

1) Título do Trabalho: Técnica de leitura da partitura musical com notação relativa: da Solmização de Guido di Arezzo até o Dó móvel de Zoltán Kodály.

2) Número de palavras (sem incluir título, resumo, palavras-chave e referências): 2371

3) Indique, abaixo, em qual das categorias o texto se enquadra:

Projeto de Pesquisa ou Pesquisa em andamento

- Trabalho resultante de pesquisa realizada por estudante de graduação
- Trabalho resultante de pesquisa realizada por estudante de especialização
- Trabalho resultante de pesquisa realizada por estudante de mestrado
- Trabalho resultante de pesquisa realizada por estudante de doutorado
- Trabalho resultante de pesquisa realizada por pesquisador profissional, sem apoio de agência de fomento
- Trabalho resultante de pesquisa realizada por pesquisador profissional, com apoio de agência de fomento
- Outros: especificar qual _____

Pesquisa Concluída

- Trabalho resultante de pesquisa realizada por estudante de graduação
- Trabalho resultante de pesquisa realizada por estudante de especialização
- Trabalho resultante de pesquisa realizada por estudante de mestrado
- Trabalho resultante de pesquisa realizada por estudante de doutorado
- Trabalho resultante de pesquisa realizada por pesquisador profissional, sem apoio de agência de fomento
- Trabalho resultante de pesquisa científica realizada por pesquisador profissional, com apoio de agência de fomento
- Outros: especificar qual _____

Relato de Experiência

- Relato de experiência resultante de atuação como professor (abrangendo todos os níveis de ensino)
- Relato de experiência docente a partir da atuação como aluno de graduação e/ou pós-graduação
- Outros: especificar qual _____

Técnica de leitura da partitura musical com notação relativa: da Solmização de Guido di Arezzo até o Dó móvel de Zoltán Kodály.

Comunicação

Resumo: O texto discorre sobre o percurso histórico da técnica de leitura de partitura musical focando atenção no uso da Solmização, idealizada por Guido di Arezzo no século XI e utilizada por gerações de cantores ao longo dos séculos até a técnica do Dó móvel incluída por Zoltán Kodály na sua metodologia elaborada já no século XX. Com o estudo do tratado de Pier Francesco Tosi de 1723 sobre o Canto Figurado verificamos que esta técnica era ainda utilizada na Itália, no século XVIII. A partir do séc. XV surgem propostas de revisão deste método até a introdução da sétima nota (Sí) e o consequente surgimento do sistema heptacordal, hoje em dia denominado de Dó fixo. Faz-se por fim uma reflexão sobre o uso dos dois métodos na moderna didática do ensino do canto.

Palavras chave: Solmização, Técnica de leitura, Notação relativa.

O percurso histórico da Solmização

O interesse em pesquisar sobre solfejo na educação musical deu-se a partir de estudos feitos no tratado *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra IL CANTO FIGURATO*, de Pier Francesco Tosi¹. Nesta obra Tosi escreveu preceitos dedicados tanto aos mestres como aos estudantes de canto a propósito da arte de cantar. Tivemos assim a oportunidade de constatar práticas pedagógicas e técnicas em uso no início do séc. XVIII. Aos professores recomenda, com grande veemência, que “para além da Clave de C-sol-fa-ut ensine ao aluno a ler todas as outras transpostas”². Na página seguinte explica que

Os franceses têm sete [notas] e com aquela figura a mais poupam aos estudantes a fadiga de aprender as mutações [Solmização] ascendendo e

¹ Pier Francesco Tosi, nascido em Cesena, na Itália, em 1653-1732. Foi cantor, compositor, diplomata e professor muito famoso e requisitado, não só nas Cortes italianas como também em outras cortes da Europa. É lembrado principalmente como autor do tratado *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato* sobre práticas de canto, publicado em Bolonha (Itália) no ano de 1723. Este tratado teve um grande sucesso editorial e chegou a ser traduzido para o inglês e o alemão ainda no século XVIII.

² *Oltre la chiave di C sol fa ut insegna allo Scolaro di leggere tutte le altre spostate*. (TOSI, 1723, p. 10).

Nota: todas as traduções do italiano são dos autores.

descendendo, mas nós italianos só temos as notas *Ut, Ré, Mí, Fá, Sol, Lá* que são suficientes para todas as Claves para quem as sabem ler³.

Na mesma página adverte que, se o professor não tiver uma boa percepção auditiva, melhor desistir de continuar, para não prejudicar a sua carreira e a carreira do aluno, sendo recomendável que o professor “Deve fazer afinar os meios-tons segundo as verdadeiras regras”⁴. Ao mesmo tempo em que diligencia a essência do solfejo, ele recomenda ao professor, e este aos seus alunos cantores, que oportunize o estudo de solfejo para uma construção vocal pessoal e aprimorada em suas performances referentes à afinação.

Procure o Maestro que, em solfejar a Escala de notas, seja o aluno perfeitamente afinado. Quem não tem sensibilidade de ouvido, não deveria empenhar-se nem em ensinar, nem em cantar, não sendo absolutamente tolerável o defeito de uma voz que sobe e desce como o fluxo e o refluxo do Mar. O Instrutor reflita com toda a atenção, porque todos os Cantores que desafinam perdem imediatamente todas as mais belas prerrogativas que tivessem. Posso afirmar sem mentir que (com a exceção de poucos profissionais) a afinação moderna é muito má⁵.

A metodologia de associar as sílabas aos sons das notas musicais, o solfejo, sempre esteve presente nas culturas milenares, desde os primórdios tempos e bem antes da era Cristã, como ferramenta para a transmissão oral da música, no auxílio do processo da memorização de textos e trechos musicais.

Segundo Alberto Pacheco, a prática de solfejo usada por Tosi, foi de grande importância para o canto, como didática no aprendizado de leitura à primeira vista, e que “Tosi usa a solmização como método de ensino de leitura musical” (PACHECO, 2004, p. 30). Este

³ *I Francesi ne hanno sette, e con quella figura di più risparmiano a loro scolari la fatica d'apprendere le mutazioni ascendendo e discendendo; ma noi Italiani non abbiamo, che l'Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, note, che bastano egualmente per tutte le Chiavi a chi le sa leggere.* (TOSI, 1723, p.11).

⁴ *Deve fargli intonare le mezze voci secondo le vere regole.* (TOSI, 1723, p.12).

⁵ *Procuri il Maestro, che nel solfeggiar la Scaletta le note sieno dallo scolaro perfettamente intonate. Chi non ha delicatezza d' orecchio non dovrebbe impegnarsi, nè d' insegnar, nè di cantare, non essendo assolutamente tollerabile il difetto d' una voce, che cresce, e cala come il flusso, e il riflusso del Mare. Vi rifletta con tutta l' attenzione l' Istruttore, perchè ogni Cantante, che stuona perde immediatamente tutte le più belle prerogative, che avesse. Io posso dir senza mentire, che (a riserva di pochi Professori) la moderna intonazione è assai cattiva.* (TOSI, 1723, p.11).

sistema foi desenvolvido no séc. XI pelo monge Beneditino Guido di Arezzo (n.991/2-m.1033), que introduziu o hexacorde onde as seis notas *Ut*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, teriam uma sequência de dois tons, um semitom e outros dois tons inteiros. O seu propósito era “[...] ajudar os alunos a memorizarem a sequência de tons e meio tons das escalas que começavam em *Sol* ou *Do*” (PACHECO, 2004, p. 30).

Conforme o Dicionário de Música Grove (1994):

O principal sistema de solmização da música ocidental data do início do séc. XI e está tradicionalmente ligado a Guido d’Arezzo [...] uso de sílabas relacionada a alturas, como recurso mnemônico para indicar intervalos melódicos para servir como uma ajuda na transmissão oral da música e para facilitar o ensino e a memorização.

Rosa Maria Torres explana com muita propriedade este sistema afirmando que Guido

dividiu o sistema tonal em três hexacordes: *hexacordum naturale* (em C); *hexacordum durum* (em G) e *hexacordum molle* (em F), que deram origem mais tarde às claves de Dó, Sol e Fá. Estes hexacordes formam uma escala de seis notas, com um intervalo de meio-tom do 3º para o 4º grau, ficando os outros graus à distância de tom inteiro. Assim, as sílabas *ut (dó) re mi fa sol la* eram usadas com o ‘dó móvel’, fazendo corresponder estas com os graus em que a escala se movia. Quando a melodia ultrapassava o hexacorde em que se iniciava, ao entrar o 4º grau, tomava-se esta nota como o *ut* do hexacorde seguinte, dando-se assim uma *mutationis*. (TORRES, 1998, p. 41-42 - destaques nossos em itálico).

Ao longo dos séculos encontramos evidências que esta técnica continuou sendo utilizada e ensinada. Matteo Coferati⁶ na primeira página do primeiro capítulo do seu tratado *Il Cantore Addottrinato* de 1682 descreve este sistema como um meio de auxiliar aos alunos a memorizar a melodias, servindo de referência para as alturas das notas cantadas. O sistema de Solmização dava-se a conhecer, pela necessidade de adequação ao ensino primordialmente no repertório eclesial (COFERATI, p. 31).

⁶ Matteo Coferati (1638- 1703), Cantor italiano, escreveu o tratado *Il Cantore addottrinato* publicado em Firenze (Itália) em 1682.

Ricardo Freire esclarece que o sistema não trata de escrita nem de notação musical, mas é sim um método de percepção e “reconhecimento auditivo, porém, não visual” (FREIRE, 2005, p. 385).

De acordo com Goldemberg “O princípio mais importante do sistema de Guido e dos seus sucessores é o da mobilidade, ou seja, da relatividade das sílabas, com respeito às frases sonoras fixas”, pois os hexacordes podiam começar a partir de várias notas, num sistema que consistia na transposição de um hexacorde para outro, quando a “escala ou a melodia excedia a extensão das seis notas.” (GOLDEMBERG, 2000, p. 4).

O sistema de solmização torna-se complexo quando o número de alterações aumenta e Tosi recomenda atenção para quem ensina e para quem estuda,

Seguidamente, o professor faça o aluno a aprender a ler aquelas em Bemol, especialmente nas composições que têm quatro bemóis na armação de clave, e que sobre as sextas do baixo normalmente pedem um quinto bemol por acidente, para que o aluno possa encontrar neles o Mi, que não é assim tão fácil para quem com superficialidade faz crer, que todas as notas com bemol se chamam Fá; Se fosse assim, seria supérfluo que as notas fossem seis, quando cinco tivessem o mesmo nome⁷.

Exacorde *versus* Heptacorde

Este sistema perdurou praticamente imutável desde o sec. XI até meados do XVII. Entretanto há registros que, já no final do século XV, alguns teóricos musicais propuseram alterações no método. A assimilação do sistema de passagem (mutações) de um hexacorde para o outro, não é imediato e implica algumas dificuldades na aprendizagem musical dos estudantes. Em busca da facilitação da leitura musical fora acrescida, às seis notas da escala diatônica, a sétima nota Sí. Em conformidade com Freitas, ainda no século XV, o espanhol Bartolomeu Ramos de Pareja, teórico ilustre e reconhecido como lente de música da

⁷ *Sussequentemente gli faccia imparare di legger quelle per Bmolle, massimamente ne' componimenti, che ne hanno quattro alla Chiave, e che su le loro seste del basso per lo più chiedono anche il quinto per accidente, affinchè lo Scolaro possa trovare in in essi il Mi, che non è troppo facile a chi il poco Studio fa credere, che tutte le note col Bmolle si chiamino Fa; Che se ciò fosse vero, farebbe infallibilmente superfluo, che le note fossero sei, quando cinque avessero l'istesso nome.* (TOSI, 1723, p.10-11).

Universidade de Salamanca, defendeu a proposta do acréscimo da sétima nota com a sílaba Sí, argumentando em seu tratado *Musica Practica* (Salamanca, 1484) a “organização da escala em função da oitava em substituição das estruturas hexacordais”. (FREITAS, 2010, p. 58 - destaques nossos em itálico).

Dessa forma passa-se do sistema hexacordal ao sistema heptacordal. A autoria do heptacorde foi também atribuída ao cantor francês, músico eclesiástico Jean Millet (ou Miliet) de Montgesoye (1618-1684). Este sistema tornou-se conhecido como o “Canto francês das sete vozes” (FREITAS, 2010, p. 57). Hoje em dia tem o nome de Dó fixo.

O sistema de Dó fixo foi estabelecido no sec. XVIII, no período de formação do Conservatório de Paris, quando os músicos franceses passaram a designar as notas indicadas anteriormente por letras com as sílabas usadas por Guido. Esta prática musical se disseminou pelos países de língua românica, que serviram de parâmetro para a educação musical no Brasil e na América Espanhola. Neste sistema, as sílabas são cantadas de acordo com as notas designadas na partitura sem indicações silábicas para as alterações (sustenidos e bemóis), cada nota está vinculada aos parâmetros fixos da afinação, tendo como referencia a afinação da nota Lá, como exemplo Lá = 440Hz adotado nas práticas modernas. (FREIRE, 2008, p. 116).

No entanto, com Coferati e Tosi sabemos que, pelo menos na Itália, a técnica do Guido continuou a ser ensinada ao longo do século XVIII especialmente para a formação dos cantores dedicados ao estudo do repertório eclesial.

O Sistema de Solmização de Guido di Arezzo, aplicava-se evidentemente em outros países sujeitos à cultura italiana como Portugal e Brasil. Na década de 70 do séc. XVIII, segundo Cranmer⁸, alguns teóricos portugueses também questionaram sobre a eficácia do sistema guidoniano, propondo “alternativas que se aproximam em maior ou menor grau ao sistema atual de oito notas numa oitava diatônica”. Ele comenta que foram escritos inúmeros textos, propondo mudanças relacionadas ao sistema de Solmização menos complexos, e “Um exemplo

⁸ Correspondência eletrônica de 16/12/2015. O Dr. David Cranmer é Professor na Universidade Nova de Lisboa (Portugal). Doutor em Ciências Musicais dedica-se ao estudo da Música de Portugal e do Brasil (especialmente do período colonial).

interessante disso é o tratado de Luiz Alvarez Pinto”, cuja “Arte de Solfejar”, é uma obra teórica manuscrita conservada na Biblioteca Nacional de Portugal, presumivelmente nos meados do século XVIII.

Nascido em Recife, Alvarez Pinto “veio estudar em Lisboa, onde aprendeu a técnica de solmização”. Em conformidade com Cranmer “[...] ele também conhecia os teóricos franceses da época, o que o levou a rejeitar a solmização, por ser desnecessariamente complicada, propondo um sistema muito próprio, que se aproxima mais ao sistema atual, mas, com algumas diferenças”.

Alvares Pinto retornou para a cidade do Recife e com a sua nova proposta de estudo de solfejo, orientou aos seus alunos de canto junto ao repertório eclesial. Uma característica escrita em seu tratado é o fato de denominar a sétima nota da escala como a sílaba *Ni*⁹.

Outras propostas foram surgindo pela Europa por outros teóricos. Na Inglaterra no séc. XIX Sarah Ann Glover, nascida em Norwich em 1786, foi a inventora do Norwich Sol-fa e do Harmonicon Glass¹⁰. O Norwich Sol-fa foi um sistema de notação musical projetado para melhorar o padrão de canto e para simplificar a leitura de música. Tornou-se mais conhecida por ter proposto a criação de um sistema de notação musical baseado no sistema de Guido (FREIRE, 2005, p. 385), Sarah promoveu mudanças quando,

Adaptou o sistema de solfejo de Guido D’Arezzo e estabeleceu que as sílabas do solfejo iriam indicar as funções tonais de uma escala maior e não as alturas específicas das notas. O princípio do sistema intitulado Tônica Sol-Fa (Inglaterra) e posteriormente *Tonika-Do* (Alemanha) é o *character* móvel das sílabas de solfejo, sendo que todas as tonalidades devem ser cantadas utilizando Dó como tônica. Desta maneira, uma melodia escrita em Fá Maior deverá ser cantada usando as sílabas da escala maior sendo que a nota *fá* será representada pela sílaba *dó* (tônica), o *sol* pelo *mi* (Supertônica), o *lá* pelo *mi* (mediante), e assim sucessivamente, sempre mantendo as relações entre as funções tonais. O sistema de Sarah Glover incluía, também, o uso de sílabas específicas para cada alteração, uma notação específica utilizando letras e

⁹ “Alvares Pinto baseou sua abordagem em seu tratado na tradição latina de Guido D’Arezzo ao adotar as sílabas *Ut-Re-Mi-Fa-Sol-La*. Uma peculiaridade deste tratado foi a adoção da sílaba *Si* para representar qualquer nota alterada por sustenido, com exceção de *Fá#*, e o uso da sílaba *Bi* para alterações com bemóis, com exceção do *Sib*”. (FREIRE, 2008, p.115).

¹⁰ Sorta de Xilofone feito com laminas de vidro que, com o seu timbre penetrante e claro, era utilizado pela Sarah como auxílio à afinação no canto.

ritmos sem o uso da pauta, e o uso de sinais manuais (manosolfa) para auxiliar na aprendizagem em grupo. (FREIRE, 2005, p. 389 — destaques nossos em itálico).

O seu sistema foi sucessivamente adaptado por John Curwen (1816-1880), cujo *Tonic Sol-Fa System* é ainda hoje utilizado, especialmente nos países anglo-saxônicos.

Zoltán Kodály (1882- 1967) inspirou e fomentou uma pedagogia direcionada ao ensino da música para crianças focada essencialmente no canto buscando especialmente as raízes folclóricas das melodias. Kodály interessou-se profundamente na pedagogia da música e a partir de 1925 os seus princípios começaram a ser utilizados no ensino fundamental na Hungria com resultados extraordinários. Hoje em dia o “Método Kodály” é utilizado um pouco por todo o mundo. Este método é fruto do trabalho de síntese dos seus discípulos mais próximos e dos seus seguidores, entre os quais está a americana Lois Choksy, autora de um popular livro sobre o assunto¹¹. Muitas experiências pedagógicas que apaixonaram o Maestro húngaro foram incluídas e revisitadas no seu método, como a interiorização do ritmo através do movimento de E.Jaques-Dalcroze ou a metodologia do *Tonic Sol-Fa* de J.Curwen.

Goldemberg enuncia que o sistema de Guido também influenciou o pedagogo musical húngaro. O método Kodály, como é conhecido até os dias de hoje, modificou o uso do solfejo para o ensino de canto coral com crianças. Entretanto, com “a adoção de sílabas adicionais para indicar as alterações cromáticas mostrou-se um recurso eficaz para o tratamento das tendências melódicas e, dessa forma, foi adotada por Kodály em seu método”. (GOLDEMBERG, 2000, p. 10-11).

Na sua metodologia Kodály chega a um compromisso entre a leitura relativa e absoluta. Nas palavras de Rosa Maria Torres:

Para Kodály, esta leitura usada então na Hungria [leitura absoluta] estava incompleta, pois o aluno podia limitar-se a dizer as notas sem ter qualquer tipo de compreensão da peça. Para superar as falhas de um e de outro, propõe a ligação dos dois sistemas de leitura: por relatividade para o aluno se familiarizar com as relações tonais, dos graus da escala, forma, etc. e por absoluto para saber colocar o som na sua altura correcta, o que convém para

¹¹“The Kodály Method”, Englewood Cliffs, New York, 1988 (segunda ed.)

os aspectos teóricos e instrumentais. Quando o aluno chega à música atonal já tem de tal forma interiorizados os intervalos na altura relativa que lê perfeitamente no valor absoluto sem necessitar do valor relativo para entoar ou identificar os mesmos. (TORRES, 1998, p. 47).

O trabalho de Kodály e a sua difusão contribuíram em muito à popularização a leitura musical relativa nos dias de hoje.

Considerações finais

O Sistema da Solmização atribuído a Guido di Arezzo no séc. XI, foi explicado e ensinado por muitos teóricos ao longo da história da música entre os quais Coferati (1682) e utilizado e recomendado por Tosi (1723), sempre é apresentado como um manual para a interpretação do repertório eclesiástico.

Mesmo tendo sofrido adaptações e mudanças por outros teóricos, inclusive brasileiros, com o intuito de encontrar alternativas que facilitasse o ensino do canto buscando a solução de problemas com a afinação e memorização dos intervalos musicais permaneceu vivo até os dias de hoje.

Tal prática se apresenta ainda hoje com relevante importância e recomenda-se no âmbito da educação musical. Podemos aqui citar o exemplo do M.e Ribeiro¹² que, como professor de solfejo, em suas aulas utiliza tanto dó móvel como dó fixo, porém, “com uma intensificação do uso dó fixo, ao passo em que os alunos vão progredindo no solfejo”, obtendo assim resultados pedagógicos exitosos. Ele afirma que, em sua experiência didática “na medida em que, o solfejo vai ficando cromático, o dó móvel atrapalha mais do que ajuda. Enquanto a música é diatônica, o dó móvel é insuperável”. (RIBEIRO, 2015, c.e.).

O estudo e a aplicação do Dó móvel e Dó fixo na iniciação ao canto, merecem um estudo mais aprofundado e uma avaliação sistemática dos prós e contra dos dois métodos.

¹² - M.e Robson Rodrigues Ribeiro. Especialista em Composição. Regente de coro, pianista e compositor. Professor do IFPE – Instituto Federal de Pernambuco Campus Belo Jardim nas áreas de Teoria Musical, Percepção Musical, Regência, Prática Coral, Editoração Musical e Composição. Professor do Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil – STBNB da disciplina de Teoria Musica, Percepção Musical e Solfejo. Correspondência eletrônica do dia 02/11/15

Referências

- CHOKSY, Lois, *The Kodály Method*, Englewood Cliffs, New York, 1988 (2ª ed.).
- COFERATI, Matteo. *Il Cantore Addottrinato*, Firenze: 1682.
- Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1994.
- PINTO, Luiz Alvares, *Arte de Solfejar*, Manuscrito, Recife: 1761.
- TORRES, Rosa Maria. *As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música*. Contribuição da metodologia Kodály. Lisboa: Editorial Caminho S.A., 1998.
- TOSI, Pier Francesco. *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna: 1723.

Artigos Científicos e Dissertações

- FREITAS, Mariana Portas de. Entre o hexacorde de Guido e o solfejo “francês”: a Escola de Canto de Orgão de Caetano de Melo de Jesus (1759) – Primeira recepção da teoria do heptacorde num tratado teórico-musical em língua portuguesa, *Revista Eletrônica Brasileira*, Rio de Janeiro, v.23/2-2010, p. 45-71, 2010.
- FREIRE, Ricardo Dourado. Características e focos de aprendizagem de diversos sistemas de solfejo. In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2005, Rio de Janeiro. *Anais do XV Congresso*, Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005. 2005a. p. 385.
- FREIRE, Ricardo Dourado. Sistema de solfejo fixo-ampliado: Uma nota para cada sílaba e uma sílaba para cada nota. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. I, jun. 2008. p. 113-126.
- GOLDEMBERG, Ricardo. Métodos de Leitura Cantada: dó fixo versus dó móvel. *Revista da ABEM*, n. 5. Setembro de 2000. p. 4, 10-11.
- PACHECO, Alberto José Vieira. *Mudanças na prática vocal da escola italiana de canto: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P.R.Garcia*. 2004 <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000330213> 2004. p. 30. Acesso em 18 set. 2015.

Sítios visitados

[www.iks.hu/index.php/zoltan-kodalys-life-and-work/short-biography.Zoltankodadaly\(1882-1967\)](http://www.iks.hu/index.php/zoltan-kodalys-life-and-work/short-biography.Zoltankodadaly(1882-1967)). Acesso em 16 de dez. de 2015.

<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000330213>. Acesso em 18 set. 2015.

Correspondência eletrônica

Correspondência eletrônica do dia 16/12/2015 com o Dr. David Cranmer (Universidade Nova de Lisboa, Portugal).

Correspondência eletrônica do dia 02/11/2015 com o M.e Robson
Ribeiro (Instituto Federal de Pernambuco Campus Belo Jardim).