

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM MÚSICA
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

KARLA ALÉSSIO OLIVETO

VICENTE SALLES:

trajetória pessoal e procedimentos de pesquisa em Música

Brasília
2007

KARLA ALÉSSIO OLIVETO

VICENTE SALLES:

trajetória pessoal e procedimentos de pesquisa em Música

Dissertação apresentada como requisito parcial para conclusão do Curso de Pós-Graduação, Mestrado de Música em Contexto, da Universidade de Brasília – UnB.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo José Dourado Freire.

Brasília
2007

KARLA ALÉSSIO OLIVETO

VICENTE SALLES:

trajetória pessoal e procedimentos de pesquisa em Música

Dissertação apresentada como requisito parcial para conclusão do Curso de Pós-Graduação, Mestrado de Música em Contexto, da Universidade de Brasília – UnB.

Aprovada em

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Ricardo José Dourado Freire

Examinadora: Profa. Dra. Martha Ulhôa

Examinadora: Profa. Dra. Mércia Pinto

Para Maria Fernanda

AGRADECIMENTOS

A Deus.

Aos meus pais, Eliete e Carlos, pelo apoio incondicional.

Às minhas irmãs, Fernanda e Paloma, pelas revisões, traduções e sugestões.

Ao meu esposo, Félix, e à minha filhinha, Maria Fernanda.

Ao casal Marena e Vicente Salles, por tanto carinho, pela grande amizade que nos une, pela farta cessão de material e pelas agradáveis e divertidas tardes de entrevistas.

Ao Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire, meu orientador, pelo seu profissionalismo, profundo respeito pelos esforços do aluno e pela amizade.

À Profa. Dra. Mércia Pinto, pela amizade, pela cessão de material, pelas conversas e por todo o auxílio prestado a mim.

Ao cunhado Ricardo Rodrigues, pela constante disponibilidade.

Aos amigos Luis Carvalho e Vladimir Villaverde.

Ao Prof. Mestre Magno Cirqueira Córdova.

Aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Música da UnB.

RESUMO

O presente trabalho trata de aspectos biográficos e de parte da obra de Vicente Salles (Caripi, Pará, 1931) – antropólogo, historiador e folclorista, autor de estudos na área de música e colaborador da musicologia brasileira – seus procedimentos e técnicas de pesquisa e os principais temas por ele desenvolvidos na pesquisa em música.

Palavras-chave: aspectos biográficos - musicologia - procedimentos de pesquisa em música - temas de pesquisa.

ABSTRACT

This work presents biographical data of Vicente Salles (Caripi, Pará, 1931), anthropologist, historian, folk researcher, researcher in the field of music and contributor to the Brazilian musicology. There are analyses about his research procedures and techniques, and his most important subjects in the field of music.

Key-words: biographical data – musicology – music research procedures – research themes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I	
1. Perspectivas para o estudo de um pesquisador na música.....	4
1.1 Problema metodológico no gênero biográfico: premissas conceituais.....	4
1.2 História de vida como desdobramento da história oral.....	6
1.3 A biografia na música.....	8
1.3.1 Questões da musicologia.....	9
1.3.2 A biografia como campo científico da musicologia.....	12
1.4 Tratamento do caso Salles.....	12
CAPÍTULO II	
2. Vicente Salles: abordagem de aspectos da vida e obra.....	14
2.1 Aspectos da infância no interior do Pará: possíveis influências na obra.....	14
2.1.1 A influência paterna: o gosto pela leitura e pela literatura de cordel.....	15
2.1.2 A influência materna: o contato com a modinha.....	16
2.1.3 Experiências musicais: o canto coral, o violino e a clarineta.....	16
2.2 Aspectos da adolescência em Belém: início da vida profissional.....	18
2.2.1. Jornalismo e música.....	19
2.2.2. Os mestres da juventude.....	20
2.3 Aspectos da idade adulta no Rio de Janeiro: possíveis influências na obra.....	21
2.3.1 Universidade e política.....	23
2.3.2 O serviço público.....	24
2.3.3 O tema do negro.....	28
2.4 Aspectos da vida em Brasília.....	30
2.5 O acervo Vicente Salles.....	31
CAPÍTULO III	
3. Procedimentos e técnicas de pesquisa de Vicente Salles.....	33

3.1 Fazer, pensar, refazer, refletir.....	33
3.2 Descrição dos métodos de pesquisa de Vicente Salles.....	33
3.2.1 Pesquisa etnográfica participante.....	35
3.2.2 Instrumentos auxiliares na pesquisa de campo: vídeo, filme e fotografia.....	36
3.2.3 Coleta, grafia musical e análise de melodias folclóricas.....	38
3.2.4 O processo dialético da movimentação da cultura: a projeção do folclore e o continuum erudito-popular.....	41
3.3 O contato com os pesquisadores Pe. José Geraldo de Souza e Pe. Jayme Diniz.....	45
3.4 Vicente Salles e o mapeamento.....	46
3.4.1 Exemplo de mapeamento: as ocorrências do folguedo folclórico bumba-meu-boi.....	47
3.5 O relacionamento de Salles com as bibliotecas.....	48
3.5.1 Como Salles faz o fichamento de leitura.....	49
3.5.2 Dificuldade encontrada pelo pesquisador: a distribuição da publicação	50
3.6 A delimitação do tema e sua opção pelo norte do Brasil.....	51
3.7 A Universidade e a metodologia de pesquisa.....	54
3.8 Edição de materiais pesquisados.....	55
3.9 Onde encontra os manuscritos.....	55
3.10 A pesquisa sobre a trajetória do Teatro da Paz, em Belém: a coleta de material.....	56
3.11 As microedições de Vicente Salles: uma terminologia própria.....	57
3.12 Buscando fontes primárias encontra as óperas <i>Bug Jargal</i> e <i>Yara</i>	57
3.12.1 A divulgação da pesquisa gerando novas pesquisas.....	58
3.13 O nacionalismo na obra de Vicente Salles.....	59
3.14 Vicente Salles e a musicologia.....	60

CAPÍTULO IV

4. Linhas de pesquisa relacionadas à música	64
4.1 <i>A música e o tempo no Grão-Pará</i>	65
4.2 <i>Sociedades de Euterpe</i> . As bandas de música no Grão-Pará.....	75
4.3 <i>Música e Músicos do Pará</i>	81
4.4 <i>Maestro Gama Malcher</i> : a figura humana e artística do compositor paraense	82
4.5 <i>A Modinha no Grão Pará</i> : estudo sobre ambientação e (re)criação da Modinha no Grão-Pará.....	89
4.6 A modinha e sua relação com a literatura de cordel: livro <i>Repente e Cordel</i> : Literatura	

popular em versos na Amazônia.....	91
CONCLUSÃO.....	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	97
ANEXOS.....	101

INTRODUÇÃO

Este estudo aborda alguns aspectos da vida e da obra de Vicente Salles, nascido na vila de Caripi, município de Igarapé-Açu, Pará, em 27 de novembro de 1931. Antropólogo, folclorista, historiador e pesquisador, tem desenvolvido trabalhos na área de música brasileira. Verifica-se que a sua produção intelectual se estende aos domínios do folclore, história, humor e caricatura, literatura (contos, novelas, artigos, poemas), música, estudos sobre o negro no Pará, teatro e histórias infantis.

Sua pesquisa lhe rendeu a publicação de 20 livros e 48 microedições (terminologia criada e utilizada por Salles para designar edições limitadas e feitas artesanalmente, utilizando o computador, variando entre 5 e 50 exemplares por título), bem como de artigos para jornais e revistas. É detentor de premiações concedidas pela Academia Paraense de Letras (*O Exilado do Rancho Fundo*, monografia sobre o poeta Antônio Tavernard, 1960), pela Fundação Nacional de Arte – FUNARTE (*Repente e Cordel*, ensaio sobre literatura popular em versos na Amazônia, 1981) e pela Academia Brasileira de Letras (*Memorial da Cabanagem*, Prêmio Osvaldo Orico, 1992).

Seu envolvimento com a pesquisa e a divulgação da música nacional o torna uma figura voltada e, ao mesmo tempo, assimilada à musicologia, uma vez que tem oferecido contribuições à área. No entanto, ele refuta o seu reconhecimento profissional como musicólogo, mesmo ocupando a Cadeira nº 02 da Academia Brasileira de Música¹. Isso porque, na visão de Salles, ser musicólogo significa ter atribuições que ele não possui. Por exemplo, tocar um instrumento, ler fluentemente partituras e realizar transcrições musicais.

Além disso, alega trabalhar a música a partir da história. Ao pesquisar temas históricos e deparar-se com a música, a inclui em seus estudos como um dos fatores que cercam o homem. Portanto, pode-se observar que Salles lança para a música um olhar antropológico e não exclusivamente musicológico, como ele afirma.

A contribuição de Salles aos domínios da música abrange o que hoje é reconhecido como áreas da musicologia e da etnomusicologia. Sob o olhar de historiador e antropólogo, sua produção intelectual inclui pesquisas sobre músicos nacionais e repertório musical brasileiro inédito, edição de partituras em versão computadorizada e a produção da coletânea

¹ Cadeira nº 02 – Patrono: Luis Álvares Pinto; Fundador: Fructuoso Viana; 1º Sucessor: Waldemar Henrique.

Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro e de mais 30 discos (incluindo os textos para os encartes).

São cinco as questões básicas que originaram este estudo:

- Qual a relação entre a vida e a obra de Vicente Salles?
- Por que faz da música um de seus campos de pesquisa?
- Qual é a sua metodologia de trabalho?
- Qual tem sido a sua contribuição para a área de música?
- Quais as suas principais linhas de pesquisa?

Constatou-se, durante a pesquisa e por meio da convivência com Salles, que suas convicções políticas e culturais, o meio social e alguns momentos históricos pelos quais passou, têm estreita relação com a sua produção. É a respeito disso que trata a primeira questão. A segunda procura descobrir o lugar ocupado pela música dentro da sua obra, que relaciona elementos relativos a esta área com outros do conhecimento. Quanto à terceira questão – a metodologia empregada pelo historiador –, busca-se verificar se Salles utiliza métodos e técnicas particulares ou diferenciados, pois, a partir de uma análise interna de parte de sua obra, nota-se que esta abrange elementos de disciplinas do campo das ciências sociais e humanas, tais como antropologia, sociologia, história e literatura. A quarta pergunta leva a refletir sobre a contribuição de sua produção intelectual para a área da musicologia, além de trazer ao conhecimento público sua vasta obra, registrando o acesso a essas fontes por meio da *Bibliografia Básica* de Vicente Salles², documento compilado pelo autor, que se encontra nos anexos deste trabalho. Por fim, a última questão refere-se a algumas de suas linhas de pesquisa, as mais relevantes na área de música, a partir de sua própria narrativa.

Até o momento, não foi encontrado nenhum estudo sistemático sobre a produção de Salles em música. Propomos tal estudo num enquadramento que permite a compreensão do seu aporte à área, assim como das metodologias que emprega (englobando métodos e técnicas). Portanto, buscamos estabelecer os processos formativos desta metodologia, possivelmente moldada através da filosofia de trabalho e da concepção de mundo do historiador.

Para obter respostas foi essencial traçar o perfil de Vicente Salles, abordando aspectos de sua história de vida. Procedeu-se à coleta de dados de duas maneiras: com entrevistas presenciais e pesquisa documental, parcialmente feita a partir de fontes fornecidas por ele próprio. As entrevistas (estruturadas e semi-estruturadas) ocorreram em 2001, 2002, 2005,

2006 e 2007, em sua residência, na cidade de Brasília, e totalizam, aproximadamente, 15 horas de gravação. Todas elas foram transcritas³ e catalogadas.

A pesquisa documental, realizada principalmente por meio de fontes primárias e secundárias disponibilizadas por Vicente Salles, inclui: artigos em jornais, livros, cartas, objetos usados por ele em pesquisas, fotografias, discursos, programas de concerto, encartes de discos, programas gravados para a televisão paraense e documentários feitos pela Universidade Federal do Pará e pelo Instituto de Artes do Pará (IAP) – em videocassete e em dvd.

Portanto, o aprofundamento sobre sua história pessoal, unido a um estudo de parte de sua produção é o objeto de estudo deste trabalho.

² Recebeu o título de *Bibliografia Básica* de Vicente Salles a versão atualizada, revista e ampliada (em 2007) de sua *Bibliografia Geral*, documento compilado pelo autor. Brasília, 2002.

³ Algumas gravações foram realizadas em discos digitais (minidiscos), por meio de aparelho portátil da marca Sony. Outros registros foram feitos em fitas magnéticas analógicas (fitas cassete), em um aparelho da mesma marca. Posteriormente, arquivaram-se as informações em disco compacto (cd).

CAPÍTULO I

1. Perspectivas para o estudo de um pesquisador na música

Vicente Salles é autor de uma obra vasta e diversificada. Dentro desta diversidade é possível localizar um grupo de obras referentes à música, especialmente àquela música da região norte do Brasil, com destaque para o estado do Pará. Com a finalidade de identificar, localizar, mapear e estabelecer temáticas com as quais Salles trabalha, bem como de estabelecer as técnicas e os procedimentos empregados em sua produção, foi feito um recorte em sua obra, na área de musicologia que possibilita o estudo de sua metodologia de pesquisa.

Uma vez que a vida e a obra podem estar entrelaçadas, foi necessário traçar a história pessoal de Salles a partir de sua própria narrativa. Com isso, pretendeu-se verificar se as vivências pessoais influenciaram as práticas profissionais e o produto final de sua obra, o que remeteu a pesquisa ao campo da história. Nesta área, buscaram-se conceitos de história oral e história de vida, os quais foram direcionados também aos de biografia, e, desta, como campo científico da musicologia.

Para estabelecer os processos formativos da metodologia de pesquisa do historiador, enfatizou-se o gênero biográfico, aqui visto inicialmente no campo da história e da literatura, e o seu desenvolvimento na área de música. A abordagem dos conceitos mencionados auxilia na compreensão de parte da produção de Salles, que inclui a vida e obra de músicos e de pessoas relacionadas à música, tais como Alexina de Magalhães Pinto, Edison Carneiro, Mário de Andrade, Santa-Anna Nery, Antônio de Pádua Carvalho (musicólogos e folcloristas), Carlos Gomes, Villa-Lobos, Meneleu Campos, Waldemar Henrique, Marcos Salles, Gama Malcher e Guerra Peixe (compositores), entre outros.

1.1 Problema metodológico no gênero biográfico: premissas conceituais

Uma construção biográfica levanta questões como: a qual área de estudo se liga este gênero? Quais os problemas no campo teórico pode enfrentar aquele que se propõe a escrever sobre a vida de alguém? Qual é a metodologia mais adequada a ser utilizada pelo pesquisador?

O gênero biográfico investiga como a realidade molda o indivíduo, considerando cada episódio do qual ele tenha participado, seus aspectos psicológicos e mentais, e todos os produtos de sua criatividade. Seu estudo situa-se entre a história e a narrativa por englobar características peculiares às duas áreas. É o canal por onde os questionamentos e as técnicas da literatura são transferidos à historiografia, muito embora os objetivos dos romancistas e dos historiadores sejam diferentes.

Por ser um campo do domínio da história, suscita debate entre os historiadores e levanta questionamentos se há realmente a possibilidade de se escrever a vida de alguém, uma vez que os fatos não necessariamente ocorrem numa trajetória de maneira coerente, seguindo uma cronologia organizada, a partir de um ponto de vista histórico-evolutivo (diacrônico). Nem sempre o protagonista – a pessoa biografada – poderá ter tomado decisões ou praticado ações movida apenas por certezas, agindo de forma linear. Ao contrário, um fato ocorrido na vida de alguém pode advir, muitas vezes, de uma forma não linear de acontecimentos⁴.

Tratar o relato de vida como uma sucessão linear de ocorrências dentro de uma cronologia é identificar o historiador com o romancista. Assim, é preciso ir além da narração de uma história e tentar entender uma trajetória em cada um dos diversos momentos pelos quais tenha atravessado e em cada contexto.

O problema metodológico inclui a interseção da história com a literatura, a instabilidade da personalidade humana e uma série de dificuldades em discussão com relação ao gênero biográfico, dentre os quais se destaca a visão do biógrafo (aquele observador que pode manipular inconscientemente os fatos, já que escrever uma história de vida implica reconstruir e reinterpretar os mesmos).

Uma das dificuldades encontradas pelos biógrafos é fazer a relação entre vida e obra do sujeito da investigação. Daí a importância de conhecer os costumes, o modo de pensar, a cultura e os diversos aspectos da vida em questão, pois, a partir da investigação da vida, é possível obter esclarecimentos sobre a obra. Para isso, o biógrafo deve valer-se de todas as ferramentas auxiliares, como, por exemplo, cartas, diários, portfólios e outras fontes passíveis de se extrair informações⁵.

Diante dessas explanações, questiona-se: será possível ao biógrafo escrever sobre alguém, mantendo-se fiel à realidade? Será possível conseguir uma narrativa verídica sobre a vida de uma pessoa, levando em conta a subjetividade do indivíduo? É novamente Levi quem

⁴LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta M. e AMADO, Janaína (coord.). *Usos e abusos da história oral*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. p. 167-174.

se refere a esse problema e descreve as dificuldades que o historiador encontra para lidar com o gênero, incluindo a autobiografia, onde a percepção de si pode ser distinta da percepção do outro.

Apesar dos problemas, o gênero biográfico continua se desenvolvendo e se fortalecendo entre os estudiosos, que têm buscado soluções e proposto variadas formas de escrever biografias. Essas soluções apontam para focos diferentes dentro do gênero, tais como a descrição de um comportamento representativo de um grupo social, a ilustração de um contexto social e histórico, o retrato de uma época, o estudo de padrões culturais e o estudo das margens da sociedade, entre outros. Portanto, a importância da escritura de uma biografia não é relatar uma história de vida, mas, principalmente, inseri-la em um contexto, realizando um trabalho investigativo e de reconstrução, de maneira a contribuir com o conhecimento humano.

Sendo o gênero biográfico muito amplo, é pertinente esclarecer que a proposta deste trabalho não é escrever uma biografia, mas abordar algumas facetas da história de vida de Salles (aspectos biográficos) que dialogam com sua obra. Dessa forma, obtém-se um estudo sistemático (ao organizar as etapas da vida do historiador e fazer o recorte de seu trabalho na área de música) e comparado (ao relacionar seu trabalho à área de música).

1.2 História de vida como desdobramento da história oral

A história de vida é uma técnica de coleta que pode vir a complementar dados documentais já coletados⁶. Refere-se à narração de fatos que manifestem a importância de valores e de padrões culturais. Esses fatos, reinterpretados, levam à compreensão sobre as ações e os conceitos adotados pela pessoa a qual se quer conhecer.

Segundo Ferreira & Amado⁷, a história de vida é uma modalidade da história oral, cujo *status* tem dividido os pesquisadores. Há, basicamente, três linhas de pensamento com relação a esse *status*: a primeira, entende a história oral como uma técnica; a segunda, como uma disciplina; a terceira, como uma metodologia.

O grupo dos pesquisadores que definem a história oral como uma técnica a vê desprovida de um corpo teórico ou metodológico. Geralmente, pertencem a esse grupo

⁵ LENNEBERG, Hans. *Witnesses and Scholars: Studies in Musical Biography*. Gordon and Breach Science Publishers, 1988, p. 4-5.

⁶ LAKATOS, Eva Maria & MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia científica*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2004, p. 280.

⁷ FERREIRA & AMADO in FERREIRA, Marieta Moraes & AMADO, Janaína, op cit., p. xvi.

aqueles que trabalham diretamente com entrevistas, transcrições, conservação dos acervos orais e com a aparelhagem utilizada nesses processos. O segundo grupo, que a entende como disciplina autônoma, julga necessária a existência de um corpo teórico e de procedimentos metodológicos próprios. O terceiro grupo defende a história oral como metodologia, e reconhece nela duas dimensões: uma técnica e outra teórica. Porém, sendo a dimensão teórica insuficiente, transcender-se-ia o campo da história oral buscando respaldo na metodologia utilizada pela teoria da história.

Ferreira & Amado defendem a história oral como metodologia e observam:

Em nosso entender, a história oral, como todas as metodologias, apenas estabelece e ordena procedimentos de trabalho – tais como os diversos tipos de entrevista e implicações de cada um deles para a pesquisa, as várias possibilidades de transcrição de depoimentos, suas vantagens e desvantagens, as diferentes maneiras de o historiador relacionar-se com seus entrevistados e as influências disso sobre seu trabalho –, funcionando como ponte entre teoria e prática. Esse terreno da história oral – o que, a nosso ver, não permite classificá-la unicamente como prática. Mas, na área teórica, a história oral é capaz apenas de suscitar, jamais solucionar, questões; formula as perguntas, porém não pode oferecer as respostas⁸.

Para Alberti, a história oral é um método multidisciplinar como forma de aproximação do objeto, produzindo fontes de consulta:

A história oral é um método de pesquisa (histórica, antropológica, etc.) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo. Como consequência, o método da história oral produz fontes de consulta (as entrevistas) para outros estudos, podendo ser reunidas em um acervo aberto a pesquisadores⁹.

Sobre a legitimidade das fontes orais de consulta, a autora Aspásia Camargo¹⁰ afirma:

A entrevista adquiriu estatuto de *documento*, mas isso não quer dizer que a história oral tenha se ajustado aos ditames da história “positivista”. Ao contrário: trata-se de tomar a entrevista produzida como documento, sim, mas deslocando o objeto documentado: não mais o passado “tal como efetivamente ocorre”, e sim as formas como foi e é apreendido e interpretado. A entrevista de história oral – seu registro gravado e transcrito – documenta uma versão do passado. Isso pressupõe que essa versão e a

⁸ *Ibidem, loco citato.*

⁹ ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. 2. ed. ver. e atual. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p. 18.

¹⁰ *Ibidem*, p. 19.

comparação entre diferentes versões tenham passado a ser relevantes para estudos na área das ciências humanas.

Como um desdobramento da história oral, a história de vida é parte do método qualitativo de pesquisa, também produtor de fontes de consulta.

Para fins deste trabalho, a história oral será tratada como uma metodologia, por partilharmos da mesma idéia sobre suas duas dimensões: a técnica, onde ocorreram as entrevistas (e as suas respectivas transcrições) e a teórica, que nos remeteu a uma bibliografia específica transcendente à própria história oral. Parte das fontes de consulta (as entrevistas) foi obtida a fim de enriquecer o material disponível, como livros e artigos da autoria de Salles, programas de concerto e encarte de discos.

1.3 A biografia na música

Após essas considerações, pode-se transferir o foco da abordagem para a biografia musical¹¹, ou seja, a biografia de pessoas que de alguma forma atuam na área de música – onde é possível localizar Vicente Salles.

Segundo Solomon (data ou nome), a biografia é um gênero literário que consiste no registro escrito das vidas de indivíduos envolvidos com criação, produção, disseminação e recepção de música, particularmente a vida de compositores e musicistas, mas incluindo também libretistas, editores, fabricantes de instrumentos, mecenas, amantes da música, eruditos e escritores. Portanto, estende-se a uma gama abrangente de pessoas e não apenas a intérpretes ou a compositores. A biografia de tais pessoas centra-se, portanto, na documentação e na interpretação de eventos, influências e relacionamentos de uma vida, mas principalmente na influência social e histórica, na tradição musical e no pensamento intelectual. Por isso, está intrinsecamente ligada a disciplinas como história, mitologia, história da música, genealogia, sociologia e psicologia. O autor observa, ainda, que a origem da biografia musical pode ser encontrada no folclore, na mitologia e na teologia. Nomes de deuses, músicos e amantes da música aparecem citados na pré-história do gênero.

Com relação à história da música, nota-se que seu decurso é entrecortado por relatos de vidas e biografias que têm dado amplo suporte a essa seção da musicologia.

Já no século X podiam-se encontrar pequenos escritos em compêndios sobre vidas de

¹¹ Terminologia utilizada pelo autor in SOLOMON, Maynard. *Biography*. *Grove Music Online*. In: <http://www.grovemusic.com>. Acesso: 10 fevereiro 2006.

músicos; entretanto, foi no século XVIII que o gênero se desenvolveu e proliferou, movido pela curiosidade de um público que enxergava o músico como um artista, não mais como um artesão. Quando a arte começou a trazer *status* pessoal, as pessoas passaram a se importar com a personalidade do artista e com as circunstâncias históricas das obras, o que não acontecia antes da segunda metade do século XVIII. As histórias sobre vidas de músicos multiplicavam-se em jornais, almanaques e periódicos musicais editados por jornalistas especializados.

No início do século XIX, a música de concerto apresenta novas características, tais como a instituição do cargo de diretor de orquestras, conferindo prestígio ao novo maestro-intérprete; o surgimento dos grandes solistas; a formação de sociedades sinfônicas e filarmônicas na Europa e nos Estados Unidos e a popularização dos concertos.

Esse público consumidor de música e cada vez mais interessado pelos artistas e por suas obras despertou em alguns biógrafos a ânsia de escrever textos repletos de exageros, romantizados e pouco confiáveis, muitas vezes mitificando a pessoa, colocando-a na posição de um ser superior.

Apesar dos problemas – podem-se dizer metodológicos – enfrentados na época, foi no século XIX que a biografia musical se estabeleceu como um gênero literário distinto, surgindo a tendência de divisão das biografias em duas partes básicas: vida e obra. E houve, no decorrer do tempo, uma maior seriedade por parte dos biógrafos na confecção de seus textos.

1.3.1 Questões da musicologia

A musicologia, ou “o estudo erudito da música”, em sua recente origem (segundo o Oxford English Dictionary, o termo *musicologia* data de 1919¹²) implicava o estudo da história da música¹³. No entanto, esta disciplina, que até pouco tempo era restrita ao mundo ocidental, teve seus conceitos ampliados no decorrer do século XX, passando a abranger todos os aspectos relacionados ao estudo da música.

¹² In KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 1.

¹³ A história da música remonta ao Iluminismo, na Europa, a partir das obras de homens como os enciclopedistas na França, Burney e Hawkins na Inglaterra, o padre Martini na Itália e, na Alemanha, Martin Gerbert e J. N. Forkel. No Iluminismo se deu o estabelecimento de princípios de investigação e o advento das primeiras academias de ciências e letras. DICIONÁRIO Grove da Música edição concisa /editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1994, p. 637.

Segundo o verbete *Musicology*, em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹⁴, as tentativas de classificação da musicologia como área de conhecimento (incluindo as suas subáreas) - como fizeram Framery (1770) e Forkel (1777), e futuramente com Adler (1885) -, deram início a uma demarcação dos seus campos de estudo. Na segunda metade do século XIX surge, então, a musicologia como ciência, baseada no método acadêmico e no rigor científico.

Ainda no século XIX, na tentativa de definir as áreas de estudo da musicologia a serem distribuídas ou ordenadas numa escala de valores, o musicólogo austríaco Guido Adler (1855-1941) publicou o artigo *Objeto, Método e Meta da Musicologia*¹⁵, datado de 1885, onde propôs uma tabela segundo a qual a musicologia estaria dividida em duas partes principais: a histórica e a sistemática, que estariam em planos equivalentes.

A musicologia histórica compreende a história da música em diferentes épocas, povos, países, escolas e artistas, e envolve certos tópicos como paleografia musical (semiótica e notações), categorias históricas básicas (agrupamento das formas musicais; seqüência histórica das leis musicais e a maneira como se manifestam nas obras de uma época; como as referidas obras são transmitidas pelos estudiosos em cada período; temas relacionados à prática musical), leis de composição e história dos instrumentos musicais.

Pertencem ao domínio da musicologia sistemática algumas disciplinas que têm algo em comum, mas que não são naturalmente históricas. Entende-se assim o estudo da teoria, da educação musical, da psicologia, da acústica e da música como fenômeno sócio-cultural. Estão englobadas a pesquisa e a fundamentação da arte musical (a investigação e a justificativa das leis) na harmonia e no contraponto, no ritmo e na melodia; a estética da arte musical, a psicologia da música e as questões ligadas a esses temas; a educação musical (pedagogia e didática) e a pesquisa e comparação de expressões musicais extra-européias para fins etnográficos.

Essa divisão gerou uma série de subdivisões, e a chamada *etnomusicologia* foi considerada parte da musicologia sistemática. Baseada numa cultura eurocentrista, ela passa a ser classificada como musicologia comparada (cuja base de comparação é a música européia) e só desperta interesse científico a partir da segunda metade do século XIX. Anteriormente a esse período, as culturas não européias eram motivos de curiosidade, e não objeto de

¹⁴ THE NEW Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie. Londres: Macmillan, 1981, p.836-863.

¹⁵ UMFANG, Methode und Ziel der Musikwissenschaft, publicado na primeira edição do periódico musical *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (1885). Extraído de THE NEW Grove Dictionary of Music and Musicians, op cit, p. 838.

pesquisa. Portanto, entende-se por musicologia comparada aquela cujo objeto de investigação é a música não ocidental e a música folclórica ou etnomusicologia (cuja culminância dos estudos se deu no início do século XX).

Sobre a divisão da musicologia, Kerman faz menção a três disciplinas afins: teoria da música, análise musical e etnomusicologia. Esta última, “o estudo da música não-ocidental”, definido por Merriam¹⁶ como “o estudo da música na cultura”. Kerman entende, pois, que o musicólogo, em geral, gosta de considerar-se um historiador. O etnomusicólogo alinha-se com a antropologia, ao passo que o teórico é difícil de se enquadrar. Merriam ainda delimita os campos de atuação da seguinte forma: musicólogos com a música ocidental antes de 1900; teóricos antes e depois desta data; etnomusicólogos com músicas não-ocidentais e ocidentais fora da tradição da elite: popular e folclórica. Por fim, entende que musicologia, teoria e etnomusicologia não devem ser definidas por seu objeto de estudo, mas por suas filosofias e ideologias.

Segundo o já citado artigo *Musicology*, em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a musicologia pode ser definida sob duas perspectivas: a primeira focalizada nos métodos da disciplina (no conhecimento acadêmico); a segunda, no fenômeno a ser investigado, com o foco voltado para o objeto artístico. Segue-se, no entanto, uma terceira perspectiva, onde o estudo da musicologia estaria centrado não na música (objeto artístico), mas no homem, o músico atuante no meio social e cultural. Essa substituição do “produto” pelo “produtor” (o deslocamento do enfoque da música para o homem) abrange uma maior interdisciplinaridade e requer uma substituição do método. Sob essa perspectiva, a música passa a fazer parte de um contínuo de atividades governadas por forças sociais nas quais concorrem disciplinas complementares como antropologia, etnologia, sociologia, entre outras, remetendo o estudo para o campo das ciências sociais.

Essa abordagem é tradicionalmente associada à etnomusicologia. Os etnomusicólogos preferem até mesmo considerar a sua disciplina não como um ramo da musicologia, mas como o seu tronco principal. Harrison (1963) denota essa percepção quando afirma que “é a função de toda a musicologia ser de fato etnomusicologia; isto é, conduzir a abrangência da pesquisa de forma a incluir material que é denominado como ‘sociológico’.”¹⁷

Para Kerman “os etnomusicólogos (...) estão dispostos a considerar como província sua todo o universo da música, englobando os domínios mais restritos dos musicólogos e dos

¹⁶ MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, III.: Northwestern University Press, 1964, p. 358, apud KERMAN, Joseph. *Musicologia*, op. cit, p.4.

teóricos”. A dicotomia entre musicologia e etnomusicologia remonta às origens da organização da disciplina, e as discussões sobre a fusão entre as duas continuam atuais.

1.3.2 A biografia como campo científico da musicologia

Na tabulação de Adler, como uma das ciências auxiliares da musicologia, pelo campo histórico, está a biografia¹⁸. Porém, ele relegou a biografia a um plano inferior na hierarquia da pesquisa musical. Priorizou antes o estudo da paleografia, da história, da teoria e da análise estilística, o que gerou protestos de estudiosos na época, uma vez que o século XIX consistiu na era da biografia musical como gênero literário¹⁹. Dentre os referidos estudiosos estão o musicólogo alemão Friedrich Chrysander (1826-1901) e o historiador da música alemão Philipp Spitta (1841-1894), co-fundador do periódico musical *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (1885).

Trinta e cinco anos depois da divulgação das idéias de Adler, o musicólogo Hermann Abert (1871-1927) concluiu que a biografia não só é possível, mas essencial como uma categoria de pesquisa. Ele mesmo reescreveu uma biografia de Mozart produzida pelo filólogo, arqueólogo e musicógrafo alemão Otto Jahn²⁰ (1813-1869). Com essa iniciativa, acabou ajudando a compreender a história da música no século XVIII, fazendo, a partir da biografia de Mozart, um estudo profundo da sonata, da ópera, da sinfonia e de outros gêneros musicais da época.

1.4 Tratamento do caso Salles

Após apontar as questões sobre a biografia, a biografia musical e sua relação com a musicologia, cabem algumas observações sobre o tratamento do caso Salles.

Com base nas relações entre biografia e contexto, pretendemos verificar se e como os diversos contextos vividos por Salles terão influenciado a sua produção. A partir da identificação e análise das diversas etapas ou fases de sua vida, propomos identificar,

¹⁷ HARRISON, F. American Musicology and the European Tradition, 3-85, apud THE NEW Grove Dictionary of Music and Musicians, op cit, p. 836.

¹⁸ THE NEW Grove Dictionary of Music and Musicians, op cit, p. 838.

¹⁹ LENNEBERG, Hans, op cit, p. 1.

²⁰ Seu estudo biográfico é *W. A. Mozart* (Leipzig, 4 vols., 1856-9; rev. 2/1867). In DICIONÁRIO Grove de Música: edição concisa, op cit, p. 468.

localizar, mapear e estabelecer as temáticas relativas à música, assim como as tipologias metodológicas empregadas em sua obra.

Contudo, Lenneberg²¹ expõe a dificuldade de se relacionar a vida e a obra de alguém, daí a importância do conhecimento dos costumes, do pensamento, da cultura e dos diversos aspectos da vida em questão. Por isso será necessário o contato com fontes primárias, tais como cartas escritas e recebidas por Salles, fotografias, discos, vídeos de programas gravados para a televisão paraense, fichas feitas pelo historiador para a confecção de seus livros, entre outros documentos pessoais.

Discutiremos essas questões no âmbito de um panorama em três fases distintas: desde a infância no interior do Pará (do nascimento em Caripi até o período em que viveu em Castanhal) passando pela juventude (em Belém), até a fase adulta (no Rio de Janeiro e em Brasília), como a seguir.

Infância:

Caripi: de 27/11/1931 a 1934

Anhangá (atualmente, São Francisco do Pará): de 1934 a 1936

Castanhal: de 1937 a 1946

Juventude:

Belém: de 1946 a 1954

Idade Adulta:

Rio de Janeiro: de 1954 a 1975

Brasília: de 1975 aos dias atuais

Por fim, Salles não se considera um musicólogo, apesar de atuar e contribuir com a área de música. Procuramos entender essa questão através do esclarecimento, por ele mesmo, sobre o porquê de não se inserir no conceito. Através de entrevistas e de sua história de vida será possível elucidar essa questão, como se verá a seguir, no terceiro capítulo deste trabalho.

CAPÍTULO II

2. Vicente Salles: abordagem de aspectos da vida e obra

Neste capítulo procuramos estabelecer os vínculos entre a vida e a obra do pesquisador Vicente Salles (1931), abordando sua formação pessoal e profissional, bem como os fatos e circunstâncias que influenciaram essas formações. Para tratar de aspectos biográficos relacionados à obra é preciso abordar tanto o meio familiar, quanto os fatos e circunstâncias que contribuíram para a sua opção pela pesquisa. São detalhes que muitas vezes poderiam passar despercebidos, mas que, sob um olhar atento, podem vir a ser peças-chave na definição dos elementos basilares constitutivos da obra de Salles. Que aspectos e conhecimentos lhe propiciaram percorrer determinados caminhos? Que experiências orientaram a vida profissional? Para responder a essas questões, dividimos sua história pessoal em quatro fases: a infância no interior do Pará; os aspectos da adolescência em Belém e o início da vida profissional; os aspectos da vida adulta no Rio de Janeiro e, em fase posterior, os aspectos da vida adulta em Brasília, incluindo a organização do *Acervo Vicente Salles*, no Museu da Universidade Federal do Pará.

2.1 Aspectos da infância no interior do Pará: possíveis influências na obra

A trajetória de Vicente Salles, de certa forma, teve início no registro do nome: Vicente Juarimbu Salles. Juarimbu é o nome de um igarapé (um rio pequeno) que corria ao lado da região onde nasceu, em Caripi (nordeste paraense). Foi dado pelo pai, Clóvis de Melo Salles (1898-1974), um indianista. Próximo à vila onde morava localizava-se a aldeia dos índios Tembé, que freqüentemente iam a Caripi em busca de apoio das autoridades da região ou para trocar sua produção por mercadorias.

Como a luz elétrica não havia chegado, as crianças dedicavam-se a brincadeiras que exigiam criatividade e estimulavam os sentidos. Sem a agitação das metrópoles, Vicente Salles considera ter tido uma infância tranqüila, permeada por atividades lúdicas – subir em árvores, brincar de roda e de esconde-esconde, caçar passarinhos, cantar canções tradicionais.

²¹ LENNEBERG, Hans, op cit.

Nota-se a presença forte da música desde pequeno, não só pelas cantigas entoadas com os amigos, mas pelo fato de alguns membros da família serem músicos: a mãe cantava modinhas; o avô paterno era repentista, “cantador” e “tocador” de viola.

2.1.1 A influência paterna: o gosto pela leitura e pela literatura de cordel

Aos sete anos de idade, o historiador foi alfabetizado em casa pelo pai, que não era camponês e sim um homem de cidade que sempre esteve ligado à vida do interior. Procurava sobreviver de várias maneiras: pelo comércio, através de emprego público, do jornalismo e como rábula²².

O cearense Clóvis de Melo Salles (1898-1974) era um hábil rábula. “Um sujeito falante, contador de histórias; gostava de fazer leilão nas festas populares e defender pessoas da comunidade²³”. Sua influência sobre o filho deu-se de várias maneiras, até mesmo através de seu trabalho como advogado. Tal função obrigava-o a ler sobre temas diversos, inclusive o *Código Penal*. A leitura tornou-se, então, uma diversão infantil e juvenil para o pesquisador, que depois de alfabetizado, passou a freqüentar assiduamente a biblioteca da família.

Como havia poucos livros infantis, folheava os que eram ilustrados. O livro que mais lhe chamou a atenção foi *Dom Quixote de La Mancha*, de Cervantes, em princípio atraído pelas ilustrações de Gustavo Doré (1832-1883), desenhista francês. Tempos mais tarde, já adulto, manteve sua predileção, vindo a adquirir outras edições da mesma obra.

Com o pai aprendeu também a valorizar o amadorismo e o autodidatismo. Na visão de Salles, o amadorismo é a consagração do autodidatismo, principalmente em música. É o caso, por exemplo, dos seresteiros, dos compositores de modinhas, muitos deles ágrafos, porém criadores de obras que se celebrizaram dentro da música brasileira.

O pai, apesar de não ter sido poeta de cordel, era apreciador do gênero e recebia em casa tanto poetas populares quanto intelectuais da época. “Ele lia de uma maneira muito especial. Quando gostava do trecho, cantava, recitava à maneira do poeta popular”. A união dessas experiências contribuiu para despertar no historiador o interesse pela música e pela literatura popular.

²² Indivíduo que advoga sem diploma. DICIONÁRIO Básico da Língua Portuguesa. FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. Nova Fronteira, 1988, p.547.

²³ Todos os depoimentos de Vicente Salles não referenciados neste trabalho são extraídos das entrevistas realizadas pela pesquisadora, entre os anos de 2001 e 2007. Tais entrevistas (gravadas e transcritas) nunca foram publicadas, exercendo a função de fontes primárias para esta pesquisa.

2.1.2 A influência materna: contato com a modinha

A mãe, a cearense Maria Cristina Passos Salles (1904-2002), teve influência na vida de pesquisador de Vicente Salles, pois, através dela, ele se familiarizou com a modinha, um dos seus objetos de pesquisa.

Maria Cristina era dona de casa, seguindo a tradição de que a mulher fora feita para dedicar-se a trabalhos domésticos e a cuidar dos filhos. E, enquanto trabalhava, cantava “um imenso repertório de modinhas”, que o historiador vem utilizando em seus estudos. Ele reitera a importância das vivências familiares nas suas opções profissionais:

Minha formação é a vida, em primeiro lugar. Universidade da vida. E a vivência no ambiente não só doméstico como social, das áreas sobre as quais eu acabei trabalhando muito. Eu acho que muito da nossa vocação é direcionada ou condicionada pela nossa vivência.

Em seu relato oral, Salles define a modinha como um fenômeno que abarca duas áreas do conhecimento: a música e a literatura. A música, por ser uma interação entre o folclórico e o erudito; a literatura, pelo caráter narrativo das experiências e da história social do homem.

2.1.3 Experiências musicais: o canto coral, o violino e a clarineta

Por intermédio da religião da mãe, que era católica, Salles viveu mais uma experiência musical, além do contato com a modinha: a de cantar no coro da Igreja Matriz de Castanhal (cidade situada no nordeste do Pará, a aproximadamente 80 quilômetros de Belém) prática que contribuiu para encantar-se com a música em sua infância.

A mudança da família para Castanhal, em busca de oportunidades de estudo e de emprego, deu-se em 1937. Foi nesta pequena cidade onde Salles passou a maior parte da infância, e onde exerceu atividades como coroinha e coralista da Igreja Matriz. “Quando me entendi, morávamos em Castanhal (...), de onde guardei gratas experiências da infância. A música me foi ali revelada²⁴”.

O coro da igreja não foi o único do qual participou; também cantou no coral de sua escola, na década de 1940.

A professora de canto-coral fazia parte de um sistema criado em Belém pela cantora e também professora Margarida Schivazappa, superintendente do ensino de música e canto

orfeônico, e aluna de Heitor Villa-Lobos no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico²⁵, no Rio de Janeiro. Foi ela quem levou para Belém o movimento coral de Villa-Lobos. Nessa época, todas as escolas tinham coros. Foi no período da Era Vargas (1930-1945) e da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), onde bem se ajustava o movimento coral promovido pelo compositor, que trazia em si um nacionalismo patriota e ufanista, marcado por um espírito cívico e pela disciplina coletiva.²⁶

Além da prática de cantar em conjunto, durante a infância o historiador estudou dois instrumentos: violino e clarineta. Através do estudo da clarineta, pôde participar de uma banda de música, onde permaneceu por dois anos.

Em Castanhal, à época, vivia um violinista de origem hispânica, que por ser homossexual e padecer de tuberculose, sofria certas restrições da comunidade. Os pais de Salles, temendo a tuberculose, não queriam o contato do filho com o violinista. Porém, não puderam impedir que ele se dirigisse freqüentemente a casa do músico para ouvi-lo tocar.

Com a morte do violinista, em 1942, a família do historiador adquiriu o instrumento, mas já não havia um professor na cidade. No entanto, existia uma banda de música, liderada por Francisco de Assis e Silva (1876-1945) que era mestre de banda, clarinetista e saxofonista. Originário do Piauí, o músico migrou para o Pará no final da década de 1920.

O primeiro estudo musical formal de Salles foi, então, através deste mestre de banda, que tentou ensiná-lo a tocar violino, apesar de ser um instrumentista de sopro. O historiador relembra as dificuldades que encontrou para estudar o instrumento:

Era difícil. Mas ele era um homem pragmático. Fez meu pai comprar o primeiro método em que eu estudei, *Escola Prática do Violino*, primeiro volume, de Nicolas Laoureux, que até hoje guardo.

Outro livro que guarda desse tempo inicial é o método de teoria musical e solfejo, chamado *Aurora Musical*. O autor, um português que vivia no Pará, José Domingues Brandão²⁷, foi um dos colaboradores do escritor modernista Mário de Andrade (1893-1945) e aproveitava material do folclore regional em sua obra. Portanto, Salles aprendeu a ler música com base em melodias do folclore nacional.

²⁴ SALLES, Vicente. *Um retrospecto* – memória. Brasília: microedição do autor, 2005, p. 5-8.

²⁵ O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, fundado em 1942, tinha como objetivo formar candidatas ao magistério orfeônico nas escolas primárias e secundárias, entre outras atividades.

In: <http://www.museuvillalobos.org.br>. *Villa-Lobos: vida e obra*. Acesso 20 agosto 2006.

²⁶ SALLES, Vicente. *Um retrospecto* – memória, op. cit., p. 10.

2.2 Aspectos da adolescência em Belém: início da vida profissional

Em 1945, aos quatorze anos, Salles mudou-se com a família para Belém, onde viveu até os vinte e um anos de idade. Com a queda do primeiro governo de Getúlio Vargas, em 1945, seu pai viu-se desempregado e foi tentar uma vida melhor na capital, onde se estabeleceu e pôde dar melhores condições de estudo aos filhos, os quais foram todos diplomados em cursos superiores. São eles: Nancy (1929), Maria da Conceição (1930), Vicente (1931), Jeanette (1932), Suzette (1940) e José Jacaúna (1941)²⁸.

Ainda cedo, o historiador envolveu-se com a política. Editou um jornal datilografado denominado *Ibirapitanga*, assinando sob o pseudônimo de Juarimbu Tabajara.

Desde a época da adolescência, sentiu-se atraído pela seção de correspondências que as revistas publicavam. “Eu lia aquelas seções de correspondência e começava a trocar selos, postais e pequenas coisas”. Ao fazer trocas, iniciava a correspondência. Estabeleceu, em princípio, diálogos com jovens do Chile, Peru, Argentina, Uruguai, México, Portugal e Itália. Escrevia em português e recebia em espanhol e italiano.

O costume de trocar correspondências gerou um segundo hábito: o de duplicar tudo o que escreve. Como um bom “guardador de coisas que não joga nada fora”, como ele próprio se define, tem todas as segundas vias de suas cartas, bem como as respostas que obteve desde os quatorze anos de idade. Guarda correspondências suas com personalidades ilustres, como por exemplo, com o compositor e pianista paraense Waldemar Henrique (1905-1995), de quem foi amigo pessoal e com o musicólogo alemão Curt Lange (1903-1997).

Seu primeiro emprego foi como *office-boy* em um escritório, no ano seguinte ao de sua chegada na capital. Quando havia oportunidade de ficar sozinho com a máquina de escrever, aproveitava para datilografar, em duas vias, cartas, poesias, crônicas e artigos de sua autoria que, a partir desta época, enviava para os jornais. Desde então passou a ser um colecionador de documentos.

²⁷ José Domingues Brandão nasceu em Mancinhata do Vouga, Portugal, em 16 de maio de 1855 e morreu em Belém do Pará em 27 de novembro de 1941. Informações cedidas por Vicente Salles.

²⁸ Nancy, contabilista; Maria da Conceição, contabilista; Jeanette, professora normalista; Suzette, professora normalista; José Jacauna, oficial da marinha mercante, chegou a comandante, escritor com 3 livros publicados. Informações cedidas por Vicente Salles em novembro de 2007.

2.2.1 Jornalismo e música

Aos quatorze anos, já era um jornalista novato (chamado popularmente de “foca”) da imprensa de Belém, mesmo sendo um estudante ainda na fase da adolescência. O início da carreira deu-se quando ainda cursava o ensino secundário, o qual considera “dinâmico, aberto e criativo naquela época”. Os estudantes pertenciam a uma associação de classe denominada “União dos Estudantes do Curso Secundário no Pará”, UECSP, que editava um jornal onde ele começou a publicar artigos.

Em 1948, publicou os primeiros trabalhos em *A Província do Pará*. Posteriormente, colaborou com *O Estado do Pará*, no qual chegou a editar um suplemento denominado *Jornal do Estudante*.

Assim como grande parte da imprensa de Belém naquela época, Salles não recebia salário nem qualquer tipo de remuneração para escrever artigos. Como os demais colaboradores, sentia-se gratificado em ver publicações suas em circulação.

O engajamento na vida jornalística foi aos poucos tomando espaço em seu cotidiano, tornando tempo e aptidão divididos entre jornalismo e música.

Desde a chegada a Belém, havia deixado a clarineta e feito opção pelo violino. Procurou o Conservatório de Música e chegou a prestar provas, mas não conseguiu ingressar por falta de base nas matérias teóricas. Decidiu, então, ter aulas particulares com um velho professor da cidade, porém as aulas eram irregulares devido ao tempo despendido com a confecção de artigos.

Como jornalista, passou a ser também noticiarista musical. Foi assim que começou a escrever regularmente sobre música, fazendo cobertura dos eventos que aconteciam em Belém.

O movimento musical da época era fraco, a cidade não recebia muitos artistas de fora. Vivia mais do que produzia internamente, apesar dos esforços da Sociedade Artística Internacional, entidade que levava mensalmente um artista convidado para Belém. Salles tornou-se sócio da instituição, o que lhe permitiu assistir a concertos e comentá-los em seus artigos.

Em 1952, entrevistou o compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e sua esposa Arminda, que chegavam dos Estados Unidos. Aproveitando a passagem do casal por Belém, com destino ao Rio de Janeiro, o jovem noticiarista musical fez a entrevista, um dos primeiros trabalhos como cronista de arte, e a publicou no extinto jornal *O Estado do Pará*.

Ao assistir constantemente a concertos, o historiador pôde testemunhar o início da carreira de renomados artistas, como, por exemplo, a do pianista brasileiro Arthur Moreira Lima, que estreou no Teatro da Paz, em Belém, ainda jovem.

Fiz comentários sobre a apresentação dele. Eu não era propriamente crítico, era um entusiasta das coisas. Não me envolvia com a indústria cultural. Eu procurava a cultura. Essa rejeição da indústria cultural, em mim, foi quase instintiva. Sou crítico disso: da indústria cultural, que é danosa, perniciososa e deformadora.

Além dos concertos, Salles também era um admirador da ópera (a qual costumava ouvir em discos, desde os dezesseis anos), e teve a oportunidade de fazer a cobertura jornalística de uma temporada lírica ocorrida em Belém. Este fato aumentou sua admiração pelo gênero.

Então, me apaixonei pela ópera. Acho que a ópera é um espetáculo que devia ser popularizado, democratizado, porque se colocam no palco aquelas “tolices” do ser humano, muitas vezes ingênuas, mas com uma riqueza visual e sonora extraordinárias. Tudo que o homem imagina como arte está combinado no palco, dentro de uma ópera – da arquitetura à música, passando pela pintura, pela parte dramática, cênica e coreográfica.

Gradativamente, jornalismo e música, suas áreas de maior interesse, estariam entrecruzando-se cada vez mais.

2.2.2 Os mestres da juventude

Na Rua Santarém, onde morava na capital paraense, havia duas pessoas que influenciaram de maneira significativa sua formação de adulto: um sapateiro e um poeta.

O sapateiro era marxista, membro do Partido Comunista. Era a pessoa que lhe dava as leituras dos jornais. Chamava-se Dagoberto Lima, conhecido por “Seu” Lima.

O poeta era Bruno de Menezes (1893-1963), conhecido como “o poeta da negritude”. Pertenceu à segunda geração do modernismo brasileiro e foi estudioso da cultura afro-paraense. Foi escritor premiado. Presidiu a Academia Paraense de Letras (1956-57) e teve diversos livros publicados sobre folclore.

Com Menezes, Salles saiu para os ambientes populares a fim de conhecer batuques, quadrilhas, pássaros e bumbás²⁹, grupos populares de Belém. O folclore despontava, então, como mais uma área de interesse em sua vida de pesquisador.

Por meio do poeta, Salles veio a conhecer o antropólogo baiano Edison Carneiro (1912-1972), uma outra forte influência em sua vida. Intelectual de diversas habilidades, Carneiro foi etnólogo, folclorista, jornalista, ensaísta, professor, historiador e jurista; defensor dos valores folclóricos nacionais, especialista nos cultos afro-brasileiros, dentre outros atributos. Foi um dos responsáveis pela criação do Museu do Folclore, bem como da Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro, CDFB, órgão ligado ao Ministério de Educação e Cultura, que mais tarde se tornou o Instituto Nacional do Folclore – atualmente Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, vinculado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN.

Por encomenda de Edison Carneiro, Salles realizou uma pesquisa participativa³⁰ nos terreiros de Belém, em 1954. O primeiro levantamento que deu origem à pesquisa se deu na gaveta da polícia, e foi feito rapidamente. O resultado satisfatório impeliu o antropólogo a encorajar Salles a ir para o Rio de Janeiro, a fim de completar seus estudos.

Um dia, o Bruno de Menezes (já folclorista conhecido nacionalmente, participante de congressos) hospeda na sua casa o antropólogo Edison Carneiro. O Edison vai definir a minha vida (...). Ele me deu uma tarefa: fazer um levantamento de todos os terreiros de Belém. Eu achei aquilo difícil. Mas aí eu entro em contato com outro poeta, que era do meio do Bruno de Menezes e trabalhava na polícia. A polícia tinha o cadastro de todos os terreiros e dava autorização para eles funcionarem. Uma espécie de controle que tinham sobre as casas de culto. Então, entrei em contato com esse poeta. O nome era João Ferreira Gomes. Ele assinava como Jacques Flores. A gaveta da polícia foi a gaveta onde eu pesquisei. Então, em dois ou três dias, fiz o levantamento e dei pro Edison. Ele gostou e me estimulou a ir para o Rio de Janeiro.

2.3 Aspectos da idade adulta no Rio de Janeiro: possíveis influências na obra

Portanto, foi por influência do antropólogo e folclorista Edison Carneiro que Salles mudou-se para o Rio de Janeiro em agosto de 1954, a fim de completar sua formação – pois a vida de imprensa sempre o fazia largar os estudos – para, em seguida, ingressar na Faculdade

²⁹ SALLES, Vicente. *Um retrospecto* – memória, op cit.

³⁰ Salles define a pesquisa participativa (ou participante) como aquela na qual o investigador vai ao local e participa, de forma direta, do fato que está pesquisando. Dessa maneira, e segundo ele, pode-se penetrar com grande margem de segurança no assunto.

de Direito Cândido Mendes. Futuramente, Salles trocaria o curso de Direito pelo de Ciências Sociais na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil.

Na época, as duas únicas maneiras de sair do norte e chegar a outras regiões do Brasil eram as vias aérea e marítima. Sendo assim, Salles embarcou pela Companhia de Navegação Costeira que dava a seus navios nomes indígenas, sempre iniciados pela palavra *ita*: *Itanajé*, *Itaimbé*, dentre outros.

Era uma viagem de navio, pois, naquela época, a Amazônia e Belém, particularmente, não eram ligados ao Brasil a não ser por via aérea e por via marítima. Não havia caminhos terrestres. Havia as ‘picadas’, mas você demorava meses para chegar lá. E eu peguei o *Itanajé*, um *ita*. Tem aquela canção popular que o Caymmi³¹ tornou nacionalmente conhecida: “Peguei um *ita* no Norte”³². Eu vivi essa música. Peguei o *ita* e desembarquei no Rio de Janeiro.

Salles chegou ao Rio de Janeiro em 24 de agosto de 1954, coincidindo com a data do suicídio do presidente Getúlio Vargas. Lá encontrou uma cidade silenciosa que acabara de sofrer um grande impacto.

Às seis da manhã, o navio estava entrando na Barra, no Rio de Janeiro e a gente estava ouvindo rádio, até que veio o noticiário do suicídio de Getúlio Vargas. Umas duas horas depois, desembarcamos. Coloquei minha pequena bagagem na hospedaria e saí rumo ao Catete. A cidade não tinha táxi, estava toda parada. Era um deserto. Quem tinha acesso ia, pouco a pouco, chegando perto do palácio. Mas eu não tinha acesso. Então, me cansei de ver e fui fazer a minha nova vida no Rio de Janeiro.

No mesmo dia de sua chegada a então capital do país, procurou uma jornalista, a paraense Eneida Vilas Boas Costa de Moraes³³, pessoa de seu ciclo de amizades e filiada ao Partido Comunista. Através dela, fez contatos com profissionais da área e tornou-se estagiário em *O Diário de Notícias*. Salles colaborou também com as revistas *Leitura* (elaborada por

³¹ “Compositor baiano responsável em grande parte pela imagem que a Bahia tem hoje em dia, seu estilo inimitável de compor e cantar influenciou várias gerações de músicos brasileiros (...). As canções que celebrizaram Caymmi versam na maioria das vezes sobre temas praiheiros ou sobre a Bahia e as belezas da terra, o que colaborou para fixar, de certa forma, uma imagem do Brasil para o exterior e para os próprios brasileiros”. In: <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/dorival-caymmi.asp>. Acesso: 26 setembro 2006.

³² “Peguei um Ita no Norte/ Pra vim pro Rio morar/ Adeus meu pai, minha mãe/ Adeus Belém do Pará/ Vendi meus troços que eu tinha/ O resto dei pra ‘aguardá’/ Talvez eu volte pro ano/ Talvez eu fique por lá”. Letra da música *Peguei um Ita no Norte*, de Dorival Caymmi. In: <http://cifraclub.terra.com.br/cifras/dorival-caymmi/peguei-um-ita-no-norte-ghpzi.html>. Acesso: 21 setembro 2006.

³³ A jornalista Eneida de Moraes era historiadora e animadora do carnaval carioca. Publicou a *História do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: Record, (1958) 1987, primeiro trabalho sobre o assunto. (Informação cedida por Vicente Salles, em dezembro de 2007).

intelectuais de esquerda), *Branca e Letras Fluminenses*. Assim permaneceu, até ser nomeado funcionário público.

Salles registra³⁴ como veio a conhecer sua esposa, a violinista e professora Marena Isdebski Salles, filha do compositor, violinista e professor Marcos Salles:

Cheguei, portanto, ao Rio de Janeiro, com 22 anos de idade e muitas ânsias. Carregando ainda a ilusão de ser violinista (...). Procurei o velho mestre Marcos Salles – recomendação do seu primo Mecenas Rocha –, ainda em 1954. Na véspera do Natal, conheci sua filha Marena, menina-moça, armando um presépio em cima do velho piano de cauda (...). Marena inspirou-me o poema *15 Cartas Menores para Beatriz*, uma alegoria, que publiquei em Niterói nas duas páginas centrais de *Letras Fluminenses*, e desisti definitivamente do violino. Não desisti, porém, de conhecer os jardins de Florença. O que só aconteceu em janeiro de 1999 – acompanhado de Beatriz, isto é, Marena.

O casamento foi realizado em 28 de junho de 1965, no Rio de Janeiro. Deveria ter acontecido um ano antes, mas tanto este projeto quanto a conclusão do curso na Faculdade Nacional de Filosofia (que se deu em 1966) foram adiados, devido ao golpe militar de 1964. Salles na época respondia a inquéritos policiais por ser militante de esquerda, mas como sua militância era pouco significativa, não foi um problema de difícil resolução.

Foi um casamento simples, porque eu não queria me casar, queria “juntar”. Mas minha mulher tinha seus princípios religiosos. Para mim, pouco importava casar no religioso ou no civil. Minha mãe era católica; meu pai era agnóstico, freqüentava a Maçonaria e se considerava um livre pensador. Desde os treze anos de idade eu me desfiz das heranças religiosas.

Da união nasceram os filhos Marcelo Isdebski Salles (1970), violoncelista, Mariana Isdebski Salles (1973), violinista, e Márcia Isdebski Salles (1974), bancária com formação em Administração de Empresas.

2.3.1 Universidade e política

Durante o ano de sua chegada ao Rio de Janeiro, 1954, preparou-se para o vestibular da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, curso de Ciências Sociais.

³⁴ SALLES, Vicente: *Um retrospecto*: memória, op cit, p.15-16.

A Universidade era bastante dinâmica na época. Nela havia um diretório de estudantes atuantes na política. Este diretório estava ligado à União Nacional dos Estudantes, UNE, que mantinha um movimento envolvendo música, teatro e literatura, onde Salles se engajou.

Como os demais estudantes politizados do período pré-64, ele pertenceu à chamada “Geração Calabouço”. O Calabouço era um restaurante comunitário mantido pelo governo, que se localizava próximo ao aeroporto Santos Dumont, no Rio de Janeiro. Nele os estudantes discutiam os destinos do país, articulavam as passeatas da UNE, faziam brotar idéias e ideais. Do Calabouço, o historiador dirigia-se às passeatas, o que lhe acarretou perseguições e inquéritos policiais.

Apesar de ter participado dos movimentos estudantis e de ter confeccionado panfletos contra a ditadura militar, Salles nunca foi preso. Em sua opinião, isso se deve ao fato de que era integrante da massa popular opositora, e não desempenhava nenhuma função de liderança. “Eu era massa, e como não tinha cadeia para todo mundo, só os ‘cabeças’ dos movimentos eram pegos”.

2.3.2 O serviço público

Paralelamente aos estudos e ao seu ingresso no Ministério de Educação e Cultura, MEC³⁵, continuou fazendo jornalismo³⁶. Colaborou com diversos jornais e revistas do Rio de Janeiro e Niterói³⁷.

Sua formatura na Faculdade de Filosofia deveria ter ocorrido no ano de 1964. Por estar envolvido em inquéritos policiais, devido à sua posição política, só pôde diplomar-se em 1966, na secretaria da faculdade, já dentro do período da ditadura militar.

Por ter conseguido a quarta colocação no concurso público, teve o direito de escolher a sua região de trabalho. Como desde cedo estava acostumado a conviver com os livros, escolheu trabalhar em bibliotecas. “Eu queria ir para a Biblioteca Nacional. Não me colocaram lá, nem na Biblioteca do MEC. Colocaram-me em uma seção burocrática, terrível, mas que me deu uma experiência interessante”.

³⁵ Em dezembro de 1954, mediante concurso do Departamento de Seleção de Candidatos a Servidor Público, DASP.

³⁶ Salles afirma ter feito jornalismo amador, pois na época não se exigia diploma de curso superior em jornalismo para se atuar na imprensa. Ele complementa a informação: “Bastava saber escrever e eu escrevia sobre qualquer assunto, publicando principalmente contos, crônicas literárias, poemas etc”.

³⁷ Salles colaborou com o *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias* (onde teve mais artigos publicados), *O Jornal*, *O Diário Carioca* e com a *Revista Leitura* (revista mensal, elaborada por intelectuais de esquerda) e *Letras Fluminenses*. Em Niterói, escreveu para *O Diário Fluminense* e para *O Fluminense*.

Esta experiência a que Salles se refere é com relação aos documentos a que tinha acesso no ministério sobre o ensino brasileiro na segunda metade da década de 1950. Ele os copiava através de carbonos e passava as cópias para o Partido Comunista.

Nessa época, depois da morte do Getúlio, o país começou a sofrer uma grande influência da política americana. Os americanos começaram a minar a cultura brasileira através do ensino. A partir daí, acontece esse “arrastão” em cima da escola pública brasileira que transforma a nossa escola normal, escola técnica, os ginásios estaduais num simulacro da *High School*. Eu trabalhava no patamar do ensino secundário, onde havia um americano que nos levava a adotar o sistema deles. Foi então que se quebrou totalmente o sistema do ensino brasileiro: depois de 1955. Eu, como datilógrafo, era recrutado muitas vezes para datilografar atas, e usava um carbono por folha. Depois eu colava, tirava cópia dos carbonos. Fazia uma “contra-espionagem”. Documentei todos aqueles acordos. Depois, eu entregava tudo lá para o pessoal da esquerda, do Partido.

Em 1961, passou a trabalhar com Renato Almeida e com Edison Carneiro, então diretor da Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro, onde permaneceu até 1972. Na época, era freqüentador eventual de tal órgão o compositor brasileiro e maestro Cláudio Santoro, com quem Salles colaborou fornecendo documentos folclóricos “de toda ordem”, tais como gravações, livros entre outros.

A minha vida de pesquisador esteve muito tempo ligada ao Edison Carneiro. Eu me transformei realmente em pesquisador e folclorista quando fui trabalhar diretamente com ele. Em 1964 o Édison foi demitido e respondeu a inquérito.

Isso aconteceu porque o antropólogo era membro do Partido Comunista.

Neste novo ambiente, Salles conviveu intensamente com o que chama de “um grupo intelectual de esquerda”, do qual participavam, dentre outras, pessoas como o escritor marxista Astrojildo Pereira, a jornalista Eneida de Moraes, Dalcídio Jurandir e Heloísa Ramos, esposa do escritor Graciliano Ramos e secretária de Edison Carneiro. Foi lá onde Salles conheceu o jornalista Carlos Prestes, que fez duas visitas ao órgão.

Devido à ideologia de seus participantes, o órgão Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro foi considerado “subversivo”. Salles se recorda de um fato pitoresco, acontecido imediatamente após o golpe militar de 1964:

Dia primeiro de abril eu era o primeiro a chegar à repartição. Chego lá e a porta está com um cartaz na frente. Eu descolei o cartaz com muito jeitinho e

guardei durante muito tempo. O cartaz dizia o seguinte: “fechado por ser um antro de comunistas”. Mas era um antro de comunistas, eles tinham razão. Isso a gente não discute.

Nessa época, Vicente Salles escrevia um programa denominado *O Assunto é Folclore*, para a Rádio MEC. Porém, depois do golpe militar de 64, houve apreensão do material utilizado, como fitas e textos. Graças ao seu hábito de duplicar e guardar documentos, esse material não foi perdido. Salles explica, na pág.17 de *Um retrospecto: memória*, como salvou cópias do programa.

Não perdi todo o material porque usava uma estratégia simples: fornecia para a rádio o programa com material ilustrativo pré-gravado. Ali era apenas “montado”, ficando a fita de propriedade da Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro, onde ainda se encontravam os originais. Tenho cópias no meu acervo no Museu da Universidade Federal do Pará.

Durante o tempo em que trabalhou na Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro, foi redator da *Revista Brasileira de Folclore* (1964), organizador da Biblioteca Amadeu Amaral (uma biblioteca especializada em Folclore, que Salles organizou por encargo de Edison Carneiro), editor da *Coleção Folclore Brasileiro* (1968, ensaios e livros) e de uma coletânea de discos, o *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro*, projeto de sua autoria elaborado em 1965 para o Ministério de Educação e Cultura. O primeiro disco, *Vitalino e seu Zabumba*, com gravação do músico, artista popular e ceramista pernambucano, lançado em 1972.

Além do trabalho no MEC, Edison Carneiro levou Salles a substituí-lo como colaborador do Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação, IBBD³⁸, e como docente no Instituto Villa-Lobos, onde o antropólogo criou a Cadeira de Cultura Popular.

Tanto a organização da Biblioteca Amadeu Amaral quanto o trabalho no IBBD fizeram com que o historiador se especializasse em catalogação bibliográfica. Ele desenvolveu a *Classificação Decimal do Folclore Brasileiro*, uma proposta de Edison

³⁸ O IBICT – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia nasceu a partir do antigo IBBD - Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação. O IBBD foi fundado em 1954 como um órgão do então Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq). A criação deste Instituto constituía uma ação de vanguarda, dado que apenas dois anos antes, a Rússia, que era à época um dos países mais desenvolvidos, criou o VINIT, órgão similar ao IBBD. A criação do IBBD se deu por influência externa, através da Unesco, em ação conjunta com a Fundação Getúlio Vargas (FGV), que estimulou a implantação do Instituto. Desde a sua criação como IBBD, até o ano de 1976, já denominado IBICT, o Instituto tinha os seguintes objetivos: promover a criação e o desenvolvimento dos serviços especializados de bibliografia e documentação; estimular o intercâmbio entre bibliotecas e centros de documentação, no âmbito nacional e internacional; incentivar e coordenar o melhor aproveitamento dos recursos bibliográficos e documentários do país, tendo em vista, em particular, sua utilização pela comunidade científica e tecnológica. (Extraído de <http://www.ibict.br/secao.php?cat=Histórico>. Acesso 01 dezembro 2007).

Carneiro para a classificação bibliográfica de documentação folclórica, baseada no *Sistema de Classificação Decimal de Dewey* (sistema de classificação que utiliza números compostos para indicar assuntos inter-relacionados, especificando a informação sobre o livro).

Salles foi colaborador do musicólogo Renato Almeida (1895-1981) na Comissão Nacional de Folclore, também a partir de 1961, quando passou a produzir o boletim informativo solicitado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, UNESCO³⁹, o *Boletim Noticioso e Bibliográfico*. O boletim chegou ao número 580, em 20 de julho de 1970.

O Edison Carneiro era professor na Escola de Bibliografia da Biblioteca Nacional e eu freqüentemente o substituía lá, dando aula. Substituí também no Instituto Villa-Lobos. Depois, devido a excesso de trabalho, ele me passou a Cadeira e comecei a fazer um trabalho muito interessante com Renato Almeida, ligado à UNESCO. A gente dava informações para a UNESCO mensalmente, mediante um boletim e uma bibliografia. E o Renato Almeida me deu a tarefa de fazer esse trabalho informativo e bibliográfico.

Um desentendimento profissional entre Vicente Salles e Renato Almeida, relativo à produção do *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro*, fez com que o historiador saísse do órgão Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro, em 1972, e fosse transferido no mesmo ano para o Conselho Federal de Cultura, onde permaneceu até 1975, quando saiu do Rio de Janeiro com destino a Brasília.

Pedi transferência para o Conselho Federal de Cultura, que era um “ninho de reacionários” dentro da ditadura, mas um ninho muito curioso. Aqueles ‘reacionários’ que conviviam com o poder eram sumidades na época. Gilberto Freire, Arthur César Ferreira Reis, Pedro Calmon, Manuel Diegues Júnior, aquela gente toda, uma verdadeira academia dentro do ministério. Eles fizeram trabalhos interessantes nos quais eu colaborei. Fui secretário da Câmara das Artes, trabalhando sob a direção dos conselheiros Andrade Murici e Clarivaldo Valadares.

Durante sua permanência no Conselho Federal de Cultura, foi colaborador de obras como o *Atlas Cultural do Brasil*⁴⁰ (onde estão reunidos todos os seus trabalhos sobre cultura popular), de 1972 e *História da Cultura Brasileira*⁴¹, de 1973.

³⁹ Originalmente, UNESCO significa “United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization”, ou Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. Foi fundada em 16 de novembro de 1945. In: http://www.unesco.org.br/unesco/nomundo/index_html/mostra_documento. Acesso: 21 outubro 2006.

⁴⁰ ATLAS CULTURAL DO BRASIL. Coordenador geral: Arthur Cezar Ferreira Reis. Rio de Janeiro: MEC – Ministério da Educação e Cultura; CFC – Conselho Federal de Cultura; Fename – Fundação Nacional de

Ao mesmo tempo em que se dedicava ao serviço público, o historiador permanecia firme em seus ideais políticos e continuava militando, discretamente, no Partido Comunista.

A gente tinha que sobreviver na época, sem deixar de militar. Fazia a minha militância discreta, não me envolvia em inquérito administrativo, não fui preso, não me vanglorio de nada. Eu fazia panfletos usando o mimeógrafo da repartição e os imprimia. Eu me dava com aqueles militantes de rua, fazia o trabalho de panfletagem.

2.3.3 O tema do negro

As relações de amizade com Bruno de Menezes e com Edison Carneiro foram parcialmente influentes na produção de uma obra pioneira e de referência sobre a cultura negra no Brasil, *O negro no Pará sob o regime da escravidão*⁴².

A primeira publicação data de 1971, porém o livro foi iniciado em 1964, quando cursava especialização em antropologia na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil. Edison Carneiro acompanhou todo o processo de confecção deste trabalho, inclusive contribuiu dando sugestões e fornecendo material. A segunda edição data de 1998. Sobre ela escreve Vicente Salles o seguinte texto: “Edição realizada dentro do programa comemorativo do Centenário da Abolição da Escravatura no Brasil mediante convênio firmado entre o Minc, Secult, Fundação Cultural do Pará, por interesse também do CEDENPA – Centro de Estudos e Defesa do Negro no Pará⁴³”.

A reflexão intelectual para escrever esta obra adveio também do contato com pessoas ligadas ao negro, provenientes das proximidades de Castanhal, onde havia comunidades remanescentes de quilombos, em especial Pitimandeuá (município de Ihangapi) e Amapazinho.

O livro *O negro no Pará sob o regime da escravidão* aborda, basicamente, a questão do negro contextualizado na sociedade escravocrata do norte do Brasil, sua influência étnica e cultural naquela região e o suporte na economia agrária do país.

O autor registra uma breve explicação sobre do que se trata o livro:

Material Escolar, 1972. 377 + 22 p. Textos: *Arte indígena, Manifestações Folclóricas e Artesanato Regional*, p. 119-134.

⁴¹ HISTÓRIA DA CULTURA. Coordenação Manuel Diegues Junior. Rio de Janeiro: MEC – Ministério da Educação e Cultura; CFC – Conselho Federal de Cultura; Fename – Fundação Nacional de Material Escolar, 1973. Textos : *As artes e os ofícios e O Artesanato*, p. 173-187.

⁴² FUNDAÇÃO Getúlio Vargas & UNIVERSIDADE Federal do Pará. Rio de Janeiro. Brasília. Ministério da Cultura. 2ª.edição: Belém.Secretaria de Estado da Cultura. Fundação Cultural do Pará “Tancredo Neves”, 1998; e 3ª. edição: ed. rev.ampl.,Belém:IAP, Programa Raízes, 2005.

⁴³ SALLES, Vicente. *Bibliografia Básica*, op. cit., p. 33.

Escravidão no Brasil, Pará. Introduz o tema da participação do negro nas lutas sociais no Pará, particularizando a luta de classes, 261-64, e o engajamento do negro na Cabanagem, 265-71: 1ª - O Chatinamento; 2ª - Etnia; 3ª - O negro na sociedade escravocrata; 4ª - Trabalho e lazer do escravo; 5ª - A luta contra a escravidão; 6ª - Documentário. Bibliografia, p. 331-336⁴⁴.

Esta obra serviu de base para a produção de um documentário de trinta minutos, em vídeo, denominado *O negro no Pará – cinco séculos depois*, apresentado no Instituto de Artes do Pará (IAP) em 14 de setembro de 2005, acompanhando o lançamento da terceira edição do livro. No documentário (também documentado na *Bibliografia Básica*, página 33), Salles registra sua metodologia de trabalho para a confecção de *O negro no Pará sob o regime da escravidão*, dentre outros assuntos.

Sobre as três edições, o autor comenta: “Na estrutura do livro não há nenhuma diferença. Fiz apenas revisões (correções) e alguns acréscimos de documentos”.

O desdobramento da pesquisa que originou *O negro no Pará* culminou em outras duas: o *Vocabulário Crioulo*: contribuição do negro ao falar regional amazônico (Belém: IAP -Programa Raízes, 2003) e *Os mocambeiros* (inédito, com o editor, sem previsão de saída). Este último é uma vertente de *O negro no Pará* numa associação de estudos dos quilombos paraenses.

O *Vocabulário Crioulo* é uma obra independente de *O negro no Pará*, porém iniciada na mesma época. Resultou, basicamente, de um processo de fichamentos de verbetes de origem africana, principalmente das culturas banto e sudanesa. O livro, concluído em 1985 e publicado duas décadas depois, mostra a contribuição do negro para a língua portuguesa falada no Brasil, principalmente na região amazônica.

Sobre o *Vocabulário Crioulo*, o historiador comenta:

Esse era meu processo: ler, anotar e fichar, numa última fase. Foi através das transcrições dessas fichas que eu construí vários trabalhos, inclusive o *Vocabulário crioulo*. Fui anotando, ao longo do tempo, sempre com uma preocupação com a oralidade. A oralidade nos dá um grande patrimônio cultural que é a palavra. A palavra escrita e a palavra oral têm duas existências: etimológica e social. E à existência da palavra na oralidade eu dou muita importância. Como folclorista, isso faz parte da minha formação.

⁴⁴ *Ibidem, loco citato.*

2.4 Aspectos da vida em Brasília

Em agosto de 1975, o historiador mudou-se definitivamente para Brasília, para representar o Departamento de Assuntos Culturais do MEC.

Colaborou com a montagem do escritório da Fundação Nacional de Arte, a FUNARTE, na Capital Federal, onde trabalhou até 1980 e para a qual deixou, dentre outros trabalhos, o Projeto de Apoio às Bandas de Música e a produção dos livros *Artesanato Brasileiro*⁴⁵ e *Bibliografia Analítica do Artesanato Brasileiro*⁴⁶.

Em 1979, a Federação das Associações Atléticas do Banco do Brasil (FENAB/ Banco do Brasil) iniciou uma coleção de discos baseados em suas pesquisas em música folclórica. Trata-se de uma série de discos em vinil, contendo repertório exclusivo de música popular brasileira. O primeiro foi o *Sarau Brasileiro*, gravado pela flautista Odette Ernest Dias com a pianista Elza Kazuko Gushiken. Depois vieram outros de choros, sambas, repertório de bandas de música etc.

A partir de 1985, passou a trabalhar no Ministério da Cultura, aposentando-se em 1990.

Lecionou, paralelamente ao serviço público, na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, em Brasília, DF. Participou do projeto *Lendo o Pará*, que proporcionou a reedição de obras consideradas clássicas da literatura paraense já esgotadas (numa iniciativa do poeta João de Jesus Paes Loureiro, quando secretário de Estado da Cultura, do Estado do Pará). Colaborou na edição dos dez primeiros volumes editados pelo projeto, prestando assessoria, pesquisa, selecionando obras e, algumas, prefaciando. A primeira foi lançada em 1989 – *Obras literárias* de Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha (1769-1811).

Salles também teve participação em encontros de pesquisadores de música brasileira e em diversos cursos, seminários, congressos e palestras. Organizou as obras dos escritores João Ribeiro⁴⁷, Renato Almeida⁴⁸, Edison Carneiro⁴⁹ e Mozart de Araújo⁵⁰, além de ter colaborado na produção de cinquenta discos sobre música folclórica e música popular brasileira.

⁴⁵ SALLES, Vicente. *Artesanato brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1978.

⁴⁶ *Idem*. *Bibliografia analítica do artesanato Brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional do Folclore, 1984.

⁴⁷ *O folclore*, 2. ed., Rio de Janeiro: Editora Organização Simões, 1969.

⁴⁸ *Vivência e projeção do folclore*, 1971.

⁴⁹ *Folguedos tradicionais*. Conquista, 1974.

⁵⁰ *Rapsódia brasileira*. Fortaleza: Universidade do Ceará, 1994.

Publicou também capítulos e ensaios em projetos culturais, tais como *Brasil: festa popular*⁵¹; *História Geral da Arte*⁵²; *Carlos Gomes: uma obra em foco*⁵³; *A mão Afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*⁵⁴.

Entre os anos de 1996 e 1997, Salles foi diretor do Museu da Universidade Federal do Pará, que objetiva a preservação da memória cultural da Amazônia, bem como sua divulgação a todos os tipos de público. Nele o historiador implementou e desenvolveu diversos projetos relativos à cultura popular paraense; realizou mapeamentos dos quilombos locais; fez reedição de folhetos de cordel e de partituras, do cantochão paraense, caricaturas, bandas de música. Organizou seu acervo de partituras manuscritas e impressas, discos, fitas, imagens, recortes de jornais, livros e folhetos. Esse trabalho o obrigou a fazer sucessivas viagens entre Brasília e Belém, além de passar longas temporadas nesta última capital.

Pelo conjunto de suas atividades em favor da cultura regional e nacional, em 17 de novembro de 2002 Salles recebeu o título de *Doutor Honoris Causa*, outorgado pela Universidade da Amazônia, em sessão solene presidida pelo reitor, o Professor Doutor Édison Franco.

2.5 O acervo Vicente Salles

Salles acredita que “a grande fonte de uma pesquisa está na biblioteca que nós organizamos e nas bibliotecas públicas disponíveis”. Para ele, o livro tem uma circulação limitada no país, e informa que a quantidade de mil exemplares foi a média de uma edição brasileira no passado. Mesmo este número tendo crescido atualmente para dois mil ou três mil exemplares, o historiador considera pequeno o alcance obtido pelo livro por edição, pois assim “no máximo, teoricamente, o livro pode passar por três mil mãos”. Ele interpreta o fato, portanto, como “fazer propriedade privada de uma edição”. A maneira de impedir essa “privatização” do livro é encaminhá-lo às bibliotecas públicas.

Com essa finalidade de ampliar e democratizar o acesso à sua numerosa biblioteca particular, enviou seu acervo, na década de 1990, para a Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará, que recebeu o nome de Acervo Vicente Salles⁵⁵:

⁵¹ *Brasil: Festa Popular*. Rio de Janeiro: Livroarte Editora, 1980.

⁵² *História Geral da arte*. Org. Walter Zanini. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, 2 volumes.

⁵³ *Carlos Gomes: uma obra em foco*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música/Projeto Memória Musical Brasileira, 1987.

⁵⁴ *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*, org. Emanuel Araújo. São Paulo: Tenenge, 1988.

Esses três mil livros de uma edição, numa biblioteca pública acabam atingindo a 300 mil leitores. E foi por isso que eu tomei a decisão de mandar a minha biblioteca para a universidade, pois ela teria muito mais leitores do que eu sozinho. E está servindo a toda uma comunidade, não só acadêmica, como também da cidade.

O sítio do Museu da Universidade Federal do Pará⁵⁶ informa que a sua biblioteca se tornou uma referência em Belém ao abrigar o Acervo Vicente Salles, como fonte de pesquisa nas áreas de folclore (onde se destaca a coleção de folhetos de cordel; as fitas magnetofônicas com as gravações de folguedos populares e dos programas *O assunto é folclore*, feitos por Salles em 1960 e transmitidos pela Rádio MEC, e registros de folguedos populares, também em fitas de rolo magnéticas); música (cujo destaque são um banco de 3000 partituras de gêneros variados, editadas e inéditas de compositores brasileiros, mais especificamente daqueles nascidos ou residentes no Pará. Além disso, a área de música também conta com discos em vinil, desde os de 78 rotações por minuto até os mais modernos, e discos compactos, livros e periódicos); cultura afro-brasileira, história, teatro e literatura.

Também faz parte da coleção a hemeroteca, com recortes destacados de jornais e revistas editados na região, sobre música, teatro, literatura, artes plásticas, cultura popular e sobre o tema do Negro.

Completam o Acervo Vicente Salles fotografias, programas do Teatro da Paz e de outros teatros, correspondências, cartões postais, cartazes, filmes, *slides* e microfilmes. Estes últimos somam mais de setenta mil fotogramas de documentos obtidos na Biblioteca Nacional e no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, além de obras raras e jornais paraenses. Há ainda, mais de seiscentos folhetos de literatura de cordel, das edições da Guajarina, extinta editora paraense. Pesquisadores nacionais e estrangeiros têm se beneficiado com todo este material disponível, resultando em trabalhos acadêmicos, recitais, gravações e produção de documentários da música de compositores paraenses.

⁵⁵ O Acervo Vicente Salles/UFGPA encontra-se na Rua Governador José Malcher, 1192-Belém/PA. Contato: museufpa@gmail.com. In: <http://www.ufpa.br/museufpa/biblioteca.htm>. Acesso: 5 maio 2006.

CAPÍTULO III

3. Procedimentos e técnicas de pesquisa de Vicente Salles

Neste capítulo, procurar-se-á discorrer sobre os processos e técnicas de pesquisa dos quais Salles tem se utilizado na construção de sua obra. Serão abordados os tipos de pesquisa realizados por ele; como delimita seu tema; com quais arquivos trabalha; como faz a coleta e a análise de dados; como lida com a transcrição da música folclórica; o papel dos mapeamentos na sua pesquisa; como faz a edição de manuscritos (incluindo sua investigação acerca das óperas *Bug Jargal* e *Yara*, do compositor paraense Gama Malcher); o conceito de “microedição”, criado pelo próprio historiador e a questão do nacionalismo em sua obra.

3.1 Fazer, pensar, refazer e refletir

Salles considera necessária uma reflexão sobre o trabalho realizado, admitindo os seguintes processos no decorrer da pesquisa: fazer⁵⁷, pensar, refazer e refletir. “Tenho um leque muito vasto de pesquisa. Estudei muito o artesanato por isso: os aspectos de fazer”. Segundo Salles, dentro do fazer, do pensar e do agir, a fase mais importante é o fazer. Posteriormente, a fase do pensar. Pelo pensar, é possível refazer. Só se refaz diante de um problema, e este gera uma reflexão.

3.2 Descrição dos métodos de pesquisa de Vicente Salles

Para construir sua obra, da qual constam aproximadamente 600 publicações (incluindo artigos, livros, entrevistas, prefácios, textos para encartes de discos, edição de partituras inéditas a partir de manuscritos, textos para programas de concerto e traduções), Salles utilizou procedimentos que podem ser associados aos da pesquisa antropológica e etnográfica; de modo especial, da pesquisa participante, a qual define como sendo direta e presencial, onde se vivencia e se participa do fato a ser investigado indo a campo.

A pesquisa participante é definida por Rodrigues Brandão⁵⁸ como sendo aquela em que pesquisador e pesquisado são sujeitos de um trabalho comum, onde há uma troca de

⁵⁷ “Fazer” refere-se a realizar a pesquisa: coletar os dados, descrevê-los, analisá-los.

⁵⁸ BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org). *Pesquisa participante*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 9-11.

experiência entre as partes. Ela exprime o comprometimento do intelectual com a causa popular e sua ação é voltada para as necessidades do grupo pesquisado.

Segundo Demo⁵⁹, “a pesquisa participante busca a identificação totalizante entre sujeito e objeto, de tal sorte a eliminar as características do objeto”. Para isso, o estudioso deve “identificar-se ideologicamente com a comunidade, assumindo sua proposta política, a serviço da qual se coloca a pesquisa”.

O termo “pesquisa de campo” surge na década de 20 do século passado. As pesquisas e análises, a partir daí, firmaram entre os antropólogos o conceito de “fato social total”, ou seja, não se pode desvincular um determinado nível da realidade e tratá-lo como um fato autônomo. O inter-relacionamento e a interdependência de todos os níveis (econômico, social, político, religioso, tecnológico) de uma realidade exigem que sejam entendidos e explicados em termos globais.

Além da antropologia, outras áreas adotaram este tipo de pesquisa, entre as quais a sociologia, a psicologia, a política e a economia. A pesquisa de campo baseia-se na observação dos fatos como ocorrem naturalmente, na coleta de dados e no registro de variáveis consideradas relevantes, para análise. Requer uma pesquisa bibliográfica prévia acerca do assunto em questão, a fim de que o pesquisador possa se informar sobre os problemas relativos à pesquisa e sobre os trabalhos pré-existentes que tratam do mesmo tema.⁶⁰

Helen P. Myers⁶¹ afirma que “o trabalho de campo continua sendo o centro de investigação, tendo cada pesquisador de recolher, ele próprio, os seus materiais para analisá-los posteriormente”.

Como base da investigação etnográfica, este tipo de trabalho traz em si novo complicador: não há uma metodologia estabelecida para a sua execução. Os meios materiais são simples: gravador, filmadora, máquina fotográfica, papel e caneta. O problema reside na abordagem, no como orientar as perguntas, no momento certo de fazê-las e, principalmente, no entendimento de que o pólo importante da pesquisa é o informante e não o pesquisador; respeitá-lo na abordagem é fundamental para o bom resultado de um trabalho e demonstra a observação dos princípios éticos.

⁵⁹ DEMO, Pedro. *Pesquisa participante: Mito e realidade*. Rio de Janeiro: Senac, 1984, p. 28-29.

⁶⁰ RUIZ, João Álvaro. *Metodologia científica: guia para eficiência nos estudos*. 5 ed. São Paulo: Atlas, 2002, p. 50-51.

⁶¹ MYERS, Helen P. *Ethnomusicology: An Introduction*. London: McMillan Press, 1992.[tradução do espanhol: CRUCES, F. et al., *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001].

O desenvolvimento da tecnologia do som proporcionou o aparecimento destas etnografias musicais mais rigorosas: os meios de comunicação, a indústria fonográfica e, principalmente, a explosão do gravador cassete portátil, que puseram ao alcance da mão do pesquisador o seu objeto de estudo.

Nos trabalhos desenvolvidos sobre folguedos folclóricos e bandas de música, por exemplo, a primeira regra levada em consideração por Salles foi ir aos locais para testemunhar, pois obter informações *in loco* é completar o processo de levantamento histórico feito através de livros, jornais e outras fontes de informação. Ou seja, a pesquisa de campo é um dos pilares de seu processo de trabalho.

3.2.1 Pesquisa etnográfica participante

Sobre a pesquisa etnográfica, Ângela Lühning⁶², em palestra realizada na Universidade Federal do Ceará (1991) apresenta uma espécie de roteiro básico, no qual, além de artefatos materiais, elenca uma série de posturas que o pesquisador de campo deve assumir, embora ressalte a subjetividade diante do fato estudado: nunca duas pessoas usarão o mesmo procedimento e chegarão ao mesmo resultado. Importante é a personalidade de cada um, a capacidade de se aproximar e de ser aceito pelo grupo, a sensibilidade musical que provoca simpatia, gosto ou aversão, o interesse pessoal gerado pela curiosidade que provoca a fascinação e a atração pelo objeto do estudo, a técnica de entrevista pessoal e coletiva; o conhecimento prévio do assunto pelo estudo de fontes escritas, iconográficas e arqueológicas, gravações disponíveis, a existência de instrumentos musicais, a sua técnica instrumental etc. A autora prossegue em seus esclarecimentos, abordando a fase pré-trabalhos: o que vamos gravar ou filmar é o que *nós* achamos importante ou interessante ou é aquilo que os *membros* da cultura assim o entendem? Aceitamos a interferência da cultura estudada? Quem escolhe? Quem organiza? E questiona: “(...) nós – no lugar deles – gostaríamos de ser fotografados em certos momentos ou interrogados e entrevistados sobre certos assuntos? Nós revelaríamos assuntos secretos para um estranho ou, pelo menos, familiarizado com certos conhecimentos rituais etc.?”.

Encerrada a primeira parte do trabalho, ou seja, a pesquisa de campo, o pesquisador inicia o trabalho de laboratório – a transcrição musical, a análise dos dados coletados. Lühning conclui sua explanação afirmando que, para documentar toda a complexidade e

⁶² LÜHNING, Ângela. Métodos de Trabalho na Etnomusicologia – Reflexões em volta de experiências pessoais. In: *Rev. de Ciências Sociais*, Fortaleza, 1991. vol. XXII, ½, p. 105-126.

diversidade das expressões musicais do mundo, é forçosa a utilização de métodos os mais flexíveis possíveis, transformando a aparente falta de metodologia definida e prescrita numa grande força e vantagem, pois é a música, dentro do seu contexto, que exige do estudioso um certo procedimento, e não ele que lhe impõe métodos pré-estabelecidos.

Como muitos pesquisadores dedicados à pesquisa etnográfica de campo, Vicente Salles procurou levar consigo, sempre que possível, o caderno de anotações, o gravador e a máquina fotográfica, buscando registrar todo o contexto do ambiente da investigação. Ele comenta seus procedimentos reiterando as idéias de Lühning, ao afirmar que usa todo o tipo de material que estiver ao seu alcance no momento do trabalho.

Eu tento usar todos os processos possíveis e acessíveis na época. A começar pelo caderno de notas, a ferramenta mais elementar do pesquisador que se dedica principalmente à pesquisa participante. Ele reserva umas horas do dia para reproduzir ou reconstruir no caderno aquilo que observou. É uma ferramenta de grande valia, mas em geral se perde, depois que ele constrói a obra. O pesquisador acaba desfazendo-se de seus manuscritos.

3.2.2 Instrumentos auxiliares na pesquisa de campo: vídeo, filme e fotografia

Para Peter Loizos⁶³, ferramentas como filmadora e máquina fotográfica são capazes de gerar documentos úteis para a pesquisa qualitativa. Tais elementos não podem ser ignorados numa época como a atual, quando os meios de comunicação exercem a cada dia mais influência no mundo, sendo que grande parte da mídia utiliza recursos visuais. Esses recursos podem existir em forma de vídeo, filme ou fotografia. O autor diferencia vídeo e filme apenas em relação a custos e facilidade de uso, uma vez que um vídeo é mais barato e simples de se usar do que um filme profissional de alta resolução.

A imagem documentada, acompanhada ou não de som, é um registro de ações e acontecimentos reais e concretos. Ela pode ser empregada na pesquisa social como fonte primária que dispensa palavras ou números, apesar de que fotografias e vídeos muitas vezes são acompanhados de textos escritos ou falados.

⁶³ LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In BAUER, Martin W. & GASKELL, George (ed.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. 137-155.

Loizos expõe algumas aplicações da fotografia na pesquisa: a documentação da especificidade da mudança histórica; as investigações no âmbito da história oral; a obtenção de informação cultural e histórica implícita.

No primeiro caso, o pesquisador poderá utilizar este recurso visual para identificar o “antes” e o “depois” de um acontecimento, seja ele a mudança em um bairro urbano, a correlação entre a aglomeração popular e a degradação de recursos naturais etc. “Tudo isto, quando adequadamente atestado, testemunhado e controlado quanto ao tempo, lugar e circunstância, pode trazer numerosa evidência ou valor persuasivo”⁶⁴.

Com relação ao uso em pesquisa dentro da história oral, a fotografia pode servir como um ponto de partida para evocar acontecimentos passados, guardados na memória do entrevistado. Além disso, pode facilitar o diálogo, sendo veículo de descontração entre pesquisador e informante, ajudando a fluir a entrevista e possibilitando um trabalho conjunto de construção do acontecimento histórico.

Para a obtenção de informação cultural e histórica implícita é necessário que o pesquisador faça uma leitura reflexiva da fotografia, sempre considerando que a ausência de elementos é tão importante quanto a presença dos mesmos, como, por exemplo, no caso de um estudo de gêneros. “Quem falta na fotografia ou na pintura e por quê? Os jovens? Os velhos? Os pobres? Os ricos? Os brancos? Os negros? E o que essas ausências implicam?”⁶⁵.

O vídeo e o filme registram um conjunto de ações humanas de descrição complexa, no momento em que elas acontecem. São instrumentos de pesquisa de campo mais eficientes que a memória propiciando informações e esclarecimento das situações gravadas.

Nas pesquisas de campo sobre música folclórica pelo interior do Brasil, Salles usou largamente o gravador para registrar a melodia, e a fotografia para registrar a imagem, pois, para ele, mostrar o ambiente ajuda a contextualizar a pesquisa e permite ao investigador estabelecer comparações entre os documentos.

Além do gravador, eu me fazia sempre acompanhar de uma máquina fotográfica, e fotografei muito. Por exemplo, quando publiquei, em 1968, um trabalho sobre o carimbó⁶⁶, eu incluí as transcrições das músicas e as

⁶⁴ *Ibidem*, p. 141.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 144.

⁶⁶ “De origem negra, o carimbó surgiu, basicamente durante as festas em que os negros cultuavam um dos seus grandes padroeiros, São Benedito (...). Com o tempo, porém, tomou feição menos religiosa e mais popular, passando a ser uma das principais danças de todo o povo, praticada em qualquer festa, religiosa ou não. Ela (a dança) se parece ao lundu e, embora menos sensual, é viva, rápida e movimentada. Os dançarinos, quase sempre, a executam descalços, um na frente do outro, estalando os dedos, enquanto em seus passos vão imitando bichos como o galo, o peru, macaco e outros, ao mesmo tempo que procuram fazer sons que estes mesmos animais produzem, às vezes tocando cabeça com cabeça”. In: HORTA, Carlos Felipe de Melo Marques (coord.). *O Grande livro do folclore*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000, p. 36.

fotografias do ambiente, dos informantes, dos instrumentos, da casa onde a informante morava. Casa muito rústica, do interior. É preciso mostrar todo o ambiente. Procuo mostrar o documento e a sua ambientação: o contexto. A contextualização é importante porque leva a uma série de outros desdobramentos, inclusive o comparativo. Possibilita comparar os documentos.

3.2.3 Coleta, grafia musical e análise de melodias folclóricas

A grafia musical de melodias folclóricas tem sido utilizada por pesquisadores que tentam encontrar e aperfeiçoar as técnicas adequadas à realização de trabalhos. Desde uma simples compilação de repertório folclórico até uma pesquisa mais profunda (como, por exemplo, o estudo da música como indicador social, contextualizada numa determinada cultura), o evento musical precisa ser gravado e transcrito para fins de análise, uma vez que a música é um acontecimento temporal. Isso demanda a escolha de alguma metodologia de notação musical.

É o musicólogo Mário de Andrade, a quem Salles cita como um autor fundamental para os investigadores da música folclórica, pela criação de um sistema de símbolos que auxiliam a notação gráfica não tradicional. “Trabalhar com Mário de Andrade é fundamental para se obter um bom método de pesquisa. Seu sistema tenta suprir, com relação ao registro de músicas, o que o conhecimento acadêmico não pode revelar”.

O historiador é crítico da tendência de alguns pesquisadores de realizar pesquisa musicológica sem atender à regra necessária de valorizar o informante, aquele cuja informação pode viabilizar todo o trabalho.

Um outro aspecto criticado é a insuficiência de informações sobre um texto musical coletado oralmente. O pesquisador pode grafar corretamente a linha musical, mas se deixar de anotar o que se segue, ou as repetições dentro da mesma melodia, estará perdendo observações de grande importância.

Salles acredita que a pesquisa limitada a fazer análise musical de músicas coletadas não tem valor do ponto de vista folclórico ou etnomusicológico, porque dessa maneira, a música é tratada apenas tecnicamente, sem uma contextualização. Esse tipo de análise se encerra naquele documento, e não prevê as mudanças que possam existir a partir de uma mesma melodia folclórica: suas variações, transformações e ocorrências.

Apesar de ter vivido numa época em que o computador não havia chegado – e, portanto, a pesquisa era mais lenta e mais cheia de dificuldades –, Mário de Andrade realizou um extenso trabalho musicológico e artesanal coletando e grafando manualmente melodias

folclóricas e suas respectivas letras. Munido de um rigor desejável a toda pesquisa, fazia anotações constantes de todos os dados que obtinha, tais como locais, datas e notas gerais sobre informantes. No dizer de Oneyda Alvarenga⁶⁷, na terceira edição de *Ensaio sobre a música brasileira*:

Mário de Andrade cercou de todas as garantias informativas tudo quanto fez: anotou lugares, datas, circunstâncias de pesquisa, observações sobre os informantes e a qualidade da colaboração deles; grafou melodias e textos com honestidade paciente, controlando seu trabalho por diversos meios e obtendo assim a maior exatidão atingível fora do registro fonográfico, que, aliás, nos idos de 1928, não era recurso ao alcance dos nossos estudiosos e nem mesmo dos de outros países. Realmente, o fruto das pesquisas de Mário de Andrade constitui até hoje o maior e melhor acervo da música folclórica brasileira registrado por um pesquisador sozinho e por grafia musical direta.

A exemplo de Mário de Andrade, Salles não tinha acesso a computadores quando iniciou sua vida de pesquisador. Mesmo os recursos fonográficos eram mais rudimentares. Portanto, a coleta, transcrição e análise das músicas também eram realizadas artesanalmente.

Para fazer as transcrições, sempre contou com a ajuda da esposa, a violinista Marena Salles, musicista profissional. O historiador acredita que dividir a produção resulta numa abreviação do tempo de trabalho. Portanto, afirma ocupar-se da parte metodológica, enquanto sua esposa responsabiliza-se pela decodificação das músicas, usando um fone de ouvido e passando as informações para a pauta musical:

Eu não tenho habilidade para transcrever músicas. Mas tenho uma grande auxiliar, que é a minha mulher. Em muitas pesquisas minhas ela participou usando o gravador: nos morros e favelas do Rio de Janeiro, e pelo interior do Brasil. Gravava e transcrevia em casa.

O pesquisador deve considerar algumas variáveis quando vai a campo fazer uma pesquisa folclórica através de informantes: a variação da tonalidade da melodia e a variação rítmica. Esses fatores são, muitas vezes, ocasionados pelo cansaço, idade avançada, fonética local ou até mesmo por um eventual estado de embriaguez por parte do informante, como Salles e sua esposa Marena já puderam testemunhar. Essas variáveis são capazes de influenciar no canto do informante, exigindo atenção do pesquisador.

⁶⁷ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972, p. 17-18. Extraído de <http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/comentario.html>. Comentário e hipertextos: Cláudia Neiva de Matos (UFF). Acesso: 25 junho 2007.

Sobre a dificuldade de grafia causada pela repetição irregular, o historiador comenta:

A Marena tem muita dificuldade às vezes, por causa das repetições que existem no documento original: o sujeito cantando a mesma coisa, a mesma letra, com batidas ou com entonações diferentes. Essa é uma dificuldade que o pesquisador encontra. Nesse caso, ele precisa fazer uma opção: ou seguir a metodologia de Mário de Andrade e outros, ou seguir o seu instinto musical.

Marena Salles relata a seguinte experiência⁶⁸ sobre as variações do informante ao cantar um trecho musical:

Muitas vezes o informante canta de várias maneiras diferentes o mesmo trecho. Ele começa numa tonalidade, mas à medida que vai se cansando, vai baixando a tonalidade. Manter o registro dentro de um padrão fica difícil, porque aí você tem que transpor a melodia para a tonalidade inicial. Ele se cansa, ou às vezes está embriagado. A idade avançada também influencia. Às vezes, a voz não agüenta.

Vicente Salles acrescenta uma questão relativa a gênero:

Geralmente, a mulher é uma boa informante. Muitas vezes é preciso fazer a opção entre o homem e a mulher. No caso de Santa Maria, havia uma mulher que era uma extraordinária informante. Cantava com certa regularidade. A tia Pê variava muito, deu muito trabalho. Mas ela estava velhinha, coitada. Devia ter mais de 70 anos.

A pronúncia do caboclo é outro fator importante. A fonética local, em certas comunidades, traz dificuldades de comunicação para o pesquisador. Ele corre o risco de não entender o que diz o informante, exigindo mais atenção, paciência e tornando a coleta de dados mais lenta.

O pesquisador que utiliza exclusivamente a grafia musical tradicional corre o risco de modificar involuntariamente uma música ao somar ou subtrair notas, acidentes ou ritmos. Resulta que o material publicado acaba não sendo o mesmo material pesquisado, mas sim um produto do seu entendimento. Portanto, a gravação é um auxiliar de grande utilidade no trabalho. “O som congelado numa gravação é um registro ao qual se pode atribuir uma fidelidade a toda prova. Facilita muito”.

O arquivo sonoro torna-se particularmente importante quando o objeto da investigação encontra-se, por exemplo, na música não ocidental ou na música indígena.

⁶⁸ Marena Salles participou, com esse depoimento, da entrevista de 27/08/2005.

No entender de Salles, os povos indígenas não têm propriamente um canto, mas sim um som tribal que acompanha suas danças e festas. O pesquisador que normalmente tenta grafar esses sons através da escrita musical tradicional também pode estar usando um instrumental inadequado para o registro fiel do material. Portanto, a fidelidade, em casos semelhantes, só seria possível utilizando-se a gravação.

Nós usamos o sistema temperado. Um sistema de notas, com a sua divisão, com o seu ritmo. Submeter aquele som à nossa metodologia acadêmica, rigorosamente não é exato. A exatidão só se consegue pela gravação. E depois que gravamos, há uma tendência de passarmos o som para a pauta, usando o nosso método de registro. O trabalho final resulta na visão que temos do nosso conhecimento técnico de uma coisa que é absolutamente cultural, e de uma cultura diferente da nossa. Nós estamos tentando trazer o outro para o nosso entendimento. Aí transformamos o outro em nós. É o que acontece, e acontece historicamente, porque a gente acaba incorporando o outro na nossa sociedade. Esse é um caminho que parece ser inevitável, o contato da nossa sociedade com as sociedades diferentes da nossa.

3.2.4 O processo dialético da movimentação da cultura: a projeção do folclore e o *continuum erudito-popular*

A primeira etapa da pesquisa folclórica em campo é o registro sonoro. Posteriormente, vem a transcrição do registro. De posse do registro escrito, o pesquisador pode levar as melodias a tomarem uma outra dimensão dentro da música: uma dimensão artística, como fizeram os compositores Guerra Peixe, Ernest Mahle, Villa-Lobos e tantos outros: é o fenômeno da projeção do folclore.

A música como um dos elementos constitutivos da cultura, pode ser popular ou folclórica. No primeiro caso, ela tem autor definido, e, no segundo, tem como característica o anonimato. Quando um compositor usa elementos da música folclórica para construir uma obra, acontece a projeção do folclore. Portanto, os elementos folclóricos são projetados intencionalmente na obra por seu autor. Salles exemplifica: “Não se pode considerar a música de Dorival Caymmi como música folclórica pelo fato de ele buscar elementos em fontes populares e folclóricas. Isto é o que os folcloristas chamam de projeção do folclore”.

Guerra Peixe, por exemplo, valeu-se do repertório de carimbó e o transformou em obras exclusivamente escritas para vozes, num arranjo coral. Tal trabalho, a *Suíte Carimbó*, foi premiado e interpretado pelos poucos corais que tiveram acesso ao material, cuja obtenção não é fácil, já que não está publicado. O compositor deixou apenas manuscritos.

Outro trabalho com base em melodias folclóricas coletadas foi feito pelo maestro e compositor Ernest Mahle. Ele compôs uma versão pianística e uma versão coral, baseadas no carimbó.

O material vai sendo objeto de criações, vai conquistando novos patamares. Estudiosos perceberam que muita coisa de Bach foi tirada do povo, e muitas vezes voltam ao povo em outras gerações. Quando o povo lá do Pará ouve – se tiver oportunidade de ouvir um dia – Guerra Peixe ou Mahle, eles poderão se identificar naquilo. É aí que entra aquela posição genial de Villa-Lobos, que diz que Bach é a fonte do folclore universal. Indagaram uma vez a ele o que era folclore e ele disse: “eu sou o folclore”. Na verdade, o que parece arrogante em Villa-Lobos, ou pretensioso, era a verdade. Claríssimo. Eu fiz um estudo sobre Carlos Gomes que me custou muito recolher o material. A expansão de Carlos Gomes, principalmente daquela *Ária do Cacique*, que também inicia a abertura de *Il Guarany* e que o programa de rádio *A Hora do Brasil* difundiu por toda a parte. Nós encontramos pessoalmente, eu e a Marena, a melodia de Carlos Gomes numa pastorinha⁶⁹, no Morro de São Carlos, no Rio de Janeiro e num terreiro de umbanda, na Favela do Jacaré, no Rio de Janeiro.

Ao presenciar em meio popular e gravar melodia de a *Ária do Cacique*, de Carlos Gomes, Salles se interessou em pesquisar a suposta descida deste compositor para um ambiente que não era o seu. Descobriu então que Mário de Andrade registrou o mesmo tema no interior do Paraná. A partir desta informação, Salles partiu para uma pesquisa bibliográfica. Encontrou o registro na Bacia do São Francisco, feito por Osvald de Souza, compositor que publicou um trabalho sobre a música naquela Região. Indo ao local, deparou-se com o mesmo documento. Posteriormente, recebeu outro documento, agora de Santarém, no interior do Pará, registrado por um amigo, que apontava o mesmo tema dentro de uma pastorinha. Então teve material o bastante para escrever um trabalho sobre a expansão desse tema no Brasil. E foi publicado no livro da FUNARTE sobre Carlos Gomes, no sesquicentenário do compositor⁷⁰.

Salles afirma que a memória do povo é muito fiel às origens. As deformações ou alterações que se podem observar, na verdade são acidentais. Se uma pessoa canta num

⁶⁹ “Grupo de meninas trajadas à moda de pastoras idealizadas, que vão de casa em casa fazendo a adoração dos presépios, recebidas pela comunidade com doces e bebidas. Acompanhadas por conjunto de sopros, fazem suas loas com cantorias e bailados simples”. In:

<http://www.brazilsite.com.br/folclore/estados/saopaulo/folguedos/pastorinha.htm>. Acesso 20 julho 2007.

⁷⁰ SALLES, Vicente. Carlos Gomes, passagem e influência em várias regiões brasileiras. In: *Carlos Gomes: uma obra em foco*, op. cit. Texto especialmente encomendado pelo INM/Funarte no ano comemorativo do Sesquicentenário de Carlos Gomes. Resume a passagem de Carlos Gomes pelas províncias do Nordeste e Norte. Influências em compositores jovens principalmente no Pará, em Pernambuco e na Bahia, onde foi várias vezes, e pessoalmente, festejado. Notas e bibliografia in-fine. 10 ilustrações e 3 documentos musicais no texto. (Extraído da *Bibliografia Básica* de Vicente Salles, 2007, op. cit, p.20).

determinado lugar e outra pessoa canta em outro, tem-se o que se chamam *versões*. Se essas versões se transformam, passa-se a entendê-las como *variantes*. Há o núcleo da melodia e sua variação, a chamada *circunstância*. Ela se expande e se transforma.

Foi apenas Carlos Gomes que se popularizou, se difundiu, ou poderia ter sido o inverso? Não poderia ter ele obtido isso de fontes da sua infância, da sua juventude no interior de Campinas? Então, é o fenômeno o qual os teóricos do folclore chamam de *continuum erudito-popular*.

O *continuum erudito-popular* é um processo em que o elemento cultural vai sendo transmitido oralmente e chega a atingir uma mobilidade dentro das sociedades, entre o que se chama de “erudito” e de “popular”. Bach é um exemplo de tal fenômeno: ele utilizou diversas danças populares da época em suas composições. As suítes de Bach para violino e violoncelo, têm movimentos cujos nomes aparecem como *siciliana*, *giga*, *allemanda*, *corrente*, *sarabanda*, *minueto*, *gavotte* entre outros, demonstrando que o compositor erudito também tem reflexos de suas raízes e do seu povo.

Porém, alguns compositores se aprofundaram nos estudos e utilização da música folclórica como identidade nacional. Aí entra a questão do nacionalismo, quando os valores tendem a mostrar a identidade de um povo, na luta da conquista de uma posição no contexto mundial. Em países do centro-europeu, tais como a Hungria, e em outros mais afastados, tais como a Romênia, os estudos desenvolvidos sobre o material musical folclórico foram avançados. A música de Bartók e a música de Kodaly são essencialmente baseadas em fontes populares. Eles chegaram até a desenvolver processos, técnicas e métodos de pesquisa, que foram adotados pelos etnomusicólogos no mundo todo.

Eu tenho dois livros aqui sobre Kodaly e sobre Bartók, mostrando o trabalho deles como pesquisadores da música popular. E podemos comparar isso, por exemplo, com a obra de Brahms: veremos que é uma diferença muito grande. Em Brahms, quando observamos as danças populares húngaras, percebemos que é mais Brahms do que húngaro que fala. Já Bartók, Enesco, essa gente que estudou melhor, com mais profundidade essa música, eles não se impressionam com o som. Eles se impressionam com o símbolo, ou o objetivo daquele som, o que ele representa. E Bartók chega ao ponto de traçar uma linha étnica e cultural através da música, dos elementos musicais. E eles viveram numa sociedade que tinha dentro de si o nacionalismo e o internacionalismo, feitos através dos ciganos e dos judeus.

No exemplo apresentado por Salles, o tema da *Ária do Cacique*, de Carlos Gomes poderia ter origem num tema popular. Então, ele voltou ao povo pela linguagem do próprio Carlos Gomes, numa manifestação da teoria do *continuum erudito-popular*.

E a influência de Carlos Gomes me parece que foi no sentido de se espalhar por todo o Brasil um tema que no princípio eu julguei – e hoje eu considero um equívoco –, que teria sido difundido por *A Hora do Brasil*. O documento de Mário de Andrade, me parece, é anterior à época da criação de *A Hora do Brasil*. Ele foi obtido no interior do Paraná, no início da década de 1930. *A Hora do Brasil* começou mais ou menos no início da década de 1940.

De modo que esse *continuum erudito-popular* é um processo dialético da movimentação da cultura. Por esta razão, normalmente não se encontram documentos absolutamente iguais em toda parte. O documento varia de local para local, adaptando-se, ambientando-se.

Outro exemplo desse processo dialético pode-se verificar em um trabalho de Mário de Andrade sobre o samba de roda paulista.

Neste samba, um dançarino entra na roda e improvisa um canto. Então, esse canto tem um autor. Quando repetido pela coletividade, o canto assume suas características, a identidade desse grupo. A comunidade padroniza o canto à sua identidade cultural, e assim, ele se torna anônimo. Ocorrem nesse processo duas etapas imediatas: a criação individual e a transformação coletiva. Surge, então, uma nova obra dentro do contexto popular.

Esse processo é característico de diversas outras manifestações populares, como o carimbó, o côco⁷¹, os terreiros de umbanda, o candomblé e outras manifestações onde a participação do povo é grande.

Dentro do contexto do anonimato e dos direitos autorais, entram os chamados *direitos conexos*, onde se considera o papel do informante folclórico. O historiador considera que atribuir ao informante o conhecimento que ele está transmitindo é respeitar princípios éticos dentro da pesquisa folclórica.

Se eu registro, por exemplo, o carimbó: ele não tem autor. Mas o saber é daquele informante que me transmitiu o conhecimento. Eu estou obtendo em segundo plano, e à medida que divulgo, crio uma outra figura de direito, que é o direito conexo de autoria. Existe o pesquisador, aquele que documentou,

⁷¹ “É uma das danças mais conhecidas do Nordeste, sendo praticada, cantada e dançada no litoral e no sertão (...). A forma do coco é simples: a cada estrofe, canta-se ou toca-se o refrão, tudo em compasso 2/4 e com as estrofes, tradicionais ou improvisadas, geralmente de sete sílabas. É uma das mais perfeitas uniões musicais entre as influências curibocas, isto é, mistura de branco e índio com as trazidas pelos negros”. In: HORTA, Carlos Felipe de Melo Marques, op. cit, p. 75. (coord.).

assim como existe aquele que transmitiu ao pesquisador. Do meu ponto de vista, quem merecia ser mais bem reconhecido nesse processo é o informante.

Possibilitado pelo depoimento de informantes, Salles conseguiu reunir diferentes versões da chamada *tapuia*, a modinha paraense do século XIX. Há, por exemplo, quase 30 versões de uma mesma música, gravadas do Amazonas a Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo. Salles conseguiu informantes no Ceará, Pernambuco, Paraíba, Alagoas, Bahia e Rio Grande do Norte. A *tapuia* ilustra os casos de músicas compostas por determinados autores, esquecidos devido ao processo de expansão de suas obras. Essas peças foram despersonalizadas pelo povo e tiveram a vivência que hoje é tida como folclore.

3.3 O contato com os pesquisadores Pe. José Geraldo de Souza e Pe. Jayme Diniz

Vicente Salles teve contato com dois musicólogos versados em transcrição de melodias folclóricas, com os quais pode trocar experiências: os padres católicos José Geraldo de Souza⁷² e Jayme Diniz⁷³.

Ele afirma que o padre José Geraldo de Souza transmitiu a ele e à sua esposa Marena Salles, em conversa informal, conhecimentos úteis sobre coleta e grafia de melodias folclóricas.

⁷² O padre José Geraldo de Souza “nasceu em Aparecida, SP. Graduado pelo Instituto de Pedagogia e Filosofia (Lorena, SP) e pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (Composição e Regência), com cursos de extensão em Paleografia, Arte e Latim Medieval pela Pontifícia Universidade Gregoriana e pela Pontifícia Universidade Lateranense (Roma, Itália), obteve Doutorado em Musicologia pelo Instituto Pontifício de Música Sacra. Conquistou a Medalha Sylvio Romero por relevantes serviços prestados ao folclore brasileiro e a Medalha Pontifícia Paulo VI, pela composição do *Cântico Jubilar pelo Advento da Rosa de Ouro* (Roma, Aparecida, 1967). José Geraldo de Souza pertence a diversas entidades culturais, entre as quais: Comissão Paulista de Folclore, Comissão Nacional de Música Sacra, UBI/SP, International Folk Music Council (Londres), Associação Internacional de Música Sacra (Roma). Na área de Folclore, publicou *Cancioneiro folclórico do Brasil* (1956), *Corais do folclore brasileiro* (1956/9), *Música folclórica na atual legislação da Igreja* (1965), *Folcmúsica e liturgia* (1966), *Brindes cantados do folclore brasileiro* (1968), *Características da música folclórica brasileira* (1969), *O ciclo do Natal no folclore brasileiro* (1979)”.
In: <http://www.soutomaior.eti.br/mario/paginas/dicfij.htm>. Acesso 20 agosto 2007.

⁷³ “O Padre Jayme Diniz é o segundo sucessor da Cadeira n. 27 da Academia Brasileira de Música, cujo Patrono é Vincenzo Cernicchiaro, o Fundador é Silvío Deolindo Froes. “Publicou ensaios musicológicos em jornais, revistas e livros. Dentre eles, destaque-se: *Músicos pernambucanos do passado* (Recife, 1969-1971), *Ciranda – roda de adultos no folclore pernambucano* (Recife, 1960), *Nazaré – estudos analíticos* (Recife, 1963), *A Sinfonia de Alberto Nepomuceno* (Recife, 1964), *Organistas da Bahia, Velhos organistas da Bahia e Os Mestres de Capela da Santa Casa da Misericórdia de Salvador*, tornando-se o mais destacado estudioso da música do nordeste brasileiro”. In: <http://www.abmusica.org.br/Acadêmicos>. Acesso 20 agosto 2007.

Com o padre Jayme Diniz, Salles teve maior proximidade e diversas oportunidades de encontro em congressos, sobretudo em Brasília e no Rio de Janeiro. “Eu entrava nesses congressos para ouvir os debates, me informar e fazer uma cadeia de amizades”. Foi Jayme Diniz quem o indicou para ocupar sua Cadeira na Academia Brasileira de Música. “Ele foi o cabo eleitoral mais forte, mesmo sabendo que não sou músico”.

3.4 Vicente Salles e o mapeamento

Ao localizar as ocorrências de um fato, o pesquisador se depara com o espaço físico, onde pode encontrá-las tanto em lugares diferentes quanto em um mesmo lugar. Assim, é possível construir um mapa. Fazer um mapeamento é distribuir as ocorrências pelo espaço geográfico, dentro do tempo.

O mapeamento dá oportunidade de se perceber a dispersão da ocorrência. Daí se pode partir para outra metodologia muito importante, em minha opinião: a sincronia e a diacronia. O tempo e o espaço. Essa visão do tempo e do espaço são visões históricas e geográficas. Isso dá realmente a possibilidade de construir um mapeamento.

Em consequência do Primeiro Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro, de 22 a 31 de agosto de 1951, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, IBGE, teve a iniciativa de fazer uma pesquisa que consistia em um levantamento de ocorrências folclóricas em todos os municípios do país. O historiador não participou do congresso, pois estava em Belém na época, mas participou da pesquisa do IBGE.

Este levantamento foi facilitado por um trabalho gigantesco do IBGE, chamado Enciclopédia dos Municípios Brasileiros⁷⁴. O trabalho foi publicado em vários volumes. E esses volumes são divididos por estados e regiões.

⁷⁴ A coleção Enciclopédia dos Municípios Brasileiros foi editada pelo IBGE entre 1957 e 1964, objetivando uma sistematização das informações estatísticas e geocientíficas do território brasileiro, priorizando o município, mas oferecendo também informações sobre as grandes regiões brasileiras, tanto no que tangia aos aspectos físicos (relevo, clima, vegetação, hidrografia), quanto nas características demográficas e socioeconômicas. Devido à abrangência de informações atualizadas para os 2.500 municípios distribuídos por cinco regiões brasileiras, num período em que a comunicação entre o Rio de Janeiro e áreas remotas do país era ainda precária, a obra foi considerada um dos mais complexos trabalhos de pesquisa do IBGE nas décadas de 50/60. Sua reedição em DVD recupera a edição impressa em papel, que estava esgotada, atendendo à grande demanda por parte de pesquisadores, professores, estudantes, profissionais de planejamento, consultores, além de autoridades municipais, usuários destas informações sobre os municípios brasileiros.
In: <http://www1.ibge.gov.br/lojavirtual/fichatecnica.php?>. Acesso: 03 dezembro 2007.

A região norte tem um volume que abrange o Pará, Amazonas e, na época, os territórios. A enciclopédia foi construída por verbetes, abrangendo geografia, história, as ocorrências culturais, inclusive o folclore.

Fazer o levantamento, município por município, é um trabalho exaustivo, porém compensador. O verbete relativo às festas tradicionais me deu informações através das quais pude construir, por exemplo, o mapeamento do boi, do bumba-meu-boi. De Santa Catarina ao Amazonas e da parte interior do país, fechei um processo investigativo que testemunhava com levantamentos de um órgão credenciado para fazer isso, e que possibilitava desenvolver futuras pesquisas. Como já tinha o mapeamento, fui ao local.

3.4.1 Exemplo de mapeamento: as ocorrências do folguedo folclórico bumba-meu-boi

Sobre o folguedo folclórico bumba-meu-boi⁷⁵, cujas raízes encontram-se no século XVIII, há uma vasta bibliografia. Esse folguedo é parte da história oral do negro no Brasil, e ao mesmo tempo, uma expressão da luta de classes, onde aparece também a figura do índio.

Salles cita como exemplo uma manifestação do bumba-meu-boi no norte do país, que considera “perfeito como página da história do Brasil”. Trata-se do negro chamado Pai Francisco, que serve ao senhor branco. Ele é casado com Mãe Catirina. Grávida, a mulher tem o desejo de comer o melhor pedaço do boi. Diante disso, ele mata o animal, propriedade do patrão branco e foge, internando-se na mata. Ao saber do acontecido, o patrão parte em captura de Pai Francisco.

Neste momento, os dados históricos começam a se delinear no folguedo, a partir da luta de classes entre o senhor e o escravo, entre o branco e o negro, apresentando-se como a história oral do povo.

São esses dois aspectos que eu vejo no brinquedo. Mas é possível escolher qualquer outro brinquedo, tanto de caráter lúdico quanto de caráter religioso. Significa que há sempre um fundamento histórico. É a memória do povo. É a memória oral, aquela a que chamei de memória do povo ágrafo, que é o analfabeto. Não importa que ele esteja na aldeia, isolado da chamada “civilização”, ou esteja no nosso subúrbio, num morro ou na zona rural. Mas todos eles são igualmente ágrafos, desde que não tenham o conhecimento, o

⁷⁵ “No Brasil, as festas de bois existem por todo o País, mas o boi-bumbá entrou no Norte levado pelos nordestinos, onde, sob o nome de bumba-meu-boi, é mantida por toda a parte. Levada para o Norte no primeiro Ciclo da Borracha, ela se aclimatou, tropicalizou-se, ganhando vários personagens típicos amazonenses”. In: HORTA, Carlos Felipe de Melo Marques, op cit, p. 41.

domínio do alfabeto. E essa história está bem definida dentro do contexto do boi.

Quando o senhor branco quer capturar Pai Francisco, ele procura o índio. Este é, na visão do historiador, um dado histórico relevante: a cooptação, ou seja, a cooperação, a agregação, feita através da outra etnia dominada, aviltada e massacrada, que é o índio.

O historiador afirma que o folguedo do boi está situado na Era Pombalina, quando se impunham vários deveres e obrigações aos povos dominados. Entre eles está a obrigação religiosa, dando suporte à dominação.

Através do Diretório, instituído pelo Marquês de Pombal, aparece a figura do “diretor” dos índios. No folguedo, este diretor faz uma imposição para atender ao pedido do senhor branco: só vai combater o negro depois de se igualar ao branco. E a maneira de obter a igualdade é recebendo o batismo. Então, entra a cena do batismo do índio. Depois de batizado, ele pode lutar contra o negro a fim de atender ao pleito do branco.

Para Salles, esses detalhes escapam à maioria dos observadores que vêem o lúdico na música e na dança. Essa é a memória do povo, permanentemente contada e recontada. Passa de geração em geração e nos vai dando esse painel do folguedo, do espaço e do tempo. Há uma série de outros episódios que enriquecem o brinquedo. De local para local ele varia, agrega novos personagens e desagrega outros. E no fim, tem-se todo um capítulo da história do Brasil através do folguedo. Um capítulo muitas vezes complexo, contado com detalhes.

Salles aponta o batismo do índio como um dos episódios clássicos da nossa história, como a imposição do Diretório. E, por aí é possível obter a interpretação do folguedo: como ele vai se repetindo e como vai sendo distribuído no tempo e no espaço, o torna passível de mapeamento.

3.5 O relacionamento de Salles com as bibliotecas

As bibliotecas sempre fizeram parte da rotina de estudo de Salles desde a infância. A influência exercida por seu pai foi extensiva ao gosto pelos livros, e a biblioteca que a família abrigava em casa tornou-se uma diversão infantil e juvenil.

Sua admiração pelo livro o tornou um crítico do computador como principal ferramenta de pesquisa. O historiador acredita que há quem esteja tentando substituir a biblioteca pela máquina, o que considera inviável para o desenrolar de um bom trabalho.

Há os que querem fazer pesquisa hoje em dia não indo mais à biblioteca, mas, sim acessando certos programas de computador, de suas casas. Assim, perde-se contato com aquilo que é o mais extraordinário que o homem criou: o livro. É muito diferente de você entrar numa biblioteca – da Universidade de Brasília, por exemplo. Ela nos dá um impacto ao entrar, porque é uma biblioteca onde se tem contato direto com o livro. São raras as bibliotecas que fazem isso. O exemplar está ali na estante, você pega, consulta, e depois o recoloca lá.

Desde cedo, era em bibliotecas e no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro que Salles permanecia até o horário de encerramento do expediente, quando estava envolvido em algum projeto. Para as pesquisas, valia-se de jornais antigos, livros, periódicos e todo tipo de material disponível. Ao chegar em casa, transcrevia as anotações para as fichas, e as datilografava e organizava.

3.5.1 Como Salles faz o fichamento de leitura

Seu processo é basicamente ler, grifar, anotar e fichar o material, numa última fase. Faz o fichamento de leitura a partir de grifos das idéias importantes encontradas no texto. Posteriormente, os grifos se transformam em um índice de assuntos, que ele costuma deixar anotado no próprio exemplar, em alguma página branca na abertura do livro. Essas informações são catalogadas em papel e organizadas em fichários. Através desse sistema, construiu diversos trabalhos, como é o caso de Vocabulário Crioulo: contribuição do negro ao falar regional amazônico, o qual considera ser uma grande transcrição de fichas. O historiador cita outros exemplos de livros, produtos da organização através de fichamento de leitura, que são o Dicionário Musical Brasileiro⁷⁶, de Mário de Andrade e a Enciclopédia Brasileira, coletânea de textos de diversos autores, um material não publicado.

O Dicionário Musical Brasileiro é uma publicação póstuma baseada nas fichas que Mário de Andrade deixou. A Enciclopédia Brasileira, criada no Governo Getúlio Vargas, é também um trabalho construído basicamente a partir de fichas feitas por grandes musicólogos e pesquisadores em geral, como novamente Mário de Andrade, Edison Carneiro e outros. Originalmente, essa obra deveria se constituir numa réplica da Enciclopédia Britânica, mas grande parte dela ficou inédita, acessível a poucos pesquisadores. O único volume publicado

foi o Dicionário de Folclore Brasileiro, de Luís da Câmara Cascudo. Segundo Salles, assim como este, vários trabalhos de pesquisa continuam inéditos no Brasil. Por esse motivo, periodicamente surgem projetos semelhantes que, por desinformação, não levam em conta o passado. A pesquisa vai se atrasando, ao se partir novamente do início, para uma repetição do que outros já fizeram.

O historiador teve acesso aos documentos originários da Enciclopédia Brasileira, ou seja, às fichas manuscritas e posteriormente datilografadas em máquinas antigas. Ele afirma que atualmente todo este material está no depósito do arquivo morto da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, prestes a ser descartado.

O pesquisador, naturalmente, toma conhecimento dessas coisas. A partir de um momento, ele tem acesso à informação. Este acesso é muito limitado, porque passa às vezes ao longe da academia, que não tem conhecimento disso. Este conhecimento abreviaria muito o desenrolar das futuras pesquisas.

Além do abandono de fontes, outra dificuldade atravessada pelos estudiosos é a consulta às obras raras, que algumas vezes tornam-se inacessíveis. Salles cita a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e o Arquivo Nacional da mesma cidade, como boas fontes de pesquisa, principalmente com relação a manuscritos.

3.5.2 Dificuldade encontrada pelo pesquisador: a distribuição da publicação

Salles acredita que a distribuição de material editado é um problema enfrentado no Brasil, afirmando que aqui se publica muito e pouco se distribui. Por exemplo, o livro *Waldemar Henrique: canções* (Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1996), encontra-se apenas na capital paraense, nos postos de venda da livraria da SECULT. Da mesma forma, aproximadamente 50 discos editados em Belém ficam restritos aos mesmos distribuidores locais, como é o caso da *Coleção Uirapuru*, gravações de músicas selecionadas de autores regionais.

Com relação às partituras, pode-se citar a edição de dois trabalhos do compositor Ernest Mahle: um feito sobre o carimbó e o outro, em homenagem a Waldemar Henrique, a

⁷⁶ DICIONÁRIO Musical Brasileiro. Alvarenga, Oneyda; Andrade, Mário de; Toni, Flávia Camargo; FONTItatiais- USP – Belo Horizonte – São Paulo, 1989. Obra póstuma publicada sob a coordenação de Oneyda Alvarenga de 1982-4 e de Flávia Camargo Toni, de 1984-89.

Suíte Waldemar. A *Suíte Carimbó* foi escrita em duas versões, sendo uma versão coral e outra para dois pianos. Materiais como esses são vítimas do problema de distribuição de publicações que vem prejudicando a pesquisa em âmbito nacional.

3.6 A delimitação do tema e sua opção pelo Norte do Brasil

A primeira parte da organização pessoal de Salles com relação à pesquisa, refere-se à escolha e à delimitação do tema a ser estudado. Este limite engloba primeiramente o espaço físico, uma vez que o historiador se dedica essencialmente à região norte do Brasil. Ele considera os estados do Amazonas, Pará e Maranhão interdependentes, não só do ponto de vista histórico como do ponto de vista cultural. Então, são tomados como uma unidade.

Eu me limito à minha área por uma espécie de metodologia de trabalho. Para torná-la mais eficiente, tenho que limitar o espaço. Eu me volto muito para a província. Se tenho interesse em transformar a vida, tenho que transformar a minha aldeia e a minha comunidade. Não quero transformar o mundo inteiro, isso eu deixo para os grandes revolucionários. Como sou um pequeno revolucionário, quero transformar lá pela minha base. É por isso que me direciono para lá. Estudo a questão do negro, a questão do caboclo e, depois dessas questões humanas, começo a estudar os grandes problemas, não só na parte da cultura, como na parte social.

O historiador não sabe precisar quando começou a fazer pesquisa sobre a região norte, mas afirma que essas pesquisas são fruto de suas experiências de vida no local. Suas abordagens estendem-se à parte não convencional da história; aquilo que, em sua opinião, ficou obscuro nos relatos dos pesquisadores; aos temas marginalizados ou deturpados, às vezes por motivos políticos.

Eu não sei dizer quando comecei a pesquisar a região norte. Eu comecei quando nasci, porque fui bebendo toda a cultura da região, e, na verdade, só trabalho sobre aquilo que está fora do eixo da formação convencional que a gente tem na escola. A nossa história, por exemplo, é cheia de desvios e omissões. Você tem uma versão oficial da história e fica nisso. A história é dinâmica, é uma ciência especulativa e investigativa.

Na área da cultura, o historiador tem estudado de maneira especial a literatura, dando ênfase ao cordel e ao conto popular, suas predileções.

Há muita coisa a ser estudada em literatura, como lendas e costumes. Mas gosto em especial do cordel, da literatura, da poesia popular, do cancionero infantil e do conto popular. Eu tenho um trabalho específico sobre o jabuti, Os contos do jabuti. Nele, estudo mais de 40 versões dessa história. É um tema inesgotável, porque se relaciona com a vasta literatura popular mundial. A história vem desde a Grécia antiga até hoje, passando ainda pelos contos africanos e por alguns elementos que nós recebemos dos indígenas.

O estudo sobre os contos do jabuti, ilustra a preocupação de Salles com a oralidade, elemento importante para ele como historiador, folclorista e antropólogo.

Dentro da literatura oral, trabalha também com o fenômeno da intertextualização, ou seja, a extração das histórias populares, embutidas nos textos da literatura oficial e consagrada, de escritores da região norte. Através da intertextualização, o escritor absorve, reconta, no seu texto, o conhecimento extraído da oralidade.

Há escritores que são, na verdade, “contadores de histórias”. Por exemplo, aprendem com um velho em uma comunidade: aquele narrador que ao final da tarde, conta as chamadas “histórias da boca da noite” para crianças, ou mesmo para um círculo de adultos. Os escritores ouvem aqueles grandes narradores que as pequenas comunidades têm.

O historiador localizou escritores da região amazônica que foram narradores intertextualizados de contos populares. Encontrou, portanto, dentro da literatura regional, histórias que circulam oralmente. Isso culminou na produção de uma coletânea denominada *Jornada do conto popular paraense*⁷⁷.

Salles ocupa-se não apenas do seu tema, mas de tudo o que se relaciona a ele, tornando sua pesquisa abrangente. Considera-se “anárquico” em seu trabalho pessoal, porque não deixa de observar aquilo que cerca o objeto principal. Ou seja, a procura é constante e reorganizada à medida que fontes bibliográficas são encontradas. Estas indicam novos locais de busca e assim sucessivamente, sem criar um procedimento único. A circunstância do assunto pode conduzi-lo a sair do foco central e a documentar o que eventualmente possa ser passível de pesquisa.

Eu faço uma pesquisa de um modo geral abrangente. Tenho um tema para pesquisar, investigar, conhecer e nunca abandono o que o cerca. São as circunstâncias do assunto. Essas circunstâncias abrem um leque, dão uma visão holística das coisas, dos fatos. A partir dessa visão você um dia chegará a perceber que há novos caminhos.

⁷⁷ Ver *Bibliografia Básica* de Vicente Salles, em anexo.

O fato de trabalhar habitualmente em bibliotecas colaborou para que sua metodologia se tornasse “cada vez mais anárquica”, quando passou a ver a possibilidade de cercar o tema principal com as fontes secundárias, abrindo caminhos para novos trabalhos. Como um exemplo, pode-se citar a pesquisa sobre o Negro no Pará. Através deste trabalho, deparou-se com um panorama muito vasto de investigação, abrangendo a história da escravidão e suas conseqüências no extremo norte do país.

Portanto, o historiador deixa que um projeto dê origem a outro e não segue apenas um programa preestabelecido, mas tem vários focos de trabalho surgindo na mesma época.

Eu nunca paro num projeto só. Acho que a gente tem que impulsionar muitas coisas ao mesmo tempo, todas as que se relacionam. Às vezes você está pensando em um projeto e ele está dando origem a outros. Não faço um programa preestabelecido; deixo as coisas acontecerem. No momento⁷⁸, estou fazendo a segunda edição de *Música e músicos do Pará*. Esse livro começou como um dicionário biográfico e o estou concluindo como enciclopédia sobre a música da região norte do Brasil.

Apesar da liberdade que sente ao desenvolver uma pesquisa, utiliza-se basicamente da metodologia acadêmica, em especial, do método comparativo e do método dialético.

Lakatos & Marconi⁷⁹ explicam a utilidade do método da seguinte maneira: “Considerando que o estudo das semelhanças e diferenças entre diversos tipos de grupos, sociedades ou povos contribui para uma melhor compreensão do comportamento humano, este método realiza comparações com a finalidade de verificar similitudes e explicar divergências”. As autoras afirmam que o método “permite analisar o concreto, deduzindo do mesmo os elementos constantes, abstratos e gerais”, e pode ser aplicado em todas as fases da pesquisa, tanto em estudos quantitativos quanto em qualitativos.

Salles considera o método comparativo como sendo de grande importância para o estudo da cultura, pois permite comparar elementos não só abstratos, no caso da música, mas também concretos, no sentido material. Ele cita como exemplo a cerâmica, a cestaria e a tecelagem, expressões materiais da cultura que podem ser comparadas a elementos tidos e havidos como semelhantes ou próximos, ou de utilidades comuns, em vários ambientes sociais. Dessa maneira, pode-se estudar e compreender melhor uma ou mais sociedades. O estudo comparativo ajuda o pesquisador a formular as perguntas geradoras das pesquisas.

⁷⁸ Ano de 2001.

⁷⁹ LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade, op cit, p. 92.

Quanto ao método dialético, Lakatos & Marconi⁸⁰ traçam seu breve histórico e informam que este remonta à Grécia Antiga, ao qual os grandes filósofos já se dedicavam nas suas reflexões sobre a instabilidade, o conflito e a transformação. Essas reflexões foram atravessando os séculos até chegar ao apogeu com Hegel e depois com Marx.

As citadas autoras tecem os seguintes comentários acerca do método: este obedece a quatro leis básicas, sendo elas a ação recíproca (tudo se relaciona: todos os aspectos da natureza ou da sociedade têm laços recíprocos); a mudança dialética (tudo se transforma: o desenvolvimento dialético prossegue por meio de negações. É chamada *tese* a proposição positiva que ao negar-se, transforma-se em sua contrária, a *antítese*. Quando a *antítese* é também negada, obtém-se a *síntese*, ou seja, a dupla negação da *tese* e da *antítese*); a mudança qualitativa (da quantidade para a qualidade, como por exemplo, a mudança da água aquecida em vapor) e a interpenetração ou luta dos contrários (a contradição é um princípio de desenvolvimento. Por exemplo, a planta que nasce de uma semente faz essa semente desaparecer quando ela surge como planta).

Vicente Salles, que se considera um “historiador da cultura”, utiliza o método dialético em suas pesquisas, ainda porque este é bem aceito dentro das ciências sociais.

Eu uso o método dialético nas minhas pesquisas, porque é o método marxista, aquele que aprendi a usar nos primeiros manuais das aulas do “Partidão”, na época de estudante. E eu considere um método válido para a pesquisa da cultura. Meu método é essencialmente dialético.

3.7 A Universidade e a metodologia de pesquisa

O historiador reconhece o importante papel desempenhado pela universidade ao ensinar a metodizar a investigação, otimizando o processo de trabalho. Porém, dá importância ao autodidatismo em parceria com o método científico, como fator de ampliação do conhecimento.

A academia abrevia a aquisição de conhecimentos. O grande crédito que eu dou à academia é o método de pesquisa. Nesse sentido, ela é insubstituível. Mas não substitui o autodidatismo, que caminha junto com o conhecimento científico e acadêmico. Amplia-se muito o aprendizado formal com o autodidatismo. Só que aí já se vai com o sentido crítico.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 82-85.

Para Salles, uma das funções da universidade é proporcionar uma visão mais ampla do saber. O curso universitário não se restringe àquele específico, ao qual se está estudando, mas ele se expande às diversas áreas do conhecimento. A atividade acadêmica exige circular no conhecimento da instituição.

Não se pode estar apenas num curso de música, mas sim dentro de um curso universitário. Estudar música para apenas frequentar o auditório a sala de aula, é pouco para a atividade estudantil e acadêmica. É preciso circular pelo campus, saber o que está fazendo a Física, por exemplo, na parte acústica; a engenharia na parte da construção de teatros, de salas; a própria arquitetura doméstica poderia prever ambientes em que se pudesse ouvir música.

Para se obter um método de pesquisa, o historiador considera importante formular perguntas tais como: o que se quer fazer com a pesquisa? Para quê? Onde? Como? Quando? Além dessas questões, o investigador pode acrescentar outras mais.

3.8 Edição de materiais pesquisados

Uma das preocupações de Salles é a edição do material pesquisado, sobretudo aquele material original e manuscrito, que está inédito. Nesse ponto ele dá destaque ao computador, que se torna uma editora de partituras e livros. Os diversos manuscritos que encontra, muitas vezes em péssimo estado de conservação, são editados no computador e revisados, no caso de partituras, por músicos profissionais da família ou do seu ciclo de amizades.

Sobre alguns aspectos técnicos musicais das partituras editadas, ele prefere que os dedilhados e as ligaduras sejam criados pelo artista, pois é o intérprete quem melhor pode avaliar esses elementos. Fragmentos como ligaduras e dedilhados são por ele considerados pessoais de cada intérprete. Embora haja um fraseado geral, às vezes há variáveis dentro dele, e é o músico quem tem habilitação para fazê-lo. Por isso, Salles espera do artista essa contribuição. Apesar disso, muitas de suas partituras editadas tem ligaduras e dedilhados marcados pelos músicos revisores, sobretudo no caso de peças para violino, em decorrência da parceria com sua esposa, Marena Salles, violinista profissional.

3.9 Onde encontra os manuscritos

Salles busca os manuscritos em vários acervos, como bibliotecas públicas, de conservatórios e de universidades, além dos acervos de famílias e até no lixo.

A musicologia brasileira se vale de algumas pessoas que foram “teimosas”. É o caso do Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, e do Curt Lange que é o mais famoso pela repercussão internacional e por haver feito em profundidade um estudo nos arquivos mineiros. Então, com esses que passaram, há muita coisa para se aprender e prosseguir. Por isso, sigo os caminhos da história. Eu sou um “continuador”, com as minhas limitações, esperando que venham outros “continuadores” meus, para aperfeiçoarem aquilo que eu fiz. Há material em toda parte, muitas vezes até dentro de casa.

3.10 A pesquisa sobre a trajetória do Teatro da Paz, em Belém: a coleta de material

Em 1952, o historiador colaborava com jornal *O Estado do Pará*, onde relatava os acontecimentos artísticos de Belém. Nesta mesma época, houve uma temporada lírica na cidade e a cobertura do evento o levou a buscar material de pesquisa em papéis jogados no lixo. “Foi um episódio muito importante na minha vida, porque depois dessa temporada lírica, me tornei pesquisador da música no Pará”.

A busca ocorreu partindo de uma reforma, acontecida no Teatro da Paz, na capital paraense, visando preparar o local para a temporada de óperas. Houve, então, uma limpeza geral no teatro, que significou descartar alguns móveis quebrados, papéis velhos, jornais antigos, objetos inúteis que estavam ocupando as salas e os depósitos do teatro. Salles encontrou no lixo, programas e documentos que contavam a história do teatro, além de recortes de jornais e livros de registro dos espetáculos. Esses documentos haviam sido danificados por cupins e por isso foram excluídos dos arquivos da instituição.

Eram programas, noticiários sobre temporadas de arte do teatro, livros. Eles tiveram lá um servidor muito humilde chamado Alcebíades Nobre que fez, durante vários anos, um diário onde relatava os acontecimentos ocorridos no local. Na época, esse funcionário já tinha morrido. Ele provavelmente não deixaria aquilo ir para o lixo. Junto ao material desprezado, estavam suas anotações, com pequenas críticas sobre cada espetáculo, além do registro do número de pessoas presentes nos mesmos.

O historiador levou pra casa o que podia e começou, então, a ser um colecionador de fatos sobre a arte, a música, o teatro e de modo geral, sobre a vida artística do Teatro da Paz.

De uma maneira geral, sempre procurei ir atrás de arquivos de famílias. E estes arquivos, muitas vezes são jogados fora. O papel inservível amontoado que estorva em casa vai para o lixo. Eu, na minha busca, comecei a me interessar por esses papéis.

3.11 As microedições de Vicente Salles: uma terminologia própria

De sua bibliografia geral constam atualmente 47 títulos, dentre diversos temas, de edições limitadas, em tiragens que podem variar entre um mínimo de 15 e um máximo de 50 exemplares⁸¹. Essas brochuras são edições caseiras, feitas em computador. Está na referida máquina a origem do nome microedição, ou seja, edição em “microcomputador”. Além disso, Salles usa a palavra “micro” significando também “o mínimo”, fazendo alusão à pequena quantidade de exemplares produzidos. Como ele não tem estrutura para fazer uma grande produção gráfica, o trabalho torna-se artesanal, impondo, assim, limitações à quantidade em função da qualidade.

As microedições não se restringem a textos, mas envolvem edição de partituras. Essas são numerosas, totalizam 117 títulos, até o presente momento⁸², que vão desde uma pequena canção de duas páginas até poemas sinfônicos e rapsódias para orquestra⁸³.

3.12 Buscando fontes primárias, encontra as óperas *Bug Jargal* e *Yara*

Salles afirma que o grande mérito do pesquisador está em localizar as fontes, sobretudo as fontes primárias, pois assim, a pesquisa pode ser viabilizada ou ter uma maior fluência.

A gente se prevalece, na pesquisa, de fontes. Eu tenho as fontes primárias e as fontes secundárias. As fontes primárias são mais difíceis de se levantar. São manuscritos, são materiais de arquivo. O grande mérito do pesquisador é saber localizar as fontes, porque encontrando a fonte, ele vai adiante, em busca da pesquisa. A grande fonte está na biblioteca que a gente organiza e nas bibliotecas públicas.

A coleta de material sobre o maestro Gama Malcher, realizada desde a década de 1950, levou Salles a descobrir a existência de duas óperas inéditas deste compositor paraense, cuja obra foi, em quase sua totalidade, destruída devido à má conservação dos manuscritos.

A origem da descoberta está em um livro cuja edição já está esgotada, de autoria de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, intitulado *Relação das óperas de autores brasileiros*⁸⁴,

⁸¹ Ver *Bibliografia Básica* de Vicente Salles, em anexo.

⁸² Setembro de 2007.

⁸³ Os 117 títulos estão listados e organizados sob o título *Microedições*: partituras (pesquisa, digitação computadorizada, textos biográficos de compositores e análises de obras). Porém, até setembro de 2007 a lista não foi publicada.

⁸⁴ AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *Relação das óperas de autores brasileiros*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério de Educação e Saúde, 1938.

encontrado pelo historiador numa loja de livros usados. Nas páginas 53 e 54 do livro de Luiz Heitor, Salles, que atualmente possui a obra completa deste musicólogo brasileiro, localizou as duas óperas: *Bug Jargal* (1870) e *Yara* (1895).

Segundo as informações do musicólogo, a partitura de *Bug Jargal* encontrava-se na Biblioteca da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, e a partitura de *Yara*, na Biblioteca do Instituto Carlos Gomes, de Belém do Pará. Salles foi aos dois locais à procura dos manuscritos e os encontrou esquecidos e intactos nos respectivos lugares.

Através do Luiz Heitor, eu comecei a pesquisar o destino das partituras das óperas. Consegui localizar muitos documentos sobre Gama Malcher, até consegui material o bastante para escrever um livro sobre ele. Mas as duas óperas foram localizadas: uma na Escola Nacional de Música, no RJ, e a outra, no Instituto Carlos Gomes, em Belém. Estavam em biblioteca de estabelecimento de ensino, que é o local adequado. Por incrível que pareça, elas saíram do baú do autor e foram cair na biblioteca de uma instituição afim, que é de conservatório de música. Um local bem adequado para a guarda desse material. Lá estavam os manuscritos, os originais. Os da Biblioteca Nacional foram copiados.

O contato com a partitura da ópera *Bug Jargal* foi em parte viabilizado por um funcionário da Biblioteca Nacional de Música do Rio de Janeiro, chamado Carlos Dantas. O acesso às fontes pode ser facilitado ao pesquisador, e gerar um extenso trabalho, como no caso das óperas encontradas por Salles.

A *Bug Jargal* eu localizei na época em que Carlos Dantas era responsável, bibliotecário da escola Nacional de Música. Ele me mostrou os volumes. Eu manuseei tudo aquilo com ele. E o Carlos Dantas foi uma peça fundamental, hoje completamente esquecida, porque ninguém lembra disso. Um funcionário que botou o material na mão do pesquisador. Mas o pesquisador presta homenagem ao funcionário, porque ele abriu realmente o cofre. Sem o apoio deste funcionário, eu não teria conseguido manusear a partitura e nem teria conseguido fazer os primeiros artigos que fiz sobre Gama Malcher.

3.12.1 A divulgação da pesquisa gerando novas pesquisas

O estágio final de uma pesquisa é a sua divulgação. Desde a década de 1980, Salles começou a divulgar na imprensa a sua descoberta, que estimulou novos pesquisadores a se envolverem com o assunto, dando continuidade a ele.

Tenho vários artigos divulgados na imprensa sobre Gama Malcher e suas óperas. Ao lado disso tudo foi divulgado também que eu usava a imprensa como veículo para informar. Por isso tenho um pioneirismo disso registrado,

porque eu estou todo publicado. Em 1980 já estava publicando artigos sobre o tema.

Salles informa que a notícia sobre as óperas teve repercussão e levou outros pesquisadores a investigar, como foi o caso de um pesquisador de Manaus, Márcio Páscoa, que na época era estudante em Coimbra, prestes a defender uma tese sobre música na Amazônia. E ao estudar a música na Amazônia, deparou-se com o tema Gama Malcher e com a ópera *Bug Jargal*. Este pesquisador conseguiu uma cópia da partitura em microfilme, e passou a trabalhar na restauração da mesma. Este trabalho viabilizou a realização de um concerto sinfônico em Belém, onde alguns trechos das óperas foram executados. Posteriormente, foi feita a primeira apresentação de *Bug Jargal* em forma de concerto. No ano seguinte, após passar por uma revisão do maestro Roberto Duarte, a ópera foi executada em Belém, ocasião em que se deu também o lançamento do livro *Maestro Gama Malcher: a figura humana e artística do compositor paraense* (Belém: UFPA/ SECULT, 2005), de Vicente Salles.

Através do livro do Luiz Heitor, descobri essas duas óperas. Essa informação circulou e chegou a outro pesquisador. Ele foi ao RJ, conseguiu um microfilme da partitura e trabalhou em cima dela, restaurando-a.

3.13 O nacionalismo na obra de Vicente Salles

Apesar de ser um pesquisador voltado para a região norte e para os assuntos nacionais, Salles não é nacionalista. Ao contrário, considera-se internacionalista. O nacionalismo, na sua concepção de mundo e, conseqüentemente, na sua obra, é um assunto de menor importância, pois estaria ligado a interesses materiais. “Na verdade, a minha parte é o mundo. Eu sou internacionalista. Acho a fraternidade entre os povos muito mais importante que o nacionalismo. A gente caminhar junto para construir um mundo novo”.

O nacionalismo é um assunto menor dentro desse conceito. Porém, algo que o historiador preza é a identidade do povo. A identidade social, a que alguns preferem chamar de identidade nacional. Ao mesmo tempo em que é internacionalista, valoriza a diversidade interna da sociedade.

O Brasil, por exemplo, é um país multiétnico e multicultural. Tem muitos regionalismos. Então, o regionalismo é um segmento do nacionalismo. E, ao

mesmo tempo, o conjunto de nações forma o internacionalismo. A gente tem que respeitar o outro e o que o outro pensa. Onde eu estou e vivo bem, aí é minha pátria.

O nacionalismo estaria ligado aos conceitos e preconceitos do mundo capitalista e ao problema do maniqueísmo, que vem desde o começo da concepção bíblica da humanidade: Deus e o diabo, o bem e o mal. Salles pensa que não existe nacionalismo em um povo que pretende destruir o outro. “A guerra pelo poder é nacionalismo? É nacionalismo, por exemplo, os Estados Unidos da América quererem combater o resto do mundo, considerando o outro como inimigo? É a questão do ‘outro’. Se o outro não é semelhante a mim, é meu inimigo”.

3.14. Vicente Salles e a musicologia

Apesar de contribuir com a musicologia brasileira, o pesquisador Vicente Salles admite ser antropólogo, folclorista e historiador, e não musicólogo. “Eu sou folclorista, faço folclore. Tenho um livro abrangendo várias áreas do folclore. Sou regionalista em essência”.

Ele diz não se inserir na área, justificando seu posicionamento com a seguinte argumentação:

Não me insiro dentro da musicologia. Acho que sou mais historiador que musicólogo, porque vejo a música dentro do contexto histórico em qualquer outra atividade humana, seja artística, seja artesanal. A própria palavra “arte” deriva de “fazer”. Então, todos nós fazemos e todos nós somos artistas. No passado mais remoto, a palavra “artista” significava o trabalhador. Aquele que faz, em geral, a gente identifica hoje como o artesão. E eu me considero mais um historiador da cultura do que propriamente um musicólogo. Musicólogo exigiria habilitações que eu não tenho, na parte inclusive de registros musicais, anotações, interpretações. Eu sou um historiador. A história é fundamental para se entender o caminho da cultura. Eu sou um historiador da cultura. Não sou musicólogo. E como historiador, estou aberto a todos os seguimentos que a cultura nos oferece para apreciar: a música, a poesia, a literatura, o artesanato.

No entanto, ao analisar a trajetória de Salles e parte de sua obra, pode-se questionar se de fato ele não é um musicólogo. O objetivo de tal questionamento é se obter uma conceituação acerca do perfil do profissional da musicologia.

Reproduzindo as acepções de Adler, a musicologia histórica, dentre outros aspectos, compreende a história da música em diferentes épocas. Salles possui trabalhos que se encaixam nesta subdivisão da musicologia⁸⁵. O livro *A música e o tempo no Grão-Pará*⁸⁶ (que

⁸⁵ Ver *Bibliografia Básica*, em anexo.

traça a história da música na região norte desde o período colonial até a proclamação da República no Brasil), é um dos exemplos que ilustram e confirmam a pesquisa do autor dentro da referida subárea da musicologia. Além disso, ainda no campo histórico está a biografia, e Salles tem escrito biografias de músicos brasileiros, especialmente relacionados à região norte do país.

Ainda de acordo com as idéias de Adler, a musicologia sistemática compreende a música como fenômeno sócio-cultural. Uma de suas subdivisões, a musicologia comparada ou etnomusicologia, abarca a música folclórica. Portanto, Salles que é folclorista e trabalha a música (incluindo a música folclórica) como um dos aspectos da cultura, também pode ser compreendido como um pesquisador atuante dentro da musicologia comparada ou etnomusicologia.

Como um historiador da cultura, ele se enquadra nas idéias de Merriam⁸⁷, quando este afirma que a etnomusicologia seria “o estudo da música na cultura”. Como antropólogo, ele se enquadra no posicionamento de Kerman, que percebe o etnomusicólogo alinhado à antropologia.

Conforme a exposição feita no primeiro capítulo deste trabalho, o verbete *Musicology*, que se encontra em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, traz uma distinta visão da musicologia, onde seu foco estaria centrado não na música (objeto artístico), mas no homem, o músico agente de seu meio social e cultural. O deslocamento do enfoque da música para o homem, promove interdisciplinaridade e admite o diálogo com disciplinas complementares. Tal estudo passa então a fazer parte do campo das ciências sociais, onde podemos localizar a atuação de Vicente Salles.

Salles trata os temas de pesquisa em música sob o olhar de folclorista, antropólogo e historiador. Portanto, trabalha dentro da interdisciplinaridade. Para enfatizar sua inserção na citada terceira visão da musicologia, voltamos à sua própria declaração: “Sou um historiador que se ocupa de todos os aspectos relacionados ao homem, da ideologia à música”.

Em seu artigo “Reflexões críticas sobre a pesquisa em música no Brasil⁸⁸”, o autor Jamary Oliveira comenta que as publicações sobre música, em periódicos brasileiros especializados, apontam uma grande parte de pesquisadores não músicos escrevendo sobre a

⁸⁶ SALLES, Vicente. *A música e o tempo no Grão-Pará*. 1º. vol. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

⁸⁷ MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, III.: Northwestern University Press, 1964, p. 358, apud KERMAN, Joseph. *Musicologia*, op. cit, p.4.

⁸⁸ OLIVEIRA, Jamary. Reflexões críticas sobre a pesquisa em música no Brasil. In: *Em Pauta* v.1. Porto Alegre: Curso de Pós-Graduação Mestrado em Música/UFRGS, 1989.

área. Grande parte do material de referência sobre nossa música, foi produzida por pesquisadores “cuja atividade musical era inteiramente secundária”.

Para Oliveira, o musicólogo é um profissional cuja principal atividade é a pesquisa, mesmo que esta não seja sua atividade exclusiva. Na opinião do autor é errôneo afirmar que todo pesquisador em música é um musicólogo. Os métodos e as finalidades do trabalho de um determinado perfil de pesquisador podem não ser as mesmas de um autêntico profissional da musicologia. Porém, entendemos que, apesar de os métodos e finalidades de um pesquisador sejam diferentes dos de outro, o importante é o resultado final da pesquisa e, sobretudo, a contribuição à área.

Compreendemos também que um pesquisador capaz de comprovar seus conhecimentos através de sua trajetória de pesquisa idônea e ética, não necessita estar credenciado a uma universidade (ou a qualquer outra instituição relacionada à pesquisa) para ser entendido como musicólogo. A pesquisa em música realizada dentro do rigor científico, não está condicionada a um vínculo institucional.

A Academia Brasileira de Música reconhece seu trabalho musicológico, a começar pelo fato de Salles assumir a Cadeira n.2. No sítio da entidade, podemos verificar os objetivos e critérios com os quais seus membros são eleitos, conforme o trecho aqui transcrito, de autoria de Ricardo Tacuchian⁸⁹: “(...) a ABM se firma na comunidade musical de nosso país como uma respeitável instituição que trabalha pela preservação da memória nacional, pela educação musical do jovem e sua inclusão social como cidadão, pela formação de platéias, pelo estímulo ao intérprete e ao compositor brasileiros e pelo apoio à pesquisa. Seus membros, em número de 40, entre compositores, intérpretes, musicólogos e educadores são eleitos pelos próprios acadêmicos de forma absolutamente democrática e procurando escolher novos ‘imortais’ segundo os critérios da ética profissional, do mérito cultural e de uma folha de serviços em prol da música no Brasil e que tenham alcançado uma projeção nacional ou internacional”.

Por fim, as habilitações que Salles afirma não possuir, como fazer registros musicais, anotações e ser intérprete/executante musical, também podem não ser condições essenciais para seu reconhecimento como musicólogo pela classe musicológica brasileira. Para realizar tais ações, o musicólogo pode contar com a ajuda de outros profissionais que o auxiliem na pesquisa.

⁸⁹ <http://www.abmusica.org.br/História>. Acesso: 17 dezembro 2007.

Atualmente, em um mundo globalizado, os trabalhos de novos profissionais vão sendo incorporados à musicologia. Profissionais ligados às áreas de informática, tecnologia e biblioteconomia, por exemplo, trabalham com acervos, fazem catalogações eletrônicas, lidam com som e imagem em prol da musicologia. Portanto, essa contribuição externa também pode ser dada por músicos dispostos a grafar melodias, fazer anotações e interpretar obras, fornecendo dados para viabilizar a ação musicológica do pesquisador.

CAPÍTULO IV

4. Linhas de pesquisa relacionadas à música

Este capítulo pretende abordar as principais temáticas de pesquisa de Vicente Salles na área de música ou a ela relacionadas. O objetivo é ilustrar parte de seu trabalho com algumas de suas obras mais significativas, numa escala de valores feita por ele mesmo. Essa escala de valores justifica a escolha e a categorização das linhas de pesquisa selecionadas, as quais se apresentam consistentes durante aproximadamente 50 anos de trabalho do historiador.

Com a intenção de compreender a coerência existente na obra de Vicente Salles, foi feito um recorte em sua *Bibliografia Básica*, na produção relativa à música. Tomando por base sua obra de referência *A música e o tempo no Grão-Pará* (uma das mais relevantes do autor na área, segundo seu próprio critério), foi feita uma classificação por temáticas que se encontram dentro da referida obra. A partir dessa classificação, selecionaram-se os seguintes tópicos: bandas de música, músicos paraenses ou relacionados ao Pará (que resultou no volume autônomo intitulado *Música e músicos do Pará*, inicialmente um dicionário biográfico e atualmente uma enciclopédia da música) e a modinha no Pará.

A grande quantidade de material sobre músicos paraenses originou trabalhos específicos. Um deles culminou no livro *Maestro Gama Malcher: a figura humana e artística do compositor paraense*. Além de contextualizar histórica e musicalmente o compositor, o livro é uma resultante de pesquisas que geraram outra contribuição de Salles à cultura nacional: a recuperação de duas óperas de Malcher, *Bug Jargal* e *Yara*, em destaque na referida obra.

Em *Maestro Gama Malcher*, pode-se notar também a forte presença do compositor Carlos Gomes, amigo pessoal do protagonista. Ilustrando a coesão da pesquisa do historiador, percebe-se que o tema Carlos Gomes (seja do aspecto biográfico ou quanto a temas relacionados ao compositor) é constante na sua produção.

Fruto de uma pesquisa histórica, *A modinha no Grão-Pará: estudo sobre a ambientação e (re)criação da modinha no Grão-Pará* – também considerado por Salles como um de seus principais livros – foi organizado de maneira gradativa, inicialmente por meio de artigos para jornais e revistas, como é possível conferir na *Bibliografia Básica* de Vicente Salles.

A interseção entre partes da obra (mesmas temáticas desenvolvidas em diferentes estudos e publicações), também reitera o caráter coeso da produção deste pesquisador. Exemplificando, o trabalho sobre Gama Malcher pertence tanto à produção de *A Música e o tempo no Grão-Pará* quanto a *Música e Músicos do Pará*, além de ter se tornado um livro independente.

Já o estudo sobre a modinha, fruto de uma mesma pesquisa sobre poesia popular (mais especificamente a literatura de cordel), originou os livros *Repente e Cordel*, de 1985 e *A Modinha no Grão Pará*, de 2005. O espaço de 20 anos entre uma edição e outra, segundo Salles, denota a dificuldade do escritor brasileiro em publicar a sua obra.

Vale ressaltar, portanto, que a pesquisa de Salles não se restringe aos temas categorizados. São aqui apresentadas algumas das frentes de trabalho extraídas de sua extensa obra.

4.1. A música e o tempo no Grão-Pará (1º vol. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980)

O livro *A música e o tempo no Grão-Pará* foi escrito em quatro volumes. Salles julga este trabalho como um dos mais importantes de sua produção na área, pois através dele, traça a história da música de sua região, desde os tempos coloniais até a Proclamação da República, em 1889. E como tal, a obra se relaciona com outras áreas do conhecimento, como sociologia e etnografia, além da história. Atualmente, a edição encontra-se esgotada.

A Academia Brasileira de Música considera *A música e o tempo no Grão-Pará* como “a grande contribuição que o pesquisador, antropólogo e folclorista deu à musicologia brasileira”⁹⁰.

Dos quatro livros que a compõem, foram editados apenas o primeiro (homônimo) e o último, *Sociedades de Euterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. (Brasília: Edição do autor, 1985). Os dois livros intermediários continuam inéditos. Salles informa que não teve oportunidade de editá-los.

O autor introduz seu livro adotando como ponto de partida a data de ocupação do Amazonas pelos colonizadores portugueses. O final desta primeira fase culminará com o término do domínio português. Neste período que vai de 1616 a 1835 (quando se deu a

⁹⁰ In: <http://www.abmusica.org.br>. Acesso: 28 agosto 2006.

Cabanagem, “movimento nativista que forçou a reorganização da sociedade local e sua adaptação à política do Império”⁹¹) é quando ocorre a mistura dos elementos constitutivos da cultura musical no Maranhão e no Pará. Aí se observam fenômenos como a atuação do clero, a pequena manifestação da arte profana, e se torna compreensível o papel pedagógico e político da música na formação da sociedade paraense.

Devido à escassez de material, conhece-se pouco da cultura nativa anteriormente a 1616, apesar de se saber que esta cultura ofereceu elementos subsidiários à música popular e folclórica brasileira. Porém, a instalação do europeu marca o início da história cultural na região norte.

O índio vivia em um sistema tribal. Nos rituais, estava a música que praticava. Através de mitos, contava sua história, explicando sua origem e os feitos de seus heróis, valendo-se da literatura oral. Os “encantados” eram seres mágicos que participavam de suas crenças, cuja nomenclatura indígena perdura até os dias atuais:

A nomenclatura indígena de muitas entidades perdura até hoje. No panteão caboclo, todas essas entidades podem estar obscurecidas através de termo genérico muito apropriado: são os “encantados”. Hoje, principalmente nas grandes cidades, será difícil estudá-los sem levar em conta a convergência do catolicismo e dos ritos afro-negros⁹².

Com a dominação européia, o índio sofreu uma quebra nos seus padrões culturais. Ele foi forçado a se adaptar à nova situação, que envolvia o desaparecimento do sistema tribal, a constituição da nova sociedade a partir do modelo europeu e as novas concepções religiosas.

A fim de manter sua cultura, parte de grupos indígenas foi se refugiar nos sertões. Esses grupos originaram o que hoje se conhecem por caboclos, que passaram às novas gerações seus conhecimentos, oferecendo as bases da contribuição indígena na Amazônia. Deles foram preservados alguns produtos culinários, as práticas mágicas, as plantas medicinais etc.

No início do século XVIII, a cultura dos negros africanos passou a ser mais expressiva na sociedade nortista. A partir de 1755, o tráfico de negros na região se intensificou, devido à demanda por mão de obra mais resistente e eficaz que a indígena. O negro, assim como o índio, teve seus valores culturais abalados e enfraquecidos, que aos poucos iam dando lugar aos novos padrões europeus.

⁹¹ SALLES, Vicente. *A música e o tempo no Grão-Pará*, op. cit, p. 21.

⁹² *Ibidem*, p. 25.

As duas etnias minoritárias (negra e indígena) se diluíram nos valores europeus, dando lugar a uma cultura homogênea proveniente desta fusão. Como elementos da nova cultura, pode-se apontar a língua, a religião, a música, a dança, a literatura oral e os costumes; enfim, o folclore que nasceu do sincretismo étnico e que agora viria a compor a cultura brasileira.

Na região Norte, o colono, o militar e clero (composto por padres holandeses, belgas, alemães, austro-húngaros, suíços, croatas, franceses, italianos e espanhóis, e não só por portugueses) deram início à edificação da sociedade regional. Foram esses primeiros colonos, militares e religiosos, que introduziram a dança e a música européia no Pará, incluindo aulas de canto e de instrumentos musicais. Graças aos missionários, a Amazônia recebeu grande influência do canto gregoriano, o qual se pode encontrar até hoje na música popular e folclórica da região.

Para os missionários (principalmente jesuítas, mas também franciscanos, mercedários, carmelitas e capuchos da piedade), a música desempenhava funções catequética, pedagógica e política. Aproveitando o fato de que os índios eram sensíveis à música e por ela se sentiam atraídos, essas ordens possuíam professores de música vocal e instrumental. Organizações do povo em confrarias e irmandades religiosas (cuja função era organizar festas de santos), também cultivavam a música nas suas missões e colégios. Registra Salles: “São frequentes, desde os primeiros anos da colonização, as citações relacionadas com a música, os instrumentos musicais, as danças e as festas dos índios”⁹³.

Os negros, ao contrário dos índios, não tinham direito a ter aldeias e vilas para viverem. Seus quilombos eram ilegais. Nas cidades e em estabelecimentos rurais, os escravos negros deveriam ficar sempre junto aos seus “proprietários”. Alguns desses senhores os concediam semanalmente um dia de folga para trabalharem em benefício próprio. Esse dia era aproveitado para dançar o batuque (cantoria acompanhada de tambor) e possivelmente para exercer sua religião, que também foi influenciada pela cultura européia.

Salles relata um fato que demonstra a importância do negro na sociedade paraense: a criação da irmandade Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, de 1682, e posteriormente a construção da igreja. Os membros dirigentes da irmandade deveriam ser negros, exceto para o cargo de escrivão.

Negros e índios uniram seus deuses, encantados e ritos (resultando, por exemplo, no candomblé de caboclo), contribuindo com o folclore amazônico.

⁹³ *Ibidem*, p. 40.

O Pará e o Maranhão na época colonial, tinham vínculos econômicos, sociais e religiosos. Em alguns momentos, houve um governo único para as duas capitanias, apesar da distância que as separava, estimulando a coesão cultural. A população que vivia em São Luiz e em Belém era dividida em dois grupos: colonos e militares portugueses, e missionários e índios. Esses grupos tinham interesses políticos diferentes, o que gerava conflitos.

A colonização portuguesa se estendia, assim como seu modelo de cultura. Ao fim do século XVII era intensa a atividade artística e musical na Amazônia. Afloravam pintores, escultores, entalhadores, arquitetos e músicos. Índios e negros aprendiam música européia e a executavam em instrumentos europeus, que eram ensinados nas igrejas, nos conventos e nas escolas.

Os missionários continuavam seu trabalho pedagógico e catequético também através do teatro, os chamados autos. Festas de santos em datas importantes para a Igreja (tais como Natal, Páscoa etc.) deram origem a diversos folguedos folclóricos. Porém, festas populares também se propagavam, e durante elas ocorriam, “folguedos, danças e desordens”⁹⁴.

Durante a primeira metade do século da colonização na Amazônia, a vida social e musical de Belém era atrelada à Igreja. As atividades populares e profanas continuavam em desenvolvimento.

Com a criação do bispado do Pará, a música nas igrejas da cidade sofreu uma mudança: vieram mais músicos na comitiva do bispo, alguns de Lisboa, entre coralistas, cantores solistas, organistas e músicos de orquestra, a fim de se promover suntuosas cerimônias religiosas. Também foi criada uma escola de música para meninos cantores de coro (Schola Cantorum, 1735). As crianças substituiriam os *castrati* e renovariam, futuramente, o corpo artístico-musical da diocese.

No início do século XVIII, no Pará, havia luta contra o trabalho dos missionários, pois segundo o pensamento de então, as missões se constituíam um problema para o progresso. Porém, em meio às desavenças entre cidade e campo e em meio às lutas contra as missões, a música se firmava como uma arte bastante difundida no Estado.

(...) As missões representavam fator de desequilíbrio, com sua autonomia e isolamento, regime de trabalho anacrônico e prejudicial aos interesses dos moradores, que não podiam ver com bons olhos a economia igualitária das aldeias indígenas, espécie de socialismo missionário, que modificara o comunismo tribal, passando o controle da produção para as mãos dos missionários⁹⁵.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 58.

⁹⁵ *Ibidem*, p.70-71.

Belém passou a sediar permanentemente o governo do Maranhão e do Pará, o que promoveu desenvolvimento para a cidade, beneficiando também a música. Por exemplo, o intenso tráfico de negros, que ocorreu na segunda metade do século XVIII, fez surgir conjuntos instrumentais compostos por escravos, já que a música também fazia parte das obrigações servis.

A cidade se tornou um centro de atividades artísticas, sociais, políticas e econômicas graças às mudanças promovidas pelo General Francisco Xavier de Mendonça Furtado, irmão do Marquês de Pombal e governador do Estado, de quem Salles enumera uma série de iniciativas, contextualizando o momento histórico:

Mendonça Furtado desencadeou ou fez executar, por ordem do irmão, uma política que causou profunda repercussão na Amazônia: reorganizou a administração pública; mandou construir suntuoso palácio para servir de sede do governo; propôs ao rei, em 18 de janeiro de 1754, a criação de uma Companhia de Comércio oferecendo cabedais dos comerciantes do Pará e Maranhão, insuficientes, mas que se integralizariam à metrópole; enfrentou a poderosa reação dos jesuítas que se opuseram à sua administração (...); deu execução à pastoral do bispo, estabelecendo a liberdade dos índios (1757); em consequência disso, iniciou a prisão e deportação dos missionários; promoveu a criação da capitania do Rio Negro (1755); criou, em Belém, uma junta de justiça (1756); fortificou a região, mandando construir fortalezas em pontos estratégicos; mandou executar importantes obras públicas em Belém (...).

Os jesuítas e os outros missionários foram finalmente expulsos, sem que a Igreja perdesse o seu prestígio. As cerimônias religiosas continuavam a manter seu brilhantismo e elegância, também através da música. Foram ampliados os cargos para meninos coralistas na igreja.

Os instrumentos musicais (normalmente rabecas, violas, flautas e órgãos), os métodos de ensino e as partituras eram importados da Europa. Portanto, os instrumentos dos negros (principalmente tambores) e dos índios (maracás, chocalhos, flautas) foram marginalizados, subsistindo basicamente através dos seus respectivos rituais religiosos.

O período colonial se encerra no Pará ao final do século XVIII, com a economia desenvolvida e diversificada, bem como o comércio e a agricultura.

Na nova fase que se iniciava, após o período colonial, a música sacra se renovava em repertório, ainda europeu, e com a chegada de instrumentos mais modernos. O material humano europeu foi substituído pelo local, dando oportunidade de trabalho aos artistas índios, negros, brancos e mestiços, em sua maioria. O teatro Casa da Ópera, construído no Brasil

colonial para a representação de óperas, dramas, comédias e tragédias, e cuja construção solidificou o teatro profano em Belém, entrou em decadência após 1812, deixando de funcionar.

Na época do Império, o Pará se encontrava com problemas sociais, políticos e econômicos. Havia agitação política e péssimas condições sanitárias. Os escravos libertos, entre índios, negros e mestiços, viviam precariamente.

Após a explosão do movimento da Cabanagem, em 1835, quando ocorreram aproximadamente quarenta mil mortes, a vida política, social e econômica, no Pará, ficou desorganizada. Mas para a Amazônia, foi o momento de gerar o seu modelo cultural próprio.

A evolução da música sacra ficou prejudicada nesse período de conflitos sociais, de pobreza e de epidemias. A música na Catedral, que era a melhor de Belém, encontrava-se estagnada. As oscilações políticas da época influenciaram no seu número de músicos, às vezes reduzindo, às vezes aumentando o quadro, fazendo com que o nível musical obtido não fosse o mesmo de antes. Foi necessária uma intervenção do presidente da província, o General Andréa, para que a música na Catedral pudesse se reerguer. Houve, então, a contratação de novos músicos.

O ano de 1839 (já ao final das agitações revolucionárias da Cabanagem) iniciou uma nova fase de desenvolvimento artístico e cultural no Pará. O General Andréa foi substituído, por ordem do governo imperial, pelo paraense Bernardo de Souza Franco, melhor aceito pelo povo que seu antecessor. Nesse período, foram contratados professores de canto e de instrumento, e mestres-de-capela, significando uma reedificação da música litúrgica.

Em 1842 é publicado no Pará o primeiro livro didático voltado ao ensino musical, o *Compêndio* de princípios elementares de música, de autoria do organista e mestre-de-capela português João Nepomuceno de Mendonça, um dos músicos contratados. Este professor, juntamente a D. Manoel Marti, pianista espanhol, organista, docente e compositor, fez um trabalho efetivo na música litúrgica da época.

Após concluído o período de trabalho de Nepomuceno e Marti, a música religiosa ficou novamente estagnada. O bispo D. Antônio de Macedo Costa, percebendo o problema, promoveu a reforma necessária delegando ao músico polonês de formação alemã, Adolfo José Kaufuss, a missão de elevar, uma vez mais, o nível da música litúrgica.

Pianista, organista e compositor, além de físico, químico, matemático, astrônomo, jornalista, historiador, cronista e crítico musical, Kaufuss trabalhou pela cultura local no Pará. Ele restaurou o coro dos meninos cantores; criou um novo coro de apenas oito vozes; lecionou música vocal na Igreja, em colégios e a crianças supostamente dotadas de aptidão

musical; fez as reformas necessárias à música na Catedral, de onde veio a ser mestre-de-capela; reformou o ensino musical no Seminário; conseguiu resgatar o brilhantismo das cerimônias religiosas; conseguiu adquirir um grande órgão para a Catedral; promoveu concertos orquestrais, regendo as orquestras Phi'Euterpe e a do Club Philarmônico. Faleceu em 1874 e, segundo Salles, Belém foi pouco reconhecida a seu trabalho.

Enquanto a música religiosa continuava se destacando e se fortalecendo, a música popular, herdada pelas camadas populares européias, subsistia, mas era muitas vezes reprimida. A música religiosa, ensinada pelos missionários era a oficial. A oposição das músicas oficial e popular gerou a base do futuro antagonismo entre as músicas de salão e de rua.

Dentre outros recursos, foi também através do canto, da dança, do teatro e da música instrumental, que o europeu impôs seu modelo cultural. Este, misturado às demais culturas (indígena e negra), transformou-se num terceiro elemento, uma nova faceta da cultura. Mas não só o missionário colaborou com a miscigenação cultural: também foi importante a figura do viajante. Marujos portugueses e de outras nacionalidades traziam seus costumes, sua forma de lazer, enfim, a cultura popular para o País. Dessa maneira, o estado do Pará não foi uma exceção, mas recebeu levas de colonos e visitantes de diversas nacionalidades. Surgiam e se estabeleciam os folguedos folclóricos.

Essa cultura popular, normalmente, não era bem aceita pelas autoridades civis e religiosas. Havia a tentativa de arrefecê-la, inclusive através de leis. Salles afirma⁹⁶:

Mas o direito de divertir-se e de acreditar nos seus deuses ou nas entidades míticas era escassamente defendido pelos negros e pelos índios, na Amazônia. Muitas vezes consideradas práticas ilícitas ou criminosas, pelas leis da metrópole e, depois, pelos códigos de posturas, a única defesa, na clandestinidade, era a discrição.

Particularmente mal vistas eram as práticas religiosas relacionadas à feitiçaria. As punições, vindas de Portugal e adotadas no Brasil (documentadas no Código Filipino, de Portugal e no Código de Posturas Municipais de Belém, de 1848), variavam desde açoitamento em praça pública até a perda da herança familiar ou morte. Mas também eram proibidas manifestações como “fazer batuques ou sambas, tocar tambor em pagodes ou acompanhando santos, ou qualquer outro instrumento que perturbe o sossego público”⁹⁷.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 162.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 164.

Portanto, através da proibição foi possível se tomar conhecimento de diversos folguedos e manifestações folclóricas brasileiras, muitas das quais até hoje compõem o folclore amazônico.

A cidade de Belém crescia e havia poucos centros de lazer para atender às exigências do público. O Teatro da Providência era o ponto de maior movimento, que abrigava atividades artísticas e eventos cívicos.

No entanto, a massa popular encontrava nos folguedos folclóricos (inclusive no teatro folclórico do boi-bumbá, bastante difundido na região norte) a sua diversão. A festa anual de Nossa Senhora de Nazaré era um grande evento popular, ocasião em que os grupos folclóricos se apresentavam, com suas danças típicas, ao lado das barracas e dos pequenos teatros de diversão que ali se instalavam.

Na ocasião da festa de Nazaré, surgia, além do teatro, o circo. E completando o espetáculo popular, tocatas e retretas públicas eram feitas pela cidade, mais intensamente na época festiva. Bandas de música se apresentavam pelos coretos de Belém.

Além dos professores de música atuantes nas igrejas, novos docentes surgiam, e alguns oferecendo, através da imprensa, o ensino gratuito da música aos interessados.

A década de 1850 foi o início do intercâmbio de companhias viajeras pelo país. A facilidade de circulação oferecida pelos navios a vapor, proporcionou o intercâmbio das atividades teatrais no Brasil, inclusive na região norte. O Teatro da Providência, no Pará, foi um dos pontos de estabelecimento destas companhias, que freqüentavam também as praças.

O teatro nortista já se encontrava estabilizado e com sucesso. O público era cativo nos espetáculos da cidade, que também envolviam orquestras. O movimento cultural se firmava, apareciam atores e músicos locais.

Através dos navios a vapor, chegavam a Belém produtos culturais da Europa: danças (polcas, mazurcas e valsas, dentre outras) partituras e instrumentos musicais. Também chegavam bailarinas e cantoras francesas. Entravam em moda os cafés em estilo parisiense, os clubes dançantes e os bailes de carnaval.

Os espetáculos teatrais também passaram a incluir a ópera. Em 1856 o Teatro da Providência abrigou pela primeira vez, uma temporada lírica. Mas o povo ainda não estava acostumado aos espetáculos líricos, apesar de esforços de alguns músicos como Henrique Eulálio Gurjão, Adolfo José Kaulfuss e outros. E mesmo após reformas, o Teatro da Providência não tinha boa estrutura para grandes montagens como as óperas exigem.

Um incêndio acontecido no Teatro da Providência, em 1877 veio a apressar, no congresso provincial, um projeto de construção de um teatro moderno, que pudesse oferecer todo tipo de espetáculo: o Teatro da Paz.

A história do Teatro da Paz é contada na terceira parte do livro com riqueza de detalhes. Salles relata a movimentação política direcionada à construção do novo teatro, desde anos antes da inauguração de sua pedra fundamental, em 1869. Neste percurso histórico, relata os problemas atravessados para tal empreendimento.

A edificação da estrutura deu-se de maneira lenta e cheia de interrupções, por motivos econômicos e políticos. Trinta anos haviam transcorrido desde a autorização do governo à idéia da construção, e a situação continuava indefinida. Enquanto isso, a cidade de Belém crescia, bem como a demanda por novos produtos culturais.

Somente após dez anos entre as primeiras providências para a construção do Teatro da Paz é que se deu a sua inauguração, em 1878. Foi um evento festivo, onde se apresentaram diversas bandas de música e uma orquestra, para um público de 1.100 pessoas (sua capacidade máxima). Estava inaugurada a obra. A partir daí, intensificou-se a atividade cultural no palco do teatro da Paz.

Em 1880 se iniciou o tempo da ópera em novo palco, a começar pela chegada da Companhia Lírica Italiana, sob a regência do maestro Enrico Bernardi e sob a direção do empresário Tomás Passini. Das nove óperas que constavam no repertório do grupo, uma delas era *Il Guarany*, de Carlos Gomes.

O público recebeu a Companhia como um grande acontecimento artístico, pois sua atuação era superior às atuações dos grupos que se apresentaram no Teatro Providência. Além disso, os espetáculos eram acontecimentos sociais em Belém. Porém, Tomás Passini se viu em dificuldades financeiras e quase sem apoio do governo para manter o projeto. Foi então organizada, por pessoas influentes, a Associação Lírica Paraense, cuja função seria assumir as despesas da Companhia e as contratações das temporadas de ópera dos anos subseqüentes.

Resolvidos os problemas financeiros, o grupo italiano continuou atuando em Belém. Foi encenada, em setembro de 1880, a ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, obtendo grande sucesso.

Em 1881, a segunda Companhia Lírica Italiana executou, também com êxito, 20 récitas da ópera *Idália*, do paraense Henrique Eulálio Gurjão.

Em 1882, mais uma Companhia Lírica chegava a Belém. No mesmo ano, através do contato da Associação Lírica com o jovem compositor Gama Malcher, a cidade recebeu

Carlos Gomes por primeira vez, para assistir à sua ópera *Salvatore Rosa*. No dia de sua chegada, Carlos Gomes e Henrique Gurjão se conheceram pessoalmente.

Salles narra, no livro, os pormenores das homenagens calorosas do povo destinadas a Carlos Gomes. “Os jornais da época, fixaram, dia-a-dia, todos os passos do maestro e a impressionante manifestação de carinho e apreço que recebia diariamente. Nunca, qualquer personalidade, havia recebido tão unânime e tão imponente manifestação como esta⁹⁸”.

Sob seu olhar de antropólogo, o autor analisa esse comportamento coletivo como uma identificação nacional na figura do compositor, internacionalmente reconhecido e uma das mais fortes expressões do romantismo brasileiro.

Nas proximidades do final do regime monárquico, o Teatro da Paz, em dez anos de existência, continuava a abrigar os principais acontecimentos artísticos do Pará. Em suas salas eram apresentados espetáculos como óperas, operetas, *zarzuelas*, dramas, comédias, concertos e recitais, além de festas cívicas e festivais beneficentes com finalidades abolicionistas.

Transformações sociais e políticas ocorriam em Belém, coincidindo com o término do primeiro decênio do Teatro da Paz. Havia abundância de dinheiro na região amazônica, fruto do sucesso das exportações da borracha, o que ocasionou desenvolvimento acelerado - incluindo o desenvolvimento musical - e mudanças qualitativas relevantes nas formas de vida e na cultura locais.

Pessoas formadas na Europa, ou na própria região norte, mas com mestres europeus, trabalhavam na formação de novos músicos. Crescia o negócio de instrumentos musicais (como por exemplo, o de pianos, alimentado por diversos importadores) e partituras. A litografia de Carlos Wiegant, instalada na capital em 1871, transformou-se no principal estabelecimento de artes gráficas da região, e imprimiu partituras e caricaturas. Gradativamente, surgiam concorrentes para Wiegant. Em 1883, através de Carlos Gomes, M. J. da Costa e Silva fazia seus primeiros contatos com a casa Ricordi, em Milão.

No primeiro decênio do Teatro da Paz, período imediatamente anterior à proclamação da República, o movimento artístico (musical e teatral) em Belém era grande, e sobressaía-se a figura de Carlos Gomes como um herói nacional, objeto de grande admiração e simpatia do povo paraense.

Na quarta e última parte de *A música e o tempo no Grão-Pará*, Salles destaca três personalidades importantes (ou “figuras dominantes”) para a música local: o maestro Enrico Bernardi, o flautista Ernesto Dias e o também flautista e regente Roberto Barros. E encerra o

⁹⁸ *Ibidem*, p. 329.

livro abordando o teatro popular, marginalizado pelo Teatro da Paz, essencialmente burguês, numa cidade agora rica, com estamentos bem definidos que geravam preconceitos sociais.

A relevância deste livro está no fato de ele ser a resultante da pesquisa de fases da História do Brasil, a partir da música. Sendo a música um fenômeno significativo dentro de uma cultura, pode vir a trazer informações sobre um determinado grupo social. Dessa forma, pode auxiliar numa reconstrução histórica, como demonstra o autor.

A Câmara de Letras e Artes do Pará afirma, no prefácio da edição de 1980 (página 13), que o livro “vem preencher uma lacuna na bibliografia amazônica” e ressalta a riqueza do material pesquisado. Salles oferece em *A música e o tempo no Grão-Pará* reproduções de documentos que vêm ilustrar o texto, tais como partituras (*fac-similes*), trechos de reportagens veiculadas nos jornais da época, cartazes e fotografias.

O autor pretendeu neste livro percorrer o caminho inverso ao que habitualmente percorre o historiador da música: partiu da província, não da metrópole (a capital cultural onde se desenvolvem os principais acontecimentos). Neste processo de pesquisa, passou por dificuldades relativas à coleta de dados. Às vezes, a documentação é escassa; alguns arquivos são inacessíveis; geralmente, a morte de pessoas detentoras de determinados documentos acarreta uma fragmentação da memória nacional. Apesar disso, o autor conseguiu reunir material suficiente para escrever este livro-síntese da história da arte nacional, especialmente focalizado no Pará, oferecendo abundante material ao leitor.

O mesmo rigor e abundância documental são apresentados em *Sociedades de Euterpe*, uma pesquisa sobre a origem e a evolução das bandas de música no País. Este quarto volume independente de *A música e o tempo no Grão-Pará* continua a tarefa de somar informações até então inexistentes, desorganizadas ou relegadas, à história da música no Brasil.

4.2 *Sociedades de Euterpe*. As bandas de música no Grão-Pará. Brasília: Edição do autor, 1985

No livro *Sociedades de Euterpe* (resultado de uma pesquisa iniciada em 1952⁹⁹), o autor afirma que o desenvolvimento da banda de música é uma página da história da música no Brasil. O estudo da origem e evolução desses grupos remete, por exemplo, às descobertas acerca dos instrumentos trazidos pelos colonizadores e à história que começou a ser escrita, a

⁹⁹ Vicente Salles esteve de janeiro a maio vivendo em diferentes cidades do interior do Pará, pesquisando bandas de música. Viveu em Algodual, Maracanã, Marapanim, Curuçá, São Caetano e Vigia. A pesquisa foi realizada com recursos próprios. Não houve nenhum patrocínio ou ajuda do governo.

partir de então, por músicos militares e civis, estrangeiros e aqui nascidos, por toda a Colônia, pelo Império e pela República.

Os indígenas brasileiros, antes da colonização européia, já possuíam seus aerofones, membranofones e idiofones. Os europeus e os africanos trouxeram seus instrumentos para o Brasil, e o contato entre as culturas gerou a formação de conjuntos, que foram evoluindo e se modificando no decorrer do tempo.

O etnomusicólogo brasileiro José Claver Filho escreve no prefácio de *Sociedades de Euterpe* (página 9), em fevereiro de 1985:

Curt Lange indica como possivelmente alemães os instrumentistas que Maurício de Nassau trouxe para seus regimentos, aqueles mesmos que, além dos serviços ordinários, junto às respectivas tropas, ilustraram com serenatas as reuniões nos jardins dos palácios da Cidade Maurícia”.

E continua seu texto posteriormente afirmando:

“No século XVIII, talvez com origem nas tropas de Nassau, diversas vilas pernambucanas mantinham música em seus regimentos militares. Os melhores mestres de música religiosa do Ciclo do Ouro eram também músicos militares”.

Portanto, a história das bandas de música se mescla com a própria história do Brasil.

A banda de música é uma entidade de importância social. A exemplo das corporações existentes na Idade Média, mais que um veículo da arte, também é um grupo nivelador das classes sociais, aglutinador (agrupando trabalhadores nem sempre do mesmo ofício), assistencial em sua origem (baseado no mutualismo, onde as pessoas se reuniam para apoiarem-se), formador de personalidade (representando um papel importante na arte e na socialização do povo brasileiro) e preparador de músicos de orquestra.

Normalmente, os conservatórios e escolas de música em geral (como no caso do Pará), destinavam-se preferencialmente às áreas de violino, canto e piano. Os instrumentos de sopro eram menos requisitados, ou dificilmente eram oferecidos nestas escolas. Por isso, Salles afirma que a banda de música acabava sendo o “conservatório do povo”, ou seja, uma instituição procurada por aqueles que queriam fazer da música uma atividade prazerosa em suas vidas, e que não visavam, inicialmente, a profissionalização. Dessa maneira foi o ensino da música no Pará, estado que já possuiu inúmeras bandas militares e civis, mantidas por diversas instituições.

No final do século XVIII, movido pela preocupação com idéias revolucionárias em Caiena – e dada a sua proximidade com o Brasil –, o governo decidiu reforçar as tropas militares no norte do país. Houve deslocamento de tropas para a Amazônia e Pará. O Rio de Janeiro recebeu, em 1803, o Regimento de Estremunhoz, vindo da Metrópole. Este regimento também se deslocou para o Pará levando seus músicos, como, por exemplo, o flautista Antonio da Silva Conde, que se tornou mestre de banda e residiu no Estado durante aproximadamente 17 anos.

Porém, somente com a vinda de D. João VI para o país, em 1808, a banda de música começou a tomar sua forma atual. O rei de Portugal estabeleceu que houvesse um grupo musical em cada regimento militar, composto de 12 a 16 músicos. Rapidamente, o ensino da música proliferou-se nos quartéis de todo o Brasil, gerando a formação de várias bandas militares. Posteriormente, surgiram as bandas civis, que se apresentavam durante desfiles e marchas.

O movimento popular da Cabanagem, de 1835, obrigou o governo imperial a levar para o Pará um grande número de tropas militares, reforçadas com soldados alemães e ingleses. Com elas, dirigiram-se muitos músicos ao Estado e formaram-se as bandas nas corporações. Depois da Cabanagem, firmaram-se as bandas do 3º. Batalhão de Artilharia a Pé e a do 11º. Batalhão de Infantaria.

Apesar do impulso dado à formação de bandas militares no Brasil, com a vinda da Coroa portuguesa para o Rio de Janeiro, o Pará não oferecia possibilidades para o progresso desses grupos. Os motivos eram o atraso econômico e a desorganização administrativa após a Independência. As duas principais bandas, até a segunda metade do século XIX, eram vinculadas ao exército. O progresso da história das bandas de música no Pará, segundo o historiador, aconteceu a partir do ano de 1853.

Em 1853, surgiu a Banda do Corpo de Polícia, a mais antiga corporação do gênero no Pará e detentora de um prestígio que os momentos de crises políticas e financeiras não foram capazes de abalar. Era constantemente solicitada a tocar em eventos particulares, o que exigiu regulamentação interna. Foi elaborada, então, uma tabela com valores dos serviços prestados, tais como apresentações em almoços, jantares, novenas, batizados etc. Com o advento da República, foram tomadas providências para melhorar e renovar a referida banda, que teve seu apogeu entre 1892 e 1920.

A Marinha, presente na Amazônia desde os tempos coloniais, em 1859 já possuía uma banda de música bem estruturada cuja origem se perdeu por falta de documentação. Segundo Salles, a importância de se estudar a história da banda da Marinha reside no fato de que esta

corporação foi uma grande fornecedora de músicos de orquestras. Ele cita os nomes de Alexandre Oliveira, Eugênio dos Santos Tavares, João Baptista Cavalcante e José Bernardo Borrajo como alguns dos importantes mestres de banda do século XIX que, de alguma maneira, estiveram ligados ao meio orquestral. Das experiências e colaborações desses músicos, além da participação e direção de bandas de músicas, da composição (inclusive para formação orquestral) e do ensino instrumental, também constam atuações em orquestras tais como a do Instituto Carlos Gomes, do Centro Musical Paraense, da Orquestra Sinfônica Paraense, do Instituto Nacional de Música, do Teatro Paraense, do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e em diversos grupos populares. Pode-se perceber, por este exemplo, porque Salles considera as bandas de música, especialmente a da Marinha de então, como “celeiros de músicos de orquestra”.

A Banda da Aeronáutica tem uma história mais curta que as demais, devido ao fato de ser a mais recente das Forças Armadas. Foi criada em 1944 e rapidamente se consolidou.

Outra instituição criada e mantida pelo governo local, a Banda de Música do Corpo de Bombeiros, alternou momentos de fecundidade musical e de instabilidade política, comprometendo inúmeras vezes a sua existência. Estabelecida em 1900, recebeu instrumental novo e completo, vindo da Alemanha, e recebeu os melhores profissionais do Pará, além de muitos estrangeiros. Por volta de 1903 passou por um período de maior prestígio e foi comparada, por sua excelência, às melhores bandas européias e norte-americanas.

Porém, em decorrência de crises econômicas e políticas, a banda sofreu vários abalos, sendo extinta e reorganizada várias vezes, sem recuperar o seu nível inicial. Em 1978, sofreu uma fusão com a banda da Polícia Militar, dando origem à Banda de Música da Polícia Militar do Estado.

Problemas econômicos e administrativos levaram o Pará a um tempo de pouca atuação pública de suas bandas militares. Em Belém havia atuação nos quartéis, mas faltavam apresentações públicas. O povo só tinha contato com esses grupos locais quando acontecia a festa do Círio de Nazaré, no mês de outubro, ocasião em que todas elas saíam tocando músicas religiosas.

Em 1922, após um concerto da Banda de Música do Estado Maior do Exército Mexicano, realizado no Teatro da Paz, as bandas militares locais saíram do estado de estagnação em que se encontravam na época. Entusiasmados com o sucesso do grupo mexicano, voltaram a fazer audições fora dos quartéis, em coretos da cidade.

Além do sucesso da banda mexicana, outro fator que levou as bandas de volta aos coretos de Belém foi o programa comemorativo do centenário de adesão do Pará à

independência do Brasil, culminando em 15 de agosto de 1923, com um grande festival destes grupos musicais. Paralelamente ao sucesso dos grupos militares, voltavam a aparecer bandas civis.

No início do século XX o repertório de bandas brasileiras era composto por dobrados, marchas, hinos, polcas, maxixes, valsas, fantasias e diversos *pot-pourri*. Assim era no Pará, e até os dias atuais este grupo de gêneros faz parte do repertório básico das bandas de música.

As bandas civis, ao contrário das militares, deixaram pouco material sobre sua organização e manutenção. No Pará, elas são organizações simples, fruto de iniciativa popular. Salles revela:

(...) a banda de música tem o suporte no tipo de organização das corporações medievais, mas é fenômeno típico desencadeado no século XIX. As irmandades e corporações de ofícios como que modelaram a banda de música civil, separando-a da tutela do Estado e da Igreja, tornando-a, portanto, um acontecimento singular nos países que adotaram esse modelo de corporação musical¹⁰⁰.

Por isso, nem mesmo a utilização da banda para o lazer dos mais abastados, como acontecia na Era Colonial, invalida a iniciativa popular e desvia sua importância. O grupo mantém suas características como uma entidade associativa, assistencial e beneficente.

Devido às dificuldades de aquisição de instrumentos musicais, os quais eram geralmente importados, as bandas civis do Pará, durante a primeira metade do século XX, foram mantidas por seminários, conventos e catedrais na execução de músicas de concerto. Somente na segunda metade do século é que o comércio se abria, facilitando a compra para os instrumentistas.

Quanto aos músicos dessas instituições, o autor observa um fenômeno cíclico que vem ocorrendo desde o passado até os dias atuais: o aprendizado instrumental se dá em uma banda civil. Depois disso ele passa a trabalhar em bandas militares e, quando vai para a reserva, retorna à banda civil, muitas vezes na condição de mestre.

O Pará teve diversas bandas civis atuantes, organizadas nas fábricas, oficinas e indústrias da região. Muitas delas surgiram e desapareceram sem deixar documentação. O interesse da iniciativa privada foi momentâneo, perdurando a iniciativa popular que mantinha a existência dos grupos.

Após a proclamação da República, as bandas de música paraenses desenvolveram-se mais rapidamente do que antes. O Club Philarmonico do Pará, uma associação de amadores,

promovia concertos regularmente. As bandas civis (como, por exemplo, a Rosa Cruz, a Filarmônica da Sociedade União Liberal, a Alemã, a Espanhola e a Portuguesa), inclusive as escolares (como a Banda Escolar Antônio Lemos, a do Instituto dos Educandos Artífices, a do Instituto dos Educandos Lauro Sodré), se proliferavam.

Salles relata que em 1968 a FUNARTE distribuiu instrumentos musicais, numa política de apoio às bandas, que beneficiou 14 grupos paraenses.

No ano de 1976 houve no Estado o Primeiro festival Estadual de Bandas de Música, sendo uma das finalidades a de incentivar os grupos civis do Pará.

Em 1971, a FUNARTE voltou a atuar lançando o Primeiro Concurso Nacional de Bandas de Música, cuja segunda edição se deu no ano posterior e não teve continuidade.

Estreita relação com a banda de música tem o coreto, que significa “pequeno coro”. Nas igrejas antigas havia espaços reservados para os coros, instituições dentro da Igreja Católica imprescindíveis para o desenrolar da liturgia da missa. O coro grande, a exemplo das igrejas mais tradicionais da Europa, costumava ficar diante do altar-mor. Outros espaços destinados a coros menores ficavam espalhados pela nave da igreja, próximos às janelas. Eram os chamados “coretos”.

Em espetáculos mais suntuosos, o coro ficava dividido pelos diversos coretos da igreja, como fazia o compositor italiano Gabrieli (1557-1612) na Idade Média, que desenvolveu o estilo coral através do uso mais ousado da antifonia, onde um coro se opunha a outro¹⁰¹. Assim era criada a sensação de estereofonia.

A banda de música passou a subir nos coretos das igrejas para se apresentar, a fim de se tornar mais visível e melhor audível.

Fora da igreja, o grupo desfilava. Depois de um certo tempo, parava e executava uma música, como o faz até hoje. Este ato passou a exigir um palco fixo e a solução foi a colocação de estrados de madeira para que a banda subisse. Posteriormente, foram erguidas construções em praças públicas com a finalidade de alojar as bandas. Estas construções também foram chamadas de coretos.

Segundo Salles, um coreto marca um momento importante da arquitetura urbana. Uma cidade que dispõe de um coreto, dispõe de um local de exibição de suas bandas de música e de seus grupos seresteiros. Normalmente, ele é construído defronte da igreja matriz, onde costuma ser o principal espaço das cidades interioranas.

¹⁰⁰ SALLES, Vicente. *Sociedades de Euterpe*, op. cit, p. 79.

¹⁰¹ DICIONÁRIO de Música Zahar, Zahar Editores e Luiz Paulo Horta, Rio de Janeiro, 1985, p. 140.

Na primeira parte de *Sociedades de Euterpe*, o autor abordou as corporações militares. Na segunda parte, as corporações civis. Agora, numa terceira parte, Salles se aprofundou à banda de música e a temas adjacentes, como coretos, teatro popular, festas e folguedos folclóricos, em diferentes regiões do interior do Pará: Bragantina; Salgado; Vigia; de Colares a Belém; Guajarina; Marajoara; Baixo Tocantins; Baixo Amazonas. Posteriormente, Salles encerra a obra escrevendo sobre Wilson Fonseca, compositor e historiador da música de Santarém e filho de um mestre de banda da região. Tal ofício veio a exercer com aproximadamente 20 anos de idade, substituindo seu pai.

Claver Filho no mesmo prefácio de *Sociedades de Euterpe*, afirma:

Há muita pergunta à espera de respostas. E tais respostas só poderão ser facilitadas a partir do momento em que cada região brasileira for estudada em livros do nível de *Sociedades de Euterpe*, que integra esse monumento da nossa musicologia: *A música e o tempo no Grão-Pará*, de Vicente Salles. A partir daí, tudo fica mais claro.

4.3 *Música e músicos do Pará* (1ª. Edição: Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970. Coleção Cultura Paraense. Série Theodoro Braga. 2ª. Edição revista e ampliada: Belém: Secult/Seduc/Amu-PA, 2007)

Além dos quatro volumes, o livro *A música e o tempo no Grão-Pará* gerou um volume suplementar, *Música e músicos do Pará*. Inicialmente era um dicionário biográfico. Sua primeira edição, datada de 1970, antecede a primeira edição de *A música e o tempo no Grão-Pará*, de 1980.

A idéia de escrever um dicionário biográfico surgiu a partir da pesquisa de partituras. Ao descobrir uma música nova, Salles se interessava em identificar o autor. A curiosidade o impeliu à busca das biografias dos compositores. Porém, segundo seu relato, normalmente tais compositores davam poucas informações sobre si próprios. Com a publicação do livro, no entanto, muitos músicos se interessaram por participar da pesquisa, integrando a ela suas biografias. Essa mudança de postura dos colaboradores facilitou o trabalho do pesquisador: “A publicação fez com que muitas portas se abrissem para a pesquisa”, diz o autor.

Em 2002, com mais dados coletados, Salles publicou uma microedição de *Música e músicos do Pará* de apenas 10 exemplares.

Após mais 37 anos de coleta de material que pudesse completar o livro, em 2007 saiu a segunda edição (pela Secult-PA), revista e ampliada. Mas agora gozando do *status* de

enciclopédia. Esta segunda edição foi lançada na XI Feira Pan-Amazônica do Livro, realizada entre 28 de setembro e 07 de outubro de 2007, na Capital Paraense.

A nova versão do título tem caráter enciclopédico porque acrescenta verbetes sobre temas relacionados à música, tais como instrumentos musicais (inclusive indígenas e africanos), danças e folguedos folclóricos, além de novas biografias de músicos e de pessoas relacionadas à música.

Em decorrência de problemas estruturais, 82 documentos musicais foram excluídos do texto da segunda edição sem o conhecimento do autor. Porém, o livro traz uma série de fotografias, caricaturas e desenhos.

Na página 195 de *Música e músicos do Pará*, encontra-se o verbete sobre o compositor José Cândido da Gama Malcher. A pesquisa sobre o compositor paraense foi ampliada, deu origem a uma microedição e a um livro, e acarretou a recuperação de duas óperas, *Bug Jargal* e *Yara*.

4.4 *Maestro Gama Malcher: a figura humana e artística do compositor paraense* (Belém: UFPA/ SECULT, 2005)

A obra *Maestro Gama Malcher: a figura humana e artística do compositor paraense* também é uma conseqüência de pesquisas anteriores. O resultado da pesquisa sobre Malcher aparece em *A música e o tempo no Grão-Pará* e, conseqüentemente, em *Música e músicos do Pará*.

O material sobre o compositor paraense tornou-se, inicialmente, uma microedição de apenas 15 exemplares¹⁰², lançada em 1999. Posteriormente ampliada, tornou-se um livro lançado em 2005, durante o IV Festival de Ópera do Teatro da Paz, em Belém.

Além de abordar a vida e a obra de Gama Malcher e sua relação de amizade com Carlos Gomes, incluindo algumas reproduções dos manuscritos de cartas que os compositores trocaram entre si, o livro também focaliza as óperas *Bug Jargal* e *Yara*, cujas estréias se deram em 1890 e 1895, respectivamente, reproduzindo fotografias de cartazes, reportagens e críticas de jornais da época; contando a história de cada uma delas; trazendo o libreto e os figurinos desenhados para a representação de *Bug Jargal*, em 1890.

Finalizando os anexos do referido livro, há uma bibliografia sobre Gama Malcher, onde constam cinquenta obras selecionadas. Inclui também uma relação de publicações de

¹⁰²*Maestro Gama Malcher*. Patrono da cadeira 24 da Academia Brasileira de Música. A figura humana e artística do compositor paraense. Brasília: Microedição do autor, 1999. 178 páginas, 15 cópias.

Salles sobre temas diversos, sendo dezesseis livros, onze participações em obras coletivas, trinta e seis edições limitadas (ou microedições) e uma tradução¹⁰³.

A maior parte da produção de Malcher foi destruída por cupins, devido à má conservação das partituras, no decorrer do tempo. No artigo de Vicente Salles, “Inéditos da música paraense do século XIX”, publicado no programa de reabertura do Teatro da Paz, em seu Festival de Ópera (20 de abril a 12 de maio de 2002, página 40), consta que das cinco óperas escritas pelo compositor paraense, permaneceram apenas as já citadas *Bug Jargal* e *Yara*. Perderam-se *Idyllo* (em português) e *O Seminarista*, obras completas e *Il Pazzo d’Evora*, iniciada em 1895, porém inacabada.

No artigo “*Bug Jargal* e a cultura brasileira”, de Márcio Páscoa, publicado no programa do Festival de Ópera do Teatro da Paz de 2003 (de 07 de agosto a 04 de setembro, p.14), o autor esclarece que apesar de a história acontecer no Haiti (São Domingos, 1790), suas temáticas se aplicam à realidade brasileira. Elas abordam conflitos étnicos entre brancos e negros; conflitos de gênero entre homens e mulheres; o confronto entre pecadores e puros; entre a calma e a revolta; entre a felicidade e a cólera, e até mesmo entre as diversas formas de amor (paternal, filial, carnal etc.). O tema abolicionista leva à principal mensagem, que é o amor fraterno como solução para as diferenças entre os seres humanos. Este melodrama, a primeira ópera brasileira do período republicano, é baseado no libreto de Vincenzo Valle (1857-1890).

Yara é baseada no imaginário amazônico, normalmente rico em histórias que envolvem o mundo aquático devido à situação geográfica da região, irrigada pelas águas fluviais. Muitas vezes, o caboclo justifica o desaparecimento ou o afogamento de alguém (fato comum num local cheio de rios) através de lendas, atribuindo o fato ao Boto, à Iara e a outras entidades.

Salles tece os seguintes comentários sobre o tema:

O encantamento na Amazônia é uma crença generalizada. Tanto que as entidades são chamadas de “encantados”. Os “encantados” vivem nas encantarias, debaixo d’água. São reinos subaquáticos. A mitologia regional é adequada ao ambiente. É forte a ligação com a água, como também com a selva e a floresta. Todo ambiente tem um contexto em que ele se manifesta. Ou da floresta, da água, do fogo, dos elementos da natureza que servem de suporte ao habitat das entidades, das encantarias. E a Amazônia é um mundo fantástico de lendas, de crenças. Entre elas está a da Iara. Ela seduz pelo belo canto. Tem a sua procedência européia bem definida pela descrição física: mulher de cabelos grandes, branca, loura.

¹⁰³ Tais informações estão detalhadas na *Bibliografia Básica* de Vicente Salles, nos anexos deste trabalho.

O compositor Gama Malcher se valeu desse imaginário popular para escrever uma ópera sobre os encantamentos da personagem lendária que atrai os homens para o seu mundo subaquático e mágico. Escreveu uma ópera regional. A primeira ópera com assunto amazônico.

A Iara é branca, não é índia. Índio é o nome. É uma mulher bonita. O padrão de beleza foi introduzido pelo europeu quando impôs o seu modelo de cultura. Ao impor seu modelo, impõem também seus mitos, suas crenças, suas tradições. A ópera é poética demais. Ela é linda porque trata exatamente do encantamento. O moço que é seduzido pelo canto da Iara, joga-se na água, afoga-se e a Iara leva-o para o reino dela. Quando ele volta, é o corpo que foi encontrado pelos outros pescadores, pelos outros caboclos. Gente da sua tribo traz de volta o seu corpo. A alma fica embaixo. E a alma ficou lá com a Iara, eternamente.

Nas notas do programa do Festival de Ópera de 2006, do Teatro da Paz (04 de agosto a 06 de setembro), o maestro Roberto Duarte escreve na página 09: “Pelo simples fato de colocar em cena uma lenda amazônica, a ópera *Yara*, de José Cândido da Gama Malcher (1853-1921) já poderia ser considerada um marco importante no cenário musical brasileiro”.

Nascido em 1853, em Belém do Pará, José Cândido da Gama Malcher, pianista, prosseguiu seus estudos musicais no Conservatório de Milão, Itália. Na referida cidade conheceu Carlos Gomes, com quem estabeleceu relações de amizade.

Em 1880, estando Gama Malcher na Itália, deu-se a primeira temporada de ópera no Teatro da Paz, onde foi interpretada com sucesso a obra *Il Guarany*, de Carlos Gomes. Como consequência, fundou-se a Associação Lírica Paraense, da qual José da Gama Malcher, pai do compositor, foi um dos instituidores.

Já atuando profissionalmente e ainda residindo em Milão, José Cândido da Gama Malcher foi responsável por contratar na Itália a terceira estação lírica que se realizaria no Pará. Aproveitando a oportunidade e o sólido apoio financeiro obtido para o evento, promoveu o amigo Carlos Gomes, incluindo a ópera *Salvator Rosa* nas apresentações daquela temporada. Foi, portanto, através de Gama Malcher, que Carlos Gomes fez sua primeira visita ao estado do Pará. Sobre tal acontecimento, registra Vicente Salles: “A visita está relatada minuciosamente no meu livro *A música e o tempo no Grão-Pará*, com destaque dos grandes espetáculos e das homenagens prestadas ao maestro”¹⁰⁴.

Além desse, há outros temas comuns abordados nos dois referidos livros, como por exemplo, o incidente que envolveu os dois compositores e os inimizou temporariamente, e a

¹⁰⁴ SALLES, Vicente. *Maestro Gama Malcher: a figura humana e artística do compositor paraense*, op. cit, p. 18.

repercussão do sucesso de Carlos Gomes na época. Salles explica porque se detém no desentendimento entre Malcher e Carlos Gomes:

O episódio narrado no *A música e o tempo no Grão-Pará*, em 1980, p. 343-6, foi minimizado pelos biógrafos de Carlos Gomes, que não lhe deram maior importância, caindo no esquecimento. De minha parte, não vou tangenciá-lo, pois ele mostra aspecto quase inédito do primeiro relacionamento de Carlos Gomes com o Grão-Pará, terra que lhe deu conforto nos últimos momentos de vida, tendo sido novamente o maestro Gama Malcher – veremos adiante – o intermediário do convite para vir dirigir o nosso Conservatório de Música¹⁰⁵.

A amizade entre os compositores foi desgastada inicialmente pela má impressão que causou Malcher, ao reger a sua *Marcha Heróica 15 de Agosto* num intervalo de uma das récitas de *Salvatore Rosa*. Além disso, a imprensa incentivava as intrigas que surgiam envolvendo os dois músicos. Já indisposto, Carlos Gomes, aconselhado por um amigo, retornou a Milão sem visitar outras províncias do estado, apesar do grande sucesso e reconhecimento que estava conseguindo no Pará. Porém, o principal motivo da discórdia foi que tanto Carlos Gomes quanto Gama Malcher optaram por abordar o tema abolicionista em suas respectivas óperas, *Lo Schiavo* e *Bug Jargal*.

Na tentativa de restabelecer a amizade, Gama Malcher obteve patrocínio do imperador Dom Pedro II, num concerto realizado em 8 de maio de 1888, onde foram apresentados trechos das óperas *Lo Schiavo* e *Bug Jargal*. Salles aclara as intenções de Malcher:

(...) procurou insistentemente redimir-se e reconquistar a amizade de Carlos Gomes (...). Deu mostras abundantes do apreço que tinha pela obra do genial campineiro. Orgulhava-se de tê-lo trazido pela primeira vez ao Pará. Empenhou recursos e todo o esforço possível para tornar brilhante o concerto de 8 de maio de 1888, em homenagem a Pedro II¹⁰⁶.

E, por fim, conclui: “O motivo das discórdias serviu de reaproximação”¹⁰⁷.

Um novo momento na vida de Gama Malcher inicia-se com a primeira temporada lírica do período republicano, em 1890, ocasião da re-inauguração do Teatro da Paz. Na temporada, foi estreada *Bug Jargal*, sob a regência do próprio compositor, que gerou diversos comentários da crítica, inclusive sobre o libreto, sendo uns favoráveis e outros não.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 19.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 27.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 28.

Salles afirma que os críticos encontram em *Bug Jargal* influências de Wagner, Verdi e Massenet.

Paralelamente a essas influências, a ópera apresenta elementos tipicamente nacionais. Um exemplo disso é a introdução, no quarto ato, de danças típicas brasileiras, e não haitianas, apesar de mencionar a chiba. Malcher é o primeiro compositor a colocar numa ópera o carimbó. “Portanto, estranha mistura de escolas e tendências, com o condimento ainda mais curioso de melodias de danças folclóricas da Amazônia”¹⁰⁸.

Ao terminar a temporada em Belém, foram programadas excursões para algumas cidades como São Luiz, Recife, Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro. Mas Gama Malcher só guardou registros das duas últimas. Através de recortes de jornais da época, reunidos pelo compositor, verifica-se que a excursão não foi bem sucedida e culminou com a perda da partitura de *Bug Jargal*. Salles explica o prejuízo de Malcher:

Tudo parecia correr bem, no Rio de Janeiro, quando o proprietário do Teatro Lírico, comendador Bartolomeu, mandou seqüestrar, por falta de pagamento do teatro, todo o patrimônio da companhia, até mesmo a mala em que o autor de *Bug Jargal* tinha guardado a partitura, papéis importantes e outros pertences pessoais, terno de casaca, camisas etc.¹⁰⁹.

O compositor tentou recuperar a partitura da ópera durante 30 anos, inclusive recorrendo a políticos, porém não conseguiu nem saber onde ela se encontrava. Na época, Malcher guardava os manuscritos de *Yara* e de duas óperas inéditas, *Idílio* e *Seminarista*. As duas últimas foram extraviadas até os dias atuais. Já *Bug Jargal*, que o compositor julgava perdida, permaneceu em segurança:

(...) está a salvo – graças ao arresto do comendador Bartolomeu –, encontrando-se a partitura na musicoteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob o n. 3270. *Yara* encontra-se bem preservada na Fundação Carlos Gomes em Belém do Pará¹¹⁰.

Endividado após a excursão, Malcher permaneceu em Belém. Através do magistério, tentou ganhar dinheiro para pagar suas dívidas. Foi nessa época, final da segunda metade do século XIX, que o compositor encontrou o motivo de *Yara*, ao tomar conhecimento de um poema homônimo do italiano Ermano Stradelli (1852-1926), poeta que viveu no Amazonas e por isso conhecia as lendas regionais. Salles escreve na página 68:

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 53.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 63- 67.

Era um poema relativamente extenso, bem construído, com certo sentido dramático e em italiano. Não era propriamente um libreto, mas era tudo o que precisava para melodramatizar o imaginário amazônico.

Esta ópera em três atos, escrita em italiano e apresentada pela primeira vez em 1895, no Teatro da Paz, traz ritmos indígenas e ritmos que lembram os “desafios à viola” usados pelos sertanejos, e também usa instrumentos típicos da Amazônia.

Com a ópera *Yara*, subia ao palco, pela primeira vez, o motivo amazônico e a intenção clara e determinada de o artista brasileiro exprimir o nacionalismo, expressão estética gerada no bojo do romantismo. O caráter nacionalista do libreto também se anuncia no aproveitamento de motivos populares, instrumentos típicos da região amazônica e, pela primeira vez, cantos indígenas na língua nheengatu. Malcher antecipou-se, portanto, a Heitor Villa-Lobos (1887-1959) no revestimento musical de palavras indígenas¹¹¹.

Yara teve boa repercussão e suscitou polêmica, mas não foi apresentada fora do Pará. Malcher foi atacado por meio de folhetos que alegavam um mau uso do dinheiro que serviu de patrocínio para a execução da ópera. Esse fato fê-lo responder publicamente, através de um jornal, e com isso ganhou a inimizade de um político local. Sua reputação foi afetada e ele foi excluído do corpo docente do Conservatório de Música.

Apesar disso, o compositor encontrava-se realizado com sua consagração através de *Yara*. Estava mais maduro musicalmente (ainda sob a influência da música de Wagner), como reconheciam os críticos da época, e estava decidido a fazer música nacionalista.

O ano de 1895 também marcou o resgate definitivo da amizade entre Carlos Gomes e Malcher. Na época, Carlos Gomes estava desempregado, falido economicamente e com um filho tuberculoso. Ao tomar conhecimento da situação, Malcher intermediou sua penúltima visita ao Pará, por motivo de mais uma temporada lírica, onde foi apresentada a ópera *Fosca*. A visita durou quatro meses e rendeu fartas homenagens a Carlos Gomes e o convite para dirigir o Conservatório de Música do Pará.

Após a morte do referido compositor, em 1896, o Conservatório de Música passou a ser chamado de Instituto Carlos Gomes. Gama Malcher foi convidado a lecionar, assumindo a direção em 1899, mas não foi efetivado no cargo por falta de apoio político. Permaneceu

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 67, em nota.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 95.

como professor de harmonia. Porém, estando como interino, aproveitou a oportunidade para executar vastamente as obras de Carlos Gomes, inclusive em forma de arranjos seus.

Malcher exerceu atividade como escritor (escreveu artigos sobre música para jornais); organizou uma orquestra em 1898, da qual foi regente; fundou diversos conjuntos musicais, incluindo orquestras de câmara e coros; contribuiu com o desenvolvimento de coros didáticos, em escolas, e de concerto; instituiu o canto orfeônico em escolas particulares da capital paraense; realizou grande quantidade de concertos, mas nem sempre interpretando obras suas. Muitas vezes, dava preferência para a execução de músicas de colegas compositores, especialmente de Carlos Gomes. A partir de 1902 instalou a família em Milão e se dividiu entre a cidade italiana e Belém, onde tentou viver de seu trabalho como músico, tendo, inclusive, se empenhado na concretização da Associação Musical de Belém, fundada em 1915.

Malcher consolidou-se como presença forte na vida musical paraense e o eco de suas ações benéficas perdurou por décadas. O compositor vinha da escola italiana, e normalmente não escrevia em português. Mas ao entrar em contato com o poeta e jornalista Alberto Dias, escreveu, em parceria com ele, uma ópera em português. Escrita em um ato, a obra *Idílio* está perdida atualmente. Chegou a ser executada, mas não se firmou por ser em língua vernácula.

Retomado o interesse pelo canto em português, o compositor passou a escrever hinos, canções e obras religiosas.

O conjunto de canções em português foi quase todo criado a partir de 1915, última fase do compositor nos últimos 7 anos de vida. Mostra isto uma qualidade apreciável: a capacidade de evoluir, de adaptar-se às novas tendências, já que esse era o tempo da aceitação do idioma nacional, pelos novos compositores, que seguiam a linha de Alberto Nepomuceno. E ele era um veterano¹¹².

Dedicado às composições baseadas em poemas de escritores brasileiros, Malcher deixou uma expressiva contribuição à canção de câmara, voltando-se para a língua nacional.

Em 1904, o ensino de canto coral passou a ser obrigatório nas escolas públicas do Pará, e foi adotado por muitas escolas particulares. Um dos motivos que ajudaram a consolidar a posição de Malcher relativa à língua vernácula foi o fato de que ele estava, na época, lecionando canto coral no Colégio Progresso Paraense. Essa experiência Salles considera “fecunda e duradoura”.

¹¹² *Ibidem*, p.140.

Gama Malcher morreu em Belém, em janeiro de 1921, deixando uma obra numerosa da qual grande parte foi perdida, destruída pelos cupins. Porém, algumas das obras consideradas perdidas foram recuperadas por Salles e editadas em computador, conforme informação prestada pelo historiador na página 169 do livro. São elas *Amicizia opus 14*, uma mazurca, localizada no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro; a polca *Tuzuzete* (1914), instrumentada para banda de música; a *schottisch Club Mozart* (1903), impressa em Milão.

Da página 175 a 312 do livro constam os anexos. São artigos de Salles em torno do compositor; artigos do próprio Malcher sobre música e músicos de expressão; de críticos da época para jornais locais; o libreto de *Bug Jargal* na edição de Márcio Páscoa; fotos de 10 estampas dos figurinos que serviram para a confecção das roupas usadas em *Bug Jargal*, no ano de 1890; bibliografia sobre Gama Malcher, compilada por Vicente Salles; bibliografia de Vicente Salles, por ele compilada.

4.5 A modinha no Grão Pará: estudo sobre ambientação e (re)criação da modinha no Grão-Pará (transcrições musicais por Marena Isdebsky Salles. – Belém: SECULT /IAP/ AATP, 2005)

A outra obra aqui focalizada é *A modinha no Grão Pará: estudo sobre ambientação e (re)criação da modinha no Grão-Pará*. O livro é acompanhado por um CD, cujo conteúdo são modinhas que já estão em domínio público. Este disco recebeu o selo fonográfico da secretaria de cultura, denominado *A música e o Pará*, constituindo-se no volume 10, com o título *Modinhas Paraenses*.

O historiador aproveita a temática da modinha para discutir a questão dos direitos autorais, que muitas vezes culmina na apropriação indevida do saber coletivo. É o fenômeno da “propriedade privada da criação intelectual”, mais comumente observado na música popular.

Eu tenho um trabalho em que discuto a criação individual e a transformação coletiva¹¹³, do autor para o anonimato. O autor está completamente desprotegido na sociedade que criou a figura do direito autoral. O sistema de arrecadação de direitos autorais acaba se beneficiando muito do saber coletivo sem o menor escrúpulo. Há numerosos exemplos disso, sobretudo na área da modinha. Eu estudo no meu livro quatro casos de criação

¹¹³ SALLES, Vicente. *Não tem autor não tem direitos /Sem autor sem direitos /O folclore em face do direito de autor*. Brasília: Microedição do Autor, 1994. 18p.

individual, que são transformados primeiramente em propriedade coletiva e depois em propriedade privada de outros autores.

Dois dos quatro casos estudados em *A modinha no Grão-Pará* são relacionados às obras *Casinha Pequenina*, de Bernardino Belém de Souza e *A Minha Esperança*, de Ernesto Antônio Dias, ambas, segundo Salles, apropriadas pelo poeta Catulo da Paixão Cearense.

A Minha Esperança foi editada pela primeira vez no Pará, na década de 1880 e, posteriormente, em Recife (sete edições) e no Rio de Janeiro. Essa documentação comprova sua verdadeira origem¹¹⁴.

Salles esclarece que um dos agentes culturais mais importantes para a circulação da cultura é o palhaço de circo. E como tal, teve grande participação na divulgação da *Casinha Pequenina*, assim como das modinhas em geral.

O palhaço é um homem triste. Seu repertório é romântico, é doloroso, sentimental. Ele canta mágoas, seus sentimentos. E depois faz o povo rir, tendo então uma vida dupla, de alegria e de tristeza. E o palhaço foi o grande responsável pela difusão da *Casinha Pequenina*.

A primeira gravação de *Casinha Pequenina* data de 1908. O cantor era um palhaço de circo, o Mário Pinheiro (1880-1923), que posteriormente veio a tornar-se um cantor de ópera. Ele deixou registradas na discografia do país as primeiras modinhas brasileiras. No mesmo ano de 1908, esta modinha foi novamente gravada por ele, sendo que a primeira versão documentada é a popular, “a que chegou com as andanças do circo”, cuja letra provavelmente tenha sua origem na tradição oral. Quando o cantor fez este primeiro registro no Rio de Janeiro, o disco foi muito criticado por Catulo da Paixão Cearense, que detectou um pleonasma no título. A segunda versão da letra foi alterada pelo poeta e registrada em disco pelo cantor, agora como *Casinha Bonitinha*.

Sobre esse fato, comenta o historiador:

Eu tenho um livro do Catulo da Paixão Cearense¹¹⁵ no qual ele critica a letra de *Casinha Pequenina* e sugere uma outra, com o título *Casinha Bonitinha*. Ele achava um pleonasma *casinha pequenina*, pois se era casinha, era pequena. E Mário Pinheiro, talvez por influência do poeta, grava imediatamente o outro disco, *Casinha Bonitinha*. Então, aqui na discografia, nós temos as duas informações da mesma melodia, pelo mesmo intérprete,

¹¹⁴ SALLES, Vicente. *A modinha no Grão-Pará: estudos sobre ambientação e (re)criação da Modinha no Grão-Pará*, op. cit., p.131.

¹¹⁵ CEARENSE, C. P. *Lyra Brasileira*, repertório de modinhas populares. Rio de Janeiro: Quaresma, 1908.

no mesmo ano, em consequência da crítica de Catulo da Paixão Cearense, que alterou a letra. E, por causa disso, simplesmente se apossou da *Casinha Pequenina*, que não era dele. E o direito reconhece isso, porque foi registrado na repartição competente. A burocracia no nosso sistema capitalista lhe assegura o direito de propriedade de uma coisa que não é sua.

Os outros dois casos estudados por Salles em seu livro abordam a despersonalização do autor em função da transformação da obra pela coletividade. Ele considera esse universo “mais interessante e muito mais honroso, onde não existe autor, e sim informante folclórico”.

4.6 A modinha e sua relação com a literatura de cordel: livro *Repente e Cordel: Literatura popular em versos na Amazônia*. (Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1985)

Em 1981, Salles ganhou o Prêmio Sílvio Romero da Fundação Nacional de Arte, FUNARTE, pelo livro *Repente e Cordel: Literatura popular em versos na Amazônia*, onde trata pela primeira vez da expansão da literatura de cordel (modelo nordestino) para a Amazônia.

O livro revela que os modelos de improviso e poesia popular daquela região, para onde houve uma migração maciça de nordestinos, tiveram como consequência um mercado consumidor em potencial na primeira metade do século XX. Esse mercado absorvia a produção nordestina.

Em *Repente e Cordel*, Salles informa que o pernambucano Francisco Lopes, operário gráfico, migrou para o norte, e lá criou, em 1914, uma tipografia, à qual deu o nome de Guajarina. Aproveitando as circunstâncias de que havia um mercado consumidor; da existência de poetas nordestinos na Amazônia e da possibilidade de expandir seus negócios, Lopes criou uma editora capaz de concorrer com as maiores do nordeste, não só em produção como também na variedade de produtos. Dois tipos de mercado foram beneficiados com essa pluralidade da produção: o da poesia popular de cordel e o da poesia popular de seresteiros (modinha).

Com o passar do tempo, a Guajarina acabou criando o maior repertório brasileiro de letras da música popular brasileira. Editou 846 folhetos com o título geral *Modinhas*, de 1920 a 1942.

Uma das características das edições da Guajarina é o fato de as letras publicadas raramente conferirem de maneira exata com as letras originais. Essa variação do texto se deve

ao fato de que, com a expansão da indústria fonográfica, os discos eram acessíveis, antes de as partituras o serem. E Lopes tinha uma equipe de colaboradores que trabalhava ouvindo os discos e copiando as letras das músicas. O resultado foi a publicação de mais de 14 mil textos.

A modinha no Grão-Pará, fruto de uma larga pesquisa sobre o gênero, concretizou-se a partir da reunião de vinte e nove artigos publicados entre maio de 1976 e fevereiro de 1977, no jornal *A Província do Pará*¹¹⁶. Aborda duas facetas da modinha: a “de rua” e a “de salão”. Os artigos que serviram de base para a confecção do livro foram reescritos, corrigidos e ampliados pelo autor, e se transformaram numa obra posicionada entre as dez obras finalistas do 48º Prêmio Jabuti¹¹⁷, edição de 2006, que cada ano contempla autores da literatura brasileira.

Além das linhas de pesquisa anteriormente citadas (história da música no Pará, bandas de música, modinha, biografia de músicos ou de pessoas ligadas á música e o Teatro da Paz), foram identificadas outras temáticas com as quais o historiador trabalha, colaborando com a musicologia brasileira. Salles também desenvolve pesquisas sobre os seguintes temas: as editoras de música no Pará, as óperas nacionais, música popular e folclórica, a luteria no Pará, o folclore infantil (melodias folclóricas, acalantos e jogos infantis), música e caricatura, e teatro e música.

¹¹⁶ In http://www.oliberal.com.br/plantao/noticia/?id_noticia=98723. Acesso 17 agosto 2006.

¹¹⁷ Criado em 1958, o Prêmio Jabuti é formado por 16 categorias: Romance; Contos e Crônicas; Poesia; Ensaios e Biografias; Economia; Administração; Negócios e Direito; Ciências Naturais e Medicina; Ciências Exatas; Tecnologia; Informática; Ciências Humanas; Religião; Tradução, Capa; Produção Editorial; Livro Didático de 1º e 2º Graus; Infantil ou Juvenil; Ilustração de Livro Infantil e Juvenil.

In <http://www1.folha.uol.com.br/fo/fo/cult/jabuti.htm>. Acesso: 17 agosto 2006.

CONCLUSÃO

O presente trabalho procurou investigar os procedimentos e técnicas de pesquisa de Vicente Salles, mais especificamente na área de música. Para tanto, foi necessário elucidar as seguintes questões: qual a relação entre a vida e a obra do historiador; por que faz da música um de seus campos de pesquisa; qual é a sua metodologia de trabalho; qual tem sido a sua contribuição à área de música e quais são as suas principais linhas de pesquisa dentro da referida área.

Quanto à interferência dos aspectos biográficos com a obra, foi constatado que as vivências familiares, a cultura regional nortista, seu meio social, alguns momentos históricos pelos quais atravessou e a proximidade com intelectuais (como Bruno de Menezes e Édison Carneiro, em especial) têm relação com a sua produção. Essas vivências e relacionamentos influenciaram suas práticas profissionais e o produto final de sua obra.

Na infância, o historiador teve o primeiro contato com a música, com a literatura e com as manifestações folclóricas, acentuadas pela vida no interior. À mãe, deve o convívio com a modinha, além da prática do canto coral na igreja, que também pôde vivenciar na escola. Com pai, advogado amador, autodidata por natureza, apreciador da literatura popular e mais especificamente da literatura de cordel, contador de histórias, freqüentador de festas populares e apreciador da companhia de intelectuais, Salles aprendeu, segundo sua própria narrativa, a apreciar a cultura popular, absorvendo-a. Tornou-se estudioso da literatura popular (com publicação premiada na pesquisa sobre a literatura de cordel), escreveu histórias infantis, novelas e contos, interessou-se pelas festas populares, pelos folguedos folclóricos e pela música como forte veículo de expressão humana.

Na juventude, o ambiente cultural e social, sobretudo o contato da família com intelectuais, propiciaram mais influências na vida do historiador, que futuramente se refletiriam na obra: seus mestres, o poeta Bruno de Menezes e o antropólogo Édison Carneiro, viriam, como afirma o historiador, a mudar a sua vida. Eles o impeliram a aprofundar-se nos estudos, na pesquisa de campo, na pesquisa participante, sobretudo àquela relacionada ao folclore, uma de suas áreas de atuação e onde se pode localizar a música como objeto de investigação.

Essa fase da juventude, delimitada aqui dos quatorze aos vinte e um anos, foi o início da vida profissional. Foi o momento em que Salles se preparou para tornar-se um escritor e um pesquisador da música da região norte. Segundo relata, nessa época, a partir do hábito de

escrever cartas, poemas e letras para modinhas, ele praticou a produção de texto e se tornou colaborador de imprensa. Futuramente, seus numerosos artigos para jornais e revistas foram pesquisas ampliadas e se converteram em edições limitadas (ou microedições) e livros.

Ao trabalhar como jornalista musical em Belém, Salles aliou o jornalismo à música. Escreveu sobre música e músicos. Interessou-se pelo material descartado do Teatro da Paz, que serviu para levantar a história do referido teatro. Salles afirma que, a partir de então, tornou-se realmente um pesquisador da música de sua região.

Na idade adulta, todos os aspectos tratados na infância e na juventude vão se refletir na produção, onde aparecem os temas com os quais teve contato durante toda a sua trajetória. Salles tornou-se pesquisador da modinha no Pará, da literatura de cordel, da música paraense, da vida e obra de músicos, de manifestações folclóricas etc. Sua obra vasta e diversificada tem boa parcela dedicada à área de música, ou a ela relacionada. Na fase adulta firmou-se a maturidade profissional e, com isso, ocorreram premiações, mais publicações, convites para ministrar aulas, seminários, palestras, enfim, a consolidação do seu trabalho como pesquisador.

Ele faz da música um de seus campos de pesquisa, mesmo não sendo músico ou musicólogo, porque se interessa por todos os temas que giram em torno do ser humano. Sendo a música um forte veículo de expressão humana e presença marcante numa cultura, Salles a trabalha dentro da história. Portanto, relaciona elementos relativos a essa disciplina com outras áreas do conhecimento, sob seu olhar de historiador e antropólogo.

Como foi anteriormente afirmado, a música tem um lugar bastante amplo dentro de sua obra. Analisando sua Bibliografia Básica, das 651 obras do historiador, 201 são trabalhos realizados na área. O restante está dividido entre as categorias folclore, história, humos e caricatura, literatura, estudos sobre o negro no Pará, reportagens, teatro, variedades, histórias infantis, traduções, organizações e prefácios, discografia, partituras e programas de concerto. Porém, as três últimas categorias também envolvem música.

Ao investigar os processos e técnicas de pesquisa de Salles, encontramos um profundo respeito pelo rigor científico, pela documentação abundante e minuciosamente citada, pela transparência da pesquisa – sempre baseada em uma bibliografia de apoio – e da divulgação da mesma.

A utilização da metodologia acadêmica está presente na obra do historiador. Ele reconhece que a metodologia acadêmica ajuda a otimizar o processo de trabalho. Seus princípios são básicos: delimitar o tema, elaborar perguntas, ir a campo, fazer mapeamento, anotar o máximo de informações possível. E coletar o material registrando o objeto de estudo

através de fotografias, gravações, filmagens e anotações pessoais. Essas anotações normalmente se convertem em fichas, manuscritas e posteriormente datilografadas ou digitadas, pois o fichamento é um procedimento largamente utilizado pelo historiador, através do qual construiu livros.

Um dos objetivos deste trabalho foi verificar se Salles utiliza métodos e técnicas particulares ou diferenciados em suas pesquisas. Porém, encontramos procedimentos clássicos, nos quais a disciplina e a persistência na busca de dados em fontes primárias e secundárias foram fundamentais para a confecção de sua obra.

Os livros, os artigos e as microedições são publicações resultantes dos seus estudos. Normalmente, primeiro surgem os artigos para jornais e revistas. Este material se transforma em microedições, sendo que algumas delas se convertem em livros.

Parte dos livros foi gerada com base em artigos específicos. As microedições do autor, terminologia própria de Vicente Salles, são a concretização das idéias no formato de divulgação em pequena escala, e os livros tornam-se a divulgação definitiva e ampliada do trabalho de pesquisa.

No entanto, o assunto não fica esgotado ao término de cada livro, uma vez que os temas são aprofundados e revistos em artigos subsequentes. Novas microedições criam um processo dialético de aprofundamento e ampliação do corpo de conhecimento. Esse método de desenvolvimento dos temas faz com que cada pesquisa gere novas pesquisas, interpretando o que o historiador chama de seu “processo anárquico de trabalho”. Este processo anárquico (notoriamente organizado e disciplinado) refere-se a que muitos temas não sejam pré-determinados, e sim generativos, quando novas idéias surgem a partir de uma idéia inicial.

Após reflexões e estudos, concluo que o trabalho de Salles é uma presença marcante na musicologia regional e nacional. A começar, a musicologia, segundo *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, é uma disciplina nova que necessita do apoio de outras disciplinas, sejam da parte histórica ou das ciências naturais, como por exemplo, a história, a sociologia, a antropologia, a física na parte acústica, e diversas outras áreas do conhecimento.

A própria biografia de músicos ou de pessoas relacionadas à música, tão presente no trabalho de Salles, é parte da musicologia, segundo a classificação de Adler. O texto de Solomon, inserido no primeiro capítulo, pode complementar esta argumentação quando afirma que a biografia musical consiste no registro escrito das vidas de indivíduos envolvidos com criação, produção, disseminação e recepção de música, na vida de compositores e musicistas, mas incluindo também libretistas, editores, fabricantes de instrumentos, mecenas, amantes da música, eruditos e escritores. A biografia dessas pessoas centra-se na

documentação e na interpretação de eventos, influências e relacionamentos de uma vida, na influência social e histórica, na tradição musical e no pensamento intelectual. Por isso, ela está ligada a disciplinas como história, mitologia, história da música, genealogia, sociologia e psicologia, observando que a origem da biografia musical pode ser encontrada no folclore, na mitologia e na teologia.

Ao escrever sobre músicos (como, por exemplo, o livro *Música e músicos do Pará*, agora gozando do *status* de enciclopédia da música no Estado) e pessoas envolvidas com a música, Salles está trabalhando na área de musicologia. Ao traçar a história da música no Pará, desde os tempos coloniais até o período Republicano (*A música e o tempo no Grão-Pará*), está trabalhando dentro da musicologia histórica. Ao editar partituras inéditas a partir de manuscritos (realizando pesquisa, digitação computadorizada, textos biográficos dos compositores e análise das obras), o historiador está fazendo uma importante produção para a área de musicologia. Ao redescobrir duas óperas de compositor paraense (*Bug Jargal* e *Yara*, de Gama Malcher), Salles está inserido na área de musicologia. Portanto, não julgamos importante a discussão acerca do fato de Vicente Salles ser ou não um musicólogo, mas nos fixamos na importância de seu trabalho como musicológico de extremo interesse e valor para a musicologia brasileira.

A exemplo de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, Renato Almeida e tantos outros, Salles continua a tradição desses pesquisadores com relevante trabalho na área de musicologia, desenvolvendo intensa pesquisa de campo participante, coletando dados *in loco* das diversas manifestações artísticas e musicais, inclusive de grupos socialmente desprestigiados. Salles se une ao grupo dos estudiosos que se preocuparam em manter e resgatar a cultura imaterial, com ênfase na cultura popular e no folclore.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. 2. ed. ver. e atual. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *Relação das óperas de autores brasileiros*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação, 1938.
- BAUER, Martin W. & GASKELL, George (ed.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org). *Pesquisa participante*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- DEMO, Pedro. *Pesquisa participante: Mito e realidade*. Rio de Janeiro: Senac, 1984.
- DICIONÁRIO Básico da Língua Portuguesa. FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. Nova Fronteira, 1988.
- DICIONÁRIO Grove de Música: edição concisa/editado por Stanley Sadie; editora assistente, Alison Lathan; tradução, Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1994.
- DICIONÁRIO Musical Brasileiro. Alvarenga, Oneyda; Andrade, Mário de; Toni, Flávia Camargo; FONTItatiais - USP – Belo Horizonte – São Paulo, 1989.
- DICIONÁRIO de Música Zahar. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1985.
- ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 3. ed, São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000.
- FERREIRA, Marieta M. e AMADO, Janaína (coord.). *Usos e abusos da história oral*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 4. ed. Lisboa: Gradiva Publicações Ltda., 2001.
- HORTA, Carlos Felipe de Melo Marques (coord.). *O Grande livro do folclore*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- LAGO Jr., Sylvio. *A arte da regência: história, técnica e maestros*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2002.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia científica*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2004.

- LENNEBERG, Hans. *Witnesses and Scholars: Studies in Musical Biography*. Gordon and Breach Science Publishers, New York, 1988.
- LOMAX, Alan. 'Song Structure and Social Structure'. In: *Ethnomusicology*, 1, pp. 425-451, 1962. [tradução ao espanhol: CRUCES, F. et al., *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001.
- LÜHNING, Ângela. *Métodos de Trabalho na Etnomusicologia – Reflexões em volta de experiências pessoais*. In: Rev. de Ciências Sociais, vol. XXII, ½, pp. 105-126, Fortaleza, 1991.
- MYERS, Helen P. *Ethnomusicology: An Introduction*. London: McMillan Press, 1992. [tradução ao espanhol: CRUCES, F. et al., *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001.
- NOVA Enciclopédia Barsa. Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda: Rio de Janeiro-São Paulo, 1998, v. 2, p. 484-485.
- OLIVEIRA, Jamary. Reflexões críticas sobre a pesquisa em música no Brasil. In: *Em Pauta* v.1. Porto Alegre: Curso de Pós-Graduação Mestrado em Música/UFRGS, 1989.
- RUIZ, João Álvaro. *Metodologia científica: guia para eficiência nos estudos*. – 5 ed.- São Paulo: Atlas, 2002.
- THE NEW Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie. Londres: Macmillan, 1981.
- PÁSCOA, Márcio. *Bug Jargal e a cultura brasileira*. Artigo publicado no Programa do Festival de Ópera do Teatro da Paz. Belém, 07 de agosto a 04 de setembro de 2003, p.14.
- PINTO, Tiago de Oliveira. Considerações sobre a musicologia comparada alemã – experiências e implicações no Brasil. In: *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, ano 1, n. 1, pp 69-106. São Paulo: Novalunar, 1983.
- SALLES, Vicente. *A modinha no Grão Pará: estudo sobre ambientação e (re)criação da Modinha no Grão-Pará (transcrições musicais por Marena Isdebsky Salles)*. Belém: SECULT /IAP/ AATP, 2005.
- _____. *A música e o tempo no Grão-Pará* 1.º vol. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.
- _____. *Épocas do teatro no Grão-Pará: ou, Apresentação do teatro de época*. Tomo 2. Belém: UFPA, 1994.
- _____. *Inéditos da música paraense do século XIX*. Artigo publicado no Programa de Reabertura do Teatro da Paz, do Festival de Ópera do Teatro da Paz. Belém, 20 de abril a 12 de maio de 2002, p. 36-41.

_____. *Maestro Gama Malcher: a figura humana e artística do compositor paraense*. Belém: UFPA/ SECULT, 2005.

_____. *Música e Músicos do Pará*. 2ª. Edição revista e ampliada. Belém: Secult/Seduc/Amu-PA, 2007.

_____. *O negro no Pará, sob o regime da escravidão*. 3. ed. rev. ampl., Belém: IAP; Programa Raízes, 2005.

_____. *Repente e Cordel: Literatura popular em versos na Amazônia*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1985.

_____. *Sociedades de Euterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. Brasília: Edição do autor, 1985.

_____. *Um retrospecto: memória*. Brasília: Microedição do autor, 2005.

Sites Consultados:

SOLOMON, Maynard. Biography. In: *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> *Biography*. Acesso: 10 de fevereiro de 2006.

<http://www.abmusica.org.br>. *Acadêmicos: Vicente Salles* Acesso: 30 maio 2006.

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/shaffer.htm>. *Peter Levin Shaffer* Acesso: 3 agosto 2006.

http://www.2001video.com.br/colecao/selecao_colecao.asp?CodColecao=74> *Milos Forman* Acesso: 8 maio 2006.

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/maurois.htm>. *André Maurois* Acesso: 02 outubro 2006.

http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/ludwig_emil.htm. *Emil Ludwig* Acesso: 02 outubro 2006.

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/rolland.htm>. *Romain Rolland* Acesso: 02 outubro 2006.

<http://www.museuvillalobos.org.br>. *Villa-Lobos: vida e obra*. Acesso 20 agosto 2006.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/poesia/index.cfm?fuseaction=Detalle&CD_Verbete=810#Cri. Bruno de Menezes. Acesso: 20 agosto 2006.

http://www.unesco.org.br/unesco/nomundo/index_html/mostra_documento. UNESCO. Acesso: 21 outubro 2006.

<http://www.ufpa.br.museufpa/biblioteca.htm>. *Acervo Vicente Salles*. Acesso: 05 maio 2006.

<http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/comentario.html>. *Ensaio sobre a música brasileira*. Comentário e hipertextos: Cláudia Neiva de Matos (UFF). Acesso: 25 junho 2007.

<http://www.brazilsite.com.br/folclore/estados/saopaulo/folguedos/pastorinha.htm>. *Pastorinhas*. Acesso: 20 julho 2007.

<http://www.soutomaior.eti.br/mario/paginas/dicfij.htm>. *José Geraldo se Souza*. Acesso 20 agosto 2007.

<http://www.abmusica.org.br/Acadêmicos>: *Jayme Diniz*. Acesso: 20 agosto 2007.

http://www.priberam.pt/dlpo/definir_resultados.aspx. *Arquivo morto*. Acesso: 16 maio 2007.

http://www.oliberal.com.br/plantao/noticia/?id_noticia=98723. *Vicente Salles lança A Modinha no Grão-Pará na Feira do Livro*. Acesso: 17 agosto 2006.

<http://www1.folha.uol.com.br/fof/cult/jabuti.htm>. *Prêmio Jabuti*. Acesso: 17 agosto 2006

<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/dorival-caymmi.asp>. *Dorival Caymmi*. Acesso: 26 setembro 2006.

<http://www.ibict.br/secao.php?cat=Histórico>. *Histórico do IBICT*. Acesso: 01 dezembro 2007.

<http://www1.ibge.gov.br/lojavirtual/fichatecnica.php>. *Enciclopédia dos Municípios Brasileiros*. Acesso: 03 dezembro 2007.

ANEXOS

1. *Bibliografía Básica* de Vicente Salles

VICENTE SALLES

BIBLIOGRAFIA BÁSICA



BRASÍLIA
2007

VICENTE SALLES – BIBLIOGRAFIA GERAL

1. FOLCLORE
2. HISTÓRIA
3. HUMOR. CARICATURA.
4. LITERATURA
 - 4.1 ARTIGOS
 - 4.2 CONTOS
 - 4.3 NOVELA
 - 4.4 POEMAS
5. MÚSICA
6. NEGRO NO PARÁ
7. REPORTAGENS & ENTREVISTAS
8. TEATRO
9. VÁRIA
10. ESTORINHA INFANTIL
11. TRADUÇÕES
12. ORGANIZAÇÃO E/OU PREFÁCIO
13. DISCOS (TEXTOS, PRODUÇÃO, PESQUISA DE REPERTÓRIO ETC.)
14. PARTITURAS (PESQUISA, EDIÇÃO EM COMPUTADOR, TEXTOS BIOGRÁFICOS E ANÁLISE DE OBRAS)
15. PROGRAMAS (TEXTOS)
16. FONTES BIOGRÁFICAS

1. Folclore

1. — A civilização do caboclo. *Boletim. da Comissão Fluminense de Folclore*, Niterói, 1(2): 11-12, abr. 1970.
2. — Alexina de Magalhães Pinto. Cnfl./IBECC, Rio de Janeiro, Doc. 580, 20.07.70.
3. — Alguns aspectos do folclore da alimentação. *Cultura*, Brasília, 90-103, il. Entre outros aspectos do folclore da alimentação, trata da culinária tradicional nortista. Il. com 7 fotografias coloridas. – Museu da UFPA-FCVS.
4. — *Antônio de Pádua Carvalho, pioneiro dos estudos de folclore no Grão-Pará*. Brasília: MicroEdição do Autor, 1996. 41 p.

Reúne dois artigos publicados em *A Província do Pará*, mais a transcrição dos contos O Ferreiro, p. 13-23 e A Estátua encantada, p. 23-42, seguidos de nota adicional.

5. — Antônio de Pádua Carvalho. *A Província do Pará*, Belém, 27 fev. 1994, cad. dom. 5.

6. — Arte indígena. In: *Atlas Cultural do Brasil*. Coordenador-geral: Arthur César Ferreira Reis. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura/Fename, 1972, p.119-123, il. mapa.

7. — Artesanato. In: *História geral da arte*, org. Walter Zanini. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2º vol. pp. 1035-1073.

8. — *Artesanato brasileiro*. Introd. de Clarival do Prado Valadares. Textos de Vicente Salles. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. 165 p. il. [3ª ed., 1986].
Textos de V. Salles: 1. Cerâmica, 29-32; 2. Madeira, 55-58; 3. Trançados em fibra, 71-74; 4. Tecelagem, 87-90; 5. Rendas, 105-108; 6. Metalurgia, 119-122; 7. Outros materiais, 131-134.

9. — Artesanato em madeira. *Boletim da Comissão Catarinense de Folclore*, Florianópolis, 18(33): 37-8. Il. com uma xilogravura de Dila.
Considerações sobre a diversidade do artesanato em madeira no Brasil. – Museu da UFPA-FCVS.

10. — Artesanato na região norte – Cultura popular e o desenvolvimento sustentável. Comunicação apresentada no I Colóquio Internacional de Educação e Cultura para o Desenvolvimento Sustentável realizado em Belém do Pará de 05 a 09 de agosto de 1996. 9 f.

11. — Artesanato regional. In: *Atlas Cultural do Brasil*. Coordenador-geral: Arthur César Ferreira Reis. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura/Fename, 1972, p.130-135, il. mapa.

12. — Artesanías. *Brasil/Cultura*, Buenos Aires, 6(47): 24-30, jul. 1981. il.
Informação sobre o artesanato em geral no Brasil e em particular na Amazônia.

13. — As artes e os ofícios. O Artesanato. In: *História da cultura brasileira*. Coordenação: Manuel Diégues Júnior. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura/Fename, 1972, p.130-p. 173-187, il. Notas.

Condições sociais e econômicas da formação do artesanato brasileiro. Dispersão dos artesãos e impossibilidade de criação de corporações de ofícios. O trabalho do índio e do negro no sistema colonial de produção artesanal. Cerâmica, escultura e pintura, veículos e embarcações, fiação e tecelagem, trançados e manufaturas populares. Notas bibliográficas infine. Ilustrações incluem peças do artesanato amazônico.

14. — A valentia de Corumbá, o cabo batuta. *A Província do Pará*, Belém, 15 jun. 1980, 3cad.: 4.

15. — *Bibliografia analítica do artesanato brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. 96 p. [Série Referência; 1].

Classificada por temas. Contém índice de autores. Enumera 1400 títulos.

16. — Bibliografia crítica do folclore brasileiro – Bumba-meu boi [com Sênia Sampaio]. *RBF*, Rio de Janeiro, 8(20): 93-99, jan./abr. 1968; 8(21): mai./jun. 1968; 8(22): 325-340, set./dez. 1968.

Enumera 265 títulos.

17. — Bibliografia crítica do folclore brasileiro: Capoeira. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro 8(23): 79-103, jan./abr. 1969. Sep.

Reúne 152 títulos, recolhidos principalmente artigos em jornais e revistas constantes do acervo da Biblioteca Amadeu Amaral, Instituto Nacional do Folclore, Rio de Janeiro.

18. — Bibliografia folclórica. *RBF*, Rio de Janeiro, (19): 265-293

Apresenta uma proposta de classificação decimal do folclore ao Simpósio de Folclore Brasileiro Comemorativo do XX Aniversário da Comissão Nacional de Folclore.

19.— Bumba-meu-boi/Meu boi-bumbá. *Primavera Romena. Antologia brasiliense em homenagem a Eminescu*. Brasília: Thesaurus Editora, 2000. p. 80-91

Publicado simultaneamente em romeno e português, sob os auspícios do Instituto Brasil-Romênia. Texto preparado especialmente para divulgação na Antologia bilíngüe, mostra a importância e extensão do folguedo no Brasil.

20.— Cachaça, pena e maracá. *Brasil açucareiro*, Rio de Janeiro, 74(2): 46-55, ago. 1969.

Estuda o sincretismo afro-indígena na prática da pajelança no Pará. Crendices, magia e feitiçaria no Pará. Ilustrado com 2 documentos musicais recolhidos na pajelança do Pará, um deles inédito, coleta pessoal.

21. — Círio. Poesia Popular. Belém do Pará: SEMEC, 1984. 27 p. (Cadernos de cultura. Verso & Prosa 1).

Antologia de poetas populares que publicaram folhetos sobre a festa do Círio de N. S. de Nazaré, Belém. Reúne textos de 4 folhetos: 1. A Festa de Nossa Senhora de Nazaré no Pará, de Firmino Teixeira do Amaral, edição da Guajarina, 1923; 2 e 3. Belém em Revista – Círio de Nazaré, 1956, e Círio de Nazaré – Lembrança da Festa, 1969, de José Cunha Neto; 4. A Grandeza de Belém do Pará e o Círio de N. S. de Nazaré, de Adalto Alcântara Monteiro, 1968.

22.— Classificação decimal do folclore. In: *Antologia do folclore brasileiro*, org. Américo Pellegrini Filho. São Paulo: Edarte/etc., 1982.

23. — Colonialismo e indústria Cultural. *Agenda Amazônica*, Belém, 2(16): 5-8, dez. 2000.

Texto apresentado na mesa redonda “Cultura e Sociedade na Amazônia”, no dia 16/11/2000, trata do problema cultural na Amazônia em face do colonialismo e da indústria cultural. Exemplifica com o boi-bumbá de Parintins patrocinado pela multinacional Coca-Cola, que o transformou num embuste dentro do projeto mais geral de corromper e descaracterizar as peças de resistência. “O projeto de internacionalização da Amazônia passa necessariamente pela degradação dos valores culturais e a utilização de meios bem sucedidos da experiência empresarial na cultura, como o do carnaval e dos festivais fora de época. A verdadeira cultura popular está destinada a sobreviver em guetos.”

24.— Como era fácil motejar. *PQP*, Belém, 1(4): 14, mar. 1980.

- 25.— Continuum erudito-popular. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, 17(187): 8, out. 1965.
26. — Contos populares da área amazônica. Introdução à bibliografia. *Rev. de Cultura do Pará*, Belém, 8(30/31): 17-43, jan./dez. 1978.
27. — *Contos populares da área amazônica*. Trabalho apresentado no II Encontro de Folclore da Paraíba, João Pessoa, novembro de 1977. Brasília: MicroEdição do Autor, 2000. 46 p. Vol. 24.
A comunicação contém dois trabalhos: 1. Introdução à Bibliografia, 7-16 e Maria de Pau – Um caso particular, 16-37. Segue a bibliografia da Literatura Oral Amazônica, 38-90.
- 28.— *Edison Carneiro e o folclore do negro*. Brasília: MicroEdição do Autor, 1994. 18 p. Publicada esparsamente em *A Província do Pará*, Belém, 20 nov. 1994, cad. dom. 3; 4 dez. 1994, cad. dom. 3; 18 dez. 1994, cad. dom. 5.
29. — Época dos folguedos natalinos. *Asas da palavra*, Belém, (7): 14-33, dez. 1997. Texto reproduzido do livro *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época*, tomo 2, Belém, Ed. UFPA, 1994.
30. — Folclore amazônico: Boi-bumbá. *A Palavra*, Belém, 24 ago. 1958.
31. — Folclore amazônico: Pedir “de cumê” cantando. *Leitura*, Rio de Janeiro, 18(34): 32, 33, abr. 1960.
32. — Homenagem a Albert Marinus. *RBF*, Rio de Janeiro, 7(18): 153-158, mai./ago. 1967.
- 33.— Inácio Moura e o folclore do Tocantins. *Cnfl./IBECC*, Rio de Janeiro, Doc. 532, 4.4.1966.
34. — Introdução ao entrudo de antanho. *PQP*, Belém, 1(3): 22, fev. 1980.
35. — *Jornada do conto popular paraense*, I. Narrador: Alfredo Russel Wallace. Pará, 1848 e 1852. Brasília: MicroEdição do Autor, 2000. 24 p. Vol. 28.
Como introdução, fala de Wallace e o Negro no Conto Popular, 7-11. Transcreve em seguida duas narrativas descoladas da obra de Wallace: “O marido ingênuo” e “Lenda da Morte”. Bibliografia in-fine.
- 36.— *Jornada do conto popular paraense*, II. Narrador: José Veríssimo. Pará, 1879. Brasília: MicroEdição do Autor, 2000. 32 p. Vol. 29.
Sumário: Introdução, 7-11; O conto popular [texto de José Veríssimo] 13-22; Cronologia [de José Veríssimo], 23-28. Fontes bibliográficas, 29-30
- 37.— *Jornada do conto popular paraense*, III. Narrador: J. V. Couto de Magalhães. Prefácio, seleção e notas. Pará, 1873. Brasília: MicroEdição do Autor, 2000. 32 p. Vol. 30.
Introdução. Transcreve e comenta 4 narrativas: Ceuci, a velha gulosa; Mani; O Jabuti e o Macaco; O Jabuti e a Onça. Bibliografia
38. — *Jornada do conto popular paraense*, IV. Narrador: Carlos Frederico Hartt. Prefácio, seleção e notas. Pará, 1870. Brasília: MicroEdição do Autor, 2000. 31 p. Vol. 31.

Introdução – Carlos Frederico Hartt. Transcreve e comenta duas narrativas: Como o Jabuti venceu o Veado na carreira; Como o Jabuti matou uma Onça e fez uma gaita de um de seus ossos. Bibliografia

39. — *Jornada do conto popular paraense*, V. Narrador: F. J. de Santa-Anna Nery. Prefácio, seleção e notas. Pará, 1885. Brasília: MicroEdição do Autor, 2000. 34p. Vol. 31. Apresentação seguida da transcrição de seis narrativas: 1. O Macaco e a Viola; 2. O Macaco e as Bananas; 3. O Macaco e o Boneco de Cera; 4. A Onça e o Bode; 5. Os Dois Irmãos; 6. O Aramaçá e Nossa Senhora.

40. — *Jornada do conto popular paraense*, VI. Narrador: L. D. Juvenal Tavares. Pará, 1870. Prefácio, seleção e notas. Brasília: MicroEdição do Autor, 2000. 48 p. Vol. 31. Sumário: Juvenal Tavares, 7-16. O Jabuti e suas manhas: I Aposta do Jabuti com o Veado 17;19; II, O Jabuti mata uma Onça 19/21; III, Jabuti vai à festa 21/22; IV. O Jabuti mata outra Onça 23/24. As três maçãzinhas de ouro (conto infantil) 28/32. Cronologia 39/42.

41.— *Jornada do conto popular paraense*, VII. Narrador: Dalcídio Jurandir. Pará, 1870. Brasília: MicroEdição do Autor, 2000. 40 p. Vol. 32.

Traz o elenco de sete contos descolados da obra do escritor paraense: Dalcídio Jurandir, contador de histórias, 7-12. I. Estória do sapateiro, descolada do romance *Chove nos campos de Cachoeira*, 1997, p. 186; II. Estória de Maria de Pau, de *Marajó*, 1945, p. 305; III. Estória da Cegueira, de *Três Casas e um Rio*, 1973, p. 183-7; IV. Estória do Bicho Socuba, idem, 270-1; V. Meuã, gente metida com bicho, idem, 308-311; VI. Mãe do Mato (1), *Belém do Grão-Pará*, 1960, p. 239-240; VII. Mãe do Mato (2), idem, p. 226-8. Cronologia, 28. Bibliografia 33.

O texto foi reelaborado e acrescido de Maria Sabida, descolada do romance *Ribanceira*, 1978, p. 16-20, para o Ciclo de Palestras pela Fundação do Instituto Dalcídio Jurandir, na Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, em julho de 2003. Versão publicada no volume *Dalcídio Jurandir – Romancista da Amazônia*, orgs. Benedito Nunes, Ruy Pereira, Soraia Reolon Pereira. Belém: Secult, 2006, p. 218-229, sob o título “Dalcídio Jurandir, contador de histórias”.

42.— *Jornada do conto popular paraense*, VIII. Narrador: Raimundo Moraes. Pará, 1870. Inédito.

43.— *Jornada do conto popular paraense*, IX. Narrador: Acrísio Mota.. Inédito.

44.— *Jornada do conto popular paraense*, X. Narrador: Nicodemos Sena.. Brasília: MicroEdição do Autor, 2004. 70 p. Vol. 40.

Introdução e elenco de dez contos descolados da obra do escritor paraense: 1. O Curupira e o Caçador; 2. A estória emendada de Veva; 3. Veva conta a estória de Gedeão; 4. Lenda da Lua; 5. Maranduba da Mandioca; 6. Pronominare; 7. Caru e Rairu – Como o mundo se formou; 8. O retrato da lua – Canção de amor; 9. Erem; 10. Denaquê e Tainacã – Lenda do povo Carajá. Bibliografia.

45.— José Veríssimo e o Folclore. *RBF*, Rio de Janeiro, (28): 1970.

46. — Junho, o mês das tradições: fogueiras, balões e quadrilhas. Reportagem de Leonardo Lessa. Fotos de Marcel Gautherot. *Leitura*, Rio de Janeiro, 19(48): 34-5, jun. 1961.

47. — *Lambadas de cachaça*. A fala papa-xibé dos amantes da cachaça. Brasília: MicroEdição do Autor, 1995. 70 p. il. Bibliografia: p. 57-60. Anexos: 1. A Lei Seca, de Apolinário Souza. 2. Palavras de um bebedor, anônimo, p. 63-70.
48. — Lendas amazônicas recolhidas pelo Cônego Bernardino de Souza. Cnfl./IBECC, Rio de Janeiro, Doc. 527, 16.11.1965.
49. — Literatura sotádica popular. Brasília: MicroEdição do Autor, 2002. 32 p. Vol. 36. Estudo sobre a poesia fescenina no Nordeste e na Amazônia.
50. — Mãe d'água canta minha saudade do cordão. *PQP*, Belém, 1(8): 24, jun. 1980.
51. — “Manifestações folclóricas”. In: *Atlas Cultural do Brasil*. Coordenador-geral: Arthur César Ferreira Reis. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura/Fename, 1972, p. 124-129, il. mapa.
52. — Mário de Andrade, folclorista. *Bol. da Com. Flum. de Folclore*, Niterói, 1(3): 6-7, ago. 1970. Reprod. Cnfl./IBECC, Rio de Janeiro, Doc. 573, 19/12/1969. Ressalta a contribuição do poeta paulista aos estudos de folclore brasileiro.
53. — *Memória sobre a rede-de-dormir que fazem as mulheres índias e negras no Grão-Pará, conforme anotações de cronistas antigos e modernos*. Brasília: MicroEdição do Autor, 1994. 24 p.
Artesanato da rede de dormir na Amazônia, especialmente no Pará. Publicado também em *A Província do Pará*, Belém, 19 fev. 1984, 2 cad. 10 e 26 fev. 1984, 2 cad.10, com 3 ilustrações.
54. — Não tem autor não tem direitos. Sem autor sem direitos. O folclore em face do direito de autor. *Anais do 3º Seminário Nacional Sobre Ações Integradas em Folclore*. Vitória ES 20 a 23 de maio de 2000. p. 176-199.
55. — *Não tem autor não tem direitos/Sem autor sem direitos/O folclore em face do direito de autor*. Brasília: MicroEdição do Autor, 1994. 18 p. – 2ª edição dedicada ao XI Congresso Brasileiro de Folclore, Goiânia GO 19 a 23 de outubro de 2004. Brasília: MicroEdição do Autor, 1994. 40 p.
56. — No botequim do pimpão. *Brasil açucareiro*, Rio de Janeiro, abr. 1969 p. 33-8. Folclore da cachaça, com reprodução de versos de cantigas de bebedores e loas à cachaça.
57. — O boi-bumbá de Belém. *Leitura*, Rio de Janeiro, 17(20): 33, 38, fev. 1959. *Amazônia*, Belém, 7(73/74); n. pp., jun./jul. 1961.
Nota bibliográfica sobre *Boi-bumbá*, de Bruno de Menezes.
58. — O boi-bumbá no ciclo junino. *Brasil açucareiro*, Rio de Janeiro 38(75-76): 27-33, jun., 1970.
Afirma que o boi-bumbá, no Pará, era folgado de escravos. Revela alguma documentação a propósito. Refunde o artigo “Um folgado de escravos” publicado inicialmente no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1968, 2 cad.:1, transcrito em outros periódicos.
59. — O boi-bumbá e o pássaro no tablado de Belém. *A Província do Pará*, Belém, 16 set. 1984, 3 cad.: 6.

- 60.— O ciclo épico do cordel-novo no Grão-Pará. In: *Estudos de folclore em homenagem a Manuel Diégues Júnior*. Coordenador: Bráulio do Nascimento. Rio de Janeiro: Comissão Nacional de Folclore/Maceió: Instituto Arnon de Mello, 1991. p. 287-304.
61. — *O ciclo épico do cordel-novo no Grão-Pará. Memória de lutas camponesas*. Brasília: MicroEdição do Autor, 2005. 30 p.
62. — *O conto popular paraense. Narrativa Oral e Imaginário Amazônico. I Encontro do Projeto Integrado IFNOPAP. Mesa-Redonda: Contos, Lendas e Mitos Amazônicos*. Belém do Pará 20/04/1997. Brasília: MicroEdição do Autor, 2000. 36 p.
Sumário: 1. Fala preliminar 7/10; 2. Pele de Asno 11/17; 3. Bibliografia do Conto Popular Paraense 18/30.
- 63.— O dia do folclore. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1967, 5 cad.: 4.
64. — O folclore em face do direito do autor. *Revista Brasileira de Folclore*, Brasília, 9(25): 323-8, set./dez. 1969.
Exposição de motivos e sugestões pertinentes encaminhadas em 31/10/1967 aos membros da Comissão de Estudos Legislativos do Ministério da Justiça.
65. — O folclore no Brasil. *Cultura*, Brasília, 7(27): 120- 8, out./dez. 1977.
História e desenvolvimento da disciplina no Brasil. Ilustrado com 13 fotografias coloridas. Notas in-fine. – Museu da UFPA-FCVS. Cita as principais fontes para o estudo sistemático do folclore brasileiro e examina numa retrospectiva, enfatizando as diferenças entre literatura e folclore.
66. — O folclorista Pádua Carvalho. *A Província do Pará*, Belém, 6 mar. 1994, cad. dom. 5.
- 67.— *O jabuti vencedor de demandas – Aventuras na Amazônia*. Comunicação apresentada no XIII Encontro Nacional da Anpoll em Campinas, SP, 10/05/1998. Brasília: MicroEdição do Autor, 2000. 40 p.
Sumário: 1. O mundo da comunidade narrativa; 2. Quadro sintético das narrativas populares; 3. Verbete do Jabuti no Dicionário do Folclore Brasileiro [de L. C. Cascudo]; 4. O Jabuti e seus parentes; 5. O conto passeia pelo tempo e pelo espaço; 6. A cultura básica na era da globalização. Bibliografia.
- 68.— O pilão e sua mão. *A Província do Pará*, Belém, 25 mar. 1984, 2 cad. 13.
69. — Os bumbás de Belém. *O Estado do Pará*, Belém, 3 fev. 1957.
70. — O universo de Luís da Câmara Cascudo. *Brasil açucareiro*, Rio de Janeiro, 36/72(6): 52-55, dez. 1968.
71. — Pastoril de pastorinhas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 dez. 1968, cad. B:5. *O Liberal*, Belém, 30 dez. 1968, 4cad.:8. Reprod. na *Antologia da cultura amazônica*, de Carlos Rocque. Belém: Amazônia Edições Culturais Ltda. (Amada), 1971, 6º vol.
Aspectos gerais do folguedo popular em Belém do Pará.
72. — Poeta e camponês, sem hora e vez. *A Província do Pará*, Belém, 16 dez. 1979, 3 cad.: 4.

73. — Poetas da Amazônia no Nordeste. *A Província do Pará*, Belém, 28 nov. 1976, 3 cad. 11.
74. — Prêmio Sílvio Romero 1994. *A Província do Pará*, Belém, 25 dez. 1994, cad. dom. 5.
75. — Questionamento teórico do folclore. *Vozes*, Petrópolis, 63(10):878-888, out. 1969.
76. — Questionamento teórico do folclore. *Bol. da Com. Flum. de Folclore*, Niterói, 2(4): 18-20, abr. 1970.
Responde a críticas de Rossini Tavares de Lima no mesmo Bol., nº anterior, sobre questões teóricas do folclore.
77. — *Repente & cordel*. Literatura popular em versos na Amazônia. “Prêmio Sílvio Romero 1981”. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1985.
78. — Santa-Anna Nery, singular barão e folclorista. (I) *A Província do Pará*, Belém, 9 dez. 1990, 2 cad. 12. (II) *A Província do Pará*, Belém, 16 dez. 1990, 2 cad. 12.
Texto preparado para a edição brasileira de *Folclore Brasileiro*, Recife, 199.
79. — *Teatro folclórico no Brasil*. 1ª Parte. Brasília: MicroEdição do Autor, 2004. 70 p. vol. 41.
80. — *Teatro folclórico no Brasil*. 1ª Parte. Brasília: MicroEdição do Autor, 2004. 70 p. vol. 42.
81. — Um folguedo de escravos. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1968, 2 cad.1.
O boi-bumbá no Pará. Revela pela primeira vez resultados de pesquisas em torno desse folguedo, material ampliado e publicado posteriormente em outros trabalhos. – Museu da UFPA-FCVS.
82. — Uso e abuso da música folclórica. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, 6(16): 320-2, set./dez. 1966.
Do “uso” e do “abuso” generalizado na divulgação de melodias folclóricas para fins comerciais e propagandísticos. O artigo foi reproduzido em jornais e revistas de vários Estados. Reprod. IBECC, Doc. 540, 12/XII/66. *Gazeta comercial*, Juiz de Fora, 5 mar. 1967, 2cad.2, Folclore. *A tarde*, Juiz de Fora, 4 mar. 1967, 1cad.: 3.
83. — Usos e costumes nos engenhos do Pará. *Brasil açucareiro*, Rio de Janeiro, 39/78(2): 47-53, ago. 1971.
84. — Zé Vicente repudiou o cordel ou a kultura vence a cutura. *PQP*, Belém, 1(5): 29, abr. 1980.

2. História.

85. — A Amazônia após a chegada dos europeus. In: *Amazônia além dos 500 anos*, orgs. Louis Carlos Forline, Rui Sergio Sereni Murrieta e Ima Célia Guimarães Vieira. Belém-Pará: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2005, p. 237-254.

Neste artigo retoma as discussões sobre a conquista e colonização da Amazônia, desenvolvidas na primeira parte do livro *O Negro no Pará* (1971), acrescido aqui com fragmentos e recortes de pesquisas posteriores. Quadro I – Imposição do Modelo Europeu. Quadro II – A geração do caboclo na Amazônia. Quadro III – A base econômica. Quadro IV – Onde entra o negro. Referências.

86. — A cana de açúcar no Pará. *Brasil Açucareiro*, Rio de Janeiro, 35/70(2): 70-77, ago. 1967.

Enfoque histórico sobre o cultivo da cana-de-açúcar e sua industrialização no Pará, concluindo com a focalização de alguns aspectos folclóricos, destacando a cachaça como fonte inspiradora desse folclore.

87. — Acontecimentos republicanos 1892-4. *A Província do Pará*, Belém, 15 maio 1994, cad. dom. 5; 22 maio 1994, cad. dom. 5.

88. — A morte anunciada de um jornal. *A Província do Pará*, Belém, 26 jun. 1994, 2cad.5; 3 jul. 1994, cad. dom. 5.

89. — A retirada do guerreiro. *A Província do Pará*, Belém, 29 maio 1994, cad. dom. 5; 12 jun. 1994, cad. dom. 5. 19 jun. 1994, cad. dom. 5.

90. — As idéias de Marx chegam ao Grão-Pará. *A Província do Pará*, Belém, 21 jun. 1992, 2cad. 10.

91. — As forças políticas na Cabanagem. In: *Amazônia além dos 500 anos*, orgs. Louis Carlos Forline, Rui Sergio Sereni Murrieta e Ima Célia Guimarães Vieira. Belém-Pará: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2005, p. 227-235.

A Cabanagem e suas relações com o pensamento político no Grão-Pará no alvorecer do séc. XIX. Pauta: As forças conservadoras; A luta de classes; As forças revolucionárias; A consciência revolucionária; A redução dos vencidos; Concluindo. Referências.

92. — As perplexidades do filósofo provinciano (Extraído do livro “Memorial da Cabanagem”, inédito). *Diário do Pará*, Belém, 30 jun. 1987.

93. — *Bento Aranha*. História de um jornalista revolucionário. Brasília: MicroEdição do autor, 1994. 76 p. il.

Reproduzido em *Socialismo, marxismo e os militantes excluídos*, Belém-Pará, Paka-Tatu, 2001, pp. 105-167.

94. — Bento Aranha, fundador do Clube Popular. *A Província do Pará*, Belém, 20 mar. 1994, cad. dom. 5.

95. — Bento Aranha, o radical. *A Província do Pará*, Belém, 27 mar. 1994, cad. dom. 5.

96. — Bento Aranha, um revolucionário. *A Província do Pará*, Belém, 13 mar. 1994, cad. dom. 5.

97. — *Cabanagem, uma experiência de poder popular na Amazônia*. Brasília: MicroEdição do Autor, 2004. 38 p. vol. 43.

Os textos Cabanagem, uma experiência de poder popular na Amazônia e O episódio do Brigue Palhaço – O silêncio de Baena, reunidos nesta microedição, foram lidos em dois Seminários realizados no Auditório do Palácio Antônio Lemos, Belém do Pará, em 14/01/2004 e 19/11/2003, respectivamente, promovidos pela Prefeitura Municipal de Belém.

98.— Carlos Wiegandt desenha a effigie de Carlos Marx. *A Província do Pará*, Belém, 5 jul. 1992, 2 cad. 12.

99. — É preciso lembrar o 1º de Maio de 1892. *A Província do Pará*, Belém, 17 mai. 1992, 2 cad. 12.

100. — Jornal independente, uma franquia democrática. *A Província do Pará*, Belém, 10 abr. 1994, cad. dom. 5.

101. — José Veríssimo e a chegada dos “novos tempos”. *A Província do Pará*, Belém, 9 set. 1990, 2 cad. 8.

Resume matéria do livro então inédito *Memorial da Cabanagem*.

102. — Lauro Sodré e a questão operária. *A Província do Pará*, Belém, 4 nov. 1990, 2 cad. 12.

Resume matéria do livro então inédito *Memorial da Cabanagem*.

103. — Liberdade de imprensa. *A Província do Pará*, Belém, 17 abr. 1994, cad. dom. 5; 24 abr. 1994, cad. dom. 5.

104. — *Marxismo, socialismo e os militantes excluídos*. Capítulos da História do Pará. Belém: Paka-Tatu, 2001. 172 p.

Reúne 4 ensaios publicados em micro-edições artesanais: 1. O pensamento político na Cabanagem; 2. Socialismo e marxismo no Grão-Pará; 3. João Carlos Wiegandt, pioneiro da caricatura no Grão-Pará; 4. Bento Aranha, história de um jornalista revolucionário.

105.— *Memória bibliográfica do Grão-Pará – Cabanagem*. Brasília: MicroEdição do Autor, 2004. 40 p. vol. 45.

Bibliografia analítica, referenciando 202 títulos + 2 títulos de óperas e 4 peças teatrais.

106.— *Memorial da Cabanagem*. Esboço do Pensamento Político-Revolucionário no Grão-Pará. Belém: Cejup, 1992. 319 p. il. Bibliografia. (Col. Amazoniana; 3).

Examina, na primeira parte, a Revolução Cabana, seu conteúdo ideológico e seus efeitos; a segunda desdobra as conseqüências da Cabanagem, dando ênfase às idéias republicanas de que ela (a Cabanagem) foi uma expressão.

107. — Metamorfoses da colônia. *Brasil açucareiro*, Rio de Janeiro, 41/82(2): 52-63, ago. 1973.

Condensa parte do livro em preparo *A civilização do caboclo*, abordagem antropológico-histórica da evolução da sociedade paraense iniciada com a publicação de *O negro no Pará*, 1972. Refere-se ao povoamento e exploração da terra na região bragantina, Estado do Pará. O povoamento se fez inicialmente por imigrantes estrangeiros, substituídos depois por nacionais, oriundos do nordeste. A exploração da terra, com predominância de mandioca e cana-de-açúcar, nos seus começos. substituídas depois por outras culturas. A forma descontínua de ambos os processos, justifica o título usado provisoriamente.

108.— O açúcar e a independência. *Brasil açucareiro*, Rio de Janeiro, 40/80(3): 29-38, set. 1972.

Conferência pronunciada no dia 17/08/1972 em Natal, RN, no Encontro Cultural da Região Canavieira Norte-Nordeste”, trata da lavoura canavieira no Nordeste e na Amazônia, tangenciando a questão do trabalho escravo.

109. — O Partido Operário do Pará. *A Província do Pará*, Belém, 24 mai. 1992, 2 cad. 12. Ainda o Partido Operário do Pará. *A Província do Pará*, Belém, 31 mai. 1992, 2 cad. 12.

110. — *O pensamento político na Cabanagem*. Belém: MicroEdição do autor, 1994. 48 p. Conferência pronunciada no Simpósio de História “Revisitando 1823”, Belém, 12/08/1993, evento com que a Fundação Cultural do Município de Belém comemorou os 170 anos da adesão do Pará ao Império do Brasil. Publicado esparsamente em *A Província do Pará*, reúne 8 artigos: *A Província do Pará*, Belém, 26 set. 1994, 2 cad. 5; 2, 16, 23, 30 out. 1994, cad. dom. 5. Reproduzido em *Socialismo, marxismo e os militantes excluídos*, Belém-Pará, Paka-Tatu, 2001, pp. 9-32.

111. — Os companheiros de Bento Aranha. *A Província do Pará*, Belém, 1 maio 1994, cad. dom. 5; 8 maio 1994, cad. dom. 5.

112. — Os estrangeiros não quiseram tomar a Amazônia no século XIX. *O Liberal*, Belém, 15 nov. 1979, 5 cad.: 21-22.

Respondendo a questionário de Lúcio Flávio Pinto, afirma que os estrangeiros (ingleses, franceses e norte-americanos, vale dizer) não se interessaram em tomar a Amazônia, ao tempo das lutas da Cabanagem. Tenta explicar por que.

113. — *Pará: Açúcar & Agoas Ardentes*. Uma política econômica contra a Amazônia. Brasília: MicroEdição do Autor, 2000. 130 p.

114.— Polícia do Pará foi a primeira a reprimir festa de operários. *A Província do Pará*, Belém, 3 mai. 1992, 2 cad. 2.

115. — I Internacional no Pará. *A Província do Pará*, Belém, 26 abr. 1992, 2 cad. 12.

116. — Primeiro de maio: data de recordações. *A Província do Pará*, Belém, 10 mai. 1992, 2 cad. 12.

117. — Repercussão da I Internacional no Pará. *A Província do Pará*, Belém, 14 jun. 1992, 2 cad. 10.

118. — *Socialismo e marxismo no Grão-Pará*. Brasília: MicroEdição do autor, 1994. 51 p. il.

Publicado esparsamente em *A Província do Pará*, reúne 8 artigos: 1. Repercussão da I Internacional no Grão-Pará; 2. As idéias de Marx chegam ao Grão-Pará; 3. Polícia do Pará foi a primeira a reprimir festa de operários; 4. Primeiro de maio: data de recordações; 5. É preciso lembrar o 1º de Maio; 6. O Partido Operário do Pará; 7. Um leitor de Marx no Grão-Pará; 8. Carlos Wiegandt desenha a efígie de Carlos Marx. Reproduzido em *Socialismo, marxismo e os militantes excluídos*, Belém-Pará, Paka-Tatu, 2001, pp. 35-83.

119. — Um leitor de Marx no Grão-Pará. *A Província do Pará*, Belém, 28 jun. 1992, 2 cad. 12.

João Carlos Wiegandt. Reproduzido em *Socialismo, marxismo e os militantes excluídos*, Belém-Pará, Paka-Tatu, 2001, pp. 75-78.

120. — Visão íntima da Cabanagem. *O Liberal*, Belém, 24 fev. 1974, 2 cad.: 3.

Resposta a um questionário de Lúcio Flávio Pinto publicada em forma de ensaio com introdução deste. Trata de alguns aspectos do movimento cabano, inclusive da integração do negro. Reproduzido no *Memorial da Cabanagem*, Belém, Cejup, 1992, p. 129-142

3. Humor. Caricatura

121. — Arte e humor de Quirino Campofiorito. *A Província do Pará*, Belém, 26 set. 1993, 2 cad. 5.

Recorda o caricaturista paraense, ilustrado com desenho publicado no *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, nº 267, dez. 1972m o, 1 e autocaricatura publicada no *Correio Fluminense*, Niterói, 27.6.1965 e recolhida por Paulo Herkenhoff para ilustrar o pequeno ensaio distribuído por ocasião da exposição realizada na BN 1992.

122. — “A Semana” mundana e caricata. *A Província do Pará*, Belém, 12 dez. 1993, 2 cad. 3.

Ilustrado com duas mostras da arte de Eládio Lima, o desenho da capa de *Musa Vadia*, de Olavo Nunes e, no interior do mesmo livro, caricatura de seu mestre Theodoro Braga.

123. — A outra cara de Carlos Wiegandt. *A Província do Pará*, Belém, 12 jul. 1992, 2 cad. 12.

124. — Caraboo, lamento americano na crise da borracha. *A Província do Pará*, Belém, 22 ago. 1993, 2 cad. 5.

125. — Caricatura na crise do poder. *A Província do Pará*, Belém, 5 dez. 1993, 2 cad. 3. Ilustrado com um desenho de Gil Gvs publicado em *A Semana*, Belém, 22 dez. 1923.

126. — Centenário de Widhoff no Grão-Pará. *A Província do Pará*, Belém, 3 maio 1993, 2 cad.:12; 9 maio 1993, 2 cad.:12; 16 maio 1993, 2 cad.:11; 24 maio 1993, 2 cad.:12; 30 maio 1993, 2 cad.:12; 14 jun. 1993, 2 cad. 3.

127. — Círio, a festa dos humoristas. *A Província do Pará*, Belém, 11 out. 1993, 2 cad. 3. Ilustrado com desenhos de Félix, J. Bosco, Biratan, Luiz Pinto e reproduções de Jornaleco, de Raimundo Mário Sobral, 13/10/1991, 2 cad. 3 e 13/10/1985, 2 cad.5.

128. — Crispim do Amaral no Grão-Pará. *A Província do Pará*, Belém, 20 set. 1992, 2 cad.9; Atividades de Crispim do Amaral no Grão-Pará. *A Província do Pará*, Belém, 4 out. 1992, 2 cad.2. Ainda Crispim do Amaral. *A Província do Pará*, Belém, 1 nov. 1992, 2 cad.12. O traço e a troça de Crispim do Amaral. *A Província do Pará*, Belém, 8 nov. 1992, 2 cad.12. Crispim do Amaral por ele mesmo. *A Província do Pará*, Belém, 16 nov. 1992, 2 cad.12.

129. — *David Osipovitch Widhopff, um artista russo no Grão-Pará*. Brasília: MicroEdição do Autor, 1994. 35 p. il.
130. — Faria fez belasartes e caricaturas. *A Província do Pará*, Belém, 10 jan. 1993, 2 cad. 12.
131. — Humor e rhucores de Theodoro Braga. *A Província do Pará*, Belém, 29 ago. 1993, 2 cad. 5; 5 set. 1993, 2 cad. 3; 19 set. 1993, 2 cad.5.
Três partes focalizando a vida e os desenhos caricatos do pintor paraense Theodoro Braga, diretor artístico da *Revista Paraense*, descolando da mesma 3 desenhos caricatos.
132. — Humor no tempo de festas e crise. *A Província do Pará*, Belém, 16 ago. 1993, 2 cad. 5.
Focaliza publicações humorísticas das 1 e 2^{as}. décadas do século e seus desenhistas.
133. — *João Carlos Wiegandt, pioneiro da caricatura no Grão Pará*. Brasília: MicroEdição do autor, 1994. 21 p. il.
134. — Manuel, irmão de Crispim. *A Província do Pará*, Belém, 22 nov. 1992, 2 cad.11; 29 nov. 1992, 2 cad.11; 13 dez. 1992, 2 cad. 11
135. — Nordestinadas de Nicéforo Moreira. *A Província do Pará*, Belém, 11 jul. 1993, 2 cad.: 3. 25 jul. 1993, 2 cad. 5.
136. — Novas pasquinadas paraenses. *A Província do Pará*, Belém, 1 ago. 1993, 2cad. 5.
Focaliza publicações humorísticas do poeta Flávio Cardoso.
137. — O Círio dos velhos caricaturistas. *A Província do Pará*, Belém, 11 out. 1992, 2 cad. 15.
138. — O Círio no traço de Manuel, irmão do Crispim. *PQP*, Belém, 1(7): 14, out. 1980.
139. — O humor colorido da “belle époque”. *A Província do Pará*, Belém, 8 ago. 1993, 2 cad. 5.
Focaliza Theodoro Braga, diretor artístico da *Revista Paraense* e o desenhista Nicéforo Moreira.
140. — O humor de Archibald Campbell. *A Província do Pará*, Belém, 20 dez. 1992, 2 cad. 11; 3 jan. 1993, 2 cad,12.
141. — O legado de Carlos Wiegandt. *A Província do Pará*, Belém, 26 jul. 1992, 2 cad. 12.
142. — O riso faz bom siso. *A Província do Pará*, Belém, 3 out. 1993, 2 cad. 5.
143. — O siso e o riso de Mestre Angelus. *A Província do Pará*, Belém, 17 out. 1993, 2 cad.5. II, 24 out. 1993, 2.cad.5; III, 31 out. 1993, 2 cad.5; IV, 7 nov. 1993, 2 cad.5; 14 nov. 1993, 2 cad.5; V, 21 nov. 1993, 2 cad.5; VI, 28 nov. 1993, 2 cad.3.
144. — *O siso e o riso de Mestre Angelus*. Brasília: MicroEdição do Autor, 1998. 48 p. il.

Reúne a série de artigos publicados com o mesmo título em *A Província do Pará*, reordenados, com algumas modificações.

145.— Pasquinadas paraenses (Notas sobre caricatura e caricaturistas no Grão-Pará). *A Província do Pará*, Belém, 2 ago. 1992, 2 cad. 12; 9 ago. 1992, 2 cad. 12; 16 ago. 1992, 2 cad. 12; 23 ago. 1992, 2 cad. 12.

146. — Prosa e versos humorísticos. *A Província do Pará*, Belém, 18 jul. 1993, 2 cad. 3; 19 dez. 1993, 2 cad. 3.

Dois artigos com o mesmo título. O primeiro focaliza o livro anônimo “A correspondência dum Maire (Cartas a Cuné) e as aspirações do capitão Polycarpo, ex-futuro major”. O segundo os escritores humoristas colaboradores da revista *Guajarina*.

147. — Traços de Rodolfo Lima no Grão-Pará. *A Província do Pará*, Belém, 20 jun. 1993, 2 cad. 3.

148. — Um italiano na risota paraense. *A Província do Pará*, Belém, 29 jun. 1993, 2 cad. 3. Pedro Campofiorito.

4. Literatura

4.1. Artigos

[Notas, resenhas e noticiários não assinados em diversos jornais e revistas, entre outras *Leitura*, *O Semanário*, *Letras Fluminenses*, *Jornal de Letras*, etc.]

149. — “Alguns personagens”. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 1955 [Resenha do livro de Eneida]

150. — À margem de um romance. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1957.

151. — A Mina (que foi) literária. *A Província do Pará*, Belém, 30 jul. 1995, cad. dom. 3.

152.— “Cantigas de Bangüê”. *Leitura*, Rio de Janeiro, 19(39): 34, set. 1960. (Resenha literária).

153. — Carro dos Milagres dá prego na Pandegolândia. *A Província do Pará*, Belém, 11 mai. 1980, 3cad.: 4.

154. — “Cercas sertanejas”. *Leitura*, Rio de Janeiro, 19(48): 38, jun. 1961. (Resenha literária).

155. — Concreto plástico e abstrato no poema e forma. *Letras fluminenses*, Niterói, 8(17): 8-9, 10, jan./fev. 1958.

156. — Escritores resgatam a Mina Literária. *O Liberal*, Belém, 24 jun. 1995, 1cad.:4. Noticiário sobre conferência pronunciada no Centur na XVII Semana do Escritor Paraense em 23/06/ 1995.

157. — *Estórias das coisas memoráveis acontecidas no Eldorado nos tempos calamitosos da devastação contadas pelo Cidadão-de-arco-e-flecha e escritas pelo folclorista e historiador Vicente Salles*. Edição comemorativa dos 50 anos de atividades literárias. Brasília: MicroEdição do Autor, 1998. 94 p.

Reúne 16 textos-fantasia publicados esparsamente na imprensa de Belém, concluindo com uma Carta pra Biratan Porto. Acrescenta “Índice Geral”, explicativo de personagens e coisas mencionadas nos textos.

158.— Hortência faz cem anos sem festas. *Revista Cultural*, Belém, 1(4): 17, set. 1988.

159. — Margem de cultura. *O Semanário*, Rio de Janeiro, 9/16 out. 1958.

160. — O exilado do Rancho Fundo. (Prêmio “Carlos Nascimento”, de 1960, da Academia Paraense de Letras. In: *Revista da Academia Paraense de Letras*, Belém, 1962. (Separata). Reprod. *Asas da Palavra*, Belém, v. 4 n. 9, 1998, pp. 16-29.

161. — Oliveira Viana. *Letras Fluminenses*, Niterói, 1957.

162. — O menino em busca do caroço de tucumã. In: *Dalcídio Jurandir Romancista da Amazônia*. Belém: Secult/Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Instituto Dalcídio Jurandir, 2006, p. 230-243.

Texto apresentado no Ciclo de Palestras pela Fundação do Instituto Dalcídio Jurandir, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em julho de 2003. Trata da formação intelectual e política, a prosa e a poesia (inclusive letrista de canções de Gentil Puget).

163.— O popular em José Veríssimo. *Leitura*, Rio de Janeiro, 19(55/56): 28-9, jan./fev. 1962.

164. — Paisagem de Marajó. *O Estado do Pará*, Belém, 7 dez. 1955, supl. lit. Publicado anteriormente no *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro.

165. — *Rapsódia amazônica de João Daniel*. Brasília: MicroEdição do Autor, 2003. 54 p. Vol. 38.

Prefácio para o livro *Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas*, do padre João Daniel.

166.— Tempo de recordar. [Com o pseud. Leonardo Lessa]. *Diário Fluminense*, Niterói, 5 jun. 1960, “Literarte”; *Amazônia*, Belém, 5(56): n. num. jun. 1960.

167. — Velhos folhetins ou passeio pela ficção inacabada. *A Província do Pará*, Belém, 16 jul. 1995, cad. dom. 3.

4.2. Contos

168. Vício [com o pseud. Juarimbu Tabajara] *O Estado do Pará*, Belém, 28 mar. 1953, supl. lit.

169. O que as pessoas têm de comum e incomum ao fitarem-se no espelho. *Diário Fluminense*, Niterói, 20 set. 1959, “Literarte”.

170. A grande aventura da gatinha angorá. *Diário Fluminense*, Niterói, 29 nov. 1959, “Literarte”.

171. A lua na Guanabara. *Diário Fluminense*, Niterói, 17 jan. 1960, “Literarte”.

172. Manduca Torquato. *Diário Fluminense*, Niterói, 20 jan. 1960, “Literarte”.

173. Encanto da noite parada. [Com o pseud. Leonardo Lessa]. *Diário Fluminense*, Niterói, 24 abr. 1960, “Literarte”.

174. Devolve-me o meu amor. [Com o pseud. Leonardo Lessa]. *Diário Fluminense*, Niterói, 29 jan. 1961, “Literarte”.

175. A fuga. *Amazônia*, Belém, 7(69): n. num. jan./fev. 1961.

176.

O menino louro. [Menção honrosa no concurso literário do IPASE 1959] Inédito.

4.3 Novela

177. O fio da meada. *Diário fluminense*, Niterói, 19 jun. 1960. “Literarte”.

1º capítulo, seguido de convite para outro escritor continuar e assim por diante, até o final.

4.4 Poemas

[Poemas diversos publicados em jornais, suplementos literários, revistas, colecionados desde 1951, com os pseudônimos Juarimbu Tabajara e Leonardo Lessa]

178. *Quinze cartas menores para Beatriz*. Edição Letras Fluminenses, Niterói, 1956.

5. Música (crônicas, estudos, ensaios)

179. — A arte do luthier ou violeiro. *A província do Pará*, Belém, 18 abr. 1993, 2 cad.: 12. Artesanato popular e artesanato artístico no Pará.

180. — A banda alemã e outras bandas populares. *A província do Pará*, Belém, 21 jul. 1985, 2 cad.: 11.

181. — A banda & contrabanda. *A província do Pará*, Belém, 17 mai. 1979, 1 cad.: 6. Banda de música do Instituto Lauro Sodré.

182. — A banda operária de Marituba. *A Província do Pará*, Belém, 15 abr. 1985, 2 cad.: 11.

183. — A batuta boêmia de Armando Lameira. *A província do Pará*, Belém, 28 set. 1979, 1 cad.: 6.

Recorda a figura popular e boêmia do maestro paraense.

184. — A bolacha de Jonathan é velha sim, mas não tanto assim. *A província do Pará*, Belém, 13 set. 1980, 1 cad.: 6.

Sobre discografia brasileira.

185. — *A Carlos Gomes, os compositores do Pará*. Apresentação: Ruth Burlamaqui de Moraes. Belém: Prefeitura Municipal de Belém/Fundação Cultural do Município-FUMBEL, 1996. [48p.]

Reúne 5 obras de compositores paraenses dedicadas a Antônio Carlos Gomes: 1. *Marcha Fúnebre*, de Octavio Meneleu Campos (1872-1928); 2. *O Guarany*, quadrilha, de José Domingues Brandão (1861-1941); 3. *Salvator Rosa*, quadrilha, de Joaquim Gonzaga de Menezes (1864-19 ?); 4. *Hino a Carlos Gomes*, música de Theophilo de Magalhães (1885-1968), letra de J. Pereira de Castro (1900-1959); 5. *O Campineiro*, dobrado, de Raymundo de Araújo Pinheiro (1919-1994).

186. — *A Casinha Pequenininha*. Humilde carteiro do Pará criou a mais célebre canção brasileira. *Nota Musical*, Brasília, 1(3):4, out. 1991.

187. — *A cultura tombada no lado de cá, Tinhorão (bem) editado no lado de lá. A província do Pará*, Belém, 12 ago. 1990, 2 cad.: 8. Comentário sobre a edição, em Portugal, de *História social da música popular brasileira*, 1990, de José Ramos Tinhorão.

188. — *A dança dos Aimorés*. *Letras fluminenses*, Niterói, 6(13): 3, 2, jul./ago. 1955; *O Estado do Pará*, Belém, 25 ago. 1955. *Amazônia*, Belém, 2(2): n. num., ago. 1956. A propósito da encenação de *O Guarani*, de Carlos Gomes, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, na temporada nacional de arte, tece considerações sobre o bailado de Carlos Gomes e outros bailados brasileiros.

189. — *A modinha no Grão-Pará*. Estudo sobre a ambientação e (re)criação da modinha no Grão-Pará. Transcrições musicais por Marena Isdebski Salles. Belém: Secult/IAP/AATP, 2005 330 p. ilus. Música.

190. — *A morte maculada de Carlos Gomes*. *A província do Pará*, Belém, 5 mai. 1996, cad. dom.: 3.

191. — *A música em Belém no século XIX*. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, 6(23-24): 121-41, jul./dez. 1961.

192. — *A música em Cametá*. *Amazônia*, Belém, 6(62-63): n.p., fev./mar. 1960. Resume informações históricas sobre a prática da música em Cametá e seus músicos.

193. — *A música e o tempo no Grão-Pará*. [1.º vol.] Apresentação de Maria Anunciada Chaves. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980. 426p. il. (Coleção Cultura Paraense. Série Theodoro Braga).

Obra planejada em 4 volumes. O primeiro e o último (*Sociedades de Euterpe*) publicados. Na introdução, trata do papel pedagógico e político da música na formação da sociedade paraense, da geração do modelo regional de cultura e da música no processo colonizador. A seguir divide a obra em 4 partes: a 1ª trata do Tempo Colonial, a música na aldeia e na cidade, transformações políticas e sociais, o coral de canções devotas, o instrumental músico, a Casa da Ópera ou Teatro Cômico e o fim da Era colonial, fechando o ciclo em torno de 1835; a 2ª trata da música no século XIX, da vida social, da evolução da música sacra, do músico prussiano Adolfo José Kaulfuss (1818-1874), da música das ruas e dos costumes proibidos, do Teatro Providência, de companhias viajeras e de músicos locais; a 3ª, sob o título “O Tempo do Teatro da Paz”, trata da construção, inauguração e temporadas artísticas realizadas

no Teatro da Paz, teatro de ópera inaugurado em Belém em 15/02/1878; finalmente, a 4ª parte trata de músicos eminentes nesse período, que se encerra em torno da proclamação da República no Brasil, 1889 e, ainda, de tablados populares.

194. — A música no Pará. *Amazônia*, Belém, 5(52): n.p., abr. 1959. *Leitura*, Rio de Janeiro, 17(24): 43-4, jun. 1959. *Folha do Norte*, Belém, 8 jan. 1960. Síntese da música, em Belém, no período colonial.

195. — Ângulo da canção brasileira. *Leitura*, Rio de Janeiro, 17(27): 26-7, set. 1959. Resenha o livro de Vasco Mariz.

196. — Araújo Pinheiro canta as glórias de Igarapé-Miri. *A Província do Pará*, Belém, 16 jun. 1985, 2 cad.: 13.

197. — Arte e política. *O Estado do Pará*, Belém, 3 mar. 1957.

198. — Arte para o bom entendimento. *O Estado do Pará*, Belém, 10 mar. 1957.

199. — As soleníssimas exéquias do fidelíssimo monarca. *A Província do Pará*, Belém, 26 mar. 1984, 2 cad.: 13.

200. — As soleníssimas exéquias do fidelíssimo monarca. [Texto ampliado e ilustrado] *Brasiliiana*, Rio de Janeiro, n.º 10, jan. 2002, pp. 28-31. Novas pesquisas sobre música colonial no Pará.

201. — A vida é uma ópera. *A Província do Pará*, Belém, 11 nov. 1990, 2cad. 12.

202. — A vida é um grão-guinhol. *A Província do Pará*, Belém, 6 abr. 1980, 3cad.: 5.

203. — *A viagem maravilhosa de Villa-Lobos*. Brasília: Micro-edição do autor, 1994. 42 p. il.

Conferência pronunciada na Universidade de Brasília, DF, na “Semana Villa-Lobos/1979”. Narra o episódio pouco conhecido e cercado de fantasias da viagem que Heitor Villa-Lobos empreendeu à Amazônia em 1912, integrando a orquestra da Companhia (revistas, operetas e congêneres) Silva Pinto, regida pelo maestro Luís Moreira, com estadas em Belém e Manaus. As conseqüências dessa viagem na obra do compositor. Reproduz o programa impresso do pianista baiano Manuel Augusto dos Santos que realizou concerto no Teatro da Paz em 15/04/1912 com o concurso, na segunda parte, de Heitor Villa-Lobos.

204. — Banda de música, conservatório do povo. *A Província do Pará*, Belém, 18 mar. 1984, 3 cad.: 1.

205. — Banda de música: o exemplo de Parma. *A província do Pará*, Belém, 4 fev. 1996, cad. dom.: 2.

206. — Banda mexicana reanima as bandas do Pará. *A Província do Pará*, Belém, 22 abr. 1985, 2 cad.: 11.

207. — *Bibliografia Brasileira de Antônio Carlos Gomes*. Apresentação: Ruth Burlamaqui de Moraes. Belém: Prefeitura Municipal de Belém/ Fundação Cultural do Município-FUMBEL, 1996. [48 p.]

Indica 239 títulos de livros, folhetos e artigos diversos sobre a vida e a obra de Antônio Carlos Gomes.

208. — Bibliografia musical brasileira. Banda de música. In: *Sociedade Musical Carlos Gomes, cem anos marcando o compasso da nossa história*. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal, 1995, pp. 235-252.

209. — Bom de paródias foi Ernesto Vera. *PQP*, Belém, 1(7): 18, jun. 1980. Ernesto Vera, ou Ernani Vieira, poeta e autor de paródias e versos originais para músicas populares.

210. — Cantares brasileiros – A modinha. *A província do Pará*, Belém, (1) 30 mai. 1976, 3 cad.:6. (2) 6 jun. 1976, 3 cad.: 7. (3) 13 jun. 1976, 3 cad.: 7 (4) 20 jun. 1976, 3 cad.: 6 (5) 27 jun. 1976, 3 cad.: 6. (6) 11 jul. 1976, 3 cad.: 6 (7) 13 jul. 1976, 3 cad.: 8 (8) 1 ago. 1976, 3 cad.: 6. (9) 8 ago. 1976, 3cad.: 4. (10) 15 ago. 1976, 3cad.: 8. (11) 22 ago. 1976, 3cad.: 4. (12) 29 ago. 1976, 3 cad.: 4. (13) 19 set. 1976, 3 cad.: 3. (14) 3 out. 1976, 3 cad.: 3. (15) 10 out. 1976, 2 cad.: 11. (16) 31 out. 1976, 3 cad.: 3. (17) 7 nov. 1976, 3 cad.: 11. (18) 14 nov. 1976, 3 cad.: 11. (19) 21 nov. 1976, 3 cad.: 12. (20) 5 dez. 1976, 3 cad.: 9. (21) 12 dez. 1976, 3 cad.: 10. (22) 19 dez. 1976, 3 cad.: 4. (23) 25 dez. 1976, 3 cad.: 9. (24) 9 jan. 1977, 3 cad.: 8. (25) 16 jan. 1977, 3 cad.: 4. (26) 23 jan. 1977, 3 cad.: 10 (27) 30 jan. 1977, 3 cad.:9 (27-bis) 6 fev. 1977, 3 cad.: 9. (28) 13 fev. 1977, 3 cad.: 9.

Modinha, modalidade da canção tradicional brasileira, segundo versões e criações locais no Pará. Contém ilustrações e exemplos musicais. A série constitui o embrião do livro *A Modinha no Grão-Pará*, publicado somente em 2005.

211. — Cantares brasileiros – A modinha. *Revista Goiana de Artes*, Goiânia, 11(1): 15-80, jan./dez. 1990.

Publicação parcial do ensaio publicado anteriormente em *A província do Pará*, Belém, texto refundido e matéria reordenada: Introdução. 1. Modinha: expressão do lirismo popular. 2. Anonimato ou despersonalização do autor. 3. A Modinha: elemento de criação literária. 4. Coletâneas. 5. A modinha pede o violão. 6. A modinha e o violão na literatura regional. 7. De navio se chegava longe. 8. Figuras que marcaram época. 9. Guajarina editora de modinhas. 10. O produto regional. 2 documentos musicais: o “Lundu do assahy” e “Chiquinha”. 11 ilustrações.

212. — Caraboo, lamento americano na crise da borracha. *A província do Pará*, Belém, 22 ago. 1993, 2 cad.: 5.

Comentário em torno da difusão e popularidade no Pará da canção “Caraboo”, de Sam Marshall.

213. — Carlos Gomes compõe marcha nupcial para jovem paraense. *A província do Pará*, Belém, 14 abr. 1996, cad. dom.: 3.

214. — Carlos Gomes, cordiais saudações populares. *A província do Pará*, Belém, 26 mai. 1996, cad. dom.: 3.

215. — Carlos Gomes diretor do Conservatório de Música do Pará. *A província do Pará*, Belém, 10 jun. 1996, cad. dom.: 3.
216. — Carlos Gomes e a rejeição da língua nacional. *Rev. da Soc. Bras. de Música Contemporânea*, Goiânia, 3(3): 35-45, 1996.
1. Primeiros passos. 2. A rejeição da língua nacional. 3. Uma demanda desarrazoada. 4. “O Guarani” foi condenado inapelavelmente. Trata da rejeição e proibição das encenações de *O Guarani*, em português, tradução do poeta Carlos Marinho de Paula Barros, por ação interposta pela herdeira d. Ítala Gomes Vaz de Carvalho. Reproduz Carlos Gomes, desenho de Rafael Bordallo Pinheiro e capas de *O Guarani*, partitura, e *Canto do Aventureiro*, desenhos de C. Paula Barros.
217. — Carlos Gomes e a rejeição da língua nacional. *A província do Pará*, Belém, 17 mar. 1996, cad. dom.: 3.
218. — Carlos Gomes e sua música no Brasil novecentista. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, 2(4): 30-39, jan. 2000.
219. — Carlos Gomes na era do som industrial. *A província do Pará*, Belém, 17 jun. 1996, cad. dom.: 3.
220. — Carlos Gomes na Itália: Pesquisa de Gaspare Nello Vetro. *A província do Pará*, Belém, 11 fev. 1996, cad. dom.: 2.
Resenha de livro.
221. — Carlos Gomes no Brasil: vencendo o descaso e a omissão. *A província do Pará*, Belém, 25 fev. 1996, cad. dom.: 2.
222. — Carlos Gomes, o fedelho da banda do Maneco. *A província do Pará*, Belém, 19 mai.. 1996, cad. dom.: 3.
223. — Carlos Gomes, os compositores do Pará. *A província do Pará*, Belém, 2 jun. 1996, cad. dom.: 3.
224. — Carlos Gomes, passagem e influência em várias regiões brasileiras. *In: Carlos Gomes: uma obra em foco*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música/Projeto Memória Musical Brasileira, 1987. pp. 7-33 il.
Texto especialmente encomendado pelo INM/Funarte no ano comemorativo do Sesquicentenário de Carlos Gomes. Resume a passagem de Carlos Gomes pelas províncias do Nordeste e Norte. Influências em compositores jovens principalmente no Pará, em Pernambuco e na Bahia, onde foi várias vezes, e pessoalmente, festejado. Notas e bibliografia in-fine. 10 ilustrações e 3 documentos musicais no texto.
225. — Carnaval, outros carnavais. *A província do Pará*, Belém, 14 fev. 1993, 2 cad.: 12. II, 21 fev. 1993, 2 cad.: 11. III. 7 mar. 1993, 2 cad.: 12. IV. 14 mar. 1993, 2 cad.: 12. V. 21 mar. 1993, 2 cad.: 12.
226. — Causas da decadência artística do Pará. *O Estado do Pará*, Belém, 13 jan. 1957.

227. — Cem anos da Sociedade Musical Carlos Gomes. *A província do Pará*, Belém, 3 mar. 1996, cad. dom.: 3.

228. — Centenário de Alípio César. *Revista de Cultura do Pará*, Belém, 2(6/7): 161-8, jan./jun. 1972.

Ligeira biografia do compositor paraense Alípio César Pinto da Silva, nascido em Cametá em 14/05/1871, falecido em Belém a 23/05/1925, cujo centenário de nascimento foi festejado.

229. — Centenário de Iara. *A província do Pará*, Belém, (1) 11 jun. 1995, cad. dom.: 3. (2) 18 jun. 1995, cad. dom.: 3.

Ilustrado com a capa do libreto e da frase inicial do Prelúdio cantada pela flauta, com discreto acompanhamento de oboés e clarinetas (11 compassos)

230. — Centenário de Meneleu Campos. *Revista de Cultura do Pará*, Belém, 2(8/9): 159-202, jul./dez. 1972.

A vida e a obra do compositor paraense, com catálogo (120 títulos) elaborado por Marena Isdebski Salles, resumo da ópera *Gli Eroi*, ilustrações, reproduções de obras e bibliografia.

231. — Centenário de uma obra pioneira. *Brasiliiana*, Rio de Janeiro, 12: 10-13, set. 2002.

Comenta o centenário da publicação do livro *Fenômenos da voz humana*, do barítono paraense José de Lima Braga, impresso em Paris em 1902. Obra pioneira em língua portuguesa, trata da pedagogia do canto lírico e das peculiaridades da voz masculina. Tece considerações críticas sobre o sistema de ensino da época e ressalta três vozes que lhe pareceram excepcionais: tenores Francesco Tamagno e Antoine Prévost e barítono Edoardo Camera.

232. — Centenário do Instituto Carlos Gomes. *A província do Pará*, Belém, I, 12 fev. 1995, cad. dom.:5. 2. 19 fev. 1995, cad. dom.:5. 3. 26 fev. 1995, cad. dom.:5. 4. 5 mar. 1995, cad. dom.:5. 6. 12 mar. 1995, cad. dom.:5. 7. 19 mar. 1995, cad. dom.:5. 7. 26 mar. 1995, cad. dom.:3. 8. 3 mar. 1995, cad. dom.:3. 9. 16 abr. 1995, cad. dom.: 3. 10. 23 abr. 1995, cad. dom.: 3. 11. 30 abr. 1995, cad. dom.: 3. 12. 7 mai. 1995, cad. dom.: 3. 13. 14 mai. 1995, cad. dom.: 3. 14, 21 mai. 1995, cad. dom.: 3. Final. 28 mai. 1995, cad. dom.: 3.

233. — Centenários à vista e curto prazo. *A província do Pará*, Belém, 30 mar. 1980, 3 cad.: 4.

Lembra, na ordem, os centenários de Paulino Chaves (26/06), José Borrajo (16/08), padre José Maria Lanzi (30/09) e Raimundo Pinto de Almeida (12/10), todos acontecidos em 1980.

234. — Certa importância do SAM. *A província do Pará*, Belém, 6 jan. 1980, 3 cad.: 5. Sobre o Serviço de Atividades Musicais (SAM), da UFPA.

235. — Com medo do maxixe Cleferson escondeu Clemente. *A província do Pará*, Belém, 20 jan. 1980, 3 cad.: 7.

Revela que o compositor “J. Cleferson”, autor de maxixes, era pseudônimo do pianista e compositor paraense Clemente Ferreira Júnior.

236. — César Nunes, o fonógrafo humano. *A Província do Pará*, Belém, 29 dez. 1985, 2 cad.: 12.

237. — Condessa Maffei deu lições de canto e piano às senhoras do Maranhão. *A província do Pará*, Belém, (I) 25 jun. 1995, cad. dom.: 3. 22 out. 1995, cad. dom.: 3. (II) 29 out. 1995, cad. dom.: 3. (Final) 5 nov. 1995, cad. dom.: 3.
238. — C. Paula Barros e ‘O Guarani’ em português. Uma demanda desarrazoada. *A província do Pará*, Belém, 24 mar. 1996, cad. dom.: 3.
239. — *David Osipovitch Widhopff, um artista russo no Grão-Pará*. Brasília: MicroEdição do autor, 1994. 35 p.
A permanência do artista russo D. O. Widhopff (1867-1933) na capital paraense, durante os anos de 1893-5, sua vasta produção deixada no Pará, inclusive caricaturas de Carlos Gomes e outros desenhos publicados em diversos periódicos. Documenta a referência ao compositor com a reprodução de 4 peças.
240. — De Castro e Sousa festejado poeta paraense. *A província do Pará*, Belém, 13 nov. 1994, cad. dom.: 6.
Recorda o poeta e músico bragantino.
241. — De Castro e Sousa glória bragantina que o Pará esqueceu. *A Província do Pará*, Belém, 21 out. 1990, 2 cad. 13.
242. — Dicionário musical de Frei Pedro. *Diário fluminense*, Niterói, 4 out. 1959. *Leitura*, Rio de Janeiro, 18(32): 43-4, fev. 1960.
Resenha do livro.
243. — Didática e documentação da música no Grão-Pará. *A província do Pará*, Belém, 6 set. 1992, 2 cad.: 12.
Comentário em torno do livro didático de música produzido por professores paraenses.
244. — Do Radium ao Waldemar Henrique. *A Província do Pará*, Belém, 9 dez. 1979, 3 cad.: 4.
245. — Duas canções de Rachel Peluso. *Letras fluminenses*, Niterói, mar./abr. 1958.
246. — Duas condessas italianas (e outras mais) na vida de Carlos Gomes. *A província do Pará*, Belém, 8 abr. 1996, cad. dom.: 3.
247. — Editoras de música no Pará. *Revista Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, 4(12): 17-36, abr./jun. 1972.
248. — Elogio do maestro teimoso e outros elogios. *A província do Pará*, Belém, 11 nov. 1979, 3 cad.: 4.
Sobre Altino Pimenta, Mário Guzzo e Meirevaldo Paiva.
249. — Emprestando o nome... *A província do Pará*, Belém, 14 out. 1979, 3 cad.: 4.
Sobre os “projetos” de música, que homenageiam nominalmente determinados artistas (Jaime Ovalle, Tó Teixeira), mas nada produzem em benefício dos mesmos ou da divulgação da sua obra.
250. — Encontro Marcos Salles. *O Estado*, Niterói, 25 ago. 1957, tablóide: 4, 6.

251. — É panema de Gentil Puget. *A província do Pará*, Belém, 4 nov. 1979, 3 cad.: 5.
252. — Erudito também vai às raízes. *A província do Pará*, Belém, 6 jun. 1993, 2 cad.12. Comentário sobre o programa do duo Marcelo Salles (celo)-Ana Cláudia Giroto (piano).
253. — Escola de harpistas no Pará. *A Província do Pará*, Belém, 19 mar. 1984, 2 cad.: 13.
254. — Existe música popular na Amazônia? *Revista da Imagem e do Som*, Rio de Janeiro, Número Zero, Especial Encontro, pp. 32-34, out. 2001.
255. — Fafá, ame Belém. *A província do Pará*, Belém, 5 out. 1979, 1 cad.: 6.
256. — Fatos marcantes dos fastos 80. *A província do Pará*, Belém, 27 abr. 1980, 3 cad.: 5. Comentários acerca do centenário da primeira estação lírica no Teatro da Paz.
257. — Festejando o centenário de Marcos Salles. *A Província do Pará*, Belém, 22 dez. 1985, 2 cad.: 11.
258. — Foi no bairro do Jurunas que nasceu a primeira escola de samba de Belém. *Agenda amazônica*, Belém, 2(22):8-9, jun. 2001.
Resenha do livro de João Manito.
259. — Folclore da região canavieira do Pará. *Brasil açucareiro*, Rio de Janeiro, 36/72(2): 9-15, ago. 1968.
Música e danças folclóricas na região canavieira do Pará, Igarapé-Miri e Abaetetuba. 4 fotografias do autor e um documento musical. Entre os fatos folclóricos enumerados: banguê, boi-bumbá, cachaça, fofói, folia, ilha encantada, lundum, merengue, norato, pagode, etc.
260. — Folclore infantil. *A província do Pará*, Belém, 6 ago. 1995, cad. dom.: 3.
Comentários em torno de melodias folclóricas, acalantos e jogos infantis.
261. — Gama Malcher e Carlos Gomes: uma amizade conflitada. *A província do Pará*, Belém, 1. Primeiros passos. 7 jul. 1996, cad. dom.: 3. 2. Gama Malcher traz Carlos Gomes ao Pará. 14 jul. 1996, cad. dom.: 3. 3 (Cont.) 21 jul. 1993, cad. dom. 3; 4. Intrigas nos bastidores da história ou fofocas na Bahia. 28 jul. 1996, cad. dom. 3; 5. “O Escravo” também refez a amizade. 4 ago. 1996, cad. dom. 3; 6. A serata para o imperador. 11 ago. 1996, cad. dom. 3; 7. Gama Malcher ganha elogios da imprensa italiana. 18 ago. 1996, cad. dom. 3; 8(1). O complicado jogo das sociedades secretas. 25 ago. 1996, cad. dom. 3; 8(2) 1 set. 1996, cad. dom. 3; 8(3). 8 set. 1996, cad. dom. 3; 8(4). 15 set. 1996, cad. dom. 3; 9. Os transtornos de Gama Malcher. 22 set. 1996, cad. dom. 3; 10. Imaginem só: Gama Malcher põe na ópera o carimbó. 14 out. 1996, cad. dom. 3; 11, Gama Malcher leva ópera do Pará a S. Paulo e RJ. 7 out. 1996, cad. dom. 3; 12. São Paulo aplaude Gama Malcher. 20 out. 1996, cad. dom. 3; 13 (1). Transtornos de Gama Malcher no Rio de Janeiro. 27 out. 1996, cad. dom. 3; 13 (2) 3 nov. 1996, cad. dom. 3; 13 (3) 17 nov. 1996, cad. dom. 3; 14 (1). Gama Malcher encontra o motivo de Iara. 24 nov. 1996, cad. dom. 3; 15. A estréia de Iara. 1 dez. 1996, cad. dom. 3; 16 (1). Quatro cartas inéditas de Carlos Gomes a Gama Malcher. 8 dez. 1996, cad. dom. 3; 16(2). 15 dez. 1996, cad. dom. 3; 16 (3). 22 dez. 1996, cad. dom. 3; 17. Iara, o imaginário amazônico na ópera. 29 dez. 1996, cad. dom. 3; 18. (extraviado). 19. O fim como no começo: intrigas nos bastidores. 19 jan. 1997, Cultura: 8.

Texto base do livro publicado posteriormente sobre a vida e a obra do compositor paraense.

262. — Gama Malcher e a língua nacional. *Brasiliiana*, Rio de Janeiro, 16: 20-24, jan. 2004.

Capítulo do livro *Maestro Gama Malcher*, ainda inédito.

263. — Gama Malcher fez a festa do Círio com música sinfônica. *A província do Pará*, Belém, 15 out. 1995, cad. dom.: 3.

264. — Guajarina, folhetaria de Francisco Lopes. *Revista Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, 3(9): 87-102, jul./set. 1971.

Histórico da implantação e desenvolvimento do artesanato gráfico de folhetos de cordel em Belém do Pará, iniciativa do pernambucano Francisco Rodrigues Lopes. Trata também da edição de folhetos de “modinhas”, coletâneas de letra de músicas populares, e folhetos de cordel. 12 ilustrações fora do texto. – Museu da UFPA-FCVS..

265. — Guerra Peixe, maestro e folclorista. *A província do Pará*, Belém, 9 jan. 1994, 2 cad.: 5

Homenagem ao maestro César Guerra-Peixe, falecido no Rio de Janeiro em 26/11/1993.

266. — Heitor Villa-Lobos. *O Estado do Pará*, Belém, 13 mar. 1953, 1 cad.: 5.

Biografia de H. Villa-Lobos, publicada anônima, na série “Gente de Fora”.

267. — Homenagem e interpretação de Villa-Lobos. *Leitura*, Rio de Janeiro, 19(46): 8, abr. 1961.

Comentário da obra de Andrade Murici.

268. — Iara na ponta dos pés. *A província do Pará*, Belém, 21 out. 1979, 3 cad.: 5.

Sobre a ópera “Iara”, de Gama Malcher, e sobre a bailarina paraense “Bella Yara”.

269. — Jayme Ovalle. *O Estado do Pará*, Belém, 22 set. 1955, supl.: 6, 2.

Biografia do compositor paraense, enfocando a contribuição pessoal de Ovalle à música brasileira inspirada no folclore.

270. — Lembrando o seresteiro Jayme Ovalle. *A Província do Pará*, Belém, 7 ago. 1994, 2 cad.: 5.

271. — Louvores para o Maestro Isoca com alvitre no final. *A província do Pará*, Belém, 22 jul. 1980, 1 cad.: 6.

Maestro Wilson Fonseca.

272. — Luteria no Grão-Pará. *A Província do Pará*, Belém, 25 abr. 1993, 2 cad. 12.

Artesanato popular e artesanato artístico no Pará.

273. — Machado de Assis, tema com variações. *O Estado*, Niterói, 4 out. 1958. *Amazônia*, Belém, 5(50): n. p. fev. 1959. *Amazônia*, Belém, 5(50): n. num., fev. 1959.

A música na obra de Machado de Assis.

274. — *Maestro Gama Malcher*. Patrono da cadeira 24 da Academia Brasileira de Música. A figura humana e artística do compositor paraense. Brasília: MicroEdição do Autor, 1999. 178 p. Vol. 18.

Texto base do livro publicado em 2005, ampliado e ilustrado.

275. — *Maestro Gama Malcher*. A figura humana e artística do compositor paraense. Belém: Editora Universitária/UFPA; Secult-PA, 2005. 312 p. il.

Biografia. Lançado oficialmente durante o Festival de Ópera do Pará no ensejo da apresentação da ópera *Bug-Jargal*, cem anos depois da estréia.

276. — Mara, a voz esmaecida. *A província do Pará*, Belém, 9 maio 1976, 3 cad.: 8.

277. — Marcos Salles, antes tarde. *A Província do Pará*, Belém, 15 dez. 1985, 2 cad.: 13.

278. — Mário de Andrade artista e musicólogo. *Letras Fluminenses*, Niterói, 6(12): n.p., jan./jun. 1955.

279. — Mário de Andrade, folclorista. *Boletim da Comissão Fluminense de Folclore*, Niterói, 2(3): 6-7, ago. 1970.

Ressalta a contribuição do poeta paulista aos estudos de folclore brasileiro.

280. — *Memória histórica do Instituto Carlos Gomes*. Brasília: MicroEdição do autor, 1995. 58 p.

História do estabelecimento desde seus primeiros passos, narrando o convite do governo do Estado a Carlos Gomes para dirigi-lo e a vinda do compositor para assumir o cargo, que não chegou a exercer efetivamente por sua morte em 16/09/1896.

281. — Meneleu Campos ao vivo. *A Província do Pará*, Belém, 12 set. 1976, 3 cad.: 3.

Comentários sobre a apresentação da “Sinfonia” de Meneleu Campos na inauguração do auditório da Escola de Música de Brasília em 6/09/1976.

282. — Milewski: o seu a seu dono. *A Província do Pará*, Belém, 14 set. 1979, 1 cad.: 4.

Sobre o programa do violinista Jerzy Milewski, no dia 11/09/1979, que atribuiu a Jaime Ovalle, compositor paraense, o prelúdio “Ao pé da fogueira”, do mineiro Flausino Valle.

283. — Música da Amazônia. *Amazônia*, Belém, 6(62-63): n. num., ago. 1960.

284. — Música e caricatura. *A Província do Pará*, Belém, 1 jan. 1994, cad. dom. 5.

Músicos caricaturistas no Pará: Crispim do Amaral, Rafaello Segré, Marcos Quintino Drago, Andreilino Cotta. Il. com um desenho de Andreilino Cotta na revista *A Semana* Belém, ano IV, nº 162, 14/05/1921.

285. — *Música e músicos do Pará*. Prefácio de Clóvis Silva de Moraes Rego... Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970. 297 p. il. (Coleção Cultura Paraense. Série Theodoro Braga). — 2ª edição corrigida e ampliada. Com 72 textos musicais. Brasília: MicroEdição do Aitor, 2002. 443 p. ilus. Música. Vol. 37.

Introdução do autor, seguida do ensaio “Quatro Séculos de Música no Pará”, publicado anteriormente na *Revista Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, e de curtas biografias de músicos ativos no Pará. A 2ª edição, consideravelmente ampliada, em forma de enciclopédia, contém só o Prefácio do autor.

286. — Músicos desafinam na hora da luta. *A Província do Pará*, Belém, 13 abr. 1980, 3 cad.: 4.
Desarmonia dos músicos no seu sindicato de classe.
287. — Músicos no olvido e no ouvido-de-mercador. *A Província do Pará*, Belém, 2 mar. 1980, 3 cad.: 4.
Centenário do pianista e compositor Paulino Chaves.
288. — Música no Rio: início da temporada. *Folha do Norte*, Belém, 17 maio 1959.
289. — Músicos reativam o Sindicato da classe. *A Província do Pará*, Belém, 23 mar. 1980, 3 cad.: 4.
290. — Na velhice Tio Tó ainda trabalha como ele só. *A Província do Pará*, Belém, 4 de maio 1980, 3 cad.: 5.
Antônio Teixeira do Nascimento Filho, o popular Tó Teixeira, violonista.
291. — Nem todos bebem... *Brasil Açucareiro*, Rio de Janeiro, 40(2): 131-4, ago. 1972.
Loas à cachaça encontradas no repertório da música popular urbana, em geral anônima, baseando-se em materiais coletados no Pará.
292. — No piano, dois gênios opostos. *A Província do Pará*, Belém, 23 dez. 1979, 3 cad.: 4.
Sobre os pianistas-compositores Arthur França e José Pontes Nepomuceno.
293. — No Rosário dos Pretos o melhor Órgão. *A Província do Pará*, Belém, 10 mar. 1984, 2 cad.: 11.
294. — No seu tempo Cirilo Silva foi o maior. *A Província do Pará*, Belém, 7 out. 1984, 3 cad.: 6.
Cirilo Silva, expoente da música popular paraense.
295. — Notas sobre música na Manaus antiga. *A Província do Pará*, Belém, 4 mar. 1984, 2 cad.: 10.
296. — Notícia de Wilson Fonseca. *Amazônia*, Belém, 4(39): n. p., mar. 1958.
297. — Obra rara música cantochão no Grão-Pará. *A província do Pará*, Belém, 17 jul. 1994, 2 cad.: 5. II. 24 jul. 1994, 2 cad.: 5. III. 31 jul. 1994, 2 cad.: 5.
Notícia a localização em Lisboa do *Rituale* de João da Veiga e sua aquisição.
298. — Obra rara sobre música de cantochão no Grão-Pará. *A província do Pará*, Belém, 18 out. 1992, 2 cad.: 12.
Trata do antifonário *Rituale Sacri*, do cantochanista paraense frei João da Veiga, publicado em Lisboa, 1780.
299. — Obscuridades nas pompas fúnebres de Carlos Gomes. *A província do Pará*, Belém, 12 mai.. 1996, cad. dom.: 3.

300. — O canto lírico no Brasil, Carlos Gomes e a língua nacional. *A província do Pará*, Belém, 10 mar. 1996, cad. dom.: 3.
301. — O cantochão dos mercedários no Grão Pará. *Anais do II Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba, 21 a 25 de Janeiro de 1998. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999, pp. 73-96.
 Texto apresentado na Mesa-Redonda “Modelos europeus e recepção musical”, em 22/01/1998. Dividido nas seguintes partes: 1. A música no processo colonizador; 2. Os mercedários no Grão-Pará; 3. Frei João da Veiga, cantochanista; 4. O ritual sacro; 5. A importância do cantochão amazônico; 6. Conclusão. Anexos. Referências bibliográficas.
302. — O centenário de Waldemar Henrique (1909-1995). *Brasiliana*, Rio de Janeiro, 7(20): 10-16, maio 2005.
303. — “O Guarani” foi condenado inapelavelmente. *A província do Pará*, Belém, 31 mar. 1996, cad. dom.: 3.
304. — Ópera de Gama Malcher sã e salva. Partitura de *Iara* ‘guardada’ na Biblioteca do Pará. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, 3(8): 43, maio 2001.
305. — Ópera para quem não quer saber. *O Estado do Pará*, Belém, 17 fev. 1957.
 Comenta o projeto do tenor Adelermo Matos de realizar uma temporada lírica no Pará com a colaboração do Teatro Nacional de Óperas, recém organizado no Rio de Janeiro. O tenor respondeu, gerando polêmica com os seguintes artigos: “Arte e política”, 3/03/1957, e “Arte para o bom entendimento”, 10/03/1957.
306. — O Radium nas priscas eras. *A Província do Pará*, Belém, 2 dez. 1979, 3 cad.: 4.
307. — O retábulo de Waldemar Henrique. *A Província do Pará*, Belém, 22 set. 1979, 1 cad.: 6.
308. — O retábulo de Waldemar Henrique. In: *Teatro Waldemar Henrique*. Belém: Secult, 1997. 120 p. il. (Restauro, 1), p.11-19.
 Texto refundido e modificado de artigos publicados anteriormente sobre a construção e serventias do atual edifício do Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique.
309. — Oriano de Almeida, o pianista, fala de música. *A província do Pará*, Belém, 30 jun. 1996, cad. dom.: 3.
310. — Oriano de Almeida, pianista e compositor (1921-2004). *Brasiliana*, Rio de Janeiro, 7(8): 26 set 2004.
311. — Os carmelitas e a arte do cantochão. *A Província do Pará*, Belém, 23 jun. 1985, 2 cad.: 11. (2) 30 jun. 1985, 2 cad. 11.
312. — Os carmelitas e a arte do cantochão. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, 7, jan. 2001, pp. 2-5.

Refunde e amplia o texto publicado anteriormente em *A Província do Pará*, Belém, 1985. Trata de alguns acréscimos ao texto do livro *A Música e o Tempo no Grão-Pará* (Belém, 1980) com respeito à atuação dos carmelitas e revela documento inédito existente na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional que relaciona os irmãos coristas do convento de Belém do Pará.

313. — O selvagem de casaca. *A província do Pará*, Belém, 21 abr. 1996, cad. dom.: 3. Antônio Carlos Gomes, com um desenho de Roberto Reynoso.

314. — O turista aprendiz e o violeiro Bembém na tolda da “Tucunaré”. *A província do Pará*, Belém, 8 jun. 1980, 3 cad.: 4.

Artemiro Cascaes da Ponte e Sousa, o popular “Bembém”, foi artista de grande merecimento. Tocou violão e cantou modinhas para Mário de Andrade, na viagem que fez ao Carnapijó.

315. — Ovalle, próximo centenário. *A província do Pará*, Belém, 13 fev. 1994, 3 cad.: 5.

316. — *Paulino Chaves ante o próprio cenenário*. Conferência pronunciada no Conselho Estadual de Cultura do Pará em 25/06/1980. Belém-Pará: Conselho Estadual de Cultura, 1983. 68 p. il. fot. part. (Coleção Cultura Paraense. Série Theodoro Braga).

Comemorando o centenário de nascimento do pianista e compositor Paulino Lins de Vasconcelos Chaves (1880-1948), o Conselho Estadual de Cultura do Pará realizou sessão especial em 25/06/1980, durante a qual foi pronunciada esta conferência. O texto, juntamente com outros documentos, foi publicado com farta documentação fotográfica e reprodução de peças do compositor. Reúne: 1. Apresentação, por Maria Anunciada Chaves, presidente do Conselho Estadual de Cultura, p. 5; 2. Saudação do Conselheiro Waldemar Henrique, 9-12; 3. Conferência do prof. Vicente Salles, 15-44; 4. Ata da Sessão Especial de 25.06.1980, 47-50; 5. Documentário fotográfico, 51-4; 6. Noticiário jornalístico, 55-68.

317. — Pedir ‘de cumê’ cantando. *Leitura*, Rio de Janeiro, 18(34): 32-33, abr. 1960.

O ato de pedir alimentos, a esmolação sob diversos aspectos folclóricos no Pará, constitui a temática de várias canções populares citadas pelo autor.

318. — Presença do negro na música do Pará. *Leitura*, Rio de Janeiro, 19(51): 12-14, set. 1981.

Destaca a presença do elemento negro na música do Pará.

319. — Quatro séculos de música no Pará. *Revista Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, 1(2): 13-36, out./dez. 1969.

320. — Rachel Peluso, a maestrina. *A Província do Pará*, Belém, 13 jan. 1980, 3 cad.: 5.

321. — Raymundo Satiro de Mello. *O Liberal*, Belém, 13 mar. 1987, 1 cad.: 27.

322. — *Raymundo Satyro de Mello, talento negro de Cameté na MPB*. Brasília: Micro Edição do autor, 2000. 48 p.

Sumário: Introdução, 7. Raymundo Satyro de Mello, 9-20. Discografia, 21-31. Partituras, 32-42. Referências bibliográficas, 43-44.

323. — Reminiscências da Amazônia na música de Villa-Lobos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 set. 1957, supl. lit.: 7. *Folha do Norte*, Belém, 29 set. 1957.

324. — Repertório, destaque maior da banda de música. *A Província do Pará*, Belém, 28 abr. 1985, 2cad.: 11.

325. — Resenha histórica da música sacra no Pará. *Música Sacra*, Petrópolis, 17(1): 17-22, jan./fev. 1958; 17(2): 40-6, mar./abr. 1958; 17(3): 76-8, maio/jun. 1958; 17(4): 111-4, jul./ago. 1958.

Resume anotações e pesquisas sobre a história da música sacra no Pará. Compositores de música sacra no Pará.

326. — Retreta paraense: As “furiosas” tocam homenagens a Carlos Gomes. *A província do Pará*, Belém, 23 jun. 1996, cad. dom.: 3.

327. — *Santarém: uma oferenda musical*. Santarém:[Belém: Serviço de Imprensa Universitária], 1981. 54 p. Bibliografia: p. 55-6.

Histórico da vida musical na cidade de Santarém, Pará. Essa história tem começo em 1661, ano da fundação da missão jesuítica pelo padre João Filipe Bettendorff, natural do Luxemburgo (1625-1698). Trata dos primeiros mestres de música e das bandas de música, instituições que tiveram origem em 1878. Destaca os músicos, compositores, principalmente José Agostinho da Fonseca (1886-1945), iniciador do movimento artístico-musical que se prolongou até nossos dias, continuado por seu filho Wilson Dias da Fonseca. Trabalho apresentado em 8/12/1981, em Santarém/PA. Bibliografia in-fine.

328. — 7 compositores paraenses. *A Província do Pará*, Belém, 4 jul. 1976, 3 cad.: 7.

Resumo da palestra pronunciada em 24/06/1976 no auditório do Departamento de Música da UnB, durante a qual foram mostradas obras de 7 compositores paraenses: 1. Manuel Castello-Branco (1867-1926); 2. Irmãos Donizetti; 3. Teófilo de Magalhães, 4. Cincinato F. de Sousa; 5. Bernardino Belém de Sousa; 6. Clemente Ferreira Júnior; 7. Antônio Cirilo Silva. Ilustrações pelas professoras Odette Ernest Dias (flauta), Marena Isdebski Salles (violino), Elza Kazuko Gushikem (piano) e os cantores Izaltina dos Santos e Radovir Antônio dos Santos. Nessa palestra foi mostrada pela primeira vez público o resultado de pesquisas sobre a autoria da modinha “A Casinha Pequeninha”, atribuída ao carteiro paraense Bernardino Belém de Sousa.

329. — *Sociedades de Euterpe*. As bandas de música no Grão-Pará. Brasília: Edição do autor, 1985. 230 p. il.

Quarto volume, autônomo, da obra *A música e o tempo no Grão-Pará*, focaliza as bandas de música militares e civis no Pará, capital e interior do Estado. Bibliografia: 219-27.

330. — Sociedades musicais se transformam em sociedades recreativas. *A Província do Pará*, Belém, 7 jul. 1985, 2 cad.: 12.

331. — Tablado nazareno. *A Província do Pará*, Belém, 17 out. 1976, 3 cad.: 9.
Comentário em torno do antigo teatro no arraial de Nazaré.

332. — Teatro e música no tempo de Landi. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, 165(425): 75-90, out./dez. 2004.

Comunicação apresentada no Seminário Internacional Landi e o século XVIII na Amazônia, Belém-PA, 20/11/2003, no Painel VI: Letras e Artes na Amazônia setecentista.

333. — Teatro Municipal do Rio omite Carlos Gomes. *A província do Pará*, Belém, 28 abr. 1996, cad. dom.: 3.

334. — Temporada nacional de arte. *Diário fluminense*, Niterói, 14 jun. 1959.
335. — Teófilo de Magalhães só ganha silêncio no seu centenário. *A Província do Pará*, Belém, 28 jul. 1985, 2 cad.: 11.
336. — Tinhorão: A MPB no romance brasileiro. *A província do Pará*, Belém, 5 abr. 1992, 2 cad.10.
Comentários em torno do livro “A música popular no romance brasileiro”, de José Ramos Tinhorão, 1992.
337. — Tó Teixeira, minha gente. *A província do Pará*, Belém, 24 out. 1976, 3 cad.: 4.
338. — Ulysses. *O Estado do Pará*, Belém, 21 out. 1954, 1 cad.: 6.
Recorda o barítono paraense Ulysses Nobre.
339. — Uma ópera ‘abolicionista’ no Teatro da Paz. *A província do Pará*, Belém, 17 set. 1995, cad. dom.: 3. (2) 24 set. 1995, cad. dom.: 3. (3) 1 out. 1995, cad. dom. 3 (Final) 8 out. 1995, cad. dom. 3.
Bug-Jargal do compositor paraense José Cândido da Gama Malcher (1853-1921), representada, sob a regência do autor, no Teatro da Paz, 17/09/1890, depois no Teatro São José, em S. Paulo, em 30/12/1890 e no Teatro Lírico, no Rio de Janeiro, em 25/02/1891. Resume o libreto inspirado no romance de Victor Hugo, que trata da luta pela liberdade dos negros no Haiti, ilha de S. Domingos, 1790, e narra as peripécias das apresentações.
340. — Uma rosa branca para Guida que faz cem anos. *A província do Pará*, Belém, 12 nov. 1995, cad. dom.: 3.
Centenário da educadora paraense Margarida Schivazappa que introduziu no Pará a escola de canto orfeônico de Heitor Villa-Lobos.
341. — Um cara chamado Ary Lobo: era do Pará, mas não era Ary. *A província do Pará*, Belém, 31 ago. 1980, 2 cad.: 12.
Ary Lobo, cantor e compositor paraense, falecido em 22/08/1980 em Fortaleza, CE.
342. — Waldemar, tão perto, tão longe. *A província do Pará*, Belém, 4 jun. 1995, cad. dom.: 3.
343. — Wilson Fonseca, o barroco no século XX. *Asas da Palavra*, Unama, Belém, 3: 56-60, out. 1995.
344. — Zoltán Kodály. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, 7(17): 41-50, jan./abr. 1967.
A contribuição do compositor húngaro para a folcmusicologia. Ilustrado com 1 retrato.
345. — & SALLES, Marena Isdebski. “Carimbó: trabalho e lazer do caboclo”. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, 9(25): 257-82, set./dez. 1969. Rep. PARÁ. SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA, DESPORTO E TURISMO – *Inventário Cultural e Turístico da Micro-Região do Salgado. Pará*. Belém: Instituto do Desenvolvimento Econômico Social do Pará, 1979. p.105-15, il. (Inventário Cultural e Turístico das Micro-Regiões Paraenses, 1).
Pesquisa de campo realizada na cidade da Vigia/PA, em 1968, com Francisca Lima do Espírito Santo, a popular *Tia Pê*. Introdução, fontes bibliográficas, área da dança, época,

carimbó da Vigia: *zimba*, organização do carimbó, mecanismos do fenômeno: a) o instrumento; b) a dança; c) música e poesia. Conclusão. 10 exemplos musicais e 5 fotografias, plantas e ritmos da dança ilustram o trabalho.

346. — & SALLES, Marena Isdebski. João Bezerra constrói violões, cavaquinhos e violões. Nunca assistiu a concertos nem sabe afinar os seus instrumentos mas concertos é com ele”. *Folha do Norte*, Belém, 4 fev. 1968, 2 cad.: 10.

Reportagem sobre luteria popular paraense, acrescentando informações sobre o artista João Bezerra, natural de Belém, onde exerceu suas atividades. 3 fotografias.

347. SALLES, Vicente, como “Juarimbu Tabajara”. “Fastos da temporada lírica”. *O Estado do Pará*, Belém, 14 mai. 1953, 1cad.: 5.

348. — O Brasileirismo de Carlos Gomes. *O Estado do Pará*, Belém, 10 jul. 1952, 1 cad.: 7.

349. — Ulysses Nobre. *O Estado do Pará*, Belém, 10 set. 1953, 1 cad.: 5.

350. — Ulysses Nobre deserddado. *O Estado do Pará*, Belém, 21 jan. 1954, 1 cad.: 5.

351. — Villa-Lobos. *O Estado do Pará*, Belém, 8 maio 1952, 1 cad.: 7.

Na série “Panorama artístico”, assinada com o aludido pseudônimo.

6. Negro no Pará

352. — A cabanagem, os escravos, os engenhos. *Brasil açucareiro*, Rio de Janeiro, 36/41(5): 33-8, mai. 1968.

Participação dos negros, no Pará, na Cabanagem. A população escrava estava concentrada principalmente na lavoura canavieira. Os escravos dos engenhos aderiram em massa à revolta.

353. — *A Defesa pessoal do Negro [A Capoeira no Pará]*. Brasília: MicroEdição do autor, 1994. 48 p. il.

O jogo da capoeira no Pará, suas raízes históricas, manifestações, repressão. Ilustrado com desenhos de Manuel Amaral (*Duc*), Raimundo Viana, Félix e Biratan Porto, um documento musical pautado pela profa. Maria Lenora Menezes de Brito. Versão original publicada em *A Província do Pará*, Belém, a partir de 15/04/1994, série de 6 artigos concluída em 21/05/84.

354. — A Escravidão africana e a Amazônia. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, 101: 173-186, 1981.

Texto base de conferência pronunciada no Ciclo de Estudos Amazônicos, realizada no auditório do Palácio da Cultura/Rio de Janeiro, nov./dez. 1976. Grande parte do trabalho consta da apresentação de produtos de cultura, destacando contribuições dos negros escravos na Amazônia, em especial no Pará.

355. — A rebelião das senzalas no Moju. *A Província do Pará*, Belém, 3 set. 1995, cad. dom., p. 3.

356. — A senzala era igual a uma “bolgia” dantesca. *A Província do Pará*, Belém, 8 abr. 1984, 2 cad.: 8.

357. — As malquerenças de Mme. Coudreau (1). *A Província do Pará*, Belém, 1/07/1984, 2 cad.:6; (2) 8/07/1984, 2 cad.:11; (3) 15/07/1984, 2 cad.: 11; (4) 22/07/1984, 2cad.: 11; (5) 29/07/1984, 2 cad.: 11; (6) 5/08/1984, 2 cad.: 11.

Considerações em torno das “malquerenças” da exploradora francesa Otille Coudreau, viúva de Henri Coudreau, manifestadas nos seus relatórios de viagens nos trechos em que se refere aos negros dos mocambos do Pará, baixo Amazonas (rios Curuá, Trombetas e seus tributários). Reproduz fotografias originais de Mme. Coudreau. - VS.

358. — A vida fácil do senhor de escravos no Moju. *A Província do Pará*, Belém, 27 ago. 1995, cad. dom. p. 3.

359. — Briga de brancos pela posse (propriedade) da preta Eva. *A Província do Pará*, Belém, 20 ago. 1995, cad. dom., p. 3.

360. — Carta do Pará. *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, 8/5(37): 35-45, set./out. 1966. Amostragem prévia, bastante condensada, do que seria depois o livro *O negro no Pará*, editado em 1971.

361. — Dramas da escravatura nos palcos paraenses. *Revista cultural*, Belém, 1(5):8, dez. 1988. *Diário do Pará*, Belém, 28 jan. 1988, cad.D: 8.

Comentário em torno da literatura teatral que apresentou nos palcos paraenses os dramas da escravatura, inclusiva óperas, ou dramas líricos. Trata em especial dos espetáculos em benefício da manumissão de escravos com exibição de peças de tese social e dos autores dessas peças, entre outros o paraense José de Lima Penante (1840- 1892) e o português Francisco Gomes de Amorim (1827-1891), No Pará, houve a Sociedade Dramática Abolicionista. Ilustrado com um desenho de Joafnas (João Afonso do Nascimento) satirizando festa de doação de carta de liberdade a escravos, no Teatro da Paz.

362. — Engenho Murucutu. *Brasil açucareiro*, Rio de Janeiro 36/41 (3): 19-21, mar. 1968. A propósito das ruínas do engenho, localizadas nas proximidades de Belém, trata da escravidão no Pará.

363. — Era uma vez um mocambo no Trombetas. *A Província do Pará*, Belém, 27 mai. 1984, 2 cad.13.

Comenta a expulsão de antigos moradores negros (ditos mocambeiros) na região do Trombetas por órgãos governamentais (como o IBDF) e as empresas multinacionais de mineração. Prossegue numa série de outros artigos, v.g., “Exploradores dão novas dos mocambeiros”.- VS.

364. — Exploradores dão novas dos mocambeiros (1). *A Província do Pará*, Belém, 10 jun. 1984, 2 cad.: 3. (2) 17 jun. 1984, 2 cad.: 11. (3). 24 jun. 1984, 2 cad.: 11.

Passa em revista a bibliografia que se refere aos negros aquilombados na bacia do Trombetas, Pará. – VS.

365. — Henry W. Bates e o negro no Grão-Pará. *A Província do Pará*, Belém, 26 ago.1990, 2 cad. 9.

366. — *Influência da cultura afro nos costumes paraenses*. Trabalho apresentado no Ciclo de Debates “O Negro e a Cidadania”, Belém, 23/08/1995, promovido pela UFPA/SECULT/

MPEG/ FUMBEL e CEDENPA. Brasília: Micro Edição do Autor, 1995. 43 p. Bibliografia: p. 39-42.

Influência principalmente no falar regional, apontando a omissão dos filólogos e dicionaristas paraenses. Considerando a palavra unidade lingüística, elemento básico da comunicação cultural, cada unidade suscetível de funcional como macro-referência, torna-se possível medir por meio dos vocábulos a intensidade da contribuição do negro como expressão de sua influência no pensamento e na vida do povo brasileiro. Publicado também em *A Província do Pará*, Belém, de 19/11/1995 a 21 jan. 1996, mais um artigo suplementar “Mariz Filho e os filhos de santo”, *A Província do Pará*, Belém, 28/01/1996, sobre o autor das ilustrações reproduzidas na imprensa, motivos da cultura negra no Pará.

367.— Mariz filho e os filhos de santo. *A Província do Pará*, Belém, 26 jan.1995, cad. dom.3

368. — O baile crioulo e o cortejo do Rei do Congo. *A Província do Pará*, Belém, 12 ago. 1984, 2 cad.11. (II), 19 ago.1984, 2 cad.:11. (Final 1), 2 set. 1984, 2 cad.: 11. (Final 2). 9 set. 1984, 2 cad.: 6.

Apreciação da lúdica negra no baixo Amazonas, entre mocambeiros do Trombetas e Curuá. No primeiro artigo, aspectos gerais. Destaques para batuques, lundum e congadas nas suas versões denominadas “marambiré” e “aiué”. No segundo artigo da série reproduz o *Lundu do Assahy*, anônimo do séc. XIX, talvez impresso na década de 1890 por Arthur Napoleão/RJ, exemplar depositado na Biblioteca Nacional, gravado em disco Fenab álbum nº 7, execução do barítono Francisco Frias e do violonista Marco Pereira.

369. — *O negro e as transformações sociais no fim do século XIX no Grão-Pará*. Brasília: MicroEdição do autor, 1990. 42 p. (Edição limitada: 20 exemplares).

Trabalho apresentado em 6/05/1988 no Seminário sobre abolição/escravidão no auditório da Fundação Cultural do Pará, iniciativa do Museu Paraense Emilio Goeldi e a Secretaria Estadual de Cultura. I. Introdução. 2. O negro e as transformações sociais. 3. Conclusão. Bibliografia.

370. — O negro na Amazônia. In: GRUPO DE TRABALHOS ANDRÉ REBOUÇAS, org. *Semana de Estudos sobre a Contribuição do Negro na Formação Social Brasileira*, 2. Niterói: UFF, 1977. 60p. p. 29-38.

371.— *O negro na formação da sociedade paraense*. Textos reunidos. Pref. de Anaíza Vergolino. Belém-PA: Paka-Tatu, 2004. 250 p. il. mús.

Reúne textos publicados em periódicos e notas inéditas (Bagatelas): 1. A escravidão africana e a Amazônia, 15-32; 2. A Cabanagem, os escravos, os engenhos, 33-49; 3. O negro e as transformações sociais no fim do século XIX no Grão Pará, 51-82; 4. Guerras aos quilombolas no Grão-Pará, 83-100; 5. Memória sobre a rede de dormir que fazem as mulheres índias e negras no Grão-Pará, conforme anotações de cronistas antigos e modernos, 101-112; 6. A defesa pessoal do negro – A Capoeira no Pará, 113-141; 7. Sociedades de mulheres negras no Grão-Pará. 7.1 – As Taieiras, 142-146, 7.2 – Estrelas do Oriente, 146-152. 7.3 – Irmãs de São Raimundo. 8. Bagatelas: 8.1 – A vida fácil do senhor de engenho no Moju, 159-162; 8.2 – A rebelião das senzalas no Moju; 8.3 – Vende-se um preto que fala inglês, 166-7; 8.4 – Wallace contrata um professor de português e é o primeiro a colher contos populares, 167-170; 8.5 – Negro que tocava viola era vadio, 170-171; 8.6 – A senzala era igual a uma “bolgia” dantesca, 171-175; 8.7 – Briga de brancos pela posse (propriedade) da preta Eva, 175-179; 8.9 – Dramas da escravatura nos palcos paraenses, 179-184; 8.10 – Bates e o negro

no Grão-Pará, 184-189; 8.11 – Ser mulato a mancha infamante, 189-192. 9. A Folga do Negro: 9.1 – Bumba-meu boi/Meu boi-bumbá. Um folguedo de escravos ou a resistência do negro, 193-200; 9.2 – Lúdica negra: a) O Lundum – Dança dos Cabanos, 200-214; b) O Samba – Dança dos Terreiros, 214-230; c) O Marambiré – Dança dos Quilombos, 230-236. Bibliografia: 237-250.

372. — O negro na luta de classes. *Leitura*, Rio de Janeiro, 25(109): 36-38, dez. 1967. Integração do negro na Cabanagem, revolta popular desencadeada em 1835, no Pará.

373. — *O negro no Pará, sob o regime da escravidão*. Apresentação do autor. Palavras do reitor Aloysio da Costa Chaves. Prefácio [de] Arthur Cezar Ferreira Reis. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, Serv. de publicações [e] Univ. Federal do Pará, 1971. xvi, 336 p. ilustr. 21 cm. (Coleção Amazônica. Série José Veríssimo).

— 2ª ed. Brasília: Ministério da Cultura; Belém: Secretaria de Estado da Cultura; Fundação Cultural do Pará "Tancredo Neves", 1998. 342p. ilustr. 22 cm. Edição realizada dentro do programa comemorativo do Centenário da Abolição da Escravatura no Brasil mediante convênio firmado entre o Minc, Secult, Fundação Cultural do Pará, por interesse também do CEDENPA- Centro de Estudos e Defesa do Negro no Pará.

Escravidão no Brasil, Pará. Introduce o tema da participação do negro nas lutas sociais no Pará, particu-larizando a luta de classes, 261-64, e o engajamento do negro na Cabanagem, 265-71: 1ª - O Chatinamento; 2ª - Etnia; 3ª - O negro na sociedade escravocrata; 4ª - Trabalho e lazer do escravo; 5ª - A luta contra a escravidão; 6ª - Documentário. Bibliografia, p.331-336. Introduce o tema da participação do negro nas lutas sociais no Pará, particularizando a luta de classes, 261-64, e o engajamento do negro na Cabanagem, 265-71.

— 3ª ed. revista e ampliada. Belém: IAP; Programa Raízes, 2005. 372 p.

Complementa com o DVD "O negro no Pará, cinco décadas depois...", Documentário de 38 mm, produzido pelo IAP/Programa Raízes, direção geral de Afonso Gallindo, com depoimento do autor narrando a gênese do livro e dos pesquisadores Anaíza Henry, Edna Castro, Maria Angélica Mota Maués, Zélia Amador, a atriz Cléa Simões, quilombolas etc.

374. — O rastro dos mocambeiros do Trombetas. *A Província do Pará*, Belém, 3 jun. 1984, 2cad.: 3.

375. — *Os mocambeiros* (Negros no Baixo Amazonas-Pará). Brasília: MicroEdição do Autor, 1994. 121 p. Bibliografia, p. 119-125.

Sumário: 1. Era uma vez um mocambo no Trombetas, 13-; 2. O rastro dos mocambeiros no Trombetas, 20-; 3. Exploradores dão novas dos mocambeiros; 4. As malquerenças de Mme. Coudreau, 44-; 5. O baile crioulo e o cortejo do Rei do Congo, 76-; 6. Capítulo extra: O Pilão e sua mão, 105- Bibliografia: 110. Versão original publicada em *A Província do Pará*, Belém, de maio a agosto de 1984.

376. — *Quilombos na Amazônia; um enfoque interdisciplinar*. Brasília: MicroEdição do Autor, 1999. 40 p.

Pauta: 1. Introdução; 2. Comunidades remanescentes; 3. O Baixo Amazonas; 4. O baixo Tocantins; 5. Referência histórica/ação inter-institucional; 6. O projeto interdisciplinar. Anexo: Memória bibliográfica dos quilombos na Amazônia, p. 23-37.

377. — Ser mulato, a mancha infamante. *A Província do Pará*, Belém, 28 out. 1990, 2 cad.: 12.

A mulatice de Machado de Assis, uma referência de José Veríssimo, assinalada por Lavínia Vioti, Nabuco, Eduardo de Oliveira e Oliveira e Afrânio Coutinho.

378. — *Sociedades de mulheres negras no Grão-Pará*. Brasília: MicroEdição do autor, 1994. 32 p. il. mús. Bibliografia, p. 29-30.

Trata das seguintes: 1. As taieiras, com 3 documentos musicais; 2. Estrelas do Oriente; 3. Irmãs de São Raimundo.

379. — Um folgado de escravos. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1968, 2 cad.:1.

O boi-bumbá no Pará. Revela pela primeira vez resultados de pesquisas em torno desse folgado, material ampliado e publicado posteriormente em outros trabalhos.

380. — *Vocabulário crioulo*. Contribuição do negro ao falar regional amazônico. Brasília: MicroEdição do autor, 2001. 228 p. il.

— *Vocabulário crioulo*; contribuição do negro ao falar regional amazônico. Belém: IAP/Programa Raízes, 2003. 271 p. il.

Listagem de termos africanos, ou de provável origem africana, como contribuição efetiva do negro, usados na Amazônia e obtidos principalmente de fontes escritas.

381.

7. Reportagens & Entrevistas

382. — Álvaro Lins na Academia Brasileira de Letras... [Reportagem]. *O Estado do Pará*, Belém, 21 abr. 1954, supl. lit

383. — A saga dos negros no Pará. Com apresentação de grupos de capoeira, o Museu da UFPA abre hoje à noite a mostra “O Negro no Pará – Liberdade e Cidadania”. *O Liberal*, Belém, 13 nov. 1996, cartaz.

384. — Conversa literária [Reportagem de Eneida]. *O Estado do Pará*, Belém, 26 set. 19543, supl. lit. [Transcrição do *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro]

385. — Cordel. A Literatura do povão. O escritor Vicente Salles resgata, mediante pesquisa, os grandes autores paraenses da literatura de cordel. Texto: Alfredo Garcia. *A Província do Pará*, Belém, 5 dez. 1996. Cad. 2, 1. Il. Com uma foto de V. Salles e um desenho do carturista Emmanuel.

A propósito do lançamento de 4 folhetos editados pelo Museu da UFPA, Série Guajarina: 1. “Inimigos do corpo (Carapanã, pulga e sogra)”, Apolinário de Souza; 2. “História completa de Severa Romana”, anônimo; 3. “A greve dos bichos”, Zé Vicente; “História de Guajarina, a Rainha das florestas”, J. Costa e Silva.

386. — Cordel na Amazônia, antes do Nordeste. *Correio Braziliense*, Brasília, 16 ago. 1981, Revista: 5.

A propósito do Prêmio Silvio Romero 1981, faz declarações sobre o tema da obra. O título é uma invenção do repórter.

387. — Currículos escolares omitem lutas populares. Entrevista de Helena Palmquist e Walter Pinto. *O Paraense*, Belém, 5 a 11 de maio de 202, 1 cad., p.4 e 5.

388. — Desafinando a banda dos contentes. Entrevista de Elias Ribeiro Pinto. *Diário do Pará*, Belém, 23 abr. 2000, cad. A: 4-5.
389. — De uma Amazônia lúdica o lixo revelador da antropologia. Entrevista concedida a Claver Filho. *Jornal de Brasília*, Brasília, 21 ago. 1982. Cultura, p. 20. 4 fotos.
390. — “Dia da mentira” é tradição do folclore em todo o mundo. [Entrevista] *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1962, 1 cad., p. 5.
391. — Dois centenários: José do Patrocínio e Capistrano de Abreu [Reportagem literária] *O Estado do Pará*, Belém, 15 out. 1953, supl. lit.
392. — Escritor por vocação. *Tropo*, revista de domingo de *O Liberal*, Belém, 3(109): 4-5, 6 dez. 1998.
Entrevistado por Suely Nascimento, com 2 fotos de Alberto Bitar, a propósito dos 50 anos de atividades literárias, fala da formação e das obras publicadas.
393. — Eu vi a banda passar. O papel que as bandas de música exerceram na criação e divulgação da música popular. Esse é um dos objetivos do musicólogo paraense Vicente Salles, radicado em Brasília, com os trabalhos de pesquisa que desenvolve nos discos, que a Fenab e a Fundação BB lançam para deleite, apenas, de seus funcionários. Texto: Rose Silveira. *O Liberal*, Belém 14 out. 1991, p. 1. Foto.
394. — Herança cultural moldada no barro. Exposição reúne a partir de hoje, no Museu da UFPa, mais de 2 mil peças marajoaras. *O Liberal*, Belém, 6 ago. 1996, cartaz: 2.
395. — Junho, o mês das tradições: fogueiras, balões e quadrilhas. [Reportagem de Leonardo Lessa. Fotos de Marcel Gautherot]. *Leitura*, Rio de Janeiro, ano 19 n. 48, jun. 1961, pp. 34-35.
396. — Lição do passado que ilumina o presente. Entrevista de Elias Ribeiro Pinto. *Diário do Pará*, Belém, 24 mar. 2002, cad. A: 4-5.
397. — Nas cabeças, a pesquisa independente. A pesquisa musical e folclórica feita por um grupo brasileiro. Os sons brasileiros vistos através da história. Discos raros, aparelhos sonoros antigos, partituras, Pixinguinha, os primeiros passos para uma discografia completa. Claver Filho. *Jornal de Brasília*, Brasília, 21 ago. 1982. Cultura, p. 20. 3 fotos.
Reportagem-entrevista com Vicente Salles, Vicente Machado, José Silas Xavier e Marcantônio Guimarães, grupo informal de pesquisadores de MPB em Brasília.
398. — Nosso Veríssimo de “fin-de-siècle” [Entrevista de Lúcio Flávio Pinto]. *Agenda amazônica*, Belém, ano 1, n. 3, nov. 1999, pp. 3-6.
399. — “O brasileiro do sul ignora totalmente o Brasil amazônico”. *A Palavra*, Belém, 9 mar. 1958.
400. — O lixo que virou história. O historiador Vicente Salles volta a morar em Belém e começa a organizar seu vasto arquivo de cultura popular, que hoje faz parte do patrimônio do Museu da UFPa. Andréa Dias. *Diário do Pará*, Belém, dom., 3 mar. 1996, cad. D: 1. 4 fotos.

401. — O Museu está vivo. O escritor Vicente Salles assume o Museu da UFPA disposto a divulgar seu amplo acervo de quadros e livros. *O Liberal*, Belém, 12 mar. 1996, cartaz: 1.
402. — Resposta de Leonardo Lessa ao questionário proustiano. [Entrevista] *Diário fluminense*, Niterói, 17 jul. 1960, Literarte.
403. — Saldanha Coelho ao repórter: “Revista Branca é a única publicação exclusivamente dedicada à literatura que no mundo inteiro se publica em cinco idiomas...” *O Estado do Pará*, Belém, 14 out. 1954, supl. lit
404. — Vicente Salles analisa as idéias revolucionárias no Pará. Entrevista concedida a Hildete Costa, da Editoria de Cultura. Texto: Hamilton Braga. *Diário do Pará*, Belém, dom., 22 dez. 1993, cad. D: 1. 4 fotos. + o texto de VS “Polícia do Pará foi a primeira a reprimir festa de operários”, extraído do *Memorial da Cabanagem*.
405. — Vicente Salles – Cultura sem adjetivação e sua forma de resistência. Rosângela Gusmão. *Diário do Pará*, Belém, 22 out. 1988, cad. D: 4. 1 foto.
406. — Vicente Salles voltará a Belém para fundar um arquivo de folclore [Entrevista] *A Província do Pará*, Belém, 19 ago. 1958, 1 cad. p. 5.
407. — Vicente Salles – Um garimpeiro. Sérgio Palmquist e Cláudio Lobato. *A Província do Pará*, Belém, 29 jun. 1980, 2 cad. p. 4. Il. com 2 fotografias, 1 caricatura de Biratan e 1 cartum de Walter Pinto.

8. Teatro

408. — A bela e graciosa Manuela Lucci. *A Província do Pará*, Belém, 22 jan. 1984, 2 cad.: 10.
409. — Algo mais sobre teatro em Santarém. *A Província do Pará*, Belém, 11 abr. 1993, 2 cad. 12.
410. — A metamorfose do Radium. *A província do Pará*, Belém, 25 nov. 1979, 3 cad. 8.
411. — Antônio José da Silva, o judeu. *Guanabara fluminense*, Niterói, jul. 1955, pp. 57, 49.
412. — Antônio Maximiano e D. Carolina Helpídia. *A Província do Pará*, Belém, 28 mar. 1993, 2 cad. 12.
413. — Aurora de Freitas era boa pessoa só não tinha talento. *A Província do Pará*, Belém, 8 out. 1990, 2 cad. 12.
414. — Barbosinha ostentava medalhas no peito. *A Província do Pará*, Belém, 18 nov. 1990, 2 cad. 12.

415. — Benito e Alzira ganharam aplausos na capital federal. *A Província do Pará*, Belém, 25 nov. 1990, 2 cad. 12.
416. — Capítulo dos jovens curiosos. *A Província do Pará*, Belém, 24 jan. 1993, 2 cad. 13.
417. — Cordão umbilical. *A Província do Pará*, Belém, 9 mar. 1980, 3 cad.: 4.
418. — Coroação de Lucília Peres no Pará. *Letras Fluminenses*, Niterói, 7(14): 4, 8, jan./abr. 1956. *O Estado do Pará*, Belém, 27 out. 1955, supl. lit.
419. — De como o colera-morbo desbaratou uma temporada de arte e levou à falência o pioneiro do teatro profissional no Grão Pará. *A Província do Pará*, Belém, 7 fev. 1993, 2 cad. 12.
420. — *Épocas do teatro no Grão-Pará ou apresentação do teatro de época*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1994. 2 tomos. 551 p. il.
Conta a história do teatro no Grão-Pará a partir da iniciativa dos missionários, nos primeiros tempos da ocupação do espaço pelos colonizadores, até 1957. 1ª época: Instalação do teatro convencional; 2ª época: também chamada a bela época; 3ª época: Um teatro para cada época ou cada época tem seu teatro; 4ª época: a criação local e a universal. Repassa a presença do negro em vários momentos da história do teatro no Pará. Destaca a figura de Xisto Bahia (1841-1894), sua larga atuação no Pará, pp. 80-2, *passim*, e abre o II vol., 3ª época, com “As vertentes populares”, tratando em seguida dos folguedos natalinos, 308-317, tablados natalinos, 318-341; O folguedo de escravos na época junina, 342-381; Carnaval e quaresma, 382-6; época nazarena, 387-404.
421. — Hoje tem espetáculo? *A Província do Pará*, Belém, 30 set. 1990, 2 cad. 13.
422. — Leopoldo Fróis no Teatro da Paz. [Com o pseudônimo Juarimbu Tabajara]. *O Estado do Pará*, Belém, 26 nov. 1953, supl. lit
- 423.— Libório, uma mixórdia de gente. *A Província do Pará*, Belém, 17 jan. 1993, 2 cad. 12.
424. — Lima Penante brilhava mais nas “salgadas comédias”. *A Província do Pará*, Belém, 1 jun. 1980, 3 cad.: 4.
425. — Lima Penante na Fortaleza Velha também se transformou em mulher. *A Província do Pará*, Belém, 5 fev. 1984, 2 cad.: 10.
426. — Máximo Gil parou no Pará: veio de Cuba. *A Província do Pará*, Belém, 23 set.1990, 2 cad. 13.
427. — Os filhos de Maximiano e de D. Carolina Helpídia. *A Província do Pará*, Belém, 4 abr. 1993, 2 cad. 12.
428. — *O teatro na vida de José de Lima Penante*. Um ator do século XIX. Brasília: Micro Edição do autor, 2000. 60 p.
Sumário: Lima Penante brilhava mais nas “salgadas comédias”, 7-10. Lima Penante na Fortaleza Velha também se transformou em mulher, 11-17. José de Lima Penante – Um actor

de final de século, por Leila Leong, 18-24. Cronologia, 25-49. Obras de José de Lima Penante, 49-51. Fontes bibliográficas, 52-55.

429.— Sociedade dos jovens curiosos, primeiro grupo de teatro amador no Grão-Pará. *A Província do Pará*, Belém, 31 jan. 1993, 2 cad. 12.

430. — Teatro em Cametá. *A Província do Pará*, Belém, 18 mar. 1984, 2 cad.: 11.

431. — Teatro e música no interior do Estado. *A Província do Pará*, Belém, 8 abr. 1984, 2 cad.: 11.

432.— Um homem do povo. [ator Eduardo Nunes] *Folha do norte*, Belém, 6 maio 1959.

9. Vária.

433. — Amazônia, a grandeza repartida. *A Província do Pará*, Belém, 7 jun. 1994, 2 cad. 10.

434. — A roda dos homens. *PQP*, Belém, 1(6): 26, mai. 1980.

435. — Liçãozinha de história: O alamo Papai Curumim Açú. *PQP*, Belém, 2(13): 22, dez. 1980.

436. — Mr. Cousteau e as itacoatiras de Monte Alegre. *A Província do Pará*, Belém, 26 ago. 1980, 2cad.: 11.

437. — Na hora do saque, saque. *PQP*, Belém, 1(2): 28, jan. 1980.

438. — No jardim de tantas flores escolhi a rosa branca. *A Província do Pará*, Belém, 25 mai. 1980, 3 cad.: 4.

439. — O excêntrico Dr. Couto de Magalhães. *Boletim informativo da Fundação Casa da Cultura de Marabá*. Marabá, ed. comemorativa 15 Anos, 1999, pp. 2-3.

440. — Onde se conta que, na fossa, toda vã filosofia fede. *PQP*, Belém, 2(21): 22, ago. 1981.

441. — O Pau de Sebo. *PQP*, Belém, 1(0): 22, dez. 1979.

442.— Os números. *A Província do Pará*, Belém, 20 fev. 1977, 3 cad. 9.

443. — Pra variar, trato de comes-e-bebes. *A Província do Pará*, Belém, 18 mai. 1980, 3 cad.: 4.

10. Estorinha infantil:

(Publicação avulsa das crônicas de fantasia e humor reunidas no volume *Estórias das coisas memoráveis acontecidas no Eldorado nos tempos calatimotosos da devastação...*, ver **158**).

444. **1.** O hotel que tinha um teatro dentro. *A Província do Pará*, Belém, 4 mar. 1979, 3cad. 7.
445. **2.** Dois olhos vêem a mesma coisa como se fossem duas. *A Província do Pará*, Belém, 11 mar. 1979, 3cad. 7.
446. **3.** A estória de João Bobo ou a vez dos ruminantes. *A Província do Pará*, Belém, 18 mar. 1979, 3cad. 7.
447. **4.** De como Pedro Malasartes vendo um anomalia no reino do Eldorado arresolveu praticar belasartes. *A Província do Pará*, Belém, 25 mar. 1979, 3cad. 7.
448. **5.** O aramaça e Nossa Senhora. *A Província do Pará*, Belém, 1 abr. 1979, 3cad. 7.
449. **6.** [extraviada]
450. **7.** O papagaio do muleque. *A Província do Pará*, Belém, 8 abr. 1979, 3cad. 7.
451. **8.** Causo do ladrão que surrupiou músicas de Tio Tó contado por deferência ao “Dia do Furto Tradicional”.
452. **8.** De Como Judas Ahasverus desceu do Rio Purus e foi malhado na Cremação. *A Província do Pará*, Belém, 22 abr. 1979, 3cad. 7.
453. **9.** Das coisas memoráveis acontecidas no Eldorando ficando o cidadão doente de preguicite aguda. *A Província do Pará*, Belém, 29 abr. 1979, 3cad. 9.
454. **10.** Que trata de outras coisas memoráveis acontecidas no Eldorando nos tempos calamitosos da devastação. *A Província do Pará*, Belém, 6 mai. 1979, 3cad. 9.
455. **11.** Onde se prossegue contando outras coisas memoráveis acontecidas no Eldorado nos tempos calamitosos da devastação. *A Província do Pará*, Belém, 13 mai. 1979, 3cad. 7.
456. **12.** “Os problemas nos ensinam a pensar”. *A Província do Pará*, Belém, 18 set. 1980, 1cad. 6.
457. **13.** A festa no céu ou como o jabuti virou cacoc quinem o Grão-Pará. *PQP*, Belém, 2(17): 24, abr. 1981.
458. **14.** Onde se conta que o máximo rio arrasta seus tesouros para o reino do Maranhão. *PQP*, Belém, 2. 1981.
459. **15.** Das ânsias e abundâncias do Eldorado.
460. **16.** O causo da xenofobia. *PQP*, Belém, 2. 1981.
461. **17.** Dona Florestina Preservacionista. *PQP*, Belém, 3. 1981.
462. **18.** Onde se conta que, na fossa, toda vã filosofia fede. *PQP*, Belém, 4. 1981.

13. Traduções

463. *Sentido e noção do exato*. Albert Marinus. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, 3(6): 170-176, mai./ago. 1963.

464. *Análise etnomusicológica da área latino-americana*. Luís Felipe Ramón y Rivera e Izabel Aretz. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, 7(17): 89-93, jan./abr. 1965.

465. *Folclore Brasileiro: poesia popular – contos e lendas – fábulas e mitos – poesia, música, danças e crenças dos índios*. Acompanhado de doze peças de música. / F.-J. de Santa-Anna Nery; Prefácio do Príncipe Roland Bonaparte; Tradução, apresentação, cronologia e notas adicionais de Vicente Salles. – 2ª ed. – Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1992. 235p. il. *Folk-lore brésilien*. [...] Paris: Librairie Académique Didier/Perrin et cie., Libraires-Éditeurs, 1889.

466. O direito de autor em face do folclore. Roger Pinon. Publicado originalmente no *Annuaire* da Comissão Real Belga de Folclore XII, 1959-1960. Bruxelles: Ministère de l' Education Nationale et de la Culture, 1962, pp. 21-22. (Transcrito nos anexos da comunicação *Não tem autor não tem direitos...*, Brasília: MicroEdição do Autor, 2004, pp.35-36.

467. O Folclore na Venezuela. Luís Felipe Ramón y Rivera e Izabel Aretz. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, 3(5): 83-89, jan./abr. 1963.

468. Panorama dos estudos folclóricos no Estados Unidos. Ralph Steele Boggs. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, 4(8/10): 5-11, jan./dez. 1964.

469. Sentido e noção do exato. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, 3(6): 170-176, mai./ago. 1963.

14. Organização e/ou prefácio

470. *ABC de Dalcídio Jurandir*. J. ARTHUR BOGÉA. [Inédito].

471. *A festa de São João no Pará & Inimigos do corpo* (Carapanã, pulga e sogra). Escrito por ele, o tal! APOLINÁRIO DE SOUZA. Belém: Edições Museu da UFPA, 1996. (Coleção Literatura Popular Paraense – Série Guajarina-Cordel 1).

472. *A greve dos bichos*. Autor: ZÉ VICENTE. Belém: Edições Museu da UFPA, 1996. (Coleção Literatura Popular Paraense – Série Guajarina-Cordel 3).

473. *Aruanda – Banho de cheiro*. ENEIDA DE MORAES. Belém: Secult/FCPTN, 1989. 306p. (Lendo o Pará; 2) p. n.num. sob o título “Eneida, sempre amor – No Salgueiro e no Umarizal”., março 1989.

474. *As incríveis histórias do caboclo do Pará*. WALCYR MONTEIRO. Belém [Ed. do autor] 1998. 126p. il. sob o título “Estórias incríveis, fantásticas e pitorescas do caboclo do Pará recontadas por Walcyr Monteiro”, pp. 11-14.

475. *Brasil: Festa popular*. Pref. de Luís da Câmara Cascudo. Introd. Vicente Salles. Reprod. de obras de Cândido Portinari. Desenhos de Carybé. Fotos de Marcel Gautherot, Walter Firmo, Câmara Três e Agência JB. Rio de Janeiro: Livroarte, 1980. 216p. 22x31cm il. fotos.
- Dois textos de V. Salles: Introdução, p.9-20 [1. Festas tradicionais; 2. Classificação das festas tradicionais; 3. Cultos populares; 4. Folgedos populares; 5. O inventário. Bibliografia.] Ciclo natalino, p. 173-7.
476. *Folgedos tradicionais*. EDISON CARNEIRO. Rio de Janeiro: Conquista, 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte/INF, 1982. 176p. – “Apresentação”, p.7-11. Rio, março de 1974.
477. *Crônica da Missão dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão*. Pe. JOÃO FELIPE BETTENDORFF. 2º ed. Belém: Secult/FCPTN, 1990. 697 p. (Lendo o Pará; 5) p. n.num. “Nota Prévia”. Brasília, agosto de 1990.
478. *De Belém a S. João do Araguaia, vale do rio Tocantins* por IGNACIO BAPTISTA DE MOURA. [2ª ed.] Belém: Secult/FCPTN, 1989. 390 p. il. (Lendo o Pará; 4) p. 7-19. Brasília, outubro de 1989.
479. *Folgedos tradicionais*. EDISON CARNEIRO. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte/INF, 1982. 176 p. p.7-11. Rio, março de 1974.
480. *História Completa de Severa Romana*. Anônimo. Belém: Edições Museu da UFPA, 1996. (Coleção Literatura Popular Paraense – Série Guajarina-Cordel 2).
481. *História de Guajarina a rainha da floresta*. Autor: J. Costa e Silva. Belém: Edições Museu da UFPA, 1996. (Coleção Literatura Popular Paraense – Série Guajarina-Cordel 4).
482. *História de um pescador*. Scenas da vida do Amazonas. LUIZ DOLZANI (Herculano Marcos Inglês de Souza) 2º ed. Belém: Secult/FCPTN, 1990. 205p. (Lendo o Pará; 8) p. n. num. “Introdução”. Brasília, Natal de 1990.
483. *Marajó*. DALCÍDIO JURANDIR. 2ª ed. Rio de Janeiro: Cátedra/Brasília: INL, 1978. Ensaio “Chão de Dalcídio”, reprod na 3ª ed. Belém, Cejup, 1992. pp. 367-381. Brasília, 25 de maio de 1978.
- Texto datado de 25.5.1978, escrito especialmente como post-fácio da 2ª ed. do romance *Marajó*, estuda o uso da literatura popular e do folclore na composição temática e lingüística do romance. Reprod. Na revista *Asas da Palavra*, Centro de Ciências Humanas e Educação/Unama, Belém, nº 4, 1996, pp. 66-71.
484. *Obras completas BRUNO DE MENEZES*, v. 2 – Folclore. Belém: SECULT/FCPTN, 1993. 81p. (Lendo o Pará; 14). – “Bruno de Menezes era o folclore”, p.15-20. Reprod. na revista *Asas da Palavra*, Belém, 5: 58-60, out. 1996.
485. *O Folclore*. JOÃO RIBEIRO. [2ª ed.] Rio de Janeiro: Organização Simões, editora [1969] 300p. – “Apresentação”, p.7-9. Rio, abril de 1969. Reprod. *Bol. da Com. Flum. de Folclore*, Niterói, 1(1): 3-4, jul. 1969.
486. *O gênio da floresta*. O Guarany e a Ópera de Lisboa. GERALDO MÁRTIRES COELHO. Rio de Janeiro: Agir/Prefeitura de Belém, 1996. 232p. – “Prefácio” p.13-22. Belém, maio de 1996.
487. *O teatro que o povo cria*. CARLOS EUGÊNIO DE MOURA. Belém: SECULT/Pa, 1997. 404p. “Teatro popular paraense, uma revoada de pássaros”, p. 9-13.
488. *Pacto no tucupi*. BIRATAN PORTO. [Álbum de cartuns] Belém: [Grafisa],[1981]. 106p. cartuns. Texto: “Carta pra Biratan Porto”, contracapa.

489. *Pássaro da terra* (Alegoria dramática inspirada no “pássaro junino”, teatro popular musicado paraense). Peça de JOÃO DE JESUS PAES LOUREIRO. São Paulo: Escrituras Editora, 1999. 82 p. Texto: “Abrindo a gaiola do Pássaro da Terra”.
490. *Rapsódia brasileira*. MOZART DE ARAÚJO. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994. 223p. – Texto: “O militante e sua causa”, p. 9-14. Brasília, maio de 1991.
491. *Roletes de cana*. Contos. HUGO PAULO DE OLIVEIRA. Rio de Janeiro: IAA/Serviço de Documentação, 1972. 209p. (Coleção canavieira; 9). p.7-13. Rio, setembro de 1972.
492. *Serões da Mãe Preta*. Contos populares para crianças. L. D. JUVENAL TAVARES. 2ª ed. Belém: Secult/FCPTN, 1990. 81 p. (Lendo o Pará; 8) p. n. num. “Introdução”. Brasília, outubro de 1990.
493. *Sertão d’água*. Romance. MARCOS QUINAN. Brasília: Projecto Editorial, 2001. Prefácio, p. 15-18.
494. *Teatro Waldemar Henrique*. Pará: Secult, 1997. 120 p. il. (Série Restauro; 1). Texto: “O Retábulo de Waldemar Henrique”, pp. 11-19.
495. *Tocando a Memória* – Rabeca. / Maria José Pinto da Costa de Moraes, Mavilda Aliverti, Rosa Maria Mota da Silva; fotografias: Flavya Mutran e Paula Sampaio. Belém: IAP, 2006. Texto: “Memória da Rabeca no Grão-Pará”, pp. [13-16].
496. *Waldemar Henrique, canções* / WALDEMAR HENRIQUE. - Ensaio de Vicente Salles. Belém: Secretaria de Estado de Educação/Fundação Carlos Gomes, 1006. 269p. “A obra de Waldemar Henrique”. p. 9-20. Brasília, 5 de abril de 1996.
497. *Zé Vicente, poeta popular paraense*. Introdução e seleção. São Paulo: Hedra, 2000. 139 p. Introdução e seleção de sete folhetos do poeta popular paraense Zé Vicente – Lindolfo Mesquita: 1. A Greve dos Bichos; 2. O Brasil rompeu com “eles”; 3. O azar, a cruz e o diabo; 4. Peleja de Chico Raimundo e Zé Mulato; 5. Combate e morte de Lampeão; 6. O golpe de seu Gegê ou O choro dos deputados; Peleja de Armando Sales e Zé Américo. Segue-se lista de folhetos de Zé Vicente e Bibliografia.
498. *Prefácio – O pão nosso de cada dia* / EDILZA FONTES. Belém: Paka-Tatu, 2002. p. 13-16.
499. *Pará – Mar de Histórias*. Abertura de “Contando a história do Pará”, coord. De Edilza Joana Oliveira Fontes. Belém: E. Motion, 2002, p. vii-xiv
500. *Nazareth para todos*. Arranjos de Francisca Aquino para solista e piano. Brasília: Assunto Grave Edições Musicais, 2003. 68 p. Prefácio: “A múltipla escolha de Ernesto Nazareth – Alma Brasileira”.
501. *A ficção como documento. O cacaulista* (Cenas da vida do Amazonas). / Inglês de Sousa. 2ª ed. Belém: EDUFPA, 2004.
502. *Rapsódia amazônica de João Daniel*. Prefácio de “Tesouro Descoberto no máximo rio Amazonas”, padre João Daniel. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004, pp. 11-35.

Discos (textos, produção, pesquisa de repertório etc.)

503. *Vitalino e seu zabumba*. Funarte. CDFB-001 Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro. 1972.
504. *Lá vem Tio Tó*. Composições de Tó Teixeira. Discos Marcus Pereira MPCS 344. 1976.

505. *Folia de Reis*. CDFB-004. Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro. 1977.
506. *Danças do Marajó*. CDFB-024. Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro. 1978.
507. *Música Popular do Norte*. 4 álbuns, 4 discos. Discos Marcus Pereira MPA 9352 a 9355. P.1976. Colaborou com Assessoria Geral e textos Waldemar Henrique, Sítiana, Boi-Bumbá, Canto do Pai Pedro, Parece que estou sonhando, O amor no sertão (Disco 1); Toada (Disco 2); Foi numa noite calma, Sonho de criança, Ladainha de São Sebastião (Disco 3).
508. *Sarau Brasileiro*. Odette Ernest Dias/flauta. Elza Kazuko Gushiken/Piano. Álbum 1 LP. Realização FENAB, Federação Nacional de Associações Atléticas Banco do Brasil. Brasília, 1979. Pesquisa de repertório e texto contracapa. Revela e grava, pela primeira vez, o autor da schottish-modinha “A casinha pequenina”, do paraense Bernardino Belém de Sousa.
509. *Mapa Musical do Brasil*. 10º aniversário das Caixas Econômicas Federais. Discos Marcus Pereira MPCEF-001 e 2 (P) 1980.
510. *História da flauta brasileira*. Revelações. Intérprete: Odette Ernest Dias. Estúdio Eldorado, S. Paulo, 47.81.0375 (P) 1981.
511. *Sarau Brasileiro*. Odette Ernest Dias/flauta. Elza Kazuko Gushiken/Piano [2ª edição] Selo Estúdio Eldorado 24.80.0356. Texto ampliado e documentado com reprodução da capa e da partitura da edição paraense da schottish-modinha “A casinha pequenina”, editor José Mendes Leite, c. 1902, a mais antiga que se conhece.
512. *Banda de Música de Ontem e de sempre I*. Álbum 2 LPs. Realização FENAB, Federação Nacional de Associações Atléticas Banco do Brasil. Brasília, 1983. Pesquisa de repertório e texto.
513. *Recordações de um sarau artístico*. Realização FENAB, Federação Nacional de Associações Atléticas Banco do Brasil. Brasília, 1984. Pesquisa de repertório e textos.
514. *Velhos sambas... velhos bambas* Realização FENAB, Federação Nacional de Associações Atléticas Banco do Brasil. Brasília, 1985. Pesquisa de repertório e textos “Desfile de bambas”.
515. *Bandas de Música de Ontem e de sempre II*. Álbum 3 LPs. Realização FENAB, Federação Nacional de Associações Atléticas Banco do Brasil. Brasília, 1990. Pesquisa de repertório e textos: “Retreta Brasileira: caixa de surpresas” e “Programa” (análise do repertório).
516. *Folguedos Populares do Pará*. Álbum contendo 3 LPs. Edição Governo do Estado – SEDUC – UEP – 1990. Textos:
517. *O cantochão dos mercedários no Grão-Pará*. CD. SECULT/PA. P. 2004. Série A Música e o Pará vol. 9. Texto de apresentação.
518. *Quarteto de Brasília*. Clássicos da música popular brasileira. CD Paulinas COMEP 6556-0. Texto: “Clássicos da MPB em Quarteto de Cordas”
519. *Verequete*. Projeto Uirapuru – O canto da Amazônia, vol. 4. CD. SECULT/PA. P. 1995. Texto de apresentação.
520. *Salomão Habib – Obras para violão*. Texto: “O violão paraense de Salomão Habib” CD A Música e o Pará, vol. V, SECULT/PA. P. 1998..

521. *Arthur Moreira Lima interpreta Waldemar Henrique*. A Música e o Pará. Vol. 4 – Secult-Pará, 2000.
522. *Mariana Salles-Laís de Souza Brasil*. 5 Sonatas de Cláudio Santoro para violino e piano. ABM Digital. Rio de Janeiro, 2000.
523. *Jayme Ovalle*. CD da série Nos Originais da UFPA. Texto: Ovalle – Homem de amigos.
524. *Fafá de Belém do Pará – O canto das águas*. Amazônia é Brasil. Vol. 2 – SECULT/PA, 2002.
525. *Carimbó da Vigia*. Conjunto Os Tapaioaras. Rádio Cultura e Seduc, selo Paraensíssima, 2002. Texto no encarte: “Carimbó da Vigia ou Zimba”.
526. *O cantochão dos mercedários do Grão-Pará*. A Música e o Pará. Vol. 9 – SECULT/PA, 2003.
527. *José Wilson Malheiros*. Projeto Uirapuru – O canto da Amazônia, vol. 12. CD. SECULT/PA. P. 2004.
528. *Yuri Guedelha*. Texto: “A Música de Yuri Guedelha”. Projeto Uirapuru – O canto da Amazônia, vol. 15. CD. SECULT/PA. P. 2005.
529. *O canto lírico da Belle Époque*. Patrícia de Oliveira – soprano. Fabrizio Del Bianco – piano. A Música e o Pará. Vol. 9 – SECULT/PA, 2006.
530. *Joel Pereira*. Texto: Vésperas na rua João Diogo: a voz e o violão de Joel Pereira. Série: Pará Instrumental. Vol. 8 – SECULT/PA, 2006.

2. Microedições musicais

Partituras (Pesquisa, digitação computadorizada, textos biográficos de compositores e análises de obras)

BARROS, ROBERTO DE (Arco de Val-de-Vez, Portugal, 31/01/1861; Belém PA 18/02/1926)

531. *Os girondinos*. Passo-doble para piano. Executado no Teatro da Paz nos bailes de carnaval de 1886. Brasília, MicroEdição de Vicente Salles, 2000. 4 p.

BERNARDI, ENRICO (Milão, Itália, 11/02/1838; id. 17/07/1900)

532. *Belém*, marcha para piano de Enrico Bernardi. Maestro italiano que residiu no Pará e foi o sucessor de Carlos Gomes na direção do Conservatório de Música, depois denominado Instituto Carlos Gomes, de 1896 a 1898. [Restauração da partitura, digitação em computador, texto introdutório. Revisão musical de Mariana Isdebski Salles]

BORRAJO, José Bernardo (Ponte Vedra, Espanha, 16/08/1880; Belém PA 11/01/1938)

533. *Dobrado n.º 2*. Brasília, MicroEdição de Vicente Salles, 2000. 15 p.

534. *Grumete*. Dobrado. Brasília, MicroEdição de Vicente Salles, 2000. 37 p.

535. *Naufração do vapor Bahia*. Dobrado. Brasília, MicroEdição de Vicente Salles, 2000. 18 p.

BOSIO, ETTORE (Vincenzo, Veneto, Itália, 7/02/1862; Belém PA 1936)

536. *Ave Maria* para soprano, mezzo-soprano e contralto, da ópera *Duque de Vizeu*. Terceto vocal a capella. [Digitação em computador da partitura segundo manuscrito autógrafa sem data (1895?) e estudo introdutório]. Brasília, 2001. 2 p.

537. *As Nazareidas – O Círio*. Poema sinfônico brasileiro, para orquestra. [Digitação em computador da partitura segundo manuscrito autógrafa datado de Pará 20-05-1903 e estudo introdutório]. Brasília, 2001. EB 005. 69 p. + cavas.

538. *Pimenta nos cuscus*. Samba carnavalesco amazônico. Segundo Manuscrito datado de Pará 3-05-1914. Brasília: MicroEdição de Vicente Salles, 2001. 6 p. + cavas [Quinteto: flauta, violino, violoncelo, contrabaixo e piano]

539. *A Taboca do Ceguinho*. Cena pitoresca brasileira per orchestra. Segundo manuscrito do prof. Emilio Bosi, Belém, 30-XI-1905. MicroEdição de Vicente Salles. Belém PA 1997. EB-001. 43 p. + cavas

540. *Samba do Costa*. Cena pitoresca brasileira per orchestra. Segundo manuscrito do prof. Emilio Bosi, Belém, 30-XI-1905. MicroEdição de Vicente Salles. Belém PA 1997. EB-001. 18 + 43 p. + cavas.

541. *Valsa-Berceuse*. Para 3 flautas. Brasília: MicroEdição de Vicente Salles, 2001. 6 p. EB-006, 3 p.

BRANDÃO, JOSÉ DOMINGUES (Mancinhata do Vouga, Portugal, 16/05/1855; Belém PA 27/11/1941).

542. *Dança negra*. Batuque paraense [para piano]. MicroEdição de Vicente Salles, Rio de Janeiro, 30/01/2002.

543. *Êh! Bumbá*. Poema sinfônico. A Noite – II Rapsódia de Cantos Populares Paraenses [restauração da partitura, segundo cópias manuscritas de José Tavares de Arruda e do acervo do compositor. Digitação em computador, estudo introdutório]. MicroEdição e introdução de Vicente Salles, Belém do Pará: Edições Museu da UFPA, 1997. 51 p.
544. *Formosa Tapuia*. Versos de Severiano Bezerra de Albuquerque (1843-1897), música de autor desconhecido. Extraída da I Rapsódia de Cantos Populares Paraenses. Brasília: Micro Edição de Vicente Salles, 8/03/2007.
545. *Lundu Paraense*. Folclore. Extraída da I Rapsódia de Cantos Populares Paraenses. Brasília: Micro Edição de Vicente Salles, 8/03/2007
- CAMPOS, Octavio MENELEU (Belém PA 22/06/1872; Niterói RJ 20/03/1927)
546. Ave Maria. Órgão (instrumental). Manuscrito datado de Pará, 18-2-1900 [Acervo Biblioteca Nacional-RJ. Reg. 528.610/1982]. Brasília: Micro Edição de Vicente Salles, 2001. 2 p.
547. *Fantasia de concerto para violino e orquestra*. Restauração e revisão de Marena Isdebski Salles. MicroEdição e introdução de Vicente Salles. (Segundo manuscritos encontrados no acervo do compositor-Biblioteca Nacional RJ). MicroEdição e introdução de Vicente Salles. Belém-Pará: Edições Museu da UFPA-Gabinete de Música-Part. 003, 1997. (Coleção Memória da Música no Pará. Partitura 003). 43 p.
manuscrita, estudo introdutório. Revisão de Marena Isdebski Salles]
548. *Hino-Marcha*. Coro infantil a capella. Letra: De Campos Ribeiro. Belém, 1926. MicroEdição e introdução de Vicente Salles. Brasília, 1997. MC 11.
549. *Quarteto de cordas em Sol Maior*. [Segundo manuscrito datado de Milão, maio, 1903]. Revisão musical de Marena Isdebski Salles. Brasília: Micro Edição de Vicente Salles, s/d. 37 p.
550. *Quarteto de cordas em Ré Maior*. [Segundo manuscrito datado de Milão, maio, 1903]. Revisão musical de Marena Isdebski Salles. Brasília: Micro Edição de Vicente Salles, s/d. 47 p.
551. *Rezam três sinos dentro de mim*. Balada para soprano e piano. Letra de Clóvis Gusmão. Manuscrito datado de Pará, 18/19 nov. 1926. Brasília: Micro Edição de Vicente Salles, s/d. 47 p. MC 10.
552. *Sinfonia em Lá Maior*, orquestra, de Meneleu Campos [cópia manuscrita, estudo introdutório, partitura e partes cavadas, revisão do maestro César Guerra Peixe].
553. *Sinos da Trindade*. Motivo popular. Coro a cappella (Soprano, mezzo, tenor e barítono). Octavio Meneleu Campos. Belém 1925. [Restauração da partitura, digitação, texto introdutório e edição em computador, Brasília, 1997
554. *Suíte Brasileira*, orquestra, de Meneleu Campos [cópia manuscrita, partitura e partes cavadas, estudo introdutório e texto do programa da execução no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, comemorativo do centenário do compositor, regência do maestro Mário Tavares]
- CARVALHO, JÚLIA DAS NEVES (Belém PA 8/11/1873; id., 1959)
555. *Belemita*. Marcha para piano. Brasília: MicroEdição de Vicente Sales, 1999. 2 pp.
- Izaurinha*. Gavota para piano. Brasília: MicroEdição de Vicente Sales, 1999. 2 pp.

556. *Lauro Sodré*. Marcha. MicroEdição de Vicente Salles. Brasília, 2001. 2 p.
557. *Não creio na ventura*. Valsa para piano. Brasília: MicroEdição de Vicente Sales, 1999. 2 pp.
- CHAVES, PAULINO Lins de Vasconcelos (Natal RN 25/06/1880; Rio de Janeiro RJ 31/07/1948)
558. *Quarteto de cordas em Lá Maior*. Paulino Chaves [cópia manuscrita, estudo introdutório]. Revisão musical de Marena Isdebski Salles. Gravado pelo quarteto da Fundação Carlos Gomes, Belém, 1º violino: Paulo Keuffer; 2º Celson Gomes; Viola: Jairo Chaves; Violoncelo: Vassil Kazandjiev. LP “Nos Originais”, vol. 5, editado pela Universidade Federal do Pará
- CORDEIRO, MADRE JÚLIA (Belém PA Júlia Cesarina Ribeiro Cordeiro, 1867-1967).
559. *A Maria Santíssima*. Letra e música de Madre J. Cordeiro, R.S.D., 2 vozes e órgão. Brasília: MicroEdição de Vicente Sales, 1998 2 pp.
560. *A N.ª S.ª do Rosário de Fátima*. Letra e música de Madre J. Cordeiro, R.S.D., 2 vozes e órgão. Brasília: MicroEdição de Vicente Sales, 1998 1pp.
561. *Ao Ssmo. Coração de Jesus*. Letra e música de Madre J. Cordeiro, R.S.D., Canto e órgão. Brasília: MicroEdição de Vicente Sales, 1999. 2 pp.
562. *Cor Jesu*. Moteto ao Santíssimo Coração de Jesus. Canto e órgão. Brasília: MicroEdição de Vicente Sales, 1999. 2 pp.
563. *Hino meu Brasil*. À infância brasileira. Letra: Coelho Neto. Canto e piano. Brasília: MicroEdição de Vicente Sales, 1999. 3pp.
564. *Lembrai-vos*. Letra e música de Madre J. Cordeiro, R.S.D., Canto e órgão. Brasília: MicroEdição de Vicente Sales, 1999. 1pp.
565. *Tolice de criança*. À querida Josefina. Piano solo. Brasília: MicroEdição de Vicente Sales, 1999. 2 p.
566. *Tota pulchra és Maria*. Canto e órgão. Brasília: MicroEdição de Vicente Sales, 1999. 2 pp.
- COUTO, João Valente do (Belém PA 1/01/1875; Igarapé-Miri PA 16/01/1937)
567. *Ladainha*. N.º 1, Veni. 2º 2. Padre Nosso. N.º 3. Ave Maria. N.º 4. Glória. N.º 5. Kyrie. N.º 6. Invocação. N.º 7. Agnus Dei. N.º 8. Sub tuum (em 31 de janeiro de 1917). N.º 9. Jaculatória. Segundo manuscritos localizados por Raymundo de Araújo Pinheiro em Igarapé-Miri.
- FALCÃO, ALBERTO (Belém-Pa 5/10/1888; Rio de Janeiro RJ 1971).
568. *Treze de maio*. Versos de Eugênio dos Santos Tavares Brasília: MicroEdição de Vicente Sales, 1999. 2 pp.
- GUAMÁ, MARCELLE (Paris, França, 1892; Rio de Janeiro RJ 1978)
569. *A prece que me ensinaste*. Versos de Luiz Octavio. Música de Marcele Guamá. Canto e piano. Brasília: MicroEdição de Vicente Sales, 1998 pp.

570. *Arithmetica*. Versos de Sylvio Moreaux. Canto e piano. Brasília: MicroEdição de Vicente Sales, 1998 pp.
571. *Ave Maria*. Barítono e piano. Brasília: MicroEdição de Vicente Sales, 1998 pp.
572. *Compreensão*. Palavras de Dulcinéa Paraense. Canto e piano. Brasília: MicroEdição de Vicente Sales, 2001. 2 pp.
573. *Lamentos*. Versos de A. Gil. Canto e piano. Rio de Janeiro, agosto de 1949. Brasília: MicroEdição de Vicente Sales, 1998 pp.
574. *Milagre!...* Versos de Leôncio Corrêa. Canto e piano. Brasília: MicroEdição de Vicente Sales, 1998 pp.
575. *Momento...* Versos de Tarquínio Neto. Canto e piano. Belém, 17-III-1941. Brasília: MicroEdição de Vicente Sales, 1998 pp.
576. *Musa cancioneira*. Versos de Ademar Tavares. Canto e piano. Brasília: MicroEdição de Vicente Sales, 1998 pp.
- GURJÃO, HENRIQUE Eulálio (Belém PA 15/11/1834; id. 27/07/1885)
577. *Agnus Dei*. Coro a 3 vozes e órgão. [Texto em latim]. Manuscrito localizado na Biblioteca da Basílica de Nazaré, Belém do Pará, em 8/06/2003. MicroEdição de Vicente Salles, Brasília-DF-2003. (Coleção Memória da Música no Pará). HEG-007. 2 pp
578. *Amor e martírio*. Modinha. Letra de Marcelo Lobato de Castro. Transcrita no volume *A Modinha no Grão Pará*, p. 120-1. Gravada no CD anexo pelo tenor João Augusto Ó de Almeida, faixa 8, 2005.
579. *Ave Maria*, coro a 4 vozes mistas e órgão. [Sopranos, contraltos, tenores, baixos, órgão] (Restauração da partitura, edição digital, estudo introdutório de Vicente Salles, segundo manuscrito encontrado no acervo do dr. Fernando Medina do Amaral, Niterói-RJ). MicroEdição e introdução de Vicente Salles. Revisão do maestro Emílio de César.] Belém-Pará: Edições Museu da UFPA-Gabinete de Música-Part. 005, 1998. (Coleção Memória da Música no Pará). HEG-005. 4 pp
580. *Jaculatória à Virgem*. 3 vozes (1º e 2º sopranos e tenor (Texto em português) e órgão]. Manuscrito localizado na Biblioteca da Basílica de Nazaré, Belém do Pará, em 8/06/2003. MicroEdição de Vicente Salles, Brasília-DF-2003. Revisão de Marena Isdebski Salles. (Coleção Memória da Música no Pará). HEG-004. 3 pp
581. *Jaculatória à Virgem de Nazaré*. [Texto em português]. Localizada apenas a parte de soprano em manuscrito na Biblioteca da Basílica de Nazaré, Belém do Pará, em 8/06/2003. MicroEdição de Vicente Salles, Brasília-DF-em 8/06/2003. Revisão de Marena Isdebski Salles. (Coleção Memória da Música no Pará). HEG-016. 2 pp
582. *Kyrie e Ladainha*. Coro a 3 vozes e órgão. [Texto em latim]. Manuscrito localizado na Biblioteca da Basílica de Nazaré, Belém do Pará, em 8/06/2003. MicroEdição de Vicente Salles, Brasília-DF-8/06/2003. Revisão de Marena Isdebski Salles. (Coleção Memória da Música no Pará). HEG-006. *Kyrie*, pp. 1-3; *Ladainha*, pp. 4-5.

583. *Laranjeira*, a. Modinha. Letra de Bruno Seabra. Transcrita no volume *A Modinha no Grão Pará*, p. 119-20. Gravada no CD anexo pelo tenor João Augusto Ó de Almeida, faixa 14, 2005.
584. *Magnificat*. Coro a 2 vozes e órgão. [Texto em latim]. Manuscrito localizado na Biblioteca da Basílica de Nazaré, Belém do Pará, em 8/06/2003. MicroEdição de Vicente Salles, Brasília-DF-8/06/2003. Revisão de Marcelo Isdebski Salles. (Coleção Memória da Música no Pará). HEG-005. 7 pp.
585. *Presente e passado*. Canto e piano. Poesia de J. M. Honorato Fernandes. MicroEdição de Vicente Salles, Brasília-DF-8/06/2003. Revisão de Marena Isdebski Salles. (Coleção Memória da Música no Pará). HEG-015. 1 p. Transcrita no volume *A Modinha no Grão Pará*, p. 121. Gravada no CD anexo pelo tenor João Augusto Ó de Almeida, faixa 8, 2005.
586. *Saudações a S. S. Virgem*. Coro e órgão. [Texto em português]. Manuscrito localizado na Biblioteca da Basílica de Nazaré, Belém do Pará, em 8/06/2003. MicroEdição de Vicente Salles, Brasília-DF-8/06/2003. Revisão de Marcelo Isdebski Salles. (Coleção Memória da Música no Pará). HEG-008. 4 pp.
587. *Tantum ergo*. Coro e órgão. [Texto em Latim]. Manuscrito localizado na Biblioteca da Basílica de Nazaré, Belém do Pará, em 8/06/2003. MicroEdição de Vicente Salles, Brasília-DF-8/06/2003. Revisão de Marena Isdebski Salles. (Coleção Memória da Música no Pará). HEG-009. 3 pp.
588. *Veni N.º 1*. Soprano, tenor e baixo. [Texto em português]. Manuscrito localizado na Biblioteca da Basílica de Nazaré, Belém do Pará, em 8/06/2003. MicroEdição de Vicente Salles, Brasília-DF-2003. Revisão de Marcelo Isdebski Salles. (Coleção Memória da Música no Pará). HEG-010, nº 1. 4 pp.
589. *Veni N.º 2* Soprano, tenor e baixo. [Texto em português]. Manuscrito localizado na Biblioteca da Basílica de Nazaré, Belém do Pará, em 8/06/2003. MicroEdição de Vicente Salles, Brasília-DF-2003. Revisão de Marcelo Isdebski Salles. (Coleção Memória da Música no Pará). HEG-010, nº 2. 4 pp.
590. *Veni N.º 3* 1 voz e órgão. [Texto em português]. Manuscrito localizado na Biblioteca da Basílica de Nazaré, Belém do Pará, em 8/06/2003. MicroEdição de Vicente Salles, Brasília-DF-2003. Revisão de Marcelo Isdebski Salles. (Coleção Memória da Música no Pará). HEG-010, nº 3. 2 pp.
591. *Veni Sancte Spiritus* [N.º 4]. Soprano, tenor, baixo e órgão. [Texto em português]. Manuscrito localizado na Biblioteca da Basílica de Nazaré, Belém do Pará, em 8/06/2003. MicroEdição de Vicente Salles, Brasília-DF-2003. Revisão de Marcelo Isdebski Salles. (Coleção Memória da Música no Pará). HEG-010, nº 4. 4 pp.
- KAULFUSS, ADOLFO JOSÉ (Posen, Prússia Oriental, 1818; Belém PA 31/03/1874)
592. *A Cidade do Pará*, polca para piano de Adolfo José Kaulfuss (A mais antiga música paraense impressa), prussiano, residente em Belém, organista e mestre-capela da Catedral durante mais de 30 anos. [Restauração da partitura, digitação em computador, estudo introdutório. Revisão de Mariana Isdebski Salles]
- LAMEIRA, Armando (Belém-PA 7/11/1881; Rio de Janeiro RJ 27/02/1950)
593. *Ilusão*. Schottisch para piano. Brasília: MicroEdição de Vicente Salles, 2002. 2 pp. AL-001.

LEMONS, Arthur IBERÊ DE (Belém PA 9/06/1901; Petrópolis RJ 13/02/1967)

594. *Devaneio sobre as águas*. Da série orquestral “Cantos da Natureza”. Orquestra Sinfônica. [Restauração da partitura, digitação em computador, estudo introdutório. Revisão de Marena Isdebski Salles]. Orquestra Sinfônica. MicroEdição e introdução por Vicente Salles. Belém-Pará: Edições Museu da UFPA-Gabinete de Música-Part. 002, 1997. (Coleção Memória da Música no Pará. Partitura 002). 10 p.

595. *Dois cânticos natalinos: I. Assim cantavam os anjos. II. Salve, oh Santa Luz!*. Para 3 vozes femininas a cappella. Premiados no concurso de melodias para o Natal de 1957, organizado pela Prefeitura do Distrito Federal. MicroEdição e introdução por Vicente Salles. Belém-Pará: Edições Museu da UFPA-Gabinete de Música-Part. 008, 1997. (Coleção Memória da Música no Pará. Partitura 006). 10 p

596. *Noveletas*. Orquestra de cordas. I – Mazurka da Orfãzinha (Op. 5/c) (1922). II – Serenata Inútil (Op. 2/c)(1918). Revisão de Marena Isdebski Salles. MicroEdição e introdução por Vicente Salles. Belém-Pará: Edições Museu da UFPA-Gabinete de Música-Part. 008, 1997. (Coleção Memória da Música no Pará. Partitura 005). 10 p.

597. *Prelúdio* para orquestra sinfônica. Brasília: MicroEdição de Vicente Salles, 2000. 14 pp.

MALCHER, José Cândido da GAMA (Belém PA 2/11/1853; id. 17/01/1921)

598. *Amicizia*. Mazurca para piano. Op. 14. Revisão de Francisca Aquino. Brasília: MicroEdição de Vicente Salles, 2003. 4 p. Álbum remanescente de José Cândido da Gama Malcher – 5 Peças para Piano solo. GM-002 N° 1.

599. *Ave Maria*. Invocazione per Soprano coll'Accompagnamento di Piano Forte eseguida dalla Eximia Helena Nobre alle nozze Monard-Malcher. Pará 22 de maio de 1915 [Cantada pela soprano Helena Nobre no casamento de seu filho arquiteto José Cândido da Gama Malcher com Sylvia Damasceno Monard em 17 de junho de 1915]. Soprano e piano [Restauração da partitura, digitação em computador, estudo introdutório]. Revisão de Francisca Aquino. Brasília: MicroEdição de Vicente Salles, 1999. Álbum remanescente de José Cândido da Gama Malcher – 5 Peças para Canto e Piano solo. GM-002 N° 6.

600. *Club Mozart*. Schottisch figurata para piano. Brasília: MicroEdição de Vicente Salles, 1999. 4 pp. Revisão da Francisca Aquino. Álbum remanescente de José Cândido da Gama Malcher – 5 Peças para Piano solo. GM-002 N° 2.

601. *É morto amore*. Romanza. Poesia de Innocenza Well. (Do Álbum per canto e piano forte oferecido à imperatriz do Brasil, D. Thereza Christina Maria, Milão julho de 1888). Revisão de Marena Isdebski Salles. Brasília: MicroEdição de Vicente Salles, 1999. 4 pp. Álbum remanescente de José Cândido da Gama Malcher – 5 Peças para Canto e Piano. GM-002 N° 7.

602. *Iara*. Prelúdio da ópera em 3 atos de José Cândido da Gama Malcher, representada pela primeira vez no Teatro da Paz, em Belém do Pará, em 4/05/1895. [Restauração da partitura, digitação em computador, estudo introdutório. Revisão do maestro Emílio de César.]. Belém do Pará: Edições Museu da UFPA-Gabinete de Música, 1996. Coleção Memória da Música no Pará. Partitura 001. 46 p. + cavas.

603. *Queixas do coração*. Romance para barítono e piano. Letra de Luiz Torres. Pará, 14/12/1919. Revisão de Marena Isdebski Salles. Brasília: MicroEdição de Vicente Salles, 1999. 4 pp. Álbum remanescente de José Cândido da Gama Malcher – 5 Peças para Canto e Piano. GM-002 N° 8.
604. *15 de Agosto*. Marcha heróica. Op. 18. Revisão de Francisca Aquino. Brasília: MicroEdição de Vicente Salles, 1999. 6 pp. Álbum remanescente de José Cândido da Gama Malcher – 5 Peças para Piano solo. GM-002 N° 3.
605. *Romanza de Maria*. Ópera *Bug-Jargal*. Canto e Piano. Transcrição do Autor. Executada no Teatro da Paz em 1º/02/1920, concerto de despedida do compositor. Revisão de Marena Isdebski Salles. Brasília: MicroEdição de Vicente Salles, 1999. 4 pp. Álbum remanescente de José Cândido da Gama Malcher – 5 Peças para Canto e Piano. GM-002 N° 9.
606. *Sul lago*. Barcarola. Op. 16. Revisão de Marena Isdebski Salles. Brasília: MicroEdição de Vicente Salles, 1999. 7 pp. Álbum remanescente de José Cândido da Gama Malcher – 5 Peças para Canto e Piano. GM-002 N° 10.
607. *Tuzuzete*. Polca para piano. Revisão de Marcelo Isdebski Salles. Brasília: MicroEdição de Vicente Salles, 1999. 4 pp. Álbum remanescente de José Cândido da Gama Malcher – 5 Peças para Piano solo. GM-002 N° 4.
608. *Uma noite no Maranhão ou Os apuros do Sr. Cunhado*. Polca para piano. Op. 17. Revisão de Marena Isdebski Salles. Brasília: MicroEdição de Vicente Salles, 1999. 5 pp. Álbum remanescente de José Cândido da Gama Malcher – 5 Peças para Canto e Piano. GM-002 N° 5.
- MENDES, Maximiano Rabello.
609. *Na solidão*. Valsa [para piano] por... Brasília: MicroEdição de Vicente Salles, 1998. 2 p. Copiado de *A Semana*, Belém, n.º 166, 11/06/1921.
- MILANO, Nicolino (Lorena SP 25/06/1876; Rio de Janeiro RJ 1/10/1962).
610. *Hino ao Pará*. Letra do prof. Arthur Porto.
- PELUSO, RACHEL (Santarém PA 2/03/1908; São Paulo SP 2004)
611. *Cantiga cabocla*. Versos de Vicente Salles. Canto e piano. Brasília: MicroEdição de Vicente Salles, 1998. 2 p.
612. *Marazul*. Versos de Vicente Salles. Canto e piano. Brasília: MicroEdição de Vicente Salles, 1998. 2 p.
- PEREIRA, Lily
613. *Mendoby Torrado*. Samba de Lili Pereira. Brasília: MicroEdição de Vicente Salles, 2000. 2 p.
- PINHEIRO, Raymundo de ARAÚJO (Igarapé-Miri PA 12/09/1919; Belém PA 14/05/1994)
614. *O Campineiro*, dobrado para piano [Digitação em computador, redução para piano e revisão musical de Mariana Isdebski Salles]. Publicado no álbum *A Carlos Gomes, os compositores do Pará*. Belém: Fumbel, 1996.

PUGET, GENTIL (Belém PA 12/07/1912; Rio de Janeiro RJ 8/04/1949)

615. *As duas flores*. Modinha tradicional. Versos de Castro Alves. Música de autor desconhecido. Segundo manuscrito autógrafo. Transcrita no volume *A Modinha no Grão Pará*, p. 164-5.
616. *Lamento negro*. Melodia afro-brasileira. Letra: Dalcídio Jurandir (1909-1979). Música Gentil Puget. [Restauração da partitura, digitação em computador, texto introdutório].
617. *Modinha*. Texto e melodia de Gentil Puget. Transcrita no volume *A Modinha no Grão Pará*, p. 163-4. Gravada no CD anexo pelo tenor João Augusto Ó de Almeida, faixa 8, 2005.
618. *Roceirinha*. Canto e piano. Gentil Puget [Restauração da partitura, digitação em computador, texto introdutório].
619. *Sabiá cantadô*. Texto e melodia de Gentil Puget. Transcrita no volume *A Modinha no Grão Pará*, p. 158.

SALLES, CAMERINO (Belém PA 6/06/1890; Salvador BA 17/05/1980)

620. “*Cara città natia*” (Dueto de Paulo e Fosca, da ópera “Fosca”, de Carlos Gomes). Arranjo para violino e piano por Camerino Salles [Digitação em computador e texto introdutório, revisão musical de Marena Isdebski Salles]
621. *Ave Maria*. Para quinteto de Cordas. Melodia de Antônio Carlos Gomes. Arr. de Camerino Salles [Digitação em computador e texto introdutório]
622. *Elegia e Tarantella*. Para quarteto de cordas. Op. 34-A. Camerino Salles (Salvador, Bahia, 1938). [Digitação em computador e texto introdutório]
623. *Saudades*. Violino solo, opus 2. Brasília: MicroEdição e texto introdutório de Vicente Salles.
624. *Serenata ao luar*. Canção sem palavras para pequena orquestra. Op. 32. Salvador, Bahia, 10/04/1936. MicroEdição e texto introdutório de Vicente Salles. Belém-Pará: Edições Museu da UFPA-Gabinete de Música, 1996.

SALLES, MARCOS Raggio de (Salvador BA 20/11/1885; Rio de Janeiro RJ 6/09/1965)

625. *Berceuse*. Violino e piano. Revisão de Marena Isdebski Salles.
626. *Capricho*. Violino solo. Do álbum de 6 Caprichos para violino solo compostos em Bolonha, Itália, entre 1907-1909. MS Opus 20, n. 3. [Digitação em computador e texto introdutório, revisão musical de Marena Isdebski Salles] Brasília, Edições Marena Isdebski Salles, 1998. 2 pp.
627. *Confissão*. Violino e piano. Rio de Janeiro, 1941. Revisão de Marena Isdebski Salles. Brasília, Edições Marena Isdebski Salles, 1998. 2 pp.
628. *Dois Caprichos*. Violino solo, de Marcos R. de Salles [Digitação em computador e texto introdutório, revisão musical de Marena Isdebski Salles] Editado em Brasília por Marena Isdebski Salles, 1998.
629. *Lamentos* (Saudades de Manaus). Violino solo. MS Opus 37. Manaus-Am 1911. Revisão de Marena Isdebski Salles. [Digitação em computador e texto introdutório]. Brasília, Edições Marena Isdebski Salles, 1998. 2 p.
630. *Matinta e o Curupira*. Violino solo, de Marcos R. de Salles Evocação de mitos amazônicos. Música descritiva com argumento do autor. [Digitação em computador e texto introdutório, revisão musical de Marena Isdebski Salles] Brasília, Edições Marena Isdebski Salles, 1998. 6 pp.

631. *Nostalgia*. Violino e piano. Revisão de Marena Isdebski Salles. [Digitação em computador e texto introdutório]. Brasília, Edições Marena Isdebski Salles, 1998. 2 p
632. *Reminiscência* (A uma velha mangueira). MS Opus 58. Belém-PA 1911. Revisão de Marena Isdebski Salles. Brasília, Edições Marena Isdebski Salles, 1998. 2 p.
633. *Serenata*. Violino solo. Revisão de Marena Isdebski Salles. [Digitação em computador e texto introdutório].
634. *Súplica*. Violino e piano. Revisão de Marena Isdebski Salles. [Digitação em computador e texto introdutório]. Brasília, Edições Marena Isdebski Salles, 1998. 2 p
635. *O tamborzinho*. Ao mestre Henrique Oswald. Violino e piano. Marcos R. de Salles. Revisão de Marena Isdebski Salles. [Digitação em computador e texto introdutório].
636. *Tema com variações*. Violoncelo ou violino e piano. Revisão de Marcelo Isdebski Salles e Marena Isdebski Salles. [Digitação em computador e texto introdutório]. 3 p.
637. *Visões*. Violino solo. Revisão de Marena Isdebski Salles. [Digitação em computador e texto introdutório]. 3 p.

SEGRÉ, Raffaello (Gênova, Itália, 25/08/1870-Belo Horizonte MG 1930)

638. *Minha guitarra*. Fado Paraense. Letra de A.(ntonio) Marques de Carvalho (Belém-PA, 1860-1915). Brasília, MicroEdição de Vicente Salles, 2001. 3 pp.

SILVA, Alípio César Pinto da (Cametá PA 14/11/1871-Belém PA 25/05/1925)

639. *Cavaquinho, cavaquinho*. Samba para piano. Brasília, MicroEdição de Vicente Salles, 2001. 3 pp.
640. *Hino 1º de Maio*. Belém-PA 1921. Letra de Queiroz Albuquerque. [Publicado no livro Memorial da Cabanagem, Belém, Cejup, 1992, pp. 248-250.

TÓ TEIXEIRA (Antônio Teixeira do Nascimento Filho, Belém PA 13/06/1895; id. 29/10/1982)

641. *Não quero mais teu amor*. Samba de terreiro. Dança dos pretos do Umarizal, Belém, popular entre 1900-1910. Recolhido por Tó Teixeira. Brasília: Micro-Edição de Vicente Salles, BSB-DF 22/09/2004.
642. *Um chorinho para três irmãos*. Ao Vicente Salles com o meu abraço – Tó Teixeira. Pará, Belém, 9-08-1976. Brasília: Micro-Edição de Vicente Salles, BSB-DF 22/09/2004.

VEIGA, Frei JOÃO DA (Belém PA, séc. XVIII; id.)

643. *Barroco Paraense*. Pesquisa do repertório de cantochão dos frades Mercedários do Pará recolhido por Frei João da Veiga e publicado em Lisboa em 1780, notação quadrada. Notação moderna (redonda) pelo maestro Silvério Maia, ensaio introdutório por Vicente Salles. Repertório do CD O Cantochão dos Mercedários do Grão-Pará editado pela Secult-PA, série A Música e o Pará – v. 9, 2003. 12 documentos gravados pelo Coral Carlos Gomes, regência de Antônia Jiménez Rodriguez.

AGUIAR, Ernani (Petrópolis RJ 30/08/1950)

644. *Duetos* (VI) para dois violoncelos. Revisão de Marcelo Isdebski Salles. Brasília: Micro-Edição de Vicente Salles, BSB-DF 25/10/2004. EA-001.

GNATTALI, Radamés (Porto Alegre RS 27/01/1906-1988; Rio de Janeiro RJ 3/02/1988).

645. *Concerto para violino e orquestra de cordas*. Revisão de Mariana Isdebski Salles. Brasília: Micro-Edição de Vicente Salles, BSB-DF 25/10/2004. Partitura + cavas.

VELÁSQUEZ, Glauco (Rio de Janeiro RJ 23/03/1884; id. 21/06/1914)

646. *1ª Sonata para violino e piano*. Revisão de Mariana Isdebski Salles. Brasília: Micro-Edição de Vicente Salles, BSB-DF 25/10/2004.

VILLANI CORTES, E.

647. *A 7ª Folha do Diário de um Saci* (11/11/92). Duo de violoncelos. Revisão de Marcelo Isdebski Salles. Brasília: Micro-Edição de Vicente Salles, BSB-DF 11/06/1998.

Programas

648. *Cantorias amazônicas*. Texto do programa realizado no Teatro II – Centro Cultural Banco do Brasil, Fio de Janeiro, 4 de janeiro a 29 de fevereiro de 2000.

649. *Chão de estrelas*. Texto do programa de Peças Íntimas, uma homenagem musical à mulher paraense. Assembléia Paraense/05 de abril de 2001. Belém.

650. *Festival de ópera Teatro da Paz*. Belém, 2002. Dois textos no programa: Teatro da Paz – O som do passado, pp. 10-11 (português e inglês). Quatro momentos do século XIX no Pará, para o espetáculo Inéditos da música paraense do século XIX; Henrique Eulálio Gurjão, Paulino Lins de Vasconcelos Chaves, Octavio Meneleu Campos e José Cândido da Gama Malcher, pp. 37-41.

651. *Festival de ópera Teatro da Paz*. Belém, 2004. Inspiradas mulheres do Pará. Texto para o recital do dia 10 de setembro com apresentação de obras de Júlia das Neves Carvalho (1873-1969), Olindina Cardoso Maués (1906), Dora de Abreu Chermont (1886-?), Júlia Cesarina Cordeiro (1867-1947), Maria de Nazaré Figueiredo, Marcelle Corrêa de Guamá (1892-1978), Helena Nobre (1888-1965), Rachel Peluso (1908-2004) e Sarah Rocha (1880-1960), pp. 26-29.

652. *Festival de ópera Teatro da Paz*. Belém, 2006. Texto para o recital do dia 26 de agosto: Revivendo a música paraense; Henrique Eulálio Gurjão, José Cândido da Gama Malcher, Octavio Meneleu Campos, Paulino Lins de Vasconcelos Chaves, pp. 26-30.

Fontes biográficas:

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. Cadeira 2. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 7, jan. 2001, p. 33.

ACYR, MEIRA, Clovis & ILDONE, José. *Introdução à literatura no Pará*. Belém: Cejup, 1995. 5 vol., p. 373.

COUTINHO, Afrânio & SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. 2.^a ed. revista, ampliada e ilustrada sob a coordenação de Graça Coutinho e Rita Moutinho. São Paulo: Global Editora; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Academia Brasileira de Letras, 2001, vol. II, p. 1431.

DICIONÁRIO HOUAISS ILUSTRADO [da] música popular brasileira. Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin; Ricardo Cravo Albin, criação e supervisão geral [Ilustrações, coordenação, Loredano]. Rio de Janeiro: Paracatu Editora, 2006, p. 661.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA POPULAR, ERUDITA E FOLCLÓRICA. São Paulo, Art Editora Ltda. 1977, p. 683.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA POPULAR, ERUDITA E FOLCLÓRICA. 2ª ed. revista e atualizada. São Paulo, Art Editora-PubliFolha, 1998, p. 704.

HORTA, Luiz Paulo. *Dicionário de Música*. Organizadores: Alan Isaacs e Elizabeth Martin. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985., p. 331.

MARIZ, Vasco. *Dicionário Biográfico Musical*. 2ª ed. rev. e aumentada. Rio de Janeiro: Philobiblion/Pró-Memória, 1985, p. 232.

MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. 2ª ed. rev., aum. e atualizada. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978. p. 605.

ROCQUE, Carlos. Grande Enciclopédia da Amazônia. Belém, Amel – Amazônia Editora Ltda., 1968. 5 vol.

SOUTO MAIOR, Mário. *Dicionário de folcloristas brasileiros*. Recife: 20-20 Comunicação e Editora, 1999, p. 181-182.

ULHÔA, Martha Tupinambá. Vicente Salles, 70 anos, um exemplo de dedicação. *Brasiliانا*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 9, set. 2001, p. 35-36.

E no sítio da Academia Brasileira de Música: www.abmusica.org.br – abmusica@abmusica.org.br – Acadêmicos, Cadeira n.º 2.

3. Vicente Salles em sua casa, maio de 1998. Acervo da família.



4. Vicente Salles com pesquisadores



Encontro Nacional de Pesquisadores da MPB. Com Jairo Severiano, Nirez, Hermínio Belo de Carvalho, Jose Ramos Tinhorão e Vicente Sales. Teatro Odylo Costa Filho. Rio de Janeiro. Novembro de 2001.

Artigo: A história da MPB
www.luizamerico.com.br/foto26.php
Acesso: 24 julho 2007.

5. Ficha manuscrita de Vicente Salles

GAZETA

1859 2 dez, 6^{ca} n.º 270 houve 50 annos no cat. de 10hs de me-
 ritos, parade geral e cortejo na sala de Procid e Efigie
 do sup. (do Augusto Sr) sendo ^{corridado} ~~corridado~~ a seis si-
 os empregados Publ. d todas as classes, como o cid e
 gras q a elas quizerem concorre

"P. J. S. mit aringio Approvado e documentado compe-
 tente, partidista do mosteiro de S. Bernado de ... de
 Alberto q Mr. Costa Casado com Manuel Marsallino de
 Jugar da Urifana... padesto Cronica/ Uno dore multimar-
 tal interna, q a impossibilidade para o livre exercicio das suas
 funccoes da e Confinio vivente, e julgando ser uma
 cardialgie renovar e assente fazer. Iha dar agoa three-
 mas mas suas Urigen donde mellores possessores, hidade
 pelo abben pluralitator da moema repartiçao / d...
 5 de set d 1859"

~~2. 12. 1859 8^{ca} 8^{ca} rec d ass, recantada e seten dorabou
 Feliciano da Silva Pinto e Fran Marques d Fig. Exa. Am-
 rez, P. mel da Veiga Sr. Costa, londo d Aveiro, Valentim
 Fr. S. X. Pinto, Fran de Veiga, Assumpcao, Leonardo d'Al,
 Nicola. Guaberto da Silva Garcia; Candida f. d Fran J. Cardi-
 na; Isabel, sua cunha J. Bruct; Esperidiao, Joao, Galino,
 Fig; 1 oficial de casa real Cartani; 1 Corregedor NN~~

[Assuncio grande? copian
 8. 12. 5^{ca} 9^{ca} rec d list. C. Probidade
 Noticias / pp e ff, chegados ultima/ do Pd, e reue
 diovindo Aut. Rib, trav do Pelourinho n. 22 66
 Gregorio Jose da Silva Braga, oficial maior de Camara mun-
 cipal d Pitern, ai org, porurdo d Secret
 H. 18, dem sup. C. Probidade, fim com a com / ale
 Bernado na lua. f. - B. Jambou - Porto, Malaguas, Fig, hda
 sua filh. Zurbio aug; Carlos n, 5^{ca} d Bern. Garcia. Luschno, doide fugido de
 hosp. mica. Roberto, filho de Bernado Assumpcao. Marcelo mego parcau
 Joao; Inacio, norvo, Valluhin, Saloos, mltisido, considado

6. Ficha datilografada de Vicente Salles

189⁵, 1^o jun.

Anunciado, para esta data, benefício que o m^o Carlos Gomes dá à Soc. Beneficente dos Trabalhadores de Mar e Terra, foi transferido para o dia 4 de junho. PROGRAMA

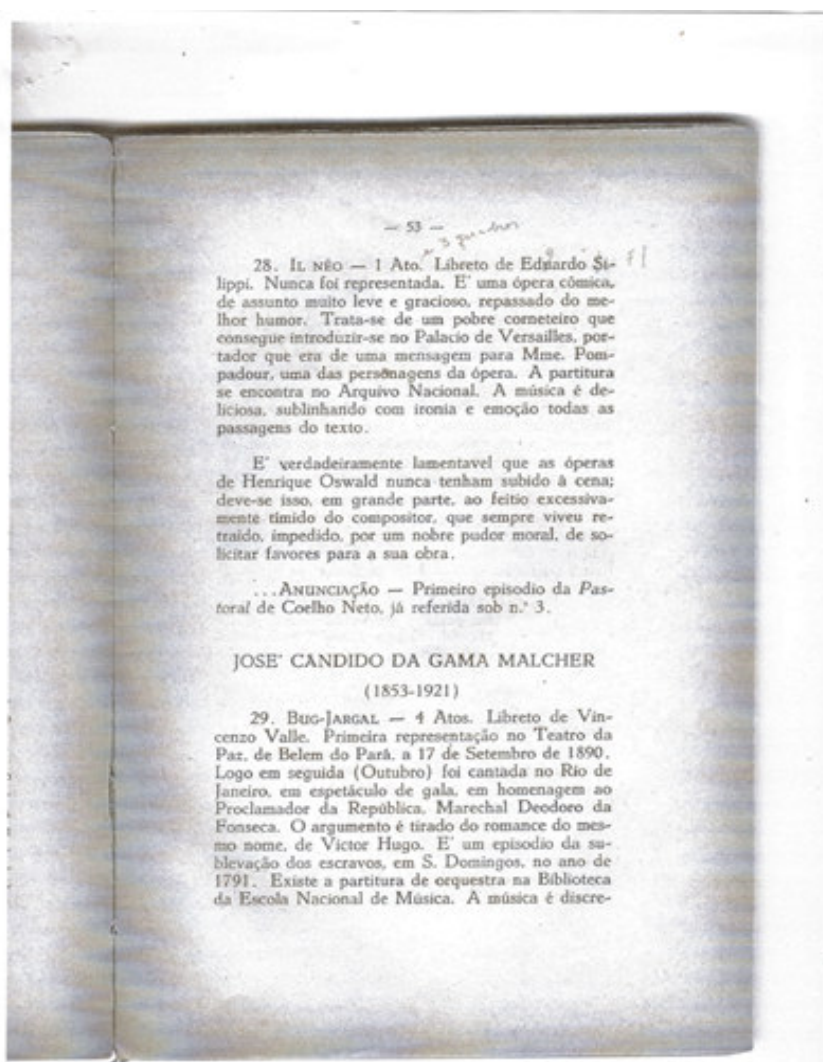
1a. Parte

1. Hino Nacional, pelas bandas militares no palco; 2. Ária, pelo baixo Vicente Miranda, acomp. piano; 3. Fantasia p/flauta prof. R. Barros, acomp. piano prof. E. Bosio; 4. Sinfonia da Ópera Idalia, piano a 4 mãos, Clemente Ferreira Jr e E. Bosio.

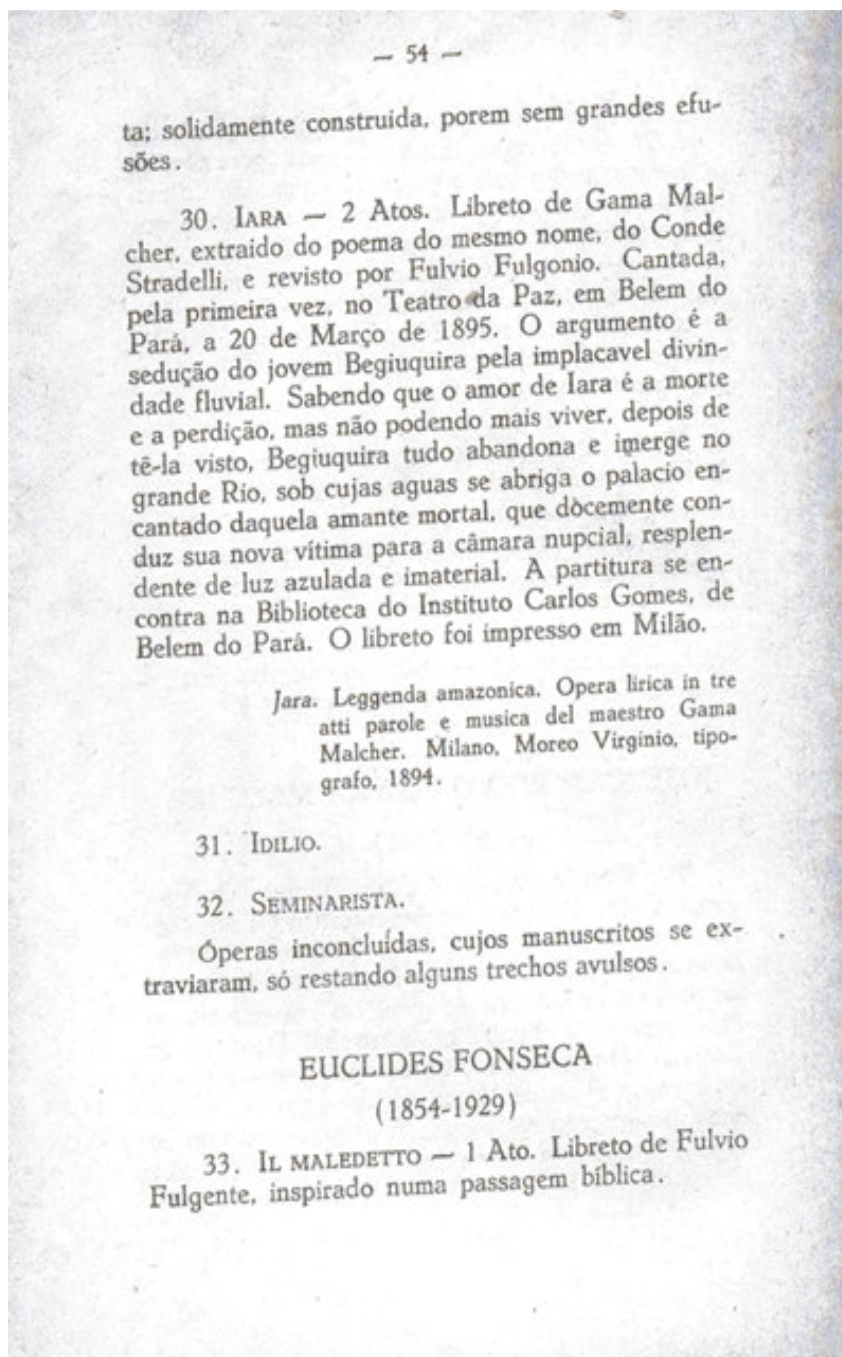
2a. Parte

5. Marcha da op. Salvador Roça, piano a 4 mãos, Clemente Ferreira Junior e E. Bosio; 6. Ária, pela cantora Maria ~~Bosi~~ Mori; 7. Fantasia para violino, prof. L. Sarti; 8. Hino popular, piano a 4 mãos; 9. Sinfonia pelas bandas militares.

7. Página 53 do livro de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo sobre a ópera *Bug Jargal* (Relação das óperas de autores brasileiros. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938)



8. Página 54 do livro de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo sobre a ópera *Yara* (Relação das óperas de autores brasileiros. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938)




**8. Pesquisa de Vicente Salles sobre uma Pastorinha, em Mosqueiro, Pará, 1972.
Fotografias de Marena Salles. Arquivo do historiador.**

A pesquisa sobre uma Pastorinha, realizada em Mosqueiro (Pará, 1972), ilustra o trabalho de campo de Vicente Salles em parceria com sua esposa, Marena Salles. Os pesquisadores registraram a manifestação folclórica numa seqüência de 15 fotografias e em gravação em fita cassete. Entrevistaram as pessoas envolvidas no teatro, tomaram nota da história e do desenvolvimento das cenas. Marena Salles foi a responsável por fotografar a apresentação e por passar as músicas gravadas para a partitura. Posteriormente, Vicente Salles agregou os resultados desta pesquisa no livro *Épocas do teatro no Grão-Pará* (Belém: Universidade Federal do Pará, 1994).

Hino de Saudação
Grupo Pastoral Filhas da Judéia
Mosqueiro - Pará - 6/01/1972

Pesquisa: Vicente Salles
Registro Musical: Marena Salles



Sa - ú - do - te ó Vir - gem Pi - i a com hi - no de Paz e a le - gri - a.

Chei - a de gra - ça o Se - nhor so - bre ti des - ceu, Ma - ri - a. Sa -

- ú - do - te ó Vir - gem Pi - a com hi - no de Paz e a le - gri - a.



**9. Exemplo de mapeamento: Vicente Salles mapeou manifestações folclóricas.
Publicado no Atlas Cultural do Brasil, em 1972.**

