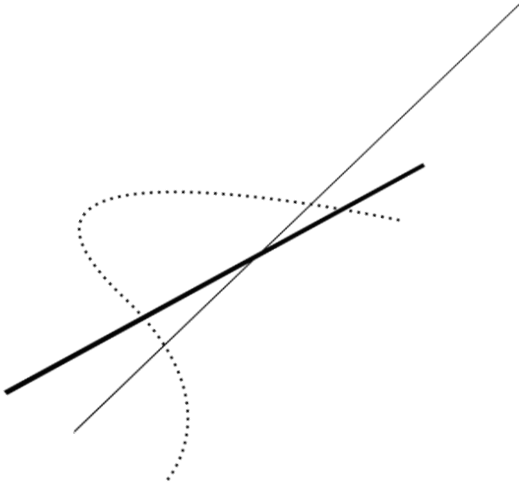




PROGRAMAS DE CONCERTO: PROPOSTAS METODOLÓGICAS PARA INVENTÁRIO, DESCRIÇÃO E ANÁLISE¹

Wesley Higino²

Resumo: Apesar do crescente interesse pelos programas de concerto como fonte de pesquisa na musicologia brasileira, ainda não há uma sistematização metodológica consolidada para o seu tratamento. Este artigo mapeia as abordagens analíticas presentes na bibliografia musicológica brasileira que utilizou esse tipo documental como fonte principal, identificando suas contribuições e limitações, e propõe três fichas de análise desenvolvidas a partir do contato com o Arquivo do Departamento Estadual de Cultura do Espírito Santo (DEC), que reúne pelo menos 359 programas produzidos entre 1957 e 1996. As fichas contemplam dados informacionais, musicais, artísticos, institucionais, físicos e gráfico-visuais, e foram organizadas em três modelos (recitais de música de câmara e recitais individuais, concertos de orquestra, banda ou coro, e apresentações mistas) em resposta à heterogeneidade das práticas musicais e dos documentos que as registram. Com estrutura intencionalmente aberta, os instrumentos propostos permitem sua utilização a partir de diferentes referenciais teóricos e sua adaptação a diferentes conjuntos documentais, buscando contribuir para a consolidação do programa de concerto como objeto de pesquisa essencial para a musicologia brasileira.

Palavras-chave: Fontes musicológicas; Historiografia musical; Prática musical.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² Doutorando em Musicologia no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ (linha de pesquisa: História e Documentação da Música Brasileira e Ibero-americana), Mestre em Musicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO (linha de pesquisa: Linguagem e Estruturação Musical), e Bacharel em Música com Habilitação em Violino pela Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES). Tem interesse na pesquisa da música nacionalista brasileira, em especial a modernista, bem como semiótica da música, análise musical inter e transdisciplinar, e história da música capixaba.

CONCERT PROGRAMS: METHODOLOGICAL PROPOSALS FOR INVENTORY, DESCRIPTION AND ANALYSIS

Abstract: Despite the growing interest in concert programs as a research source in Brazilian musicology, there is still no consolidated methodological framework for their treatment. This article maps the analytical approaches found in Brazilian musicological literature that used this type of document as a primary source, identifying their contributions and limitations, and proposes three analytical record sheets developed from contact with the Archive of the Departamento Estadual de Cultura do Espírito Santo (DEC), which holds at least 359 programs produced between 1957 and 1996. The record sheets cover informational, musical, artistic, institutional, physical, and graphic-visual data, and were organized into three models (chamber music recitals and individual performances, orchestra, band or choir concerts, and mixed performances) in response to the heterogeneity of musical practices and the documents that record them. With an intentionally open structure, the proposed instruments allow their use from different theoretical frameworks and their adaptation to different documentary collections, seeking to contribute to the consolidation of the concert program as an essential research object for Brazilian musicology.

Keywords: Musicological sources; Musical historiography; Musical practice.

PROGRAMAS DE CONCIERTO: PROPUESTAS METODOLÓGICAS PARA EL INVENTARIO, LA DESCRIPCIÓN Y EL ANÁLISIS

Resumen: A pesar del creciente interés en los programas de concierto como fuente de investigación en la musicología brasileña, aún no existe una sistematización metodológica consolidada para su tratamiento. Este artículo mapea los enfoques analíticos presentes en la bibliografía musicológica brasileña que utilizó este tipo documental como fuente principal, identificando sus contribuciones y limitaciones, y propone tres fichas de análisis desarrolladas a partir del contacto con el Archivo del Departamento Estadual de Cultura do Espírito Santo (DEC), que reúne al menos 359 programas producidos entre 1957 y 1996. Las fichas contemplan datos informacionales, musicales, artísticos, institucionales, físicos y gráfico-visuales, y fueron organizadas en tres modelos (recitales de música de cámara y presentaciones individuales, conciertos de orquesta, banda o coro, y presentaciones mixtas) en respuesta a la heterogeneidad de las prácticas musicales y de los documentos que las registran. Con una estructura intencionalmente abierta, los instrumentos propuestos permiten su utilización desde diferentes marcos teóricos y su adaptación a diferentes conjuntos documentales, buscando contribuir a la consolidación del programa de concierto como objeto de investigación esencial para la musicología brasileña.

Palabras clave: Fuentes musicológicas; Historiografía musical; Práctica musical.

1. Introdução

A utilização de programas de concerto como fonte de pesquisa na musicologia brasileira é uma prática recente e ainda necessita de sistematização metodológica. Como indicativo dessa entrada recente, é recorrente a necessidade de validá-lo enquanto fonte musicológica, como pode ser observado em Medeiros (2018), Nogueira (2015), Hartwig (2024) e Meyer (2023). Não só no contexto brasileiro os programas foram negligenciados como fonte musicológica, sendo esse quadro também observado no contexto europeu, como nos indica Macnutt (2002). Dessa forma, os estudos que os utilizam o fazem, em sua maioria, de maneira instrumental,

os analisando como repositório de dados para a construção de narrativas históricas sobre repertório, intérpretes ou instituições sem que haja uma reflexão aprofundada sobre como esse documento opera enquanto fonte e quais abordagens são adequadas ao seu tratamento (mesmo quando a intenção primária do texto é essa). Reunindo em um único documento o repertório executado, os agentes envolvidos, as instituições responsáveis, as escolhas gráficas e visuais e o contexto de produção e circulação de um evento musical, o programa de concerto é uma fonte de potencial analítico amplo e ainda subexplorado. A densidade informativa desse tipo documental permite considerá-lo como registro denso³ da prática musical, quase um fato musicológico “total”⁴, pois lança luz não só sobre a música, mas para dimensões sociais, culturais, materiais, institucionais e técnicas necessárias para uma abordagem musicológica crítica e interdisciplinar. Dessa forma, esse tipo documental nos direciona mais para a realidade da prática musical do que para o que se diz sobre ela, se afastando de abordagens canônicas musicológicas que privilegiaram o estudo de correntes estéticas ou filosóficas em detrimento do fazer musical.

O presente trabalho possui dois objetivos articulados. O primeiro é mapear e discutir as abordagens analíticas presentes na bibliografia musicológica brasileira que utilizou programas de concerto como fonte principal de pesquisa, identificando suas contribuições e limitações. O segundo é propor um conjunto de instrumentos metodológicos para a análise desse tipo documental, desenvolvido a partir do contato direto com o Arquivo do Departamento Estadual de Cultura do Espírito Santo (DEC), sob custódia do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo (APEES), que reúne pelo menos 359 programas de concerto produzidos entre 1957 e 1996. Propomos contribuir para o debate através da proposição de fichas de análise e descrição desse tipo documental.

As fichas de análise propostas não pretendem ser um modelo fechado ou normativo. Sua estrutura é intencionalmente aberta, permitindo que o pesquisador as acione a partir de diferentes referenciais teóricos e as adapte às demandas específicas de seu corpus documental, sendo deliberado o não preenchimento das fichas propostas para não limitar a leitura das possibilidades de trabalho a partir delas, sendo, contudo, apresentada algumas possibilidades de análise dos campos sugeridos. Elas foram organizadas em três modelos (recitais de música de câmara e recitais individuais, concertos de orquestra, banda ou coro, e apresentações mistas) em resposta à heterogeneidade das práticas musicais e dos documentos que as registram. O modelo proposto tem como referência a abordagem utilizada por Volpe (2022) para o tratamento de periódicos musicais e não musicais. Assim como defendido pela autora, entende-se que, apesar da proposta ter aproximação com áreas disciplinares afins, como ciências da informação, a finalidade principal desta

³ Faço referência ao conceito de *descrição densa* proposto por Clifford Geertz. Ver: GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

⁴ Faço referência ao conceito de *fato social* proposto por Durkheim, posteriormente desenvolvido por Mauss em *fato social total*. Ver: DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 183-314.

metodologia é oferecer subsídios para a pesquisa musicológica, principalmente em suas vertentes interdisciplinares e críticas.

O artigo está organizado em três seções. A primeira discute a presença do programa de concerto na pesquisa musicológica brasileira recente, analisando as abordagens adotadas e os potenciais analíticos identificados. A segunda apresenta o Arquivo do DEC e os resultados de um levantamento preliminar do seu acervo de programas. A terceira apresenta as propostas metodológicas, descrevendo os critérios de elaboração das fichas e orientações de preenchimento. Ao articular revisão bibliográfica, trabalho arquivístico e proposta metodológica, o artigo busca contribuir para a consolidação do programa de concerto como objeto legítimo e altamente relevante para a pesquisa musicológica brasileira.

2. O programa de concerto e suas contribuições para a pesquisa musicológica no Brasil

Tendo em vista a presença recente do programa de concerto nas pesquisas musicológicas brasileiras e sua quantidade relativamente limitada, os estudos não compartilham estratégias metodológicas afins, apesar de terem enfoques similares, como a ênfase na atuação de intérpretes ou instituições. Esse quadro, longe de ser uma problemática limitante, permite observar diferentes possibilidades de crítica e análise dos programas, nos ajudando a propor um espectro maior de abordagens. Ainda assim, é possível observar significativa incidência de estudos relativos à prática musical no Paraná, principalmente para se descrever as atividades musicais promovidas pela Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê (SCABI) em Curitiba e de instituições como o Conservatório de Música de Pelotas, no Rio Grande do Sul. Além do Paraná e Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, São Paulo e Pará são contemplados. No caso do Rio de Janeiro, há a descrição das atividades musicais promovidas por coletivos musicais no século XIX, como clubes e sociedades, no caso de São Paulo, a descrição das atividades artísticas de Camargo Guarnieri enquanto regente, e no caso do Pará, uma descrição da trajetória artística da pianista e professora paraense Luiza Camargo.

De modo geral se pode dizer que os programas de concerto foram tomados como fontes de pesquisa por duas razões: por um lado, esses documentos eram um dos poucos disponíveis para a pesquisa histórica em determinados conjuntos documentais e, por outro, eles foram utilizados para se discutir aspectos relacionados à prática musical que não poderiam ser analisados sem as informações presentes nesses documentos. Nesse sentido, se pode propor que uma das vantagens em se utilizá-lo é poder fazer emergir debates ainda não visados exatamente por estarem em potencial latente, ainda “adormecidos” nos fundos, coleções e acervos documentais públicos ou privados.

Isso fica particularmente evidente quando colocamos em foco a realização de investigações em realidades de localidades onde a pesquisa musicológica institucionalizada é incipiente ou relativamente recente. Em poucas palavras, quanto

mais limitada é a disponibilidade de fontes, maior é a relevância daquelas que ainda estão disponíveis. Por exemplo, conforme discutido por Higino (2023), se pesquisas locais buscam reproduzir o cânone musicológico centrado em compositores e suas obras, essa tentativa poderá esbarrar na necessidade de acesso ao acervo pessoal do compositor ou de sua família, algo que pode ser complexo e delicado, principalmente no caso de compositores que já faleceram. Por outro lado, essa possibilidade de pesquisa pode nem existir, como no caso de determinadas localidades que não possuem o registro de atuação de compositores, dada a sua (des)localização no campo de oferta da formação musical profissional. Assim, é patente a importância da disponibilidade de fontes para o delineamento do percurso investigativo sobre uma realidade musical onde há o acúmulo de condicionantes estruturais e históricos que demandam a não reprodução de cânones musicológicos.

É nesse contexto em que as pesquisas realizadas por Medeiros e Carlini (2008, 2013), Nogueira (2015), Medeiros (2018), e Vieira e Costa (2018) se realizaram. Esses pesquisadores buscaram construir suas pesquisas a partir da disponibilidade de fontes e, conseqüentemente, a busca pela utilização dos programas enquanto documento historiográfico se deu por uma postura pragmática em relação ao arquivo, explorando suas possibilidades informativas e adotando uma perspectiva crítica em relação ao cânone musicológico partitura-compositor. Também se deve ter em mente que determinadas instituições e agentes produzem determinados registros passíveis ou não de documentação, configurando, de modo direto e indireto, a disponibilidade documental.

Antes de analisá-las, porém, seria importante já destacar que o conjunto bibliográfico aqui discutido possui uma característica operacional problemática. Não há uma reflexão historiográfica em torno de como os programas contribuem para a construção da narrativa histórica em questão, principalmente naqueles textos em que a discussão historiográfica é majoritariamente baseada nos dados fornecidos por eles. Isso pode ser facilmente percebido na ausência de citação expressa desses documentos nas referências bibliográficas de trabalhos dedicados à construção de narrativas musicológicas. Há apenas a apresentação da narrativa, sem se dizer o que exatamente eles informam e como, algo que se observa especialmente naqueles trabalhos que tratam da biografia de músicos. Já os trabalhos que propuseram apresentar dados gerais sobre o conjunto de programas de um acervo não apresentavam informações detalhadas, algo plenamente compreensível, já que o objetivo do trabalho não era apresentar uma análise ou crítica historiográfica detalhada, mas uma descrição geral dos dados. É precisamente essa distinção entre níveis de tratamento documental que orienta a decisão de se utilizar os termos "inventário, descrição e análise" no título deste trabalho: inventário enquanto levantamento/mapeamento, descrição enquanto processamento informacional, e análise como trabalho interpretativo/crítico. A metodologia proposta apresenta ferramentas para auxiliar nessas três ações de pesquisa.

Essa ausência de menção direta aos documentos é problemática porque não se pode apontar com precisão de que maneira ocorre o processo de análise deles

enquanto fontes históricas, havendo maior ímpeto para se descrever e contextualizar as informações históricas que eles disponibilizam do que para se avaliar como eles operam enquanto fonte caracteristicamente musicológica. Assim, não será possível realizar uma análise detida sobre como essa documentação foi operacionalizada, nos levando a tratar principalmente das suas contribuições para a construção das narrativas musicológicas.

Medeiros e Carlini (2008) buscaram investigar as atividades musicais da SCABI a partir dos programas de concerto presentes no Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, Fundação Cultural de Curitiba (Medeiros e Carlini, 2008). Sendo essa entidade uma instituição voltada para a promoção de apresentações musicais, sejam elas concertos ou recitais, o programa de concerto é a fonte documental por excelência para a investigação histórica de suas atividades culturais. Isso não quer dizer que outros documentos, como borderôs, balanços financeiros, fotografias, estatutos ou regulamentos não sejam informativos, mas apenas que informam aspectos específicos do funcionamento das instituições.

A ênfase proposta por Medeiros e Carlini (2008) se dirigiu às atividades de intérpretes de origem germânica ou do leste europeu nos eventos culturais promovidos pela SCABI entre os anos de 1945 e 1954. Embora os autores não indiquem o motivo desse recorte analítico, eles destacam que um dos objetivos da atividade cultural da SCABI era inserir Curitiba no circuito nacional de concertos internacionais, recebendo intérpretes de prestígio internacional em sua programação. Além disso, os autores apontam a importância da SCABI para a construção e manutenção de atividades culturais, uma vez que sua instituição surgiu como uma ação social coletiva que se dedicou à luta contra a “estagnação da vida artística”, sendo determinante para a fundação da Escola de Música e Belas Artes de Curitiba e a revitalização do principal local de atividades culturais na cidade, o Teatro Guaíra. Além disso, também se destaca a criação da Orquestra Sinfônica da SCABI, que foi um importante instrumento para a circulação do repertório sinfônico na cidade. Por ser financiada pelas mensalidades de seus sócios e possuir uma demanda financeira considerável, o grupo não pôde ser mantido por todo o período de existência da sociedade (1944-1976), interrompendo suas atividades em 1950.

Em estudo posterior, Medeiros e Carlini (2013) realizam uma comparação entre as atividades culturais da SCABI e da Sociedade Pró-Música de Curitiba (SPMC). As duas instituições atuaram no mesmo período, durante as décadas de 1960 e 1970, e, segundo os autores, possuíam vertentes de atuação distintas. A SCABI estaria relacionada a uma prática artística tradicional, valorizando um repertório canônico europeu do século XIX, enquanto a SPMC estaria relacionada a práticas musicais de “vanguarda”, dando especial atenção ao repertório do século XX. Contudo, essa leitura das opções estéticas se dá por via “indireta”, sem qualquer menção ao repertório musical executado nas atividades da SPMC ou da SCABI.

Essa questão é interessante porque há uma dimensão contextual que os programas de concerto permitem discutir sem que haja tratamento imediato do repertório musical, sendo essa a utilização mais corriqueira deles em pesquisas musicológicas. Os autores, ao descreverem as atividades das instituições, focam nos

eventos realizados e suas propostas, além do levantamento sobre os músicos relacionados, sejam eles do corpo orquestral, solistas ou recitalistas locais, nacionais ou estrangeiros. Isso nos indica a amplitude informacional dos programas enquanto documento histórico. Contudo, para se falar de correntes estéticas privilegiadas pelas entidades, sugerindo-se que uma ou outra está mais próxima dessa ou daquela corrente, há a necessidade de se analisar detidamente o repertório executado, sua frequência e contexto de realização, algo que não está presente no trabalho de Medeiros e Carlini (2013).

Um desses autores, Alan Rafael de Medeiros, publicou posteriormente um estudo dedicado exclusivamente às atividades da SCABI (Medeiros, 2018), e nele podemos encontrar um avanço metodológico claro, pois, para se discutir as características musicais e estéticas dos eventos promovidos, o autor mapeia o conjunto de programas disponíveis e o analisa quantitativa e qualitativamente, exatamente o que faltou no estudo anterior de Medeiros e Carlini (2008). O autor, ao contrário do que sugere de modo direto em seus estudos anteriores, levanta como hipótese que a consolidação institucional da SCABI teria se dado devido à difusão da tradição musical europeia em seus concertos e por, também, privilegiar o repertório nacionalista brasileiro. Para se verificar a “disseminação” do repertório canônico europeu e nacionalista brasileiro, Medeiros (2018) mapeou o repertório executado pela SCABI entre os anos de 1945 e 1963, indicando a corrente estética vinculada, o século em que foi composta, a formação musical, e a extensão das obras (peças curtas ou maiores, com mais de 3 movimentos).

O primeiro resultado analítico trazido é relativo aos compositores mais executados, sendo compositores canônicos como Beethoven, Bach, Mozart, Chopin e Debussy os mais presentes. Posteriormente, se indica que foram performadas 675 obras do século XIX e 412 obras nacionalistas. Medeiros (2018) ainda apresenta interesse em discutir a inclusão de determinadas correntes estéticas nos concertos promovidos. O intuito do autor é relacionar dados da prática musical com o contexto social e cultural local, e para isso precisa indicar que determinadas obras se vinculam a este ou aquele problema historiográfico: por exemplo, a ênfase dada ao repertório nacionalista indicaria, segundo o autor, as relações sociais entre os membros da SCABI com um segmento intelectual defensor do nacionalismo (Luiz Heitor Corrêa Azevedo, musicólogo, era irmão de Fernando Corrêa de Azevedo, presidente da SCABI). Só que o repertório nacionalista é tratado de maneira homogênea, não havendo, por exemplo, uma distinção entre o repertório nacionalista romântico e o modernista. Quando o autor nos indica que esses dois intelectuais, por sua origem paranaense e sua circulação social nesse meio, foram determinantes para a construção de uma ligação entre a música nacionalista e seus músicos defensores ao circuito cultural curitibano, não se indica qual repertório nacionalista foi promovido nesse contexto. A música de vanguarda, igualmente, também foi tratada de forma homogênea, sem que houvesse, da parte do autor, qualquer explicação sobre o que ele estava buscando indicar com a categoria “vanguarda”.

Dessa maneira, se observa que há um potencial claro de os programas de concerto nos ajudarem a compreender o significado da circulação de determinadas músicas em determinados contextos e tempos históricos. Para isso, porém, é necessário avançar sobre as formas de caracterização conceitual de determinados estilos e correntes, mesmo que isso signifique uma indicação provisória e pontual sobre o que se pretende indicar com essas categorias em um determinado estudo. Trata-se de um campo potencial para o avanço da pesquisa musicológica sobre a realidade sonora, especialmente quando o aporte à partitura é dispensável ao tratamento da temática. Também se deve levar em consideração que o estudo sobre a ênfase em determinados repertórios deve ter em perspectiva outros agentes envolvidos, como os próprios intérpretes e o público. As motivações que os levam a executar ou apreciar esse ou aquele repertório levantam outras perspectivas além daquelas promovidas por intelectuais. Abre-se aí um campo vasto para os estudos em recepção.

Ainda no contexto da prática musical no sul do Brasil, o trabalho de Nogueira (2015) não é dedicado inteiramente à discussão dos potenciais informativos do programa de concerto, focando mais no debate sobre os espaços de atuação de mulheres musicistas em Pelotas e na crítica às representações do feminino em periódicos, programas de concerto e capas de partituras. Nogueira realiza uma importante contribuição aos estudos feministas na música erudita a partir da proposta de não focar em compositoras para conduzir o seu estudo, abrindo espaço para a reflexão sobre a presença de intérpretes, professoras e gestoras no ambiente musical pelotense. O fio condutor do debate é a análise da representação imagética de mulheres nas fontes históricas arroladas, dando-se ênfase a uma crítica de como elas reforçavam e/ou construíam posições e representações sociais femininas, ao mesmo tempo em que esses mesmos suportes eram apropriados por elas mesmas para se afirmar uma identidade e posição social distinta daquela esperada e destinada à mulher. Dessa forma, Nogueira (2015) nos ajuda a incluir a dimensão imagética no processo de análise historiográfica do programa de concerto, indicando que essa análise pode se tornar ainda mais potencializada quando se toma esse documento como um todo, onde cada parte contribui para a construção de uma narrativa, seja ela biográfica, institucional ou estética.

Fechando o debate sobre a pesquisa musicológica fora do eixo Rio-São Paulo, a pesquisa realizada por Vieira e Costa (2018), integrada ao Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (Universidade Estadual do Pará), propõe ampliar os estudos sobre a história da música e da educação musical no Pará através da análise do acervo pessoal da pianista, compositora e educadora musical Luiza Camargo (1934-2017). Os programas de concerto integrantes do acervo foram organizados em cinco grupos, os quais informavam sobre aspectos específicos da atividade profissional de Luiza Camargo: programas em que ela figurava como (1) intérprete, (2) compositora, (3) intérprete e compositora, (4) regente, e outros (5) intérpretes que tocaram a sua obra. A partir dessa abordagem, os autores buscaram descrever a circulação de Luiza Camargo como intérprete e compositora em diversos espaços, destacando os locais em que performou ou foi performada e o repertório musical executado por ela em seus concertos, os classificando a partir de periodizações

tradicionais da música europeia, como clássico, romântico, e do recorte geográfico, nacional (música brasileira) e local (música de compositores paraenses). Os autores enfatizam a sua atuação institucional, apontando que os principais promotores dos eventos musicais em que Luiza atuou eram o governo estadual do Pará e a Universidade Federal do Pará. Dessa maneira, Vieira e Costa (2018), mesmo em estudo aparentemente preliminar, conseguem indicar a vinculação de Luiza a determinados repertórios (a música de concerto europeia e brasileira), a posição social assumida por ela (musicista virtuose da música erudita) e o contexto de difusão de sua ação (meio institucional oficial).

Os estudos de Vieira e Costa (2018) e de Bolis e Scarduelli (2022) possuem enfoques similares, abordando a trajetória artística e de vida de intérpretes pedagogos e compositores, um recorte que vem ganhando atenção do campo musicológico brasileiro nos últimos anos, dada a sua relevância para o debate musicológico local. Bolis e Scarduelli (2022) buscaram analisar a atividade composicional, educacional e artística do violonista Milton Nunes no interior paulista, tendo como eixo institucional principal de investigação sua atuação no Conservatório Musical Carlos Gomes. Os autores destacam a importância do estudo para a análise da institucionalização do violão nos espaços de educação musical formal, visto que no período do recorte temporal discutido, 1940-1960, muitos estados brasileiros ainda estavam conduzindo a institucionalização de espaços de formação musical, como escolas de música e conservatórios.

O trabalho dos autores é bem interessante porque a análise dos programas de concerto do acervo pessoal de Milton Nunes não só permitiu observar sua circulação artística. Dado que em seu acervo pessoal também havia programas de concerto de seus alunos que executaram suas composições originais e transcrições, além dos planos de ensino do curso de violão no conservatório organizados por ele, também foi possível estabelecer uma relação entre a atividade composicional de Milton Nunes e sua atividade pedagógica no conservatório. Bolis e Scarduelli (2022) apontam que as obras para violão de Milton Nunes figuravam no plano de estudo básico de violão no conservatório e estavam presentes nos programas de concerto das apresentações de seus alunos, revelando a ênfase da atividade composicional de Nunes, marcada pela composição musical voltada para a prática pedagógica, algo também observado no estudo de Higino (2019) sobre o violinista e compositor Santino Parpinelli. Esse tipo de abordagem nos permite observar como os agentes buscavam dar resposta às demandas educacionais de seus contextos de atuação, ao mesmo tempo em que nos revelam suas escolhas musicais dentro de um amplo campo de possibilidades, retomando uma concepção ativa de suas escolhas e associações estéticas, ao contrário do que simplesmente colocá-los em uma posição de reprodução ou dependência. Isso pode ser observado no levantamento do repertório utilizado nos cursos do conservatório e na análise dos programas de concerto realizado pelos autores: houve um progressivo distanciamento de Milton da capital paulista, chegando-se ao ponto de na década de 1960 haver recitais inteiramente dedicados à sua obra e uma irradiação das suas composições fora do contexto do conservatório, apontando que longe de ser uma

reprodução de modelos, essas ações são singulares, especificamente voltadas para o seu campo de atuação.

Vamos encerrar esta seção discutindo duas pesquisas que tratam das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Meyer (2023) apresenta um estudo sobre os programas de concerto presentes no Fundo Camargo Guarnieri do Serviço de Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. O fundo é composto, segundo Meyer (2023), de partituras, correspondências, fotografias e programas de concerto. Segundo as informações dadas pelo autor, os programas passaram por algum tipo de organização sistemática, já que podem ser consultados por instituição de origem da atividade, intérprete, festival ou concurso. Meyer propôs apresentar informações gerais sobre o conjunto de programas disponíveis para consulta, dando ênfase aos programas em que Camargo Guarnieri atuou como regente, principalmente quando esteve à frente da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo, buscando analisar as “opções estéticas” do compositor regente.

Mais uma vez essa abordagem surge na bibliografia, indicando o interesse dos pesquisadores para tratarem dessa temática. Contudo, mais uma vez precisamos destacar que esse tipo de análise precisa ser pormenorizado para que, de fato, possamos apresentar dados bem argumentados. Meyer (2023, p. 7) diz: “Seu papel [Guarnieri] como fundador da Orquestra Sinfônica da USP, [...] pode, da mesma maneira, ser compreendido através da documentação relacionada, cuja sistematização permite apontar as opções estéticas de Guarnieri para sua orquestra [...]”. A escolha de um determinado repertório por parte de um regente ou diretor artístico não leva em conta apenas seu “gosto estético”, mas (a) condições materiais, como disponibilidade financeira para contratação de músicos, disponibilidade de instrumentos, aluguel/compra de partituras; (b) recursos humanos, através do nível técnico musical dos integrantes da orquestra; (c) socioculturais, como na construção das temporadas, em que efemérides desempenham um importante papel; entre outros. Isso não quer dizer que o regente não tenha um papel a desempenhar ou voz, mas que a escolha não depende apenas das predileções estéticas, mas de uma série de fatores interdependentes cada qual com seu respectivo peso, seja ele econômico, social, cultural ou político.

Finalizando, temos o estudo de Silva (2007) sobre o funcionamento das atividades musicais das sociedades musicais privadas e do Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro no período imperial, a partir dos arquivos da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional. A investigação é bem abrangente, nos dando um panorama representativo do período, apesar de haver certa ausência de sistematização na apresentação das informações, dificultando a conexão entre as discussões. A autora dá ênfase na análise da dinâmica entre as esferas pública e privada na construção da sociabilidade na sociedade carioca do período imperial através da participação social nos eventos musicais promovidos pelas entidades. As sociedades são destacadas também como promotoras da educação musical, já que muitas delas se tornaram escolas de música, nos sinalizando que essas sociedades foram catalizadoras da construção de um

ecossistema musical e cultural, algo que pode ser verificado também no século XX, como se pôde observar nas ações da SCABI no contexto curitibano. Além disso, Silva (2007) também observou que algumas sociedades, como a Sociedade Musical Beneficente, possuíam uma finalidade assistencial, reunindo fundos para auxiliar músicos e seus familiares, sendo também um agente crucial na organização social de uma demanda pela criação do Imperial Conservatório de Música.

Com relação aos programas, Silva (2007) destaca que os programas não serviam apenas para indicar qual repertório seria executado em determinada ocasião, mas para também oferecer visões estéticas sobre o repertório a ser executado por meio da inclusão de notas explicativas e analíticas que incluíam excertos musicais. Essa abordagem é característica também das notas de programa produzidas no contexto europeu, principalmente para apresentar comentários sobre a música programática (Simeone, 2001). Os programas de concerto nesse período foram catalizadores de uma produção intelectual crítica que se consolidaria futuramente, como quando da criação da Revista Musical e de Belas Artes por Leopoldo Miguez (1850-1902) e Arthur Napoleão (1843-1925) (Silva, 2007, p. 34). Além dessa dimensão crítica, Silva (2007) analisa os contextos em que as atividades musicais no Imperial Conservatório de Música se davam: efemérides, como nos aniversários de fundação da instituição; finalização de cursos ou disciplinas, onde os alunos realizam recitais de encerramento; concertos organizados por agentes externos ao Conservatório, como concertos beneficentes, concertos com intérpretes estrangeiros, bem como os concertos promovidos pelas próprias sociedades musicais; e os concertos de final de ano, onde havia as solenidades de formatura com a entrega das medalhas aos alunos destacados, inclusive com a participação da família imperial, a qual conferia o status de oficialidade às solenidades.

Tomando os estudos aqui discutidos em seu conjunto, se observa o alto grau informativo dos programas de concerto. Eles nos ajudam a imergir no cotidiano das atividades musicais, fornecendo informações sobre os agentes envolvidos (alunos, professores, conjuntos musicais, solistas), o repertório musical realizado, a periodicidade dos eventos, conexões sociomusicais entre regiões e agentes, o funcionamento das instituições, as relações socioeconômicas entre músicos e patrocinadores, o contexto técnico musical observado na estagnação ou progressão da complexidade artística das apresentações, a formação de músicos para a movimentação da cena musical local, enfim, uma série de possibilidades analíticas podem surgir no estudo desse tipo documental.

3. Programas de concerto no Arquivo do Departamento Estadual de Cultura do Espírito Santo

O Arquivo do Departamento Estadual de Cultura (DEC) se originou através das ações da Divisão de Memória do DEC integrado ao Centro Cultural Carmélia de Souza, fundado em 1986 e que manteve seu funcionamento até o ano de 1991, quando teve suas atividades encerradas, permanecendo assim até o ano de 2011

quando passou por uma revitalização promovida pela Prefeitura de Vitória (França, 2011). Infelizmente essa ação não obteve continuidade e o espaço ficou em uma situação frágil, pois a União planejava retomar a administração do local para estruturar um armazém de grãos (A Gazeta, 2020). Após décadas de debate e luta do movimento cultural capixaba em prol de sua recuperação (Conselho Regional de Biblioteconomia, 2017; Taveira, 2020), além da intervenção do governo estadual nas tratativas, a União cedeu o local para o governo estadual em 2021 (Espírito Santo, 2021) e no ano de 2025 foi iniciada uma reestruturação do Centro Carmélia (Espírito Santo, 2025), a qual foi concomitante com a criação da Fundação Carmélia Maria de Souza de Cultura e Comunicação Pública, organização que irá gerir o espaço. A retomada do Centro, mais de trinta anos após seu fechamento, mais do que uma simples ação administrativa pontual, é o reestabelecimento de um equipamento cultural que não deveria ter encerrado as suas atividades, dada a relevância das ações que desempenhava. Assim, além de uma retomada do espaço pelo poder público estadual, essa ação significa uma compensação histórica mínima e obrigatória, dada a precariedade de oferta de espaços culturais governamentais no Espírito Santo.

Em seu período de funcionamento, além da Divisão de Memória, o Centro Cultural abrigava um teatro, cinema, biblioteca, galeria de arte e anfiteatro, e foi marcado por uma intensa atividade cultural em diversas linguagens, sendo um reflexo do movimento cultural brasileiro do período da redemocratização (A Gazeta, 2020) e apresentava programação contínua e variada, como pode ser observado no informativo do DEC Painel Cultural, publicação que divulgava a programação cultural do Centro Cultural e que se encontra disponível no Arquivo do DEC.

O Arquivo do DEC hoje está sob custódia do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo (APEES), instituição que recebe a documentação gerada pelas atividades de diversos órgãos do governo estadual. Esse conjunto documental foi construído não só pelo DEC, mas também pelo material ajuntado pela Fundação Cultural do ES, órgão predecessor ao DEC. Tendo em vista a função primária do Arquivo do DEC (reunir documentação relacionadas às suas atividades), há um quantitativo maior de programas gerados por eventos promovidos pela Fundação Cultural/DEC ou que contavam com a sua colaboração. Contudo, é possível observar um número significativo de programas gerados por outras instituições e que não tem relação direta com as atividades do DEC.

O processo de consulta e análise do material, bem como as conversas com os funcionários do APEES, demonstraram que a documentação está organizada, mas não sistematizada, já que não há um catálogo documental disponível. Na primeira consulta ao Arquivo do DEC, que foi motivada pelas minhas visitas ao APEES para levantar o material da minha pesquisa de doutorado em curso, me foi apresentado pelos funcionários um conjunto amplo de documentos do final da década de 1970, o qual incluía recortes de jornal, projetos culturais, relatórios de atividades, correspondências, releases, ofícios, convites, autorizações da censura, e programas de concerto. O quantitativo de programas me chamou a atenção, já que não imaginava que eles poderiam ter sido alvo de preservação, me motivando a

aprofundar o mapeamento dessas fontes. Porém, o conjunto documental fornecido estava reunido de forma não sistematizada, o que dificultou o processo de aprofundamento da análise dos programas de concerto, inicialmente. A cada ida ao APEES me era oferecido diferentes pastas com documentação de distintos recortes temporais e com programas produzidos por diversas instituições, situação que não permitiu uma investigação padronizada do conjunto dos programas de forma imediata. Isso me levou a buscar formas de organizar sistematicamente o material, produzindo uma ficha de identificação para sua análise, a qual irei discutir na próxima seção.

O recorte temporal dos programas de concerto disponíveis se estende desde o ano de 1957 a 1996⁵ e foi possível mapear 359 documentos, os quais incluíam apresentações musicais do repertório erudito e popular. A maioria dos programas estão relacionados ao repertório erudito⁶, mas é possível observar algumas apresentações musicais do repertório popular, como programações especiais de fim de ano (show “Adeus 75”), apresentações de jazz (festival de jazz produzidos por Marien Calixte; show da Rio Jazz Orquestra), ou apresentações de artistas nacionais (Quinteto Armorial; Baden Powell). O período entre 1957 e 1971 apresenta poucos programas disponíveis, principalmente porque a Fundação Cultural iniciou suas atividades de forma plena apenas a partir de 1969 com a criação do Conselho Estadual de Cultura⁷, apesar de o órgão ter sido criado em 1967⁸ (Cid, 2012). No período anterior não havia um órgão de cultura estadual ou um centro de documentação cultural⁹ que pudesse preservar esse tipo de material, apesar de já haver um ambiente cultural com atividades da música erudita, já que a atual Faculdade de Música do Espírito Santo fora fundada em 1954 (Carneiro; Ribeiro, 2010). Assim, o arquivo do DEC foi criado a partir das atividades de documentação da Fundação Cultural, uma vez que foi possível observar em alguns programas da década de 1970 o carimbo da Biblioteca da Fundação Cultural, indicando a preocupação dos gestores da instituição com a preservação histórica e documental das atividades culturais capixabas.

Devido à não sistematização do Arquivo do DEC e à consulta realizada sem se seguir um padrão cronológico ou de procedência, não foi possível utilizar uma metodologia de mapeamento, descrição e análise desde a primeira consulta, tendo em vista, principalmente, que esta foi a primeira pesquisa realizada por um musicólogo neste arquivo e que não há uma metodologia consolidada para o

⁵ No ano de 1996 houve uma reestruturação administrativa do DEC, o transformando em Secretaria de Estado da Cultura e Esportes. Nesse processo, é possível que unidades como a Divisão de Memória tenham sido extintas ou reformuladas, interrompendo a continuidade das ações de preservação documental das atividades culturais. Ver: ESPÍRITO SANTO (Estado). Lei Complementar nº 76, de 22 de janeiro de 1996. Vitória, ES, 23 jan. 1996.

⁶ Não é comum a preparação de programas de concerto para espetáculos de música popular, mas foi possível encontrar alguns exemplares.

⁷ ESPÍRITO SANTO (Estado). Lei nº 2.468, de 24 de novembro de 1969. Vitória: Diário Oficial do Espírito Santo, ES, 02 dez. 1969.

⁸ ESPÍRITO SANTO (Estado). Lei nº 2.307, de 17 de novembro de 1967. Vitória: Diário Oficial do Espírito Santo, ES, 18 nov. 1967.

⁹ O APEES já existia, mas as suas atividades eram totalmente focadas na preservação documental originada das ações do executivo estadual. Confira: SCHAYDER, José Pontes. *Como se tem escrito a história do Espírito Santo: pequeno ensaio*. Cachoeiro de Itapemirim: Cachoeiro Cult, 2011.

tratamento desse tipo documental. Assim, as informações e análises iniciais que apresento a seguir foram construídas a partir de um levantamento preliminar registrado em uma planilha que continha as categorias: título do espetáculo, instituição promotora, data, artista/grupo, município, local, patrocínio, e apoio/colaboração.

As instituições promotoras são, em sua maioria: (a) órgãos de estado, como a Fundação Cultural, DEC, Escola de Música, FUNARTE, Universidade Federal do Espírito Santo, Polícia Militar do Espírito Santo; (b) sociedades musicais, como a Associação Cultural Ricardina Stamato/Centro de Cultura Musical Ricardina Stamato, Sociedade de Cultura Artística de Vitória, Sociedade Artística Amici Della Lírica; (c) produtoras culturais, como a MG Arte Produções Culturais; (d) escolas de música privadas, como a Academia Art'Música e o Centro Cultural Villa-Lobos; além de (e) instituições privadas, como a Companhia Vale do Rio Doce, Companhia Siderúrgica de Tubarão, Aliança Francesa de Vitória, The British Council, Associação de Cultura Franco Brasileira de Vitória, Banco do Brasil e Banco Safra. Além da promoção de eventos de forma individual por cada instituição ou coletivo - maioria dos casos -, foi possível observar também a realização de eventos de forma colaborativa, como parcerias em que a Fundação Cultural e o DEC atuavam como eixo de articulação com outras instituições.

Os concertos promovidos pela Escola de Música e pelo Centro Cultural Villa-Lobos, por exemplo, estavam relacionados às atividades de ensino musical dessas instituições. A Escola de Música realizava eventos com regularidade, mantendo a realização de diversas séries onde docentes e discentes da instituição se apresentavam, como a “Semana da Música”, comemorações anuais dos aniversários de fundação da instituição, e recitais temáticos, como “Músicos do Século XXI”. Já o Centro Cultural Villa-Lobos realizava eventos de grande porte através da colaboração com a FUNARTE, Fundação Jônice Tristão e Associação Cultural Ricardina Stamato, como se pode observar nas quatro edições do “Concurso Nacional Villa-Lobos”, e eventos especiais, como o “Encontro Nacional de Música Barroca” e “Semana Nacional de Música Brasileira”, que contavam com diversos patrocinadores. Esses dois casos são interessantes porque nos indicam dois polos distintos de promoção cultural para a música de concerto na capital: a Escola de Música, vinculada ao governo estadual, promovia atividades relacionadas ao cotidiano institucional e de ensino, ao passo que o Centro Musical Villa-Lobos era uma instituição de ensino musical privada que possuía uma rede ampla de conexões através das figuras de Ricardina Stamato e Gracinha Neves. Isso fica claro quando se analisa a diversidade de patrocinadores dos eventos promovidos e sua relevância no contexto econômico (Volkswagen, Varig, BANDES, Odebrecht), bem como a parceria com instituições como a FUNARTE.

Os eventos promovidos pela Fundação Cultural e pelo DEC têm por eixo principal as atividades da orquestra do estado. Durante o período de atuação da Fundação Cultural se destaca a série “Música para Jovens”, recitais de solistas nacionais e internacionais (Arto Noras, Aurèle Nicolet, Betho Davesac, Turíbio Santos, Miguel Proença, Nelson Freire), e concertos temáticos (“Músicas do Colonial

Brasileiro e Gregoriano”, “Madrigal Renascentista”). A série música para jovens é a que mais foi promovida pela Fundação. Essa série contava com recitais solo de intérpretes do estado e nacionais, e grupos câmara, realizando um contraponto às atividades com grupos maiores, como a orquestra e coro da fundação, além de ser uma forma de promover a circulação de artistas nacionais no estado, principalmente de instrumentistas solistas (pianistas) e grupos de câmara. De certa forma, esse mesmo modelo foi replicado durante o período do DEC. Além disso, algumas de suas ações voltadas para o desenvolvimento artístico do estado merecem ser destacadas, como as diversas edições do “Encontro de Corais do ES”, o projeto “Música no Interior”, o “Salão do Compositor Capixaba”, “Série Concertos Populares”¹⁰, edições do “Concurso Nacional de Solistas da OSES”, e as edições do “Festival de Música Erudita Capixaba”.

Das sociedades musicais, deve-se destacar a atuação da Sociedade de Cultura Artística de Vitória (SCAV), dirigida e fundada pela pianista Edith Bulhões, e a Sociedade Artística Amici Della Lirica (SCALA), dirigida e fundada pela cantora lírica Natércia Lopes. A SCAV promoveu recitais de piano com artistas nacionais, como os pianistas Arnaldo Estrella e Nelson Freire, grupos de câmara, como o Quarteto Guanabara, bem como espetáculos líricos, como o concerto com “Os Canarinhos de Petrópolis” e adaptações das óperas *Il Pagliacci*, *Cavaleria Rusticana* e *Madame Butterfly*. Com relação aos recitais promovidos pela SCAV, é importante destacar que não é possível apontar com clareza quantos recitais foram promovidos, a sua distribuição temporal ou artistas participantes, já que o Arquivo do DEC apresenta apenas alguns programas de uma série de recitais que pode exceder o número de cem, tendo em vista que, por exemplo, os programas apresentam numeração seriada, como o “Sarau 123” com Arnaldo Estrella ou o “Sarau 143” com o Quarteto Guanabara. Já a SCALA era totalmente dedicada à promoção de espetáculos líricos voltados para o repertório operístico, um gênero pouco presente nas apresentações musicais ocorridas no estado no período temporal abrangido nos programas consultados, tendo em vista a complexidade musical envolvida, a disponibilidade de serviços complementares (figurino, iluminação), e o alto investimento financeiro necessário.

De forma geral, essas instituições e associações citadas acima foram basilares na promoção de espetáculos musicais em Vitória. Outras instituições, como a Companhia Vale do Rio Doce (CVRD), Companhia Siderúrgica de Tubarão (CST) ou Aliança Francesa de Vitória, atuaram de forma pontual. A CVRD e CST possuíam corais, promovendo concertos de seus grupos ou atuando em concertos onde era necessária a presença de um coral para a realização do repertório. A Aliança Francesa de Vitória e os Banco do Brasil e Banco Safra promoviam concertos voltados mais para a divulgação de seus serviços do que para a consolidação de atividades culturais no estado, algo que pode ser verificado pela pontualidade da frequência de concertos patrocinados por elas.

Quando analisamos os perfis dos artistas que se apresentavam, é possível apontar uma alta circulação de artistas nacionais e internacionais nas apresentações

¹⁰ Concertos realizados em escolas, praças e associações comunitárias.

promovidas, seja no contexto da música erudita ou da música popular. No contexto da música erudita, pode-se mencionar Jerzey Milewski, Nelson Freire, Arnaldo Rebello, Bartłomiej Nizioł, Miguel Proença, Arthur Moreira Lima, Linda Bustani, Luis Henrique Senise, Turíbio Santos, Fabio Zanon, Arto Noras, Arnaldo Cohen, e Aurèle Nicolet. Na música popular, incluem-se artistas e grupos como Toninho Horta, Blowzabella, Quinteto Armorial, Bob Thompson¹¹, Martinho da Vila, Gilson Peranzetta, Paulo Moura, e American Brass Quintet. Com relação aos músicos locais, os polos da música erudita e da música popular estão representados por nomes como dos músicos eruditos, Natércia Lopes, Célia Ottoni, Hariton Nathanailidis, Micaela Berger, Elaine Rowena, Maurício de Oliveira, Edith Bulhões, Manolo Cabral, Moacyr Teixeira Neto e Claudio Modesto, e de músicos populares como Ester Mazy, Mario Ruy, Marco Grijó, Paulo Branco, Quarteto JB e Colibri Jazz Band.

A circulação de artistas nacionais da música erudita era realizada, principalmente, pela Fundação Cultural/DEC, Centro Musical Villa-Lobos e SCAV. As instituições públicas, dada a sua dotação orçamentária, foram as que mais promoveram a circulação de artistas, ao passo que o Centro Cultural Villa-Lobos, que contava com o apoio de empresas e instituições como a FUNARTE, e a SCAV, que tinha o apoio pontual da Fundação Cultural/DEC ou levantava fundos de forma autônoma, atuaram em menor quantitativo de eventos. Com relação à música popular, os festivais de jazz promovidos por Marien Calixte foram determinantes para a circulação de artistas nacionais por meio do apoio do DEC e empresas privadas, além do Projeto Pixinguinha da FUNARTE que trouxe ao estado nomes como Tom Zé, Nana e Dori Caymi, Cauby Peixoto, Johnny Alf, Moraes Moreira e Djavan.

Contudo, essa circulação de artistas populares e eruditos esteve concentrada no município de Vitória. Dos 359 programas mapeados, 305 registram a ocorrência do espetáculo apenas na cidade de Vitória e o Teatro Carlos Gomes figura como o principal palco para as apresentações. Todos os concertos que foram realizados fora da Grande Vitória foram promovidos pela Fundação Cultural/DEC ou contou com a sua colaboração, e o principal grupo a se apresentar nessas ações foi o Coro e Orquestra mantido pela instituição. Assim, vemos a importância da orquestra para uma política de interiorização da cultura no estado no período e da própria Fundação Cultural/DEC, já que no final da década de 1980 o DEC promoveu esse processo de fomento às atividades culturais através do “Circo da Cultura”. Além disso, vale destacar que a centralidade do Teatro Carlos Gomes significou a ausência de outros espaços culturais públicos de grande porte para o desenvolvimento da cena artística no estado, implicando em uma concentração do controle do acesso a esse espaço pelas instituições culturais governamentais. Isso pode ser verificado em alguns programas que apresentam uma nota de agradecimento à Fundação Cultural ou ao DEC pela cessão do teatro para a realização dos espetáculos.

Apesar da centralidade do Teatro Carlos Gomes, é importante destacar que outros espaços foram mobilizados para a realização de apresentações musicais de

¹¹ Pianista de jazz.

menor porte. Por exemplo, as instituições de ensino musical como a Escola de Música (Auditório), o Centro Cultural Villa-Lobos (Sala Ricardina Stamato) e a SCAV (Teatro SCAV) possuíam espaços próprios para a realização de eventos. Quando a orquestra realizava concertos em outros municípios, as igrejas católicas principais das cidades (igrejas matrizes) eram acionadas para a realização dos concertos.

Assim, o levantamento preliminar dos 359 programas mapeados no Arquivo do DEC revelou um panorama significativo da vida musical do Espírito Santo entre as décadas de 1950 e 1990, marcado pela atuação de instituições públicas, sociedades musicais, escolas de música e empresas privadas na promoção de espetáculos de música erudita e popular, e operando em órbitas distintas e com graus variados de autonomia e dependência em relação ao poder público. Também se destaca a circulação expressiva de artistas nacionais e internacionais, a concentração das apresentações no município de Vitória e no Teatro Carlos Gomes, e a função articuladora central desempenhada pela Fundação Cultural e pelo DEC tanto na promoção de eventos quanto no apoio às demais instituições.

4. Propostas metodológicas para a análise de programas de concerto

Como foi possível observar nas seções anteriores, há uma especial abrangência nas possibilidades de perspectivas analíticas envolvidas no estudo do programa de concerto. Se pode falar das ações de instituições, do repertório musical executado, das relações sociais mobilizadas, das relações políticas construídas ou criadas, da circulação de bens culturais, dos aspectos financeiros e econômicos envolvidos, enfim, de uma série de caminhos analíticos que cobrem um campo amplo de problemáticas. Nesse sentido, as propostas que trago aqui buscam elencar pontos de análise que podem ser trabalhados a partir de diferentes enfoques, a depender das demandas específicas de cada pesquisa. Do ponto de vista de sua aplicabilidade, tive em mente os programas de concerto impressos produzidos no século XX, apesar de a estrutura das fichas permitir a inclusão ou exclusão de itens para atender programas do século XIX ou programas digitais.

A ficha de análise sugerida busca ser um instrumento que organiza o olhar do pesquisador sem determinar suas perspectivas críticas. Trata-se de um recurso simultaneamente descritivo e analítico: descritivo porque registra sistematicamente os elementos constitutivos do programa de concerto em suas dimensões materiais, gráficas, institucionais e musicais, e analítico porque a seleção e organização desses elementos já implica escolhas interpretativas sobre o que é relevante observar. A ficha não substitui a análise, mas a auxilia, oferecendo ao pesquisador um ponto de partida estruturado que pode ser acionado a partir de diferentes referenciais teóricos e recortado conforme as demandas específicas de cada pesquisa. Sua abertura é, portanto, intencional: campos como a análise iconográfica ou os dados institucionais podem ser explorados com maior ou menor profundidade dependendo do enfoque adotado. A opção por três modelos distintos de ficha responde à heterogeneidade das próprias práticas musicais e culturais, tendo em

vista que os programas de música de câmara, de concertos com grandes formações e de apresentações mistas obedecem a lógicas de produção, circulação e apresentação suficientemente distintas para se propor formas de análise específicas, ainda que compartilhem uma estrutura comum.

Proponho que a ficha seja preenchida individualmente para cada programa analisado, funcionando como unidade de registro individual. Seus campos não são de preenchimento obrigatório, mas deve-se levar em consideração que a ausência de alguma informação ou prática abre espaço para uma análise crítica, podendo-se abrir um campo de debate relevante para se tratar de determinadas ausências. Para auxiliar esse processo de tratamento de temáticas analíticas, inseri um campo de comentário para cada categoria proposta. De modo geral, elas buscam registrar dados informacionais (data, local), dados musicais (repertório, nota de programa), dados artísticos (nome do conjunto, integrantes), dados institucionais (realização, promoção), dados físicos (formato, papel), e dados gráficos/visuais (foto, identificação visual). As fichas podem ser utilizadas tanto para a análise de um programa isolado quanto para o mapeamento de um conjunto mais amplo, a depender da quantidade de programas disponíveis ou do enfoque de análise pretendido.

Apresento a seguir os três modelos¹², organizados segundo o tipo de formação musical predominante no evento: o primeiro destinado a recitais de música de câmara e recitais individuais; o segundo a concertos realizados por orquestras, bandas sinfônicas e coros; e o terceiro a apresentações mistas, que combinam música com outras linguagens artísticas ou atividades. Dado que as fichas apresentam pontos de análise em comum, irei realizar a descrição das categorias compartilhadas apenas uma vez, tomando a ficha para recitais como referência.

Tabela 1 – Ficha para inventário e análise de programa de concerto (Recital Música de Câmara - Recital individual)

Ficha para inventário e análise de programa de concerto (Recital Música de Câmara - Recital individual)	
<i>Dados informacionais</i>	
Título do espetáculo:	Comentários
Série:	
Temporada: () Total: (); Atual: () Número do espetáculo:	
Dividido em Partes: () Quantidade:	

¹² Para facilitar a utilização das fichas, disponibilizo os arquivos editáveis através do link: https://drive.google.com/drive/folders/1flzwJpluhP_izyQET4-ZdAtDtticB3db?usp=sharing.

Efeméride: () Identifique:	
Data:	
Horário:	
Dia da semana:	
Local:	
Município, (UF):	
Programação (calendário de atividades):	
Procedência do programa:	
<i>Dados musicais</i>	
Compositor/Arranjador/Transcritor (listar):	Comentários
Transcrição completa do programa:	
Nota de programa: Autor: Anônimo (); Pseudônimo ()	
Excerto: () Qual(is) obra(s):	
<i>Dados artísticos</i>	
Nome do(s) conjunto(s) ou músico principal:	Comentários
Integrantes (instrumentos):	
UF ou país de origem (se não for local):	
Biografia/release do(s) grupo(s): () Descreva:	
Biografia/release individual: () Descreva:	
Críticas anteriores: () Descreva:	
<i>Dados institucionais</i>	
Instituição(ões) promotora(s):	Comentários
Realização:	
Apoio/colaboração:	
Patrocínio:	
Agradecimentos:	
Homenagem:	
Informativo institucional:	
Expediente (institucional):	
Ficha técnica (staff):	
Anúncio/Publicidade: () Descreva:	
<i>Dados físicos</i>	
Folha única (1 face - A6 na vertical): ()	Comentários
Fólio horizontal (4 faces - A4 paisagem): ()	
Fólio vertical A (4 faces - A4 retrato): ()	

Fólio vertical B (4 faces - A5 retrato): ()	
Sanfonado (indicar número de faces): ()	
Outro:	
Número de páginas (folheto):	
Papel Offset (); Couché (); Cartão () Acabamento (couché): Brilhante (); Fosco ()	
<i>Dados gráficos e visuais</i>	
Cor: Monocromático: (); Bicromático (); Colorido: ()	Comentários
Foto: () Artista (); Grupo (); Compositor ()	
Localização da foto: Capa (); Parte interna ()	
Descrição iconográfica:	
Tipografia: Neutra (); Personalizada () Observações:	
Identificação visual: Timbre (); Brasão (); Marca () Identifique:	
Carimbo: () Identifique:	
Autógrafo: () Identifique:	
Elementos gráficos diversos: () Identifique:	

Fonte: elaboração do autor (2026).

Iniciando pela ficha das apresentações de câmara ou individuais, o primeiro grupo analítico proposto está relacionado às informações principais do recital solo ou camerístico. Esse grupo, denominado *dados informacionais*, possui os itens: Título do espetáculo; Série; Temporada e Número do espetáculo; Partes; Efeméride; Data; Horário; Dia da semana; Local; Município, (UF); Programação; e Procedência do programa. O item “Série” busca indicar se a apresentação musical sob análise se insere em um conjunto de programações afins, como a série “Música para Jovens”, promovida regularmente tanto pela Fundação Cultural quanto pelo DEC, sendo caracterizada por uma ação educativa e cultural que visava a formação de plateia. Em “Temporada” e “Número do espetáculo” é possível registrar a localização do evento no conjunto de ações das instituições, quando há o fornecimento desses dados no programa. “Partes” indica divisões do espetáculo, importante para se entender questões organizacionais (montagem de palco), aquelas relacionadas à construção artística do espetáculo em si, ou a necessidade de incluir um momento de socialização entre a plateia ou seu descanso. “Efeméride” registra as

apresentações que buscam celebrar datas importantes para determinado grupo artístico ou comunidade, como a fundação de uma instituição ou nascimento e morte de um agente relevante, como um músico, compositor, gestor etc. O “Dia da semana” está incluído para os casos em que se busca entender o espetáculo musical na organização cotidiana social, assim como o “Horário”. Por exemplo, é comum que concertos educativos ocorram aos finais de semana, e não nos dias de semana. No item “Local” se pode analisar - quando há uma proposta comparativa - locais privilegiados para apresentações musicais, assim como as regiões em que eles ocorrem (“Município”). A categoria “Programação” propõe indicar se o programa inclui a agenda de espetáculos de uma instituição ou de uma série. Isso é particularmente útil quando há uma descontinuidade na disponibilidade de programas, permitindo se ter informações ausentes no conjunto documental investigado. Por fim, “Procedência do programa” busca registrar sua origem arquivística, seja de uma coleção pessoal ou arquivo institucional. A presença ou ausência de determinados programas em determinados fundos são altamente informativos, como no caso em que foi possível observar que o Arquivo do DEC ajuntou documentação arquivada pela Fundação Cultural.

O segundo grupo, denominado *dados musicais*, busca identificar as informações relacionadas à prática musical em si e informações com relevância para a contextualização puramente musical. Ele é composto por: Compositor/Arranjador/Transcritor; Transcrição completa do programa; Nota de programa; Excerto. O campo “Compositor/Arranjador/Transcritor” busca listar os agentes responsáveis pela criação do texto musical executado. A sua inclusão busca facilitar o acesso a esse dado quando o foco analítico recai sobre esses agentes. No campo “Transcrição completa do programa” é indicado a transcrição integral e literal do programa, sugerindo-se uma abordagem diplomática, principalmente para os casos em que a ficha será de alguma forma disponibilizada para outros pesquisadores. No item “Nota de programa” se sugere realizar o mesmo procedimento do campo anterior. Isso é especialmente útil para os casos em que será necessário citar as notas no relatório de pesquisa, seja ele um trabalho acadêmico ou artigo. O campo “Excerto” foi inserido para programas do início do século XX que ainda seguem propostas tradicionais do século XIX.

O terceiro grupo, denominado *dados artísticos*, intenciona apresentar os dados relacionados aos músicos participantes. Ele é composto por: Nome do(s) conjunto(s) ou músico principal; Integrantes (instrumentos); UF ou país de origem (se não for local); Biografia/release dos grupo(s); Biografia/release individual; Críticas anteriores. Como essa ficha também pode ser utilizada para apresentações individuais, o primeiro campo pode ser preenchido conforme a característica da formação da apresentação. Destaca-se que as apresentações individuais muito possivelmente serão realizadas por músicos que tocam instrumentos harmônicos. Além disso, também se poderá anotar os casos em mais de um grupo se reúne para uma performance, como quando dois quartetos de corda se juntam para performar um octeto. No segundo campo sugere-se indicar o músico e seu respectivo instrumento. Para os casos em que um mesmo músico toca mais de um instrumento ao longo da apresentação, propõe-se indicar ambos. Os campos “Biografia/release

do(s) grupo(s)” e “Biografia/release individual” precisam ser pormenorizados aqui. Há uma distinção relevante entre os dois gêneros textuais: a biografia narra a trajetória do músico ou grupo (formação, carreira, conquistas), tendo caráter predominantemente documental e o release, por sua vez, é um texto de natureza promocional que seleciona e destaca as qualidades mais relevantes para aquele momento específico, sem compromisso com o conjunto da trajetória. Sugerimos, assim, uma atenção especial a esse campo, podendo-se excluir o termo biografia quando se tratar de um release ou vice-versa. Além disso, é importante notar a diferença entre um texto para o conjunto como um todo ou para cada artista individualmente. Os casos podem variar muito, mas pode-se ter em mente, por exemplo, que um grupo de câmara recém-formado opte por uma descrição individual, ao passo em que um grupo com maior tempo de carreira e consolidação opte por um texto em que se fale do conjunto.

O quarto grupo, denominado *dados institucionais*, busca tratar das questões institucionais relacionadas aos espetáculos. Ele é composto por: Instituição(ões) promotora(s); Realização; Apoio/colaboração; Patrocínio; Agradecimentos; Homenagem; Informativo institucional; Expediente (institucional); Ficha técnica (staff); Anúncio/Publicidade. Os três primeiros campos lidam com as instituições diretamente relacionadas à produção da apresentação musical. O primeiro está voltado para a instituição envolvida na disponibilização de recursos financeiros, técnicos e institucionais para viabilizar a apresentação. O segundo indica a organização/instituição que executa o evento, quem o produz. Já o terceiro indica pessoas, organizações, ou instituições que colaboraram para a realização do evento, como na cessão de um espaço, alimentação ou hospedagem. Apesar de esses termos terem um uso relativamente consolidado, é possível que muitas produções realizem um intercâmbio entre eles, como quando uma secretaria de cultura ou o próprio governo estadual/federal são mencionados como realizadores e não como agentes promotores. O exercício para se compreender como essa dinâmica ocorre pode ser revelador, como nos casos em que um órgão de governo é apontado como “realizador” para se fazer um gesto político em sua direção. Contudo, indicamos manter a nomenclatura apresentada no programa e discutir esse ponto no relatório de pesquisa. O campo “Homenagem” não deve ser confundido com “Efeméride”, já que busca indicar a inclusão de alguma homenagem textual no programa e pode nos apontar para relações sociais, econômicas ou políticas para os agentes envolvidos na realização ou promoção do evento. O item “Informativo institucional” busca permitir o registro de informações relevantes principalmente para a análise de instituições promotoras, como textos curtos de gestores ou dirigentes que ressaltam a importância do concerto em questão ou do grupo mantido por elas. O “Expediente” está presente para os casos em que é listada as instituições relacionadas ao evento, importante para se avaliar o grau de sua institucionalidade ou da instituição realizadora. Com relação a “Anúncio/Publicidade”, além da sua identificação, é importante avaliar se eles são anúncios musicais, como a oferta de serviços ou venda de instrumentos e acessórios, ou se são destinados ao público esperado para o evento. A sua relação com o financiamento das atividades musicais também deve ser notada. No caso de concertos promovidos por entidades privadas

como bancos ou empresas, principalmente no contexto anterior às leis de incentivo, é importante notar que o próprio concerto em si é uma ação de publicidade, além de ser necessário observar qual a imagem de si a empresa busca trazer ao concerto.

O quinto grupo, denominado *dados físicos*, propõe uma análise formal e física do documento. Ele é composto por: Folha única; Fólio horizontal; Fólio vertical A; Fólio vertical B; Sanfonado; Outro; Número de páginas (folheto); Papel. Neste grupo o acesso ao documento físico é primordial para uma análise detalhada. O acesso à versão digitalizada reduz o grau informativo do documento, porém, não inviabiliza a sua descrição mínima. O formato “Folha única” busca indicar aqueles programas em que há apenas uma página impressa no anverso da folha e indica papéis de pequena dimensão, como um *flyer*. Indiquei para cada item um tamanho aproximado do papel, apenas para referência. Caso o pesquisador opte por descrição detalhada, é possível indicar o tamanho do papel em milímetros para maior precisão. O termo “face” utilizado nas categorias busca indicar as partes impressas. No caso dos programas mais comuns em formato folio (papel A4 em orientação paisagem dobrado ao meio), é possível que haja quatro faces impressas: capa, página 1, página 2, contracapa. Assim, é possível indicar em que parte do programa está a informação desejada, principalmente para programas impressos em uma folha dobrada ou em um folheto. No caso de folhetos, sugere-se indicar a página, mesmo que o documento não esteja numerado, seguindo-se: capa, página 1, página 2... contracapa¹³. Dessa forma, o pesquisador poderá consultar a informação que precisa quando necessário. Vale lembrar que a citação do documento no relatório de pesquisa ou manuscrito deverá seguir as diretrizes recomendadas pela instituição ou periódico. Com relação ao papel, sugere-se analisar o seu tipo e acabamento, podendo ser uma informação útil para se entender o grau de sofisticação gráfica pretendida para o evento, indicando seu prestígio ou capacidade orçamentária, por exemplo. Esse item se relaciona diretamente com o grupo a seguir.

O sexto grupo, denominado *dados gráficos e visuais*, intenciona descrever os elementos gráficos e visuais do programa, englobando aspectos iconográficos e de design. Ele é composto por: Cor; Foto; Localização da foto; Descrição iconográfica; Tipografia; Identificação visual; Carimbo; Autógrafo; Elementos gráficos diversos. De modo geral, essas categorias se relacionam com a disponibilidade orçamentária e de recursos técnicos e humanos da instituição e do grau de sofisticação intencionada para o evento. Também é possível analisar o grau de complexidade do sistema de produção cultural disponível para a instituição. Dos campos deste grupo, seria interessante pormenorizar Descrição iconográfica, Tipografia, Identificação visual, Carimbo, e Elementos gráficos diversos. No campo “Descrição iconográfica” sugere-se registrar aspectos marcantes do conteúdo iconográfico presente, seja ele composto por fotografias ou artes especialmente produzidas para o evento. A relação desse quesito com a proposta de produção mais ampla do evento possivelmente poderá ser apontada. Em “Tipografia” se busca

¹³ Sugere-se não contabilizar as partes externas (capa e contracapa). Indicar o número de páginas na ficha subentendendo-se que as partes externas estão presentes, mas não contabilizadas. Importante destacar que muitos folhetos podem não ter um conteúdo textual na contracapa, havendo apenas uma propaganda.

analisar se os recursos tipográficos são neutros (fontes padrão) ou personalizados (estilizados). Esse pode ser um dado informativo interessante que se relaciona a aspectos de produção de design e identidade visual mais amplas do evento. No item “Identificação visual” se propõe apontar o uso de elementos visuais para o reconhecimento dos responsáveis pela realização do evento ou de sua promoção. A prática mais comum nos programas de concerto encontrados no Arquivo do DEC, por exemplo, era a inclusão do Timbre das instituições no canto superior esquerdo dos programas, relacionando o evento com a instituição, além de ser um elemento visual que a identifica mesmo na ausência de seu nome por extenso. A presença de um carimbo pode ser reveladora de informações valiosas. Por exemplo, em alguns programas do Arquivo do DEC foi possível observar o carimbo de autorização dos eventos por parte da Polícia Federal durante o período da ditadura militar, indicando que tipo de evento necessitava de autorização¹⁴. Além disso, se pode verificar o percurso de arquivamento do documento ao se avaliar as instituições que o custodiou. Já em “Elementos gráficos diversos” se pode registrar elementos não previstos nas categorias anteriores.

Na ficha para apresentações mistas propus um modelo onde é possível realizar, principalmente, o registro de recitais de alunos, programa com diferentes formações musicais, e apresentações com presença de outras atividades artísticas, como recitação de poesia (saraus), performance de dança, ou a inclusão de palestras relacionadas ou não ao repertório musical. Nessa ficha há dois campos específicos, *Programa* e *Dados atividades adicionais*. No primeiro, se propõe a listagem do título da obra, compositor, formação, intérpretes ou conjunto. Separamos um campo para cada música, exatamente para permitir a listagem de diferentes repertórios. Já no campo “Dados atividades adicionais”, é possível (a) a identificação do palestrante, o título da palestra, a descrição que pode estar presente no programa, e o momento em que ocorreu; (b) a identificação do recitante da poesia ou texto, seja ele com a temática ou proposta que for, o título e autor do texto, e o momento em que ocorreu; (c) a identificação dos dançarinos ou do grupo de dança e o momento em que ocorreu. Além do campo para comentários, é possível registrar alguma outra intervenção artística integrante do espetáculo não prevista na ficha original.

Tabela 2 – Ficha para inventário e análise de programa de concerto (Apresentações mistas)

Ficha para inventário e análise de programa de concerto (Apresentações mistas)	
<i>Dados informacionais</i>	
Título do espetáculo:	Comentários
Série:	

¹⁴ No Arquivo do DEC não havia esse tipo de carimbo na maioria dos espetáculos. Encontramos um dos carimbos, por exemplo, em um concerto do Grupo de Música Contemporânea do Rio de Janeiro, indicando que o fato de ser um evento de música contemporânea de um grupo da capital pode ter despertado a atenção dos órgãos de censura.

Temporada: () Total: (); Atual: () Número do espetáculo:	
Dividido em Partes: () Quantidade:	
Efeméride: () Identifique:	
Data:	
Horário:	
Dia da semana:	
Local:	
Município, (UF):	
Programação (calendário de atividades):	
Procedência do programa:	
<i>Programa</i>	
1. Título(s) e Compositor(es): Formação: Intérpretes ou conjunto(s):	Comentários
2. Título(s) e Compositor(es): Formação: Intérpretes ou conjunto(s):	
3. Título(s) e Compositor(es): Formação: Intérpretes ou conjunto(s):	
4. Título(s) e Compositor(es): Formação: Intérpretes ou conjunto(s):	
Adicionar mais linhas, caso necessário.	
Nota de programa: Autor: Anônimo (); Pseudônimo ()	
<i>Dados atividades adicionais</i>	
Palestra: () Título:	Comentários
Palestrante:	
Descrição:	
Momento: Abertura (); Intermediário (); Final ()	
Recitação de poesia ou leitura de texto: () Título e autor:	
Recitador:	
Momento: Abertura (); Intermediário (); Final () Intercalado ()	
Dança: () Nome do grupo ou participantes: Repertório de acompanhamento:	

Momento: Abertura (); Intermediário (); Final () Intercalado ()	
Outro:	
<i>Dados institucionais</i>	
Instituição(ões) promotora(s):	Comentários
Realização:	
Apoio/colaboração:	
Patrocínio:	
Agradecimentos:	
Homenagem:	
Informativo institucional:	
Expediente (institucional):	
Ficha técnica (staff):	
Anúncio/Publicidade: () Descreva:	
<i>Dados físicos</i>	
Flyer (1 face - A6 na vertical): ()	Comentários
Fólio horizontal (4 faces - A4 paisagem): ()	
Fólio vertical (4 faces - A4 retrato): ()	
Fólio vertical (4 faces - A5 retrato): ()	
Sanfonado (indicar número de faces): ()	
Outro:	
Número de páginas (folheto):	
Papel Offset (); Couché (); Cartão () Acabamento (couché): Brilhante (); Fosco ()	
<i>Dados gráficos e visuais</i>	
Cor: Monocromático: (); Bicromático (); Colorido: ()	Comentários
Foto: () Artista (); Grupo (); Compositor ()	
Localização da foto: Capa (); Parte interna ()	
Descrição iconográfica:	
Tipografia: Neutra (); Personalizada () Observações:	
Identificação visual: Timbre (); Brasão (); Marca () Identifique:	
Carimbo: () Identifique:	
Autógrafo: () Identifique:	

Elementos gráficos diversos: () Identifique:	
--	--

Fonte: elaboração do autor (2026).

Por fim, na ficha para concertos de grandes grupos adicionei três campos específicos: *Dados artísticos do grupo principal*, *Dados artísticos do grupo convidado*, *Dados artísticos do(s) solista(s)*. No primeiro, há os seguintes itens: Nome do conjunto; Regente; Integrantes (instrumento/naípe/voz); Músico(s) convidado(s); UF ou país de origem; Biografia/release do grupo; Críticas anteriores. No item “Integrantes”, apesar da extensão do número de músicos da orquestra, considero fundamental o seu registro e análise, principalmente porque a história dos músicos de orquestra tem permanecido silenciada nos estudos musicológicos brasileiros. Mesmo com ações de pesquisa pontuais, a história de quem permitiu que regentes e compositores pudessem ter seu trabalho concretizado sonoramente permanece silenciada. Essa história nos permite compreender, por exemplo, a capacidade técnica de formação profissional das instituições de educação musical, o aporte orçamentário disponível, entre outros. O campo reservado para músicos convidados se refere ao convite ou contratação pontual de músicos para complementar o quadro oficial do conjunto principal. Isso pode nos apontar a ausência estrutural de determinados profissionais ou demandas específicas para os espetáculos em questão. Possivelmente os dois últimos itens (Biografia/release do grupo e Críticas anteriores) serão mais explorados para o caso de apresentações de grupos de outras localidades, mas pode ocorrer situações em que, mesmo no caso de um grupo local consolidado, haja a referência ao histórico do grupo, principalmente em efemérides ou trocas de gestão. No segundo campo mencionado, busca-se descrever os casos em que há o convite de outro grupo para aumentar o quantitativo ou tipo de instrumentistas/cantores disponíveis, como o caso em que uma orquestra que não possui coro vinculado necessita convidar um grupo externo para a realização de determinado repertório. Já no terceiro campo se propõe o registro das informações relacionadas ao solista, seja ele um indivíduo ou grupo.

Tabela 3 – Ficha para inventário e análise de programa de concerto (orquestra, coro, banda)

Ficha para inventário e análise de programa de concerto (orquestra, coro, banda)	
<i>Dados informacionais</i>	
Título do espetáculo:	Comentários
Série:	
Temporada: () Total: () ; Atual: () Número do espetáculo:	

Dividido em Partes: () Quantidade:	
Efeméride: () Identifique:	
Data:	
Horário:	
Dia da semana:	
Local:	
Município, (UF):	
Programação (calendário de atividades):	
Procedência do programa:	
<i>Dados musicais</i>	
Compositor/Arranjador/Transcritor (listar):	Comentários
Transcrição completa do programa:	
Nota de programa: Autor: Anônimo (); Pseudônimo ()	
Excerto: () Qual(is) obra(s):	
<i>Dados artísticos do grupo principal</i>	
Nome do conjunto:	Comentários
Regente:	
Integrantes (instrumento/naípe/voz):	
Músico(s) convidado(s): Nome e instrumento/voz:	
UF ou país de origem do grupo (se não for local):	
Biografia/release do grupo: () Descreva:	
Críticas anteriores: () Descreva:	
<i>Dados artísticos do grupo convidado</i>	
Nome do grupo convidado:	Comentários
Regente do grupo convidado:	
UF ou país de origem (se não for local):	
Biografia/release do grupo(s): () Descreva:	
Críticas anteriores: () Descreva:	
<i>Dados artísticos do(s) solista(s)</i>	
Nome do intérprete ou conjunto:	Comentários
Instrumento/Voz (no caso de grupo: nome e instrumento/voz):	
UF ou país de origem (se não for local):	

Biografia ou release: () Descreva:	
Críticas anteriores: () Descreva:	
<i>Dados institucionais</i>	
Instituição(ões) promotora(s):	Comentários
Realização:	
Apoio/colaboração:	
Patrocínio:	
Agradecimentos:	
Homenagem:	
Informativo institucional:	
Expediente (institucional):	
Ficha técnica (staff):	
Anúncio/Publicidade: () Descreva:	
<i>Dados físicos</i>	
Flyer (1 face - A6 na vertical): ()	Comentários
Fólio horizontal (4 faces - A4 paisagem): ()	
Fólio vertical (4 faces - A4 retrato): ()	
Fólio vertical (4 faces - A5 retrato): ()	
Sanfonado (indicar número de faces): ()	
Outro:	
Número de páginas (folheto):	
Papel Offset (); Couché (); Cartão () Acabamento (couché): Brilhante (); Fosco ()	
<i>Dados gráficos e visuais</i>	
Cor: Monocromático: (); Bicromático (); Colorido: ()	Comentários
Foto: () Artista (); Grupo (); Compositor ()	
Localização da foto: Capa (); Parte interna ()	
Descrição iconográfica:	
Tipografia: Neutra (); Personalizada () Observações:	
Identificação visual: Timbre (); Brasão (); Marca () Identifique:	
Carimbo: () Identifique:	

Autógrafo: () Identifique:	
Elementos gráficos diversos: () Identifique:	

Fonte: elaboração do autor (2026).

5. Considerações finais

O percurso traçado neste artigo permite afirmar que o programa de concerto é uma fonte musicológica de potencial analítico ainda longe de ser esgotado. A revisão da bibliografia brasileira revelou abordagens promissoras, mas também lacunas metodológicas que comprometem o rigor das análises, especialmente quando se busca discutir correntes estéticas ou opções repertoriais sem o devido tratamento sistemático dos dados disponíveis.

As fichas propostas não resolvem essas questões, mas oferecem um ponto de partida estruturado para que pesquisadores possam organizar seu olhar sobre esse tipo documental de forma mais consistente e comparável. O Arquivo do DEC demonstrou, mesmo em levantamento preliminar, o quanto esses documentos são capazes de iluminar dimensões da vida musical brasileira que permanecem pouco estudadas, como a atuação de instituições locais, a circulação de artistas, ou as políticas culturais de estado.

Os instrumentos aqui propostos são um ponto de partida, não um ponto de chegada. Sua utilidade e seus limites serão demonstrados pela aplicação prática em diferentes conjuntos documentais e contextos de pesquisa. A consolidação do programa de concerto como objeto essencialmente musicológico depende de um esforço coletivo e acumulativo, e este artigo é uma contribuição e convocação para o avanço desse processo.

Referências

A GAZETA. Prestes a virar armazém, Teatro Carmélia foi símbolo da redemocratização. *A Gazeta*. [S. l.]. 06 ago. 2020. Disponível em: <https://www.agazeta.com.br/es/politica/prestes-a-virar-armazem-teatro-carmelia-foi-simbolo-da-redemocratizacao-0820>. Acesso em: 04 mar. 2026.

BOLIS, Stephen Coffey; SCARDUELLI, Fabio. O violão no interior paulista (1940-2000): análise dos programas do acervo de Milton Nunes. *Revista Vórtex*, [S. l.], v. 10, n. 2, p. 1–49, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/6800>. Acesso em: 7 mar. 2026.

CARNEIRO, Catarina Mattedi; RIBEIRO, Daniela Ramos. *Notas sobre a Fames: a história da primeira instituição de ensino musical do espírito santo*. Vitória: DIO, 2010.

CID, Duílio Henrique Kuster. A Fundação Cultural do Espírito Santo e o Teatro Carlos Gomes: a leitura trágica de um caso. *Revista Cantareira*, [S. l.], v. 1, n. 16, p. 1-9, jan. 2012. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cantareira/article/view/27887>. Acesso em: 04 mar. 2026.

CONSELHO REGIONAL DE BIBLIOTECONOMIA. Centro Cultural Carmélia enfrenta abandono em Vitória. *CRB-6*. [S. l.]. 15 set. 2017. Disponível em: <https://crb6.org.br/materias/centro-cultural-carmelia-enfrenta-abandono-em-vitoria/>. Acesso em: 04 mar. 2026.

ESPÍRITO SANTO. Governo do Estado do Espírito Santo. *Começam as obras de reforma do Centro Cultural Carmélia*. 2025. Disponível em: <https://www.es.gov.br/Noticia/comecam-as-obras-de-reforma-do-centro-cultural-carmelia>. Acesso em: 04 mar. 2026.

ESPÍRITO SANTO. Secretaria de Estado de Turismo. *União autoriza cessão do Complexo Cultural Carmélia Maria de Souza para o Governo do Estado*. 2021. Disponível em: <https://setur.es.gov.br/Not%C3%ADcia/uniao-autoriza-cessao-do-complexo-cultural-carmelia-maria-de-souza-para-o-governo-do-estado>. Acesso em: 04 mar. 2026.

FRANÇA, Brunella. *Centro Cultural Carmélia Maria de Souza entregue à população capixaba*. 2011. Disponível em: <https://www.vitoria.es.gov.br/noticia/centro-cultural-carmelia-maria-de-souza-entregue-a-populacao-capixaba-7238>. Acesso em: 04 mar. 2026.

HARTWIG, Nathalia Lange. Diversidade documental: um levantamento sobre os tipos de arquivos e documentos acessados nas pesquisas em musicologia histórica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 34., 2024, Salvador. *Anais [...]*. [S. l.]: [s. n.], 2024. p. 1-11. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2024/papers/2469/public/2469-10756-1-PB.pdf. Acesso em: 07 mar. 2026.

HIGINO, Wesley. *Santino Parpinelli: diplomacia cultural, nacionalismo e música brasileira para violino*. 2019. 352 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Musicologia, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7769947. Acesso em: 11 maio 2026.

HIGINO, Wesley. História institucional da música erudita no Espírito Santo: análise crítica da bibliografia. In: CONGRESSO ABMUS, 4., 2023, Santos. *Anais [...]*. [S. l.]: [s. n.], 2024. p. 100-125. Disponível em: https://abmus.net.br/uploads/midias/1722133379_midia.pdf. Acesso em: 11 maio 2026.

MACNUTT, Richard. Programme. In: *Grove Music Online*. [S. l.]: Oxford University Press, 2002. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-5000006455>. Acesso em: 07 mar. 2026.

MEDEIROS, Alan Rafael de. Programas de concerto como fontes relevantes para a historiografia da música – tensões e ideologias com base em repertórios musicais na cidade de Curitiba (1945-1963). *Revista História: Debates e Tendências*, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 42-59, jan. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.5335/hdtv.18n.1.7744>. Acesso em: 07 mar. 2026.

MEDEIROS, Alan Rafael de; CARLINI, Álvaro Luiz Ribeiro da Silva. A Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI) e a promoção de concertos musicais: apresentações com intérpretes de origem germânica e do leste europeu em Curitiba, Paraná, entre 1945-1954. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, 5., 2008, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2008. p. 37-44. Disponível em: <https://docs.ufpr.br/~simpemus/anais/AnaisSIMPEMUS5.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2026.

MEDEIROS, Alan Rafael de; CARLINI, Álvaro Luiz Ribeiro da Silva. A modernidade em questão: música de concerto em Curitiba - coexistência e especificidades entre a SCABI e SPMC. *Revista História e Cultura*, Franca, v. 2, n. 1, p. 44-58, jan. 2013. Disponível em: <https://ojs.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/939>. Acesso em: 07 mar. 2026.

MEYER, Adriano de Castro. Programas de concerto como fonte de pesquisa em musicologia. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 33., 2023, São João del-Rei. *Anais [...]*. [S. l.]: [s. n.], 2023. p. 1-16. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1864/public/1864-7640-1-PB.pdf. Acesso em: 07 mar. 2026.

NOGUEIRA, Isabel. Entre o espelho e o mosaico: reflexões sobre performance e musicologia na construção da identidade feminina em música. *Revista da Tulha*, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 302-342, dez. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-7117.rt.2015.108730>. Acesso em: 07 mar. 2026.

SILVA, Janaina Girotto da. *Profusão de Luzes: os concertos nos clubes musicais e no Conservatório de Música do Império*. Rio de Janeiro: Edição da Autora, 2007. 53 p. Programa de fomento: Programa Nacional de Apoio à Pesquisa na Biblioteca Nacional. Disponível em: https://antigo.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/profusao-luzes-concertos-nos-clubes-musicais-conservatorio/janaina_girotto.pdf. Acesso em: 07 mar. 2026.

SIMEONE, Nigel. Programme note. In: *Grove Music Online*. [S. l.]: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000051278>. Acesso em: 07 mar. 2026.

TAVEIRA, Vitor. É um deboche com a cultura capixaba transformar o Carmélia num depósito. *Século Diário*. [S. l.], p. 1-1. 31 jul. 2020. Disponível em: <https://www.seculodiario.com.br/cultura/e-um-deboche-com-a-cultura-capixaba-transformar-o-carmelia-num-deposito/>. Acesso em: 04 mar. 2026.

VIEIRA, Lia Braga; COSTA, Luis Carlos Santos da. Práticas musicais e de educação musical sinalizadas em programas de concerto do arquivo pessoal da pianista, professora e compositora paraense Luiza Camargo. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 28., 2018, Manaus. *Anais [...]*. [S. l.]: [S. n.], 2018. p. 1-8. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2018/5243/public/5243-18181-1-PB.pdf. Acesso em: 04 mar. 2026.

VOLPE, Maria Alice. A música na imprensa periódica: metodologia e interdisciplinaridade. In: BARROS JÚNIOR, Fernando Monteiro de; FERREIRA, Raquel França dos Santos (org.). *Periódicos & Literatura: aproximações*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2022. p. 121-180. Disponível em: https://antigo.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/miscelanea/2022/cbn19_periodicos_e_literatura-9348.pdf. Acesso em: 07 mar. 2026.

RECEBIDO EM: 09 mar. 2026

APROVADO EM: 23 mai. 2026
