de dominante com sétima, concatenando-se com a seção /B/ através da resolução na tônica, quando do final de /A/. Canto em oitavas no soprano com contracanto no contralto, exigindo trabalho de notas duplas. Trechos pequenos que requerem técnica de notas duplas e triplas em movimentos paralelos ascendentes e descendentes.

Pontos culminantes em *f*. Atmosfera soturna em /A/ contrastando com o caráter apaixonado de /B/.

Cortot: II, III (acordes e oitavas).

Níveis de dificuldade: razoavelmente difícil, difícil.

10. Suíte Amazônica nº 1

- Lenda

Tabela 14. Elementos descritivos da Suíte Amazônica nº 1

Elementos descritivos	Descrição
Escala modal	Sol mixolídio
Compasso	2/4
Andamento	Adagio □ = 66
Dinâmica	<i>p, pp, crescendos e diminuindos, mf e f</i>
Agógica	<i>Rall, animando, molto rall</i>
Forma	/A/ e variações

Estruturas de intervalos de quartas que compõem o soprano e o contralto, bem como o *ostinato* em ritmo de baião, presentes desde o primeiro compasso, encerram a base rítmica e harmônica de toda a peça. Não obstante, o ritmo e a harmonia da peça se desdobram pela mão direita, devido as constantes variações de /A/ que acrescentam novidade de caráter à peça.

Situada no registro médio e agudo, a obra apresenta trabalha passagem de polegar entremeada por ataque de notas duplas em fusas, apojaturas ornamentais em clusters em movimento descendente, acordes e notas repetidas em oitavas staccato.

Cortot: III, V (Execução de acordes e notas repetidas).

Níveis de dificuldade: razoavelmente difícil, razoavelmente difícil.

- Coral

Tabela 15. Elementos descritivos de Coral

Elementos descritivos	Descrição
Escala modal	Mi eólio
Compasso	2/4
Andamento	Larghetto solene $\square = 63$
Dinâmica	<i>mf, crescendos e diminuindos, f e p</i>
Agógica	<i>Rall. rit, ten</i>
Forma	/A/B/A/

Textura homofônica e ritmo harmônico em estilo coral, baixo em oitavas acompanhando o movimento paralelo do soprano e contralto em texturas intervalares de quarta, semelhantes à *Lenda*. Caráter solene e reflexivo, sem variações rítmicas. Presença constante do mesmo material motívico em /A/ e em /B/.

Cortot: trabalho de notas duplas (III) e de oitavas (V: série A)

Níveis de dificuldade: pouco difícil, pouco difícil.

- Correnteza

Tabela 16. Elementos descritivos de Correnteza

Elementos descritivos	Descrição
Tonalidade	Lá eólio
Compasso	2/4
Andamento	Andante $\square = 92$, $\text{♩} = 80$, $\text{□} = 112$, Andante più mosso, $\square = 126$, $\square = 138$
Dinâmica	<i>crescendos e diminuindos, p, leggero, pp e ff</i>
Agógica	<i>rall., rit., accel., più mosso, poco a poco accel</i>
Forma	/A/B/A'/B'/coda

Mudança de andamento e caráter entre as partes estruturais. Melodia acompanhada.

Na seção /A/, emprego de escala de tons inteiros na m.e., com sobreposição de tema folclórico em ré maior na m.d.

Trabalha terças e oitavas em movimentos de propulsão paralelo com notas presas na m.e. e m.d.. Melodia oitavada pela m.e. em /C/. Alternância de mãos e uso de arpejos.

Cortot: II, III (série B) e V (série C: oitavas)

Níveis de dificuldade: pouco difícil, pouco difícil, razoavelmente difícil.

11. Suíte Funcional

- Quase sonatina...

Tabela 17. Elementos descritivos de Quase sonatina...

Elementos descritivos	Descrição
Tonalidade	Dó maior → Dó menor
Compasso	2/4
Andamento	Adagio $\square = 72$, Poco meno $\square = 66$
Dinâmica	<i>p, crescendos e diminuindos, f</i>
Agógica	<i>Rall., rit.</i>

Forma	/A/B/A'/
-------	----------

Melodia de caráter jazzístico, acompanhada predominantemente por baixo de Alberti e acordes arpejados. Contraste rítmico com a entrada de /B/, mais articulado; tercinas em semicolcheias na m.d. contra colcheias oitavadas na m.e. /A'/ é a mistura de elementos de /A/ em dó maior com /B/ na tonalidade homônima.

Técnica de cinco dedos (independência e igualdade) e passagem do polegar.

Cortot: I e II.

Níveis de dificuldade: razoavelmente difícil, razoavelmente difícil.

- Toada

Tabela 18. Elementos descritivos de Toada

Elementos descritivos	Descrição
Tonalidade	Dó menor
Compasso	4/4
Andamento	Lento, expressivo
Dinâmica	<i>p, crescendo e diminuindo, pp</i>
Agógica	<i>Rall.</i>
Forma	Intro./A/

Peça com predominância de quatro vozes, com melodia no soprano em maior desempenho contrapontístico com o tenor, que mantém um contorno melódico ascendente e descendente em cada compasso.

Melodia de caráter triste que deve ser ressaltada. Notas presas no baixo e no contralto.

Cortot: I (independência dos dedos) e III (notas duplas).

Níveis de dificuldade: pouco difícil, pouco difícil.

■ Swing-valse⁶⁵

“... eu também fiz uma valsa, ela é brasileira, mas com influências bastante americanas, dessa harmonia funcional que eu gosto, acho muito linda. Daí uma valsa com *swing*.⁶⁶”

Tabela 19. Elementos descritivos da Swing-valse

Elementos descritivos	Descrição
Tonalidade	dó maior
Compassos	3/4 e 6/8 (alternados)
Andamento	♩.= 63 leggero, Poco meno, Tempo I con anima, Poço più lento, Lento como cadenza, Moderato, Vivo, Più mosso
Dinâmica	p, crescendos, f, ff
Agógica	Rall., rit., affret., accell.
Forma	/A/B/ B'/A'/

Estilo jazzístico empregado através de recursos harmônicos e fraseológicos, bastante observados em /A'/ . Contrastes entre as seções pela mudança de caráter motívico, redução do andamento e mudança ligeira do modo maior para menor.

Toques variados: leggiero, staccato, portato e marcato, textura homofônica reforçada por acordes quebrados e arpejados, que ultrapassam uma oitava. Técnica de notas duplas em tercinas, passagem melódicas que requerem maior independência de dedos.

Cortot: I (série C), II (séries A e B) e III (série A).

Níveis de dificuldade: razoavelmente difícil, razoavelmente difícil, razoavelmente difícil.

⁶⁵Possui também arranjo para quatro mãos, feito pelo autor e registrado no CD “A Música e o Pará” pelo Duo Pianístico da UFPA. Lenora Brito e Eliana Kotschoubey, *A música e o Pará: obras para piano*, obras para piano solo e a quatro mãos, Sony Music Entertainment 1-1-107500, CD de áudio.

⁶⁶Ibid.

12. Noturno do Igarapé nº 1

Tabela 20. Elementos descritivos do Noturno do Igarapé nº 1

Elementos descritivos	Descrição
Tonalidade	Dó maior
Compasso	4/4
Andamento	Andante expressivo $\square = 102$, Più mosso um poco agitato, Vivo, Andante
Dinâmica	<i>p, pp, crescendos e diminuindos e f</i>
Agógica	<i>rall., rit., resoluto</i>
Forma	Rondó: /A/B/A/C/A'/

Textura homofônica. Canto expressivo no soprano com acompanhamento em arpejos realizados ora pela m.e., ora pela m.d. Contrastos entre as partes, acentuados pelas mudanças de andamento.

Registro amplo que toma em alguns momentos quase toda a extensão do teclado. Passagens do polegar em movimentos descendentes e ascendentes de arpejos em semicolcheias. Elasticidade nas extensões da mão, passagens pequenas com articulações de acordes inteiros, oitavas e notas presas.

Cortot: I, II e IV.

Níveis de dificuldade: razoavelmente difícil, razoavelmente difícil, razoavelmente difícil.

13. Noturno do Igarapé nº 2

Tabela 21. Elementos descritivos do Noturno de Igarapé nº 2

Elementos descritivos	Descrição
Tonalidade	Lá menor
Compasso	¾
Andamento	Adagio $\square = 72$, Andante $\square = 80$, Vivo, Adagio, Andante
Dinâmica	<i>p, pp, mf, crescendos e diminuindos, m f</i>
Agógica	<i>Rit., rall., meno, molto tranquillo</i>
Forma	/A/B/A'

Caráter composicional semelhante ao *Noturno do Igarapé nº 1*, perceptível pelos contrastes entre as seções /A/ e /B/, onde /B/ é mais movido que /A/, e pelo tratamento harmônico do acompanhamento empregado na primeira seção. Em contrapartida, /B/ é mais rítmico usando acordes inteiros em ritmo de baião.

Uso de escala de tons inteiros trabalha articulação de acordes em movimento de propulsão descendente sobre a articulação isolada do polegar.

Cortot: II e IV.

Níveis de dificuldade: razoavelmente difícil, razoavelmente difícil.

14. Noturno do Igarapé nº 3⁶⁷

Tabela 22. Elementos descritivos do Noturno do Igarapé nº 3

Elementos descritivos	Descrição
Tonalidade	Fá menor
Compasso	3/4 e 2/4
Andamento	Andante $\square = 84$, Tempo de choro
Dinâmica	<i>mf, p e f</i>
Agógica	<i>affret., rit, rall</i>

⁶⁷Há uma versão para piano e violino que foi gravada no CD *Projeto Uirapuru - O Canto da Amazônia: Altino Pimenta*, executada pelo compositor ao piano e Celso Gomes, violino.

Forma	/A/A'/B/B'/A''/
-------	-----------------

Caráter melancólico em /A/ reforçado pelo movimento sinuoso da m.e. Melodia oitavada em /A'/ com final conclusivo. Forte mudança de caráter em B; alegre, em tempo e ritmo de choro.

Pequenos saltos de décimas e passagem do polegar na m.e. em /A/ e em /B/; ritmo percussivo com saltos ascendentes e descendentes. Em /B/; breve passagem apresentando cruzamento de mãos, notas presas sustentam a linha do canto, entremeadas por arpejos em semicolcheias.

Cortot: II , V

Níveis de dificuldade: pouco difícil, pouco difícil.

15. Hommage à Chopin (“Chopiniana”)

Tabela 23. Elementos descritivos de Hommage a Chopin

Elementos descritivos	Descrição
Tonalidade	Fá menor
Compasso	3/4
Andamento	Moderato, poco meno (delicato)
Dinâmica	f, p, piu p
Agógica	rit.
Forma	Rondó: /A/B/A/C/A/

Caráter composicional semelhante ao de Chopin em suas Valsas, marcado pelo uso da forma rondó. Melodias acompanhadas pela m.e. em textura homofônica basicamente com a nota mais grave no primeiro tempo do compasso. Seções não tão contrastantes devido à constância de elementos rítmicos melódicos e ao tipo de acompanhamento.

Trabalho de execução de acordes e notas duplas com saltos de oitava justa, passagens com notas duplas em terças.

Cortot: V

Níveis de dificuldade: pouco difícil.

16. Saudade do Teófilo

Tabela 24. Elementos descritivos de Saudade do Teófilo

Elementos descritivos	Descrição
Tonalidade	Fá menor
Compasso	2/4
Andamento	*** (sugerimos: \square aproximadamente a 55)
Dinâmica	<i>p, crescendos e diminuindos e f</i>
Agógica	****
Forma	/A/B/C/A'/

Estilo de choro, melodia acompanhada, articulação melódica em semicolcheias em quase toda a peça, técnica de 5 dedos (independência dos dedos) com passagem do polegar.

Acordes de abertura em décimas justas arpejados, execução de mordentes com terceiro e quarto dedos. Seção C em fá maior.

Cortot: I e II.

Níveis de dificuldade: razoavelmente difícil, razoavelmente difícil.

17. Da cor do açaí (Choro)

Tabela 25. Elementos descritivos de Da cor do açaí

Elementos descritivos	Descrição
Tonalidade	Ré maior
Compasso	2/4
Andamento	$\square = 72$
Dinâmica	<i>mf, p, f, crescendo e diminuindo</i>
Agógica	<i>rit., expressivo, gingando, allargando</i>
Forma	/A/B/C/A'/

Escrita estilística de choro semelhante aos choros de Zequinha de Abreu ou Ernesto Nazareth. Uso de oitavas em ambas as mãos e ataque de acordes de quatro sons na m.d. Material musical semelhante nas duas primeiras seções, maior diferenciação entre as partes na seção C, construída na tonalidade de sol maior com acompanhamento arpejado em semicolcheias.

Cortot: II (série A) e V (execução de acordes e técnica de oitavas).

Níveis de dificuldade: pouco difícil, pouco difícil.

18. Canto para Astor Piazzolla (versão para dois pianos)

Tabela 26. Elementos descritivos de Canto para Astor Piazzolla

Elementos descritivos	Descrição
Tonalidade	Sol maior
Compasso	3/4 e 2/4
Andamento	Moderato $\square = 120$, Alla Tango, Più mosso
Dinâmica	<i>p, f, crescendo, diminuindo</i>
Agógica	<i>Rall., acelerando, molto accel., agitato, allargando e marcato</i>
Forma	Intro, /A/A'/B/A''/C/A/A'/B/A''

Única peça para dois pianos, baseada na peça original para canto e piano, de mesmo nome, com poema⁶⁸ do compositor. Estilo tango, em homenagem a Astor Piazzolla. Sem nenhuma alteração quanto à forma do original, o canto é principalmente executado pelo piano I e, às vezes, em uníssono pelos dois pianos; breves momentos em

68“Como asas abertas por sobre fronteiras, montanhas, rincões, os teus cantos são aves que fazem seus ninhos em mil corações...Teus cantares penetram bem fundo na alma de quem te escutar... são sorrisos, queixumes, desejos, ciúmes, murmúrios do mar...”.Canta ‘Bandoneon’! Chora ‘Adios Nonino’! Os teus cantos são aves que fazem seus ninhos nos corações.../Calem, todos! Mares, fontes! Ouçam, ruas, Vilas, montes! Quando a ‘Ave Perdida’ vem cantar sobre nós, traz a sorte e o amor na voz!...[sic]”. Altino Pimenta, “Canto para Astor Piazzolla.” Documento editorado em Encore (fotocópia), para canto e piano, 1996, acervo do compositor, Belém.

que o piano II deixa de tocar o acompanhamento. Em alguns trechos, como na introdução, o jogo de perguntas e respostas feito pelo piano na obra original é reforçado pela alternância de execução entre os pianos.

Textura homofônica, uso de síncopas e ornamentação características do tango.
Trabalha execução de oitavas e acordes.

Cortot: I e V (séries B e C).

Níveis de dificuldade: pouco difícil, razoavelmente difícil.

19. Balada para o grande rio

Tabela 27. Elementos descritivos da Balada para o grande Rio

Elementos descritivos	Descrição
Tonalidade	Ré menor
Compasso	4/4
Andamento	Andante $\square = 76$, Largamente, Andante $\square = 88$; Larghetto $\square = 60$ (toada); Più mosso; allegro $\square = 144$
Dinâmica	<i>f, p, mf, pp, crescendo, diminuindo, ff</i>
Agógica	<i>rit., rall, accell. meno</i>
Forma	Intro/A/B/A'/C/B'/A''/coda

A maior peça para piano de Altino, com 157 compassos. Construída preponderantemente sobre o motivo rítmico e melódico de uma quinta justa descendente e uma 2ª maior ascendente (lá3, ré3, mi3). Marcada pelos contrastes entre as seções, exuberante em /A/, no campo tonal de ré menor, e brejeira em /B/, com centro tonal em fá maior, e suas retomadas já modificadas. Na seção /A'/ e /A'': emprego de oitavas na linha melódica, mudança de acompanhamento, que passa a ser mais articulado em arpejos de semicolcheias, e ainda mudança de registro, acrescentam grandiosidade à seção. Em /B'/(*toada*) há mudança de acompanhamento e variações melódicas que adicionados à mudança de andamento (semínima = 60), marcam sensivelmente o caráter de /B/.

Alta variedade de elementos técnicos interpretativos: uso de oitavas consecutivas em movimento de propulsão ascendente e descendente, saltos intervalares aproximados de duas oitavas, execução de acordes, diferenciação de toques; legato e staccato, amplo registro utilizado, arpejos descendentes em sextinas de semicolcheias na m.d. e em grupos de quatro semicolcheias na m.e.

Cortot: I (habilidade nas diferenças de toque), II (arpejos) e V (oitavas: técnica do pulso e movimento de propulsão ascendente combinado com o movimento de propulsão descendente, execução de acordes).

Níveis de dificuldade: razoavelmente difícil, razoavelmente difícil, difícil.

20. Suíte Amazônica nº 2

- Prelúdio e toada

Tabela 28. Elementos descritivos de Prelúdio e Toada

Elementos descritivos	Descrição
Tonalidade	Dó menor
Compassos	2/2, 4/4 e 2/4
Andamento	$\text{♩} = 92$, $\text{□} = 88$, Toada dolente
Dinâmica	<i>f, p, mf, crescendos e diminuindos</i>
Agógica	<i>afret., rall., rit., animando e allarg</i>
Forma	/A/B/A'/C/A''/

Escrita regular como num coral em /A/ e /B/, e jogo de perguntas e respostas.

Maior mudança no acompanhamento e articulação rítmica na seção C: toada. Saltos e arpejos no acompanhamento.

Técnica de execução de acordes e notas duplas em terças, sextas e oitavas.

Cortot: III (séries A e B) e V.

Níveis de dificuldade: razoavelmente difícil, razoavelmente difícil.

- Acalanto para o Saci

Tabela 29. Elementos descritivos do Acalanto para o Saci

Elementos descritivos	Descrição
Tonalidade	Lá menor
Compasso	4/4
Andamento	Acalanto $\square = 69$, Rápido $\square = 84$
Dinâmica	<i>p, f, crescendo, diminuindo, pp</i>
Agógica	<i>rit., rall</i>
Forma	/A/B/A'/

Contrastes entre as seções: /A/ Acalanto (calmo, sereno) e /B/ Rápido, acentuado pela mudança de andamento da forma de acompanhamento em /B/, com passagens que requerem independência e igualdade dos dedos em cromatismo veloz e staccato.

Trabalha execução de acordes e notas duplas em oitavas e quartas e pequenos trechos com cruzamento de mãos (saltos).

Cortot: I, III.

Níveis de dificuldade: pouco difícil, razoavelmente difícil.

- Arrasta-pé (toccata)

Tabela 30. Elementos descritivos de Arrasta-pé (toccata)

Elementos descritivos	Descrição
Tonalidade	Lá menor
Compasso	2/4
Andamento	Allegro $\square = 112$ a 120
Dinâmica	<i>mf, crescendos e diminuindos, f, p e pp</i>
Agógica	***
Forma	Contínua moto perpétuo

Motivo rítmico e melódico único em toda a peça. Acentos em tempos fracos que caracterizam o gingado do arrasta-pé. Alternância das mãos, saltos da m.e. aproximando-a da m.d e às vezes cruzando-a, execução de acordes m.d.

Cortot: V (série A: saltos e série B: exercício n° 5).

Nível de dificuldade: difícil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de começarmos a desenvolver esse trabalho fomos instigados pela obra pianística de Altino Pimenta, observando que a mesma era propícia para ser submetida ao processo investigativo que configurou as partes dessa pesquisa. O aprofundamento de nosso estudo levou-nos à descrição e análise do material técnico-interpretativo, desvendando traços marcantes da escrita composicional e contextualizando o discurso do compositor com sua vida e opiniões acerca de sua música e do estudo de suas peças para piano.

No processo de descrição das peças, percebemos a riqueza de variedade dos elementos técnico-interpretativos e a maneira como esses elementos se configuram para tomar níveis de dificuldades diferentes, propiciando a possibilidade das peças serem incluídas no currículo de escolas de música, atendendo as séries intermediárias como as avançadas. A esse respeito, não encontramos nenhuma peça altamente virtuosística, mas peças com alto teor interpretativo.

Relacionando os elementos interpretativos das descrições (Capítulo 3) aos traços estilísticos levantados (Capítulo 2), pudemos observar o uso da harmonia moderna, a maneira comportada na construção de frases, a inclusão do folclore e o emprego de formas musicais e motivos rítmicos e melódicos, revelando a habilidade de Altino em valer-se de configurações estruturais específicas para atender a uma intenção predeterminada de compor peças de gêneros diferentes. Ressalte-se, também, a sua destreza em criar contrastes interessantes entre seções através de mudança de andamento, tonalidade e formas do acompanhamento.

O levantamento estilístico ainda serviu para ponderarmos a visão de Altino quanto à sua própria música. Sobre a utilização da harmonia, o levantamento reafirma a colocação do compositor no uso da harmonia funcional, numa configuração que se aproxima do jazz e da bossa-nova. Sobre o uso de motivos amazônicos, foi possível encontrar motivos rítmico-melódicos diretamente relacionados a Amazônia, apesar de considerarmos que quando Altino afirmou valer-se de motivos amazônicos ele não somente referia-se às peças para piano, mas a todas as obras, e que a palavra motivo muitas vezes esteja relacionada à ambição amazônica, e às práticas musicais costumeiras, sem que essas práticas sejam necessariamente oriundas da região. Os títulos das peças, então, mais do que os motivos estruturais provenientes do folclore paraense, evocam a Amazônia por excelência.

Em contraposição ao regionalismo, encontramos a versatilidade no uso de elementos de gêneros populares brasileiros e de origens internacionais como, por exemplo, o tango e o jazz. A diversidade de gêneros pôde ser compreendida como fruto da experiência de vida, do seu envolvimento com a música popular e erudita, conforme relatada na biografia, a qual pode ser consultada à parte por qualquer pessoa interessada na sua história.

No desenvolver desse trabalho percebeu-se que algumas peças apresentam erro de editoração, discrepâncias entre os originais e as cópias correntes. A esse respeito, fizemos correções em alguns trechos utilizados nas figuras exemplificativas, mas sugerimos que todas as peças sejam submetidas a um trabalho futuro de reedição.

FONTES CONSULTADAS

- “A Alemanha grita “bravo”!”. *O Liberal* (Belém), 28 de jun. de 1992.
- “A arte paraense em Minas.” *O Liberal*, 25 de set. de 1988. 2º caderno, p. 6.
- “A música de Altino Pimenta nos programas cariocas.” *O Liberal*, set. de 1987. 1º caderno, p. 27.
- “A música é uma universidade de sons.” *O Liberal*, 11 de nov. de 1998. Cartaz, p. 8.
- “A música erudita paraense ganha espaço no sul do país.” *O Liberal*, 20 de nov. de 1991. Cartaz, p. 5.
- “Altino em concerto.” *O Liberal*, 29 de set. de 1998. Cartaz, p. 8.
- “Altino Pimenta comemora sucesso no exterior.” *O Liberal*, 21 de abr. de 2002. Cartaz, p. 16.
- “Altino Pimenta homenageia a Amazônia com obra inédita.” *Diário do Pará*, 12 de set. de 2001. Caderno D, p. 2.
- “Altino Pimenta nos 60 anos do Basa.” *O Liberal*, 27 de maio de 2002.
- “Altino Pimenta tem convidados em concerto.” *O Liberal*, 12 de maio de 1999. Cartaz.
- “Altino Pimenta tem obra traduzida.” *O Liberal*, 9 de jul. de 1998.
- “Altino Pimenta vai receber título de honra ao mérito.” *A Província do Pará*, 22 de out. de 1983. 1º caderno, p.12.
- “Altino Pimenta toca nos Estados Unidos.” *O Liberal*, 19 de nov. de 1997. Cartaz.
- “Amazônia, índia e erudita.” *O Liberal*, 8 de maio de 1996. Cartaz.
- “Artistas locais em evidência.” *O Liberal*, 28 de jun. de 1988. 2º caderno, p. 8.
- “Belém ganha mais um espaço esportivo e cultural.” *Diário do Pará*, 29 de ago. de 1999. Negócios.
- “Câmera homenageia professor Pimenta.” *O Liberal* (?), 4 de dez de 1983.
- “Cantoras interpretam Altino Pimenta na Europa.” *O Liberal*, 7 de out de 2001.
- “Cantores Líricos reverenciam Altino Pimenta”. *O Liberal*, 28 de maio de 2002. Cartaz, p. 3.

- “Enarte faz homenagem a Altino Pimenta.” *O Liberal*, 13 de out. de 2003. Cartaz, p. 3.
- “Homenagem a Altino na fonoteca Satyro de Mello.” *O Liberal*, 21 de out. de 1987. 1º caderno, p. 27.
- “Intercâmbio com centros musicais.” *O Liberal*, 1 de fev. de 1975 .
- “Lançado em Belém disco que Altino Pimenta gravou nos Estados Unidos.” *O Liberal*, 18 de jan. de 2004. Cartaz, p. 7.
- “Maestro Alemão vai reger concerto da UFPa dia 25.” *O Liberal*, 23 de set. de 1973. 1º caderno.
- “Minas Gerais canta Belém.” *O Liberal*, 17 de dez. de 1990. 2º caderno, p. 2.
- “Música une Pará a Minas.” *O Liberal*, 7 (?) de fev. de 1990. 2º caderno, p. 1.
- “O mundo que se completa em música.” *A Província do Pará*, 13 de jun. de 2000. Cartaz, p. 5.
- “O projeto em Belô.” *O Liberal*, 29 de set. de 1988. 2º caderno, p. 7.
- “O som de Altino na Europa.” *O Liberal*, 26 de dez. de 1992. Cartaz, p. 3.
- “Os trabalhos sérios não são priorizados.” *O Liberal*, 26 de abr. de 1988. 1º caderno, p.23.
- “Palestras de Altino e Luiza .” *O Liberal*, 22 de out. de 1987. 1º caderno, p. 32.
- “Paraoarte chega a Bragança.” *O Liberal*, 17 de maio de 1986.
- “Paraoarte é apresentado agora no Rio de Janeiro.” *A Província do Pará*, 29 de jul. de 1986. 1º caderno, p. 10.
- “Paraoarte, espetáculo de luz, som e imagem, estréia dia 31.” *O Liberal*, 26 de mar. de 1986. 1º caderno, p. 24.
- “Paraoarte lança hoje a cantora Rosilda Pacheco.” *O Liberal*, 23 de dez. de 1987.
- “Paraoarte: um projeto de difusão cultural no TP.” *O Liberal*, 30 de mar. de 1986. 1º caderno, p. 17.
- “Paraoarte volta dia 15.” *O Liberal*, 29 de jul. de 1986.
- “Piano para ‘canções de câmera’”. *Diário do Pará*, 12 de maio de 1999. Caderno D.
- “Pimenta comemora 80 anos.” *O Liberal*, 3 de jan. de 2001. Cartaz, p. 3.
- “Primeira Coluna: de repente.” *A Província do Pará*, 18 de set. de 1996.

- “Programas da UFPA. terá projeto Paraoarte no Teatro da Paz, hoje.” 30 de jun. de 1988.
- “Projeto Paraoarte faz sucesso no Rio.” *O Liberal*, 30 de ago. de 1986. 1º caderno, p. 24.
- “Projeto Paraoarte no TP hoje.” *A Província do Pará*, 30 de jun. de 1988. 1º caderno, p. 10.
- “Projeto Paraoarte retorna.” *O Liberal*, 5 de ago. de 1986. 1º caderno, p. 28.
- “Recital para a Amazônia.” *O Liberal*, 11 de mar. de 1992. 2º caderno, p. 1.
- “SAM ganha sala Altino Pimenta.” *O Liberal*, 5 de jun. de 1984. 1º caderno, p. 13.
- “SAM mostra trabalho no ano de 73.” *Folha do Norte* (Belém), 30 de dez. de 1973.
- “Selo Uirapuru lança CD com obras de Altino Pimenta.” *Diário do Pará*, 8 de dez. de 2001. Caderno D, p. 3.
- “Sem limites de época ou estilos.” *O Liberal*, 30 de jun. de 1988. 2º caderno, p. 1.
- “Setor Artístico da UFPA tem novo diretor musical.” *Folha do Norte*, jan. de 1973.
- “Soprano Aliverti Madalena se apresenta no Teatro da Paz.” *A Província do Pará*, 8 de mar. de 1992. 1º caderno, p. 10.
- “Um jovem músico aos 70 anos.” *O Liberal*, 5 de jan. de 1991. 2º caderno, p. 2.
- “Universidade abre Paraoarte amanhã no TP.” *A Província do Pará*, 30 e 31 de mar. de 1986. 1º caderno, p. 12.
- “Versão carioca do Projeto ‘Paraoarte’ começa hoje.” *O Liberal*, 14 de ago. de 1986. 1º caderno, p. 28.
- Alvarenga, Oneyda. *Música popular brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- Appleby, David P. *The music of Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1989.
- Arraes, Jonas. *Banda Sinfônica Municipal: grandes interpretações - partituras*. Belém: Fax Comunicação, 2004.
- Barbosa, Adoniran. *Samba do Arnêsto*. Partituras on-line. Samba e Choro Serviços Interativos LTDA. Disponível em <http://www.samba-choro.com.br/partituras/arquivos/sambadoarnesto2.enc>. Acessado em 14 de janeiro de 2005.
- Barros, Líliam e Luciane Gomes. *Memórias e história: 40 anos da Escola de Música da UFPA*. Com a colaboração de Maria José Moraes e Rosa Silva. Belém: Editora Universitária UFPA, 2004.

- Béhaguer, Gerard. “Bossanova”. The New Grove Dictionary of Music Online. Dicionário on-line. Ed. L. Macy. Disponível em <http://www.grovemusic.com>. Acessado em 20 de outubro de 2004.
- _____. “Samba”. The New Grove Dictionary of Music Online. Dicionário on-line. Ed. L. Macy. Disponível em <http://www.grovemusic.com>. Acessado em 20 de outubro de 2004.
- _____. “Tango”. The New Grove Dictionary of Music Online. Dicionário on-line. Ed. L. Macy. Disponível em <http://www.grovemusic.com>. Acessado em 20 de outubro de 2004.
- Bolling, Claude. *Suite for flute and piano*. New York: Silhouette Music Corp, 1973.
- Braga, Lia Vieira e Fernando Iazzetta. ed. *Trilhas da Música*. Belém: Editora Universitária - EDUFPA, 2004.
- Brito, Lenora e Eliana Kotschoubey. *A música e o Pará: obras para piano*. Obras para piano solo e a quatro mãos. Sony Music Entertainment 1-1-107500, CD de áudio.
- Castro, Urubatan. “Uma breve leitura do regionalismo musical na obra de Altino Pimenta”. Monografia de conclusão de curso, UFPA, 1995.
- Cattete, Karlla. “A homenagem ao criador.” *SAM - Informativo da EMUFPA e do SAM - Sociedade Amigos da Música da EMUFPA* (Belém), n.d. Ano 1, nº. 1, p.4
- Ciarlini, Myriam e Maurílio Rafael. *O piano*. Campina Grande, PB: LIAA, 1994.
- CMD. “Entrevista - Altino Pimenta, [1999]”. Fotocópia da impressão digitada. UMUFPA, Belém.
- Cortot, Alfred. *Principes rationnels de la technique pianistique*. Paris: Editions Salabert, 1928.
- Ernő, Dohnányi. *Essential finger exercises for obtaining a sure piano technique*. Traduzido por Norah Drewett. Budapes: Editio Musica Budapest, 1950.
- Fagerlande, Marcelo. *Padre José Maurício: o método de piano do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, RioArte, 1996.
- Fialkow, Ney. The Ponteios of Camargo Guarnieri. Tese de doutorado apresentada no Peabody Institute of the Johns Hopkins University, 1995.
- Freire, Helena. The piano sonatinas and sonatas of Camargo Guarnieri. Tese de doutorado, Indiana University, 1984.
- Gandelman, Salomea. *36 compositores brasileiros: obras para piano (1950-1988)*. Rio de Janeiro: Funarte; Relume Dumará, 1997.

- Gát, József. *The technique of piano playing*, 5^a. ed. Traduzido por István Kleszky. London and Wellingborough: Collect's, 1980.
- Giffoni, Adriano. *Música brasileira para contrabaixo: demonstração e exercícios com ritmos brasileiros*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.
- Green, Douglass M. *Form in tonal music*, 2^a. ed. Orlando: Holt, Rinehart and Winston, Inc, 1979.
- Kaplan, José Alberto. *Reflexões sobre a técnica pianística*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1966.
- _____. *O ensino do piano: o domínio psicomotor nas práticas curriculares da educação músico-instrumental*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1978.
- _____. *O ensino do piano: ponderações sobre a necessidade de um enfoque científico*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1977.
- _____. *Teoria da aprendizagem pianística: uma abordagem psicológica*, 2^a. ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.
- Kostka, Stefan e Dorothy Payne. *Tonal Harmony, with an introduction to twentieth-century music*, 4^a. Ed. Boston: McGraw-Hill, 2000.
- Larue, Jan. *Análisis del Estilo Musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo e el crecimiento formal*. Traduzido por Pedro Purroy Chicot. Barcelona: Ed. Labor, 1989.
- Mariz, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- Matos, Adelermo. “Que sucesso espetacular!” *O Liberal*, 24 de jun. de 1999.
- Meneses, Bruno de. *Batuque*. 7^a. ed. Belém: Família Bruno de Meneses, 2005.
- Parncutt, Richard e Gary E. McPherson, eds. *The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*. New York: Oxford University Press, 2002.
- Pascall, Robert. “Style”. The New Grove Dictionary of Music Online. Dicionário on-line. Ed. L. Macy. Disponível em <http://www.grovemusic.com>. Acessado em 20 de outubro de 2004.
- Piazzolla, Astor. *Adiós Nonino*. Les Editions Universelles.
- Pimenta, Altino. “2^a Valsa de Belém.” Ms (fotocópia). Para piano. 1987. Acervo de Altino Pimenta, Belém.
- _____. “2º Prelúdio Amazônico.” Ms (fotocópia). Para piano. 1991. Acervo de Altino Pimenta, Belém.

- _____. “Aspectos da música brasileira.” *A Província do Pará* (Belém), 7 de maio de 1951.
- _____. “Balada para o grande rio.” Ms (fotocópia). Para piano. 1995. Acervo de Altino Pimenta, Belém.
- _____. “Balada para o grande rio.” Documento editorado em Encore (fotocópia). Para piano. 1995. Acervo do compositor, Belém.
- _____. “Canto para Astor Piazzolla.” Documento editorado em Encore (fotocópia). Para canto e piano. 1996. Acervo do compositor, Belém.
- _____. “Canto para Astor Piazzolla.” Documento editorado em Encore (fotocópia). Versão para dois pianos. 1997. Acervo do compositor, Belém.
- _____. “Curriculum vitae[:] Altino Rozauro Salzar Pimenta[:] pianista, poeta e compositor,” n.d. Vol. 1. TMs (fotocópia). Acervo de Altino Pimenta, Belém.
- _____. “Curriculum vitae[:] Altino Rozauro Salzar Pimenta[:] pianista, poeta e compositor,” n.d. Vol. 2. TMs (fotocópia). Acervo de Altino Pimenta, Belém.
- _____. “Da cor do açaí: Choro para piano.” Ms (fotocópia). Para piano. 2001. Acervo do compositor, Belém.
- _____. “Da cor do açaí: Choro para piano.” Documento editorado em Encore. Para piano. 2001. Acervo do compositor, Belém.
- _____. “Floresta adormecida.” Ms (fotocópia). Para piano. 1992. Acervo de Altino Pimenta, Belém.
- _____. “Hommage a Chopin (“Chopiniana”.” Ms (fotocópia). Para piano. N.d. Acervo de Altino Pimenta, Belém.
- _____. “Noturno do Igarapé.” Ms (fotocópia). Para piano. [1989]. Acervo de Altino Pimenta, Belém.
- _____. “Noturno do Igarapé nº 3.” Documento editorado em Encore (fotocópia). Para piano. 1997. Acervo de Altino Pimenta, Belém.
- _____. “Prelúdio Amazônico nº 2.” Ms (fotocópia). Para flauta, cello e piano. 1991. Acervo de Altino Pimenta, Belém.
- _____. “Saudade do Teófilo.” Ms (fotocópia). Para piano. 1978. Acervo de Altino Pimenta, Belém.
- _____. “Suíte Amazônica: 3- Correnteza.” Ms (fotocópia). Para piano. [1945]. Acervo de Altino Pimenta, Belém.
- _____. “Suíte Amazônica nº 2: 1- prelúdio e toada.” Ms (fotocópia). Para piano. 1997. Acervo de Altino Pimenta, Belém.

- _____. “Suíte Amazônica nº 2: 1- prelúdio e toada, 2- Acalanto para o Saci, 3- Arrastapé (toccata).” Documento editorado em Encore (fotocópia). Para piano. 1997. Acervo de Altino Pimenta, Belém.
- _____. “Suíte [Funcional: 2] - Toada.” Ms (fotocópia). Para piano. 1987. Acervo de Altino Pimenta, Belém.
- _____. “Suíte [Funcional: 1] - Quase Sonatina....” Ms (fotocópia). Para piano. 1987. Acervo de Altino Pimenta, Belém.
- _____. “Valsa para Belém nº 4.” Documento editorado em Encore (fotocópia). Para piano. 1996. Acervo do compositor, Belém.
- _____. “Valsa para Belém nº 4.” Ms (fotocópia). Para piano. 1996. Acervo do compositor, Belém.
- _____. *A música de Altino Pimenta*. Obras para canto e piano, piano e oboé. Gravodisco LTDA RAA80M-5183 80DA. CD de áudio.
- _____. Altino Pimenta, compositeur et poète, avec la participation de: Syrene Paparotti, soprano, Helena Elias, piano. Produzido por Syrene Paparotti. 1h 27 min. 2001. Fita de vídeo.
- _____. *Coleção nos Originais: Altino Pimenta*. Obras para piano solo, canto e piano, piano e oboé. UFPA, Núcleo de Arte, Escola da Música, 1992. LP.
- _____. *Composições para canto e piano*. Belém: Editora Universitária UFPA, 1994.
- _____. *Música para piano e outros instrumentos*. Belém: Editora Universitária UFPA, 1994.
- Pimenta, Júlia Rossetti. “Histórico do SAM (Serviço de Atividades Musicais), Administração de Altino Pimenta – 1973 a 1980, 2003.” TMs (fotocópia). CMD – EMUFPA/UFPA, Belém.
- Póvoas, Maria Bernadete. “Ação pianística e interdisciplinaridade.” *Em Pauta* 13, nº 21 (2000): 43-69.
- Queiroz, Rômulo. “Altino visita Mozart: análise comparativa entre duas obras”. Monografia de conclusão de curso, UFPA, 2002.
- Queiroz, Rômulo. *Entrevista de Altino Pimenta a Rômulo Queiroz*. Entrevistado pelo autor em 2002, Belém. Gravação em fita cassete.
- Salles, Vicente. “Altino Pimenta Rosauro Salazar.” In *Música e músicos do Pará*. 2^a ed. Cor. e ampl, 311-12. Brasília, DF: Micro edição do autor, 2002.
- Santos, Rafael dos. Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo Canhôto e Manhosamente de Radamés Gnattali. Vol. 3, *Per Musi: Revista de*

Performance Musical. Pós-graduação Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.

Schoenberg, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Traduzido por Eduardo Seicman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

Tucker, Mark. “Jazz”. The New Grove Dictionary of Music Online. Dicionário on-line. Ed. L. Macy. Disponível em <http://www.grovemusic.com>. Acessado em 20 de outubro de 2004.

Uszler, Marienne, Stewart Gordon e Elyse Mach. *The well tempered keyboard teacher*. New York: Schirmer Books, 1995.

Viana, Elias. “Escalas, compasso e outros andamentos da vida de Altino Pimenta”. Monografia de conclusão de curso, UEPA, 2000.

Zamacois, Joaquín. *Curso de formas musicales: con numerosos ejemplos musicales*, 4^a. ed. Barcelona: Labor, 1979.

APÊNDICE I

CATÁLOGO DE OBRAS PARA PIANO

Título	Local	Mês	Ano	Dedicatória
Suíte Amazônica nº 1: 1- Lenda, 2- Coral, 3- Correnteza	Rio de Janeiro		1945	Lucia e Doris Azevedo
Saudade do Teófilo			1978	Teófilo Magalhães
Valsa de Belém nº 1		Set.	1987	Nazaré Pinheiro
Valsa de Belém nº 2			1987	Itacy Silva
Suíte Funcional: 1- Quase Sonatina..., 2- Toada, 3- Swing-Valse			1987	Maria José Morais, Sônia Chada e Iury Guedelha
Prelúdio para uma árvore caída	Belém		1989	Luís Morais
Noturno do Igarapé nº 1	Belo Horizonte	Out.	1989	Júlia Pimenta
Prelúdio Amazônico nº 1	Belo Horizonte	Set.	1990	Jaime Guimarães
Prelúdio Amazônico nº 2	Belo Horizonte	Set.	1991	Lenora Brito
Festa do Divino		Jan.	1992	Luiza Camargo
Floresta Adormecida	Belo Horizonte	Set.	1992	Helena Maia
Noturno do Igarapé nº 2		Out.	1993	Jacqueline Malcher
Balada para o grande rio	Belém	Out.	1995	Clara Pinto
Valsa de Belém nº 4	Belém	Nov.	1996	Rosa Maria Mota da Silva
Suíte Amazônica nº 2: 1- Prelúdio e Toada, 2- Acalanto para o Saci, 3- Arrasta-pé (toccata)	Belém	Maio	1997	Gabriela Afonso
Noturno do Igarapé nº 3		Set.	1997	Maria de Nazaré Oliveira
Da cor do açaí: choro para piano	Belém	Set.	2001	Carmem Pimenta
Canto para Astor Piazzolla: versão para dois pianos	Belém	Abril	2003	Ana Maria Adade e Adriana Azulay
Valsa de Belém nº 3				Eliana Cutrim
Hommage à Chopin	Belém			Doris Azevedo

Títulos não encontrados

Lenda Amazônica ⁶⁹
Suite do Curumim
Estudo Brasileiro
Polichinelo
Milagroso - choro
Valsas seresteiras
Velho Violão
Fantasia
Noturno
Baile em Viena
Improviso
Dança dos Espíritos
Dança oriental
Cortejo Nupcial
Baile Espanhol
Exótico
Rondó

Legenda:

Cópia manuscrita
Editoradas no programa de edição musical Encore
Editadas no livro <i>Música para piano e outros instrumentos</i>
Faltando dados
Não encontradas: as três primeiras citadas em <i>O Liberal</i> e duas últimas mencionadas por Luiz Moraes
Não encontradas, citadas por Vicente Salles

⁶⁹Provavelmente com o passar do tempo essa peça tenha se transformado na Suite Amazônica nº 1: 1 – Lenda.

APÊNDICE II

TABELA DE FORMAS

TABELA DE FORMAS (de acordo com a disposição e variedade das seções)		
TÍTULO	FORMA (seções – compassos)	
Suíte Amazônica nº 2: 3-Arrasta-pé (tocata)	Monomotívica Monomelódica Tripartida	Monomotívica /A/ tocata (moto perpétuo)
Suíte Amazônica nº 1: 1-Lenda		/A/variações/A/coda/ /1-25/26-41/42-60/61-70/71-74/
Suíte Funcional: 2-Toada		/Intro./A/A'/A'' /1-2/3-14/15-25/26-37/
Suíte Amazônica nº 1: 2-Coral		/A/B/A/ /1-34/35-48/49-64/1-12/13-21/22-26/
Prelúdio para uma árvore caída		/A/B/A'/ /1-16/1-17/17-32/1-15,33-34/
Suíte Funcional: 1-Quase sonatina...		/A/B/A'/ /1-30/31-54/1-18, 55-70/
Valsa de Belém nº 4		/A/B/A'/ /1-32/33-48/49-64/
Prelúdio Amazônico nº 1		/A/B/B'/A'/ 1-12/12-20/13-19,21/22-26/
Suíte Amazônica nº 2: 2-Acalanto para o Saci		/A/B/A'/ /1-11/11-31/32-41/
Canto para Astor Piazzolla: versão para dois pianos		Intro./A/B/A/ /1-21/22-77/78-135/22-77/
Prelúdio Amazônico nº 2		/A/B/B'/A'/ /1-28/29-44/29-42, 42, 43-49/50-67/
Floresta Adormecida		/A/B/B'/A'/ /1-9/10-40/41-67/68-79/
Suíte Funcional: 3-Swing-valse		/A/B/B'/A'/ /1-31/32-55/56-81/82-119
Valsa de Belém nº 2		/A/A'/B/B'/A'/ /1-16/1-15, 17/18-33/18-32, 34/17-15, 35/
Noturno do Igarapé nº 3		/A/A'/B/B'/A''/ /1-17/18-35/36-59/36-61/61,18-33, 62-67/
Noturno do Igarapé nº 2		/a/A/A'/B/B'/a/A'/coda/ /1-23/23-38/39-58/59-70/71-92/93-108/109-117/
Suíte Amazônica nº 1: 3-Correnteza	Extensa	/A/B/C/A'/B'/coda/ /1-15/16-77/78-81/82-89/90-102/

Valsa de Belém nº 3		/A/B/C/A/ /1-32/33-56/57-64/65-76/
Valsa de Belém nº 1		/A/B/C/A/B/ /1-8/9-16/17-24/17-22, 25-26/27-42/27-34, 43-50/
Saudade de Teófilo		/A/B/B'/C/C'/A'/ /- 17/18-25/18-24, 26/27-43/27-42, 43/
Da cor do açaí		/A/B/B'/C/A/B' /1-8/9-23/9-24/25-44/1-8/9-12, 45-47/
Festa do Divino	Rondó	/A/B/A/C/A'/ /1-22/23-50/51-72/73-92/93-111/
Noturno do Igarapé nº 1		/A/B/A/C/A'/ /1-16/17-32/33-57/58-73/74-89/90-102/103-118/
Hommage à Chopin		/A/B/A/C/A'/ /1-16/17-32/33-48/49-64/65-79/
Suíte Amazônica nº 2: 1-Prelúdio e toada		/A/B/A'/C/A''/ /1-15/16-30/31-40/41-99/100-111/
Balada para o grande rio		Intro/A/B/A'/C/B'/A''/coda/ /1-9/10-29/30-48/49-56/57-68/71-116/117-127/128-142/