

Paulino Chaves: relações entre a sua produção composicional e o entorno musical de Belém

José Renato Medeiros Furtado

Mestrado em Artes

Instituto de Ciências da Arte

Universidade Federal do Pará

Paulino Chaves: relações entre a sua produção composicional e o entorno musical de Belém

José Renato Medeiros Furtado

Programa de Pós-Graduação em Artes

Instituto de Ciências da Arte

Universidade Federal do Pará

Belém
2012

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca do PPGARTES / UFPA, Belém-PA

Furtado, José Renato Medeiros,

Paulino Chaves: relações entre sua produção composicional e o entorno musical de Belém / José Renato Medeiros Furtado ; orientadora, Prof^a. Dr^a. Lia Braga Vieira, Co-Orientador Prof^o. Dr^o. Valério Fiel da Costa. — 2010

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Arte, Belém, 2010.

1. Música e Sociedade - Pará. 2. Música - Fatores Sociais 3. Compositores
I. Paulino Chaves. II. Título.

CDD - 22. ed. 780.0798115

Paulino Chaves: relações entre a sua produção composicional e o entorno musical de Belém

José Renato Medeiros Furtado

Programa de Pós-Graduação em Artes

Instituto de Ciências da Arte

Universidade Federal do Pará

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes.
Orientadora: Prof^a. Dra. Lia Braga Vieira
Co orientador: Prof. Dr. Valério Fiel da Costa

Belém
2012



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos dezoito (18) dias do mês de janeiro do ano de dois mil e doze (2012), as nove (9) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência da orientadora professora doutora Lia Braga Vieira ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **José Renato Medeiros Furtado**, intitulada: **Paulino Chaves: Relações entre a sua produção composicional e o retorno musical de Belém**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, Lia Braga Vieira, orientadora da Universidade Federal do Pará, Valério Fiel da Costa, co-orientador da Universidade Federal do Pará, Aldrin Moura de Figueiredo, examinador externo da Universidade Federal do Pará e Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, examinador externo da Universidade do Estado do Pará. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Lia Braga Vieira, passou a palavra ao mestrando, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **Excelente**, com exigência de ajustes pontuais. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Lia Braga Vieira, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata foi lavrada que, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 19 de Janeiro de 2012.

Prof. Dra. Lia Braga Vieira

Prof. Dr. Valério Fiel da Costa

Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo

Prof. Dr. Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

José Renato Medeiros Furtado

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura José Renato Medeiros Furtado

Local e Data Belém, 17 de fevereiro de 2012

Resumo

Paulino Lins de Vasconcelos Chaves (1883-1948) saiu de Belém para estudar na Alemanha e no seu retorno à capital paraense realizou diversas atividades musicais antes de partir para o Rio de Janeiro, onde atuou até o final da vida como professor de Piano no Instituto Nacional de Música. O problema desta pesquisa consiste em compreender tanto as especificidades da sua produção musical quanto o diálogo de sua produção com o contexto de Belém. O objetivo geral é investigar as relações entre a produção composicional de Paulino Chaves e seu entorno histórico, social e musical em Belém no final do século XIX e início do século XX. Pretendeu-se também refletir sobre a formação e atuação musical do compositor; analisar sua produção por época e estilo, sobretudo após o seu retorno da Alemanha, contextualizando histórica, social e culturalmente em Belém na época em que Paulino Chaves atuou na cidade; e realizar análise musical comparativa relacionando os procedimentos composicionais empregados por Paulino Chaves e aspectos da tradição musical européia da época. Para isso, a pesquisa dispõe de três ferramentas de coleta de dados, que são: (1) levantamento documental a respeito do compositor e seu entorno cultural; (2) análise dos documentos referentes à repercussão das obras do compositor na época; (3) análise musical buscando observar os procedimentos composicionais derivados da formação na Alemanha, utilizados por Paulino Chaves. O trabalho conta como referencial teórico-metodológico: (1) a análise musical apresentada nos trabalhos de Charles Rosen (1987; 2000), Schoenberg (1996), Carvalho (2002) e Noda (2009); (2) a abordagem estético-sócio-cultural em Enrico Fubini (2008), Jorge Coli (2005), Nibert Elias (1995) e Starobinski (2001); (3) a perspectiva biográfico-musical sobre Paulino Chaves, em Salles (1970; 1980; 1983; 1985; 1995; 2005; 2007) e Tourinho (2010); e (4) a abrangência histórica (social e musical/artístico) nacional (Brasil) e local (Belém - PA), em Daou (2004), Dudeque (2005), Sarges (2000), Vermes (2004; 2007), Vieira (2001), Volpe (1995), Figueiredo (2001), entre outros.

Palavras-chave: Paulino Chaves, Música e sociedade, Música no Pará, Análise Musical.

Abstract

Paulino Lins de Vasconcelos Chaves(1883-1948) left Belém to study in Germany and on his return to the state's capital held various musical activities before leaving for Rio de Janeiro, where he served until the end of life as teacher of Piano at the *Instituto Nacional de Música*. The research's problem this is to understand both the specifics of your music production and the production's dialogue with the context of Belém. The overall objective is to investigate the compositional relationships between the production of Paulino Chaves and its surrounding historical, social and musical in Belém in the late nineteenth and early twentieth century. It was intended also to reflect on the formation and performance of the musical composer, to analyze its production by period and style, especially after his return from Germany, relating to historical, social and culturally in Belém at the time Paulino Chaves served in the city; and perform comparative analysis relating the musical compositional procedures employed by Paulino Chaves and aspects of European musical tradition of the time. For this, the research has three data collection tools, which are: (1) documentary survey about the composer and his cultural environment, (2) analysis of documents relating to the impact of the composer's works at the time, (3) musical analysis seeking to observe the compositional procedures from training in Germany, used by Paulino Chaves. The work counts as a theoretical and methodological analysis presented in the musical works of Charles Rosen (1987, 2000), Schoenberg (1996), Carvalho (2002) and Noda (2009); (2) the aesthetic and socio-cultural approach in Norbert Elias (1995) and Starobinski (2001) Enrico Fubini (2008) and Jorge Coli (2005); (3) the biographical-musical perspective about Paulino Chaves, in Salles (1970, 1980, 1983, 1985, 1995, 2005, 2007) and Tourinho (2010); and (4) the historical range (social and musical/ artistic) national (Brazil) and local (Belém - PA), in Daou (2004), Dudeque (2005), Sarges (2000), Vermes (2004, 2007), Vieira (2001), Volpe (1995), Figueiredo (2001), among others.

Keywords: Paulino Chaves, Music and Society, Music in Pará, Musical Analysis.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por sua constante presença nas dificuldades e superações neste trabalho.

À minha orientadora Dra. Lia Braga Vieira, pelo apoio e competência na realização deste trabalho.

Ao meu co-orientador Dr. Valério Fiel da Costa pelas sugestões recebidas para o amadurecimento do trabalho.

Aos membros da Banca Examinadora.

A professora Lúcia Tourinho pela acessibilidade.

A todos os professores e funcionários do PPGArtes do ICA/UFGA.

E a todos os que direta ou indiretamente contribuíram para este trabalho.

À memória de meu pai Sérgio, à minha mãe Ana Maria, à minha esposa Thayane, aos meus irmãos Ana Carmen e Sérgio Jr. e aos meus sobrinhos Ana Luísa e Pedro Augusto (dedico).

É legítimo buscar nas obras e nos momentos artísticos o seu passado: os criadores dos quais eles derivaram lhes servem de raízes. É, ao contrário, enganoso, construir para eles um futuro, adivinhar neles aquilo que não podiam prever (COLI, 2005, p.18).

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1:	Silhuetas parodiadas pelo desenhista russo Davi Widhopff no periódico paraense <i>O Mosquito</i> depreciando o maestro Carlos Gomes	41
Figura 2:	Estudo à maneira de choro, datado de 18 mar. 1944	65
Figura 3:	Início da Introdução (c. 1 a 9)	73
Figura 4:	Introdução do quarteto Op. 74 n.1 em Dó Maior de Haydn (c. 1 e 2)	73
Figura 5:	Final da introdução (c. 10 a 17)	74
Figura 6:	Tema A do primeiro movimento do <i>Quarteto em Lá Maior</i>	75
Figura 7:	Transição do tema A para o tema B	76
Figura 8:	Tema B	78
Figura 9:	Parte cadencial do tema B e codetas	79
Figura 10:	(Re)transição para o Desenvolvimento	80
Figura 11:	Segunda parte do Desenvolvimento utilizando elementos do tema B	81
Figura 12:	Retransição do Desenvolvimento para a Recapitulação	81
Figura 13:	Transição da Recapitulação	82
Figura 14:	<i>Coda</i>	83
Figura 15:	Primeira frase do <i>Minueto</i> do <i>Quarteto em Lá Maior</i>	84
Figura 16:	<i>Reprise prematura</i> antecipando a recapitulação no Tempo I	85
Figura 17:	<i>Trio</i>	86
Figura 18:	Tema da primeira seção na Tônica e na Subdominante	87
Figura 19:	Passagem modulatória da seção inicial para a segunda seção	87
Figura 20:	<i>Coda</i> do <i>Scherzo</i>	88
Figura 21:	Início do <i>Rondó</i>	89
Figura 22:	Tema usado por Paulino Chaves para o <i>Rondó</i> do <i>Quarteto em Lá Maior</i>	89
Figura 23:	<i>Coda</i> da primeira seção do <i>Rondó</i>	90
Figura 24:	Segunda seção (<i>Moderato assai</i>) do <i>Rondó</i>	91
Figura 25:	Final do recitativo de <i>Legenda</i>	94
Figura 26:	Solo de oboé intercalado entre o recitativo e a canção	95

Figura 27:	Primeira e terceira (<i>da capo</i>) seção do canto do pastor, em Dó menor	95
Figura 28:	Segunda seção do canto do pastor, em Lá bemol Maior	96
Figura 29:	Introdução do <i>Albumblatt</i> em Lá Maior expondo o motivos principais da obra	98
Figura 30:	Primeira seção do <i>Albumblatt</i> em Lá Maior	99
Figura 31:	Recapitulação do <i>Albumblatt</i> em Lá Maior	99
Figura 32:	Compasso introdutório e primeira frase do <i>Albumblatt</i> em si menor	100
Figura 33:	Cadência de engano no <i>Prelude Op. 28 n.6</i> de Chopin	101
Figura 34:	Cadência de engano no <i>Albumblatt</i> em si menor de Paulino Chaves	101
Figura 35:	Trecho da <i>Fuga</i> em ré menor	103
Figura 36:	Tema da <i>Fuga</i> em ré menor	103
Figura 37:	Tema da <i>Fuga</i> em dó menor	103
Figura 38:	Esquema formal da <i>Fuga</i> em ré menor	104
Figura 39:	Esquema formal da <i>Fuga</i> em dó menor	104
Figura 40:	<i>Coda</i> da <i>Fuga</i> em ré menor e suas variações de intensidade	105
Figura 41:	<i>Coda</i> da <i>Fuga</i> em dó menor	105
Figura 42:	Contraste rítmico-melódico entre Sujeito e Contrassujeito da <i>Fuga</i> em dó menor	106

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 O ENTORNO: RELAÇÃO MÚSICA, SOCIEDADE E HISTÓRIA	23
1.1 MÚSICA, SOCIEDADE E HISTÓRIA	23
1.2 PAULINO CHAVES, SUAS COMPOSIÇÕES E SEU ENTORNO	25
1.2.1 Canções operísticas e peças de salão (até 1902)	27
1.2.1.1 <i>Paulino Chaves e o Conservatório de Leipzig</i>	42
1.2.1.2 <i>Valsas para piano Da Lontan e Caprice-Club Universal</i>	44
1.2.2 Hinos e primeiras orquestrações (1903-1913)	46
1.2.2.1 <i>Hino à Instrução do Pará</i>	51
1.2.3 Gêneros musicais diversos: música de câmara, missas e sinfonia (1914-1928)	53
1.2.3.1 <i>Quarteto em Lá maior (1902-1915)</i>	56
1.2.3.2 <i>Valsa Pavloviana</i>	58
1.2.3.3 <i>Albumblätter</i>	60
1.2.3.4 <i>Legenda (1919-1920)</i>	60
1.2.3.5 <i>Missa em ré maior ou Missa a S. Luiz (1915-1922)</i>	60
1.2.3.6 <i>Cristo e a Humanidade</i>	61
1.2.3.7 <i>Ave Maria (1925)</i>	62
1.2.3.8 <i>Sinfonia em mi menor (1926-1927)</i>	62
1.2.4 Peças didáticas para piano (1928-1948)	63
2 A PRODUÇÃO COMPOSICIONAL: ANÁLISE DAS OBRAS	67
2.1 <i>QUARTETO EM LÁ MAIOR (1902–1915)</i>	71
2.1.1 Primeiro movimento	72
2.1.2. Segundo movimento	84
2.1.3 Terceiro movimento	86
2.1.4 Quarto movimento	89
2.2 <i>LEGENDA</i>	94
2.3 <i>ALBUMBLATT</i>	98
2.3.1 <i>Albumblatt em Lá Maior (1922)</i>	98
2.3.2 <i>Albumblatt em si menor (1919)</i>	100
2.4 <i>DUAS FUGAS PARA PIANO</i>	102

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
REFERÊNCIAS	115
ANEXOS	121

INTRODUÇÃO

Este trabalho, de uma maneira geral, surgiu do interesse em investigar a prática composicional da música ocidental “erudita” ao longo da história. Como proposta de projeto de pesquisa, optamos pela temática da fuga. Tal escolha foi resultado da experiência profissional como docente da disciplina de Contraponto e Fuga no curso de Bacharelado em Música da Universidade do Estado do Pará (UEPA) e Fundação Carlos Gomes (FCG), além de ter sido abordada anteriormente na monografia de pós-graduação *lato sensu*, em 2010, com a análise de uma fuga do compositor catarinense Edino Krieger. Para dar continuidade à pesquisa de contraponto e fuga, voltamo-nos para o estudo destas práticas na cidade de Belém durante a primeira fase de funcionamento do conservatório de música local, o Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG), que vai de 1896 a 1908. A escolha dessa fase se justifica pelo fato de que o estudo sobre contraponto e fuga como técnica de composição e elemento integrante na formação musical erudita em Belém foi interrompido desde 1908 com o fechamento do IECG e só foi retomado no final da década de noventa com o curso de Bacharelado em Música da UEPA em convênio com a FCG.

Contudo, no acervo Vicente Salles, talvez o maior acervo de partituras antigas do Pará, localizado no Museu da Universidade Federal do Pará (MUFGPA), as únicas fugas de compositores que integraram a primeira fase do IECG encontradas foram as de Paulino Chaves (1883-1948) e as de Francisco Albuquerque da Costa (1879-1956). Ambas foram compostas na cidade do Rio de Janeiro, para onde estes compositores se transferiram e ocuparam cadeiras de docente no antigo Instituto Nacional de Música (INM). Também descobrimos que Paulino Chaves havia estudado em Leipzig na Alemanha e que já havia sido diretor do IECG. Logo deduzimos, nas suas fugas, que essa escolha estilística diferia em muito do grande consumo de ópera italiana em Belém da época. Esses fatores foram determinantes para despertar o nosso interesse sobre as fugas e sobre a figura de Paulino Chaves como um grande expoente da prática contrapontística em Belém. As fugas foram as primeiras obras de Paulino Chaves às quais tivemos acesso e nos serviram de estímulo para conhecer outras obras do compositor.

Durante o mestrado, permanecemos trabalhando durante um ano nas fugas

de Paulino Chaves, o que resultou na publicação de três artigos. Tais estudos falam da vida do compositor e suas possíveis influências, mas a análise das fugas nos pareceu um objeto muito restrito para uma dissertação de mestrado. Tais análises não passavam de simples descrições, algo que a pianista e pesquisadora Dra. Luciana Noda, em sua tese de doutorado sobre as fugas compostas no Brasil entre 1923 a 2009, já havia feito com as fugas de Paulino Chaves e com mais cinquenta fugas de outros compositores brasileiros. Foi quando o co-orientador desta pesquisa, Dr. Valério Fiel da Costa, sugeriu que abandonássemos o então foco da nossa pesquisa – as fugas – passando a observar a importância dos feitos e das composições de Paulino Chaves como um todo, sobretudo na cidade de Belém onde o compositor viveu sua infância e juventude, além de ter sido um dos maiores ativistas da prática musical de seu tempo.

Dentro do quadro da dissertação de Mestrado que tem como foco a produção musical do compositor potiguar Paulino Lins de Vasconcelos Chaves (1883-1948), especialmente durante o período em que ele esteve em Belém, lançamo-nos na análise musical de suas obras aqui compostas, divulgadas e executadas ao público belenense, a fim de compreender tanto as especificidades da sua produção musical quanto o diálogo de sua produção com o contexto de Belém.

Paulino Chaves, que chega a Belém ainda durante a infância, dá início à sua formação musical durante a *belle époque*, período que compreende o final do século XIX e início do século XX (SARGES, 2002; DAOU, 2004), no qual a cidade viveu a fase áurea do ciclo da borracha, tornando-a uma das cidades mais prósperas do país, na época. Em 1899, ingressou no Real Conservatório de Leipzig, na Alemanha, diferentemente dos seus contemporâneos em Belém, como Meneleu Campos e Gama Malcher, que estudaram na Itália. De volta a Belém, ocupou a cadeira de Piano no Instituto Estadual Carlos Gomes, assumiu a direção do mesmo estabelecimento e do Centro Musical Paraense, e criou grupos artísticos como o Coral Santa Cecília e o Quarteto Beethoven. Desenvolveu também na capital paraense atividades como intérprete – piano e regência –, orchestrador e compositor de algumas obras, entre as quais estão peças para piano, canto e piano, hinos, missas, um quarteto de cordas e uma sinfonia. Paulino Chaves ensinou ainda na Escola Normal no estado do Amazonas entre 1910 a 1913 e no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro a partir de 1928, onde atuou até falecer, em 1948 (SALLES, 1970, pp. 114-116 e 1983; TOURINHO, 2010; Enciclopédia da Música

Brasileira, 2002, pp. 194-195).

Procurar entender a relação entre arte e sociedade de uma determinada época, tomando a arte como indicador sociocultural, é uma questão que carece de explicações históricas e que, em um só tempo, vai ao encontro do objetivo dessa pesquisa. O contato com tal concepção contribuiu para ajustar o foco de nossa investigação para as *relações* entre a produção composicional de Paulino Chaves e o seu entorno histórico, social, cultural e musical em Belém a partir do período da *belle époque*, ou seja, para o estabelecimento de um *diálogo* entre a produção de Paulino Chaves e a sua época.

Para investigação deste objeto, traçamos como objetivos: refletir sobre a formação e atuação musical do compositor; observar sua produção musical por época e estilo, relacionando-a histórica, social e culturalmente a Belém na época em que Paulino Chaves atuou nessa cidade; e realizar análise musical comparativa relacionando os procedimentos composicionais empregados por Paulino Chaves com aspectos da tradição musical européia da época.

Fazer o mapeamento de autores, de seus procedimentos composicionais e de suas obras num contexto histórico específico é uma tarefa que, em geral, envolve o diálogo entre as áreas da Musicologia e da Análise Musical. Foi nessa perspectiva que percebemos que nosso trabalho se configura no campo da Musicologia Histórica. Assim, procedemos à pesquisa de documentação contextual da trajetória artística e intelectual de Paulino Chaves.

Mas afinal, o que significa o entorno? Em termos conceituais, a palavra entorno significa tudo o que está em volta ou ao redor, contornando algum espaço. Para esclarecer este termo da forma mais objetiva, o entorno é aquilo que compreende o sistema. Como o foco desta pesquisa é a produção de Paulino Chaves, o seu entorno em Belém passa a ser o cenário musical (o contexto) desta cidade.

Seguindo a sugestão do professor Dr. Aldrin Figueiredo¹, atentamos ao aprofundamento sobre os ocorridos históricos a fim de estabelecer um diálogo maior entre a produção musical de Paulino Chaves e a cidade de Belém. Para isso, foi imprescindível o estudo de uma literatura voltada para as demais manifestações artísticas (teatro, artes plásticas, literatura) na *belle époque* belenense. Além disso,

¹ Prof. Dr. Aldrin Figueiredo é docente do Programa de Pós-graduação em História da UFPA.

passamos a estudar as artes desenvolvidas em Belém na virada do século XIX sob um prisma mais político, como os projetos políticos republicanos nas Artes, os relatórios dos intendentos da época e os grupos intelectuais e políticos dos circuitos onde Paulino Chaves se inseriu, com a intenção de investigar qual posição Paulino Chaves assumiu dentro de tais assuntos. Aliás, o compositor não esteve alheio aos acontecimentos políticos em Belém.

Tais sugestões nos foram muito enriquecedoras, sobretudo o contato com a tese do professor Dr. Aldrin Figueiredo intitulada *Eternos modernos: uma historia social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929* (2001), na qual o autor discorre sobre o modernismo nas artes no Pará através do diálogo entre a política, a história, as sociedades artísticas congêneres, a imprensa, a crítica, a literatura e a pintura – sendo essa última o ponto de partida para o modernismo paraense. Tal leitura contribuiu em muito para a abordagem do objeto pesquisa.

No intuito de responder às questões inerentes à receptividade da produção musical de Paulino Chaves, podemos inferir que as suas obras, de caráter eminentemente instrumental, estiveram atreladas às expectativas de mudanças ocorridas em Belém no início do século XX face ao contexto da *belle époque* – que, com os seus ideais positivistas, progressistas e elitistas, mobilizados pelo movimento republicano, também suscitavam transformações no âmbito musical em que até então dominava o gênero lírico – não obstante as obras de Paulino Chaves se aproximassem muito mais da estética tradicional e romântica da música alemã e de um certo academicismo conservador. Sem entrar em juízo de valor com relação às suas obras, vale mencionar que sua importância como compositor está relacionada ao contexto em que viveu e ao público que ouviu as suas obras.

É também possível que, a partir do exame dos documentos da época, a produção de Paulino Chaves não tenha alcançado uma recepção significativa pela sociedade belenense, mas certamente suas composições sinalizam algo, como um modo de compor, sua formação musical e as suas atividades profissionais nos ambientes acadêmicos em que o compositor atuou, como o Instituto Estadual Carlos Gomes e o Instituto Nacional de Música, o que tem a ver com expectativas ou oportunidades ou, enfim, circunstâncias dos *loci* por onde Paulino Chaves circulou.

O que esses três fatores – modo de compor, formação e atividade musicais – podem indicar a respeito da trajetória de Paulino Chaves dentro do contexto histórico-musical brasileiro durante a primeira metade do século XX? Se Paulino

Chaves seria um fruto e ao mesmo tempo um propagador desse cenário, certamente isto pode ser verificado por meio do estudo de sua produção artística e composicional. Suas obras podem ser consideradas como uma sinalização disso e a análise delas deve, antes, ser um indicativo das práticas musicais, enquanto práticas sociais valorizadas por uma época. A valorização de práticas acadêmicas de séculos passados, ou melhor, o diálogo com formas pretéritas em períodos de mudanças estéticas como a do início do século XX também merece ser compreendido, e isto é possível quando se analisa o contexto em que Paulino Chaves se situa quando compõe as suas obras.

A pesquisa dispõe de três ferramentas de coleta de dados principais, para que se estabeleçam as relações que se façam pertinentes para um melhor entendimento do problema levantado por essa pesquisa, que são: (1) levantamento documental a respeito do compositor e seu entorno cultural; (2) análise dos documentos referentes à repercussão das obras do compositor na época; (3) análise musical dos procedimentos composicionais utilizados por Paulino Chaves derivados da sua formação musical, sobretudo após seus estudos na Alemanha.

A pesquisa documental e bibliográfica foi feita através da investigação em acervos, dentre os quais foram visitados aqueles que estão localizados em bibliotecas. Pesquisamos no setor de microfilmagem da Biblioteca Arthur Vianna da Fundação Cultural do Pará Fundação Tancredo Neves – CENTUR, onde tivemos acesso aos jornais *Folha do Norte* (de 1915 a 1923), *A Província do Pará* (09 set. 1902 e 19 abr. 1923) e o *Estado do Pará* (1916). Além da Biblioteca Arthur Viana, visitamos o Arquivo Público do Pará, a Biblioteca Central do Campus da UFPA e as bibliotecas do Instituto Carlos Gomes, do Campus I da UEPA (Centro de Ciências Sociais e Educação - CCSE) e do Museu da Universidade Federal do Pará – MUFGPA, onde se encontra o Acervo Vicente Salles, além do acervo pessoal de Lúcia Maria Chaves Tourinho, neta do compositor Paulino Chaves.

Nesses acervos, priorizamos fontes primárias e secundárias relacionadas aos assuntos tratados no decorrer da pesquisa, como história política, econômica, social e cultural – artístico-musical – do Pará. Como fontes primárias, elencamos: programas de concertos, jornais e periódicos da época, fotografias e correspondências. As fontes secundárias compreenderam: gravações em áudio e vídeo (documentário), partituras editadas, fontes bibliográficas e demais documentos necessários para o desenvolvimento da pesquisa.

Cabe lembrar que grande parte do pertences de Paulino Chaves estão no acervo de sua família no Rio de Janeiro, especialmente no acervo pessoal da professora e pianista Maria Lúcia Tourinho, quem muito gentilmente nos permitiu acesso à maior parte do levantamento documental realizado para esta pesquisa. De resto, a maior parte da pesquisa foi realizada nos acervos paraenses.

No Acervo Vicente Salles, encontramos vários jornais e periódicos, relatórios dos governadores, o álbum de Belém de F. A. Fidanza, gravações (em *mp3* e em *midi*) e fotos de algumas obras manuscritas de Paulino Chaves, Meneleu Campos e Ettore Bosio. No Arquivo Público do Pará encontramos os diários de classe de Paulino Chaves quando este foi professor de piano no IECG. Já nas demais bibliotecas, a pesquisa se limitou ao levantamento bibliográfico, apesar de termos encontrado nas gavetas de partitura da biblioteca do IECG o manuscrito de um *rondó* para piano de Paulino Chaves, composto em 1903, que não consta no catálogo publicado por Lúcia Tourinho (2010). Tal ocorrido é notável e já foi comunicado à neta do compositor.

Quanto ao acesso a gravações das obras de Paulino Chaves apenas algumas peças para piano solo ou de câmara foram gravadas em estúdio² ou estão disponíveis em formato eletrônico. Obras para grande formação orquestral e de longa duração como a *Missa em Ré maior* e a *Sinfonia em mi menor* só estão disponíveis em *midi* graças ao empenho da pianista Lucia Chaves Tourinho através do sítio da *Presto*³.

Quanto ao segundo ponto, a análise comparativa buscou estabelecer um paralelo entre os procedimentos composicionais como harmonia, forma e frase musical, de obras da tradição musical européia, e os procedimentos levantados em obras de Paulino Chaves, buscando estabelecer relações entre ambas. Também se tentou articular essas técnicas e procedimentos composicionais ao entorno social musical em que se situava o compositor, relacionando a sua formação musical à época em que o mesmo viveu. Para tanto, realizou-se a análise musical das obras de Paulino Chaves e o seu mapeamento por época, estilo e gênero, para então ser possível realizar um levantamento mais geral de procedimentos composicionais semelhantes em obras da tradição e assim efetivar a comparação e situar as

² As principais gravações com obras de Paulino Chaves são: *Coleção nos originais* v. 4 (LP), Belém-PA: UFPA, 1993 e OLIVEIRA, Patrícia; DEL BIANCO, Fabrizio. *O canto lírico na belle époque*. Belém-PA: SECULT, 2005.

³ Disponível em: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/. Acesso em 04/12/2011.

composições de Paulino Chaves.

O trabalho conta com referencial teórico-metodológico em quatro eixos: (1) da análise musical apresentadas nos trabalhos de Charles Rosen (1987; 2000), Schoenberg (1996) e Noda (2009); (2) de abordagem estético-sócio-cultural em Enrico Fubini (2008), Jorge Coli (2005), Nöbert Elias (1995) e Starobinski (2001); (3) da perspectiva biográfico-musical sobre Paulino Chaves, em Salles (1970; 1980; 1983; 1985; 1995; 2005; 2007) e Tourinho (2010) e; (4) da abrangência histórica (social, artístico e musical) nacional (Brasil) e local (Belém - PA), em Daou (2004), Dudeque (2005), Sarges (2000), Vermes (1996; 2004; 2007), Vieira (2001), Volpe (1995), Figueiredo (2001), entre outros. Como consequência disso, todos os eixos ficaram entrelaçados: biografia, produção musical e entorno de Paulino Chaves são abordados conjuntamente, posto que a compartimentação em fatores isolados poderia comprometer a compreensão do objeto de pesquisa.

Esta pesquisa está organizada nos seguintes capítulos, além desta Introdução:

Capítulo I – Na primeira parte deste capítulo propomos um “diálogo” social histórico que lance luzes à prática musical, a partir das ideias de alguns teóricos, principalmente o sociólogo alemão Nöbert Elias e o esteta italiano Enrico Fubini. Em seguida, abordamos a biografia de Paulino Chaves com breves alusões às suas composições, relacionando-as ao seu contexto de formação e difusão musical. Procuramos evitar o uso de termos como “contexto histórico” ou “contextualização”, denominando de “diálogo” a relação entre a produção de Paulino Chaves e a sua época, como forma de enfatizar a reciprocidade dessa relação.

Capítulo II – São analisadas algumas das obras de Paulino Chaves, na tentativa de estabelecer um “diálogo” musical entre vida e obra do compositor, buscando encontrar pontos de convergência entre o meio sociocultural da época referente ao *locus* do compositor e as escolhas composicionais por ele adotadas.

Foram analisadas as obras compostas a partir de 1915, quando o compositor retorna novamente da Alemanha para Belém e compõe obras de maior envergadura. Além disso, tais procedimentos composicionais derivados da formação musical de Paulino Chaves na Alemanha podem explicar o porquê da preferência do compositor pelo cânone da música instrumental pura, principalmente a forma-sonata enquanto procedimento composicional da música instrumental característico da tradição da música clássica austro-germânica. Será dada maior atenção à prática da música

instrumental como possível modelo para se pensar a influência alemã na obra de Paulino Chaves.

Assim, a escolha desta parcela de obras de Paulino Chaves foi determinada em função dos seguintes fatores: a forma-sonata como advento da música instrumental e assegurada pela escola alemã da qual Paulino Chaves estudou; as fugas como influência de J. S. Bach (1685-1750); a canção *Legenda* como o *lied*; e os *albumblätter* como fragmentos do romantismo alemão. Os métodos adotados, enquanto referencial analítico são basicamente os trabalhos de Schoenberg em *Fundamentos de Composição Musical* (1996) e de Charles Rosen em *Formas de Sonata* (1987).

1. O ENTORNO: RELAÇÃO MÚSICA, SOCIEDADE E HISTÓRIA

1.1 MÚSICA, SOCIEDADE E HISTÓRIA

Este trabalho pretende abordar a produção musical de Paulino Chaves integrada aos acontecimentos políticos, históricos, sociais, econômicos e culturais. Para que tal procedimento envolva todos esses domínios é necessário que se estabeleça um diálogo com autores da Musicologia e da Sociologia a fim de melhor compreender o objeto desta pesquisa.

O diálogo entre música e sociedade também se torna necessário dentro do escopo desta pesquisa, já que tanto Paulino Chaves quanto a sua produção composicional estão relacionados com o seu entorno. Vários teóricos de renome abordaram esta temática como Theodor Adorno e Max Weber. De todas as abordagens consideradas, interessou-nos particularmente aquela apresentada pelo sociólogo alemão Nobert Elias em *Mozart: a sociologia de um gênio* (1995), na qual o autor realiza um estudo social no campo da música, mais especificamente na biografia de um músico, observando também as dificuldades e os desafios encontrados neste tipo de pesquisa:

Aqui podemos ver como, a não ser que se domine o ofício de sociólogo, é difícil elucidar os problemas que os indivíduos encontram em suas vidas, não importa quão incomparáveis sejam a personalidade ou realizações individuais – como os biógrafos, por exemplo, tentam fazer. É preciso ser capaz de traçar um quadro claro das pressões sociais que agem sobre o indivíduo. Tal estudo não é uma narrativa histórica, mas a elaboração de um modelo teórico verificável da configuração que uma pessoa – neste caso, um artista do século XVIII – formava, em sua interdependência com outras figuras sociais da época (ELIAS, 1995, pp. 18-19).

Assim, o sociólogo defende o pressuposto de que “o artista é o que é por causa da sua época” (ELIAS, 1995, p.18), sendo influenciado por ela independentemente da sua idiossincrasia. No caso de Mozart (1756-1791), o seu destino “como ser humano único e, portanto, como artista único, foi muito influenciado por sua situação social, pela dependência do músico de sua época com

relação à aristocracia da corte” (*ibidem*, p. 24).

Elias observou ainda que os revezes vivenciados por Mozart, como as malogradas tentativas a um posto importante nas cortes após várias tentativas, dívidas e a falta de prestígio perante a sociedade e às pessoas mais próximas em relação à sua pessoa e às suas obras foram determinantes para que sua vida ficasse desprovida de significado acarretando a morte prematura do compositor. Em outras palavras, Elias (1995, p. 19) demonstra no livro como “mataram” um artista tão excepcional como Mozart. Traçando um paralelo entre o tratamento do objeto de estudo de Norbert Elias e o desta pesquisa, surgiram questões como: como foi tratado Paulino Chaves, e os demais artistas, pela sociedade da sua época? Qual a influência da crítica na sua produção musical?

Elias atenta também aos modelos das estruturas sociais da época, especialmente quando estão relacionadas a diferenças de poder, como o conflito de classes, para que se possa analisar de maneira mais realista e convincente o significado da vida musical de um compositor (ELIAS, 1955, pp. 15-24). Dessa forma, pode-se inferir de maneira mais lúcida o que um indivíduo de uma determinada época poderia ou não fazer perante a sociedade em que vivia, além de observar a sua reação ou a adequação de seu comportamento perante o meio no qual está inserido, pois “sem tal reconstrução, sem uma noção da estrutura de sua situação social [...], nosso acesso a ele [ao compositor] fica bloqueado” (*ibidem*, p. 24).

Da mesma forma se fez necessário identificar quais as formas de emprego, as condições de estudo e de prestígio para o músico, e para o artista em geral, na Belém da época de Paulino Chaves. Se “não há dúvida de que a compreensão do fenômeno artístico e intelectual nas duas capitais da Amazônia, a partir de então, está estreitamente ligada ao processo econômico”, como aponta Vicente Salles (1980, p. 361), Elias (1995) também relaciona o êxito social do músico à questão comportamental a que este deveria se submeter. Segundo Elias (1995, p. 20), os músicos e compositores da época de Mozart, eram obrigados, por sua posição subalterna, a adotar padrões cortesãos de comportamento, além de estar em sintonia com o gosto musical da época.

Neste ponto são discutidas algumas questões vinculadas à análise da produção composicional de Paulino Chaves, tais como: por que este compositor teria composto diversos gêneros musicais para as mais variadas formações

instrumentais e vocais em Belém, enquanto, no Rio de Janeiro, se limitou à composição de pequenas peças para piano? Qual era o público que frequentava os concertos de Paulino Chaves? Como foi a sua aceitação perante este público e a crítica? Quais dessas suas obras corresponderam às expectativas daquela sociedade? Quais as suas características? Qual o contexto sociomusical? O que os outros compositores estavam escrevendo na mesma época? Questões como a primeira, relacionada ao teor da sua produção musical em dois contextos diferentes – Belém e Rio de Janeiro, podem apontar indícios de como os indicadores sociais e culturais podem estimular ou inibir o trabalho criativo de um artista. Para isso, são apresentados, ao longo do trabalho, exemplos de obras compostas em diferentes fases da produção de Paulino Chaves.

Como a pesquisa é histórica, estamos nos valendo também do argumento de Enrico Fubini no seu livro *Estética da Música* (2008), em que o autor opta pela investigação histórica para falar de música ao invés de classificá-la segundo paradigmas estabelecidos entre os estetas do século XVIII e XIX, quando a Estética da Música se tornara uma disciplina autônoma. Naturalmente, uma abordagem histórica pode suscitar ambigüidades. Contudo, segundo Fubini (2008, p.12), “o desejo de certezas não pode fazer com que percamos o sentido da realidade e da consistência histórica”, pois “o que nos interessa aqui são as implicações (...) no plano de uma investigação histórica com o intuito de identificar as fontes do pensamento sobre a música” (*ibidem*, p. 13). A história aparece então aqui como um diálogo entre toda a humanidade, um testemunho global porque os personagens circulam em seu entorno.

1.2 PAULINO CHAVES, SUAS COMPOSIÇÕES E SEU ENTORNO MUSICAL

Na bibliografia consultada sobre a História da Música no Brasil⁴ verificou-se um número consideravelmente inferior de referências a Paulino Chaves se comparado às menções aos seus contemporâneos paraenses, como Henrique Gurjão, Gama Malcher e Meneleu Campos, apesar da sua presença recorrente nos

⁴ Almeida (1942), Enciclopédia da música brasileira (2000), Kiefer (1977), Mariz (1981; 1985; 1991), Neves (2008) e Travassos (2000).

jornais da época⁵, divulgando tanto as composições como os seus concertos. Entre os autores que mencionam o seu nome estão Lúcia Maria Tourinho (2010) - neta do compositor -, os musicólogos Vincenzo Cernichiaro (1926), Renato Almeida (1942), Vicente Salles (1970 e 1983) e Maria Alice Volpe (1995); a pianista e pesquisadora Luciana Noda (2010); os críticos Eurico França (1937) e Assuero Garritano (1938), entre poucos outros, dos quais tivemos conhecimento através das referências bibliográficas contidas nos livros dos dois únicos autores que escreveram uma biografia específica sobre Paulino Chaves: Salles (1983) e Tourinho (2010).

Nas referências consultadas, além de dados biográficos, foram encontradas algumas apreciações analíticas sobre suas obras. Também foram evidenciadas divergências entre os dados coletados pelos seus biógrafos que são mencionadas no decorrer do trabalho, preocupação, aliás, já observada em Salles quando se empenhou em descobrir a verdadeira data de nascimento do compositor (1983, pp. 15-17).

Ao escrever a biografia de Paulino Chaves em comemoração a seu centenário, o musicólogo paraense Vicente Salles (1983) procurou investigar as influências, as redes de relações e o contexto cultural ao longo da vida do compositor. Tourinho publicou recentemente – em 2010 – dois livros sobre Paulino Chaves, uma biografia e um catálogo de suas obras, todas editadas pela autora. Com a atenção voltada para a pesquisa documental, a autora esclarece que seu objetivo não é analisar as obras de Paulino Chaves, mas sim expandir e promover o material coletado para outros pesquisadores (TOURINHO, 2010, p. 21).

Tourinho (2010) divide a biografia de Paulino Chaves em sete fases a partir dos lugares onde o compositor se estabeleceu: Belém (1883-1899); Leipzig (1899-1902); Belém (1903-1910); Manaus (1910-1913); Leipzig (1913-1914); Belém (1915-1927); e Rio de Janeiro (1928-1948). Vicente Salles (1983) dividiu a vida composicional de Paulino Chaves em quatro momentos (1983, p. 23), a saber: (1) obras da juventude (até 1899); (2) primeiro retorno de Leipzig ao Pará (1902⁶-1914); (3) segundo retorno de Leipzig ao Pará (1915-1927); e (4) docência no Instituto Nacional de Música.

⁵ Folha do Norte (1915, 1917, 1918 e 1923), O Estado do Pará (1916 e 1948), A Província do Pará (1902 e 1923).

⁶ Paulino Chaves chegou em Belém em setembro de 1902, apresentando-se em vários concertos. Em dezembro do mesmo ano retorna a Leipzig para prestar os exames finais no Real Conservatório de Leipzig e em abril de 1903 volta a Belém, onde foi nomeado professor do Instituto Carlos Gomes (TOURINHO, 2010, pp. 60-61).

O presente trabalho também adota uma divisão da biografia de Paulino Chaves em quatro fases, porém relacionadas aos gêneros musicais⁷ em que o compositor se deteve: (1) Canções operísticas e peças de salão (até 1902); (2) Hinos e primeiras peças orquestrais (1903-1913); (3) Gêneros musicais diversos como música de câmara, missas, sinfonia e quarteto de cordas (1914-1928); e (4) Peças didáticas para piano (1928-1948), estando essa escolha baseada no foco desta pesquisa: a produção composicional de Paulino Chaves.

1.2.1 Canções operísticas e peças de salão (até 1902)

Ao abordar a primeira fase composicional de Paulino Chaves, discorreremos sobre diversos acontecimentos históricos, políticos, sociais e artístico-musicais. Paulino Chaves (1883⁸-1948) veio ao Pará com quatro meses de idade e sua formação musical iniciou-se na Belém da *belle époque*. Nessa época, a cidade vivia a fase áurea do ciclo da borracha e era uma das cidades mais prósperas do país. Economicamente, isso se relacionava à exportação da borracha⁹. Segundo a antropóloga amazonense Ana Maria Daou, em seu livro *A Belle Époque Amazônica* (2004), a aplicação da borracha na indústria automobilística europeia e americana colocou a Amazônia no mercado mundial, proporcionando maior visibilidade à região (DAOU, 2004, p. 8). A mesma autora conceitua esse momento da “bela época” amazônica como “expressão da euforia do triunfo da sociedade burguesa no

⁷ Embora a definição de gênero musical possa assumir conotações de ordem espiritual como sacro e profano ou como técnica vocal e instrumental (HODEIR, 2002, p. 11), de estilos literários como lírico, dramático, épico (SIQUEIRA, 1976), dentre outras, utilizamos a proposição de Roland de Candé (1989, p. 105), que alega que mal entendidos são evitados ao atribuir a classificação de *gêneros* musicais a peças como sonata e suíte, e à designação de *formas* à forma-sonata e à forma-suíte.

⁸ Há uma polêmica sobre a data de nascimento de Paulino Chaves. Salles (1983, pp.15-17) comenta esse fato ao comparar a data mencionada no livro de Cernicchiaro, amigo de Paulino Chaves, e confirmada pelo seu irmão Anísio, no dia 25 de junho de 1880 e a data de 26 de junho de 1883 contida na autobiografia de Paulino Chaves e cedida à Salles pelo filho de Paulino Chaves, Lohegrin. Salles optou pela data de 1880 e supôs que Paulino Chaves teria modificado a data natalícia, fazendo-se passar por três anos mais jovem para poder burlar a burocracia de ingresso à docência no Instituto Nacional de Música. Em 2010, no prefácio do livro de Tourinho (2010, p. 15), Salles reconsidera a sua hipótese alegando que Paulino Chaves se fizera passar três anos mais velho (de 16 para 19 anos) para que tivesse idade apropriada para embarcar desacompanhado para a Alemanha. Tourinho ainda ilustra o diploma emitido em Leipzig datando em 25 de junho de 1880 o nascimento de Paulino Chaves e a certidão de casamento datando em 26 de junho de 1883, assegurada pela autora como “a data correta” (*ibidem*, p.27).

⁹ No entanto, já em 1889 o jornal *A Semana* de 29 de maio de 1889 mencionava sobre o declínio da borracha, ainda que de maneira humorística: “... no meio dessa crise assustadora, que é a ordem do dia, desde que a sra. d. Borracha deixou seus custosos vestidos de seda para enfiar-se na chitinha de I\$700 réis (...) pela fina” (*A Semana* 29/05/1889, p. 2).

momento em que se notabilizavam as conquistas materiais e tecnológicas, se ampliaram as redes de comercialização e foram incorporadas à dinâmica da economia internacional vastas áreas do globo antes isoladas" (*ibidem*, p. 7).

No cenário político, a cidade passou pela transferência do poder imperial para o republicano. Até o Brasil Império, figuravam na política paraense dois partidos, o Liberal e o Conservador (CRUZ, 1960, pp. 212-214). Em 1886, despontava também o Clube Republicano, do qual se originou o Partido Republicano Paraense (PRP) composto por Justo Chermont, Lauro Sodré, Manuel Barata, Gentil Bittencourt, Paes de Carvalho, entre outros (*ibidem*, pp. 214-217). Com a Proclamação da República em 1889, o PRP se transformou na maior força política da Província e, quase em simultâneo, dissidentes do monarquista Partido Liberal fundaram o Partido Republicano Democrático (PRD) (*ibidem*, p. 219), principal rival do PRP.

Em seguida, outros partidos foram fundados nos primeiros anos da república: o Clube Paraense (1890), o Partido Nacional Católico (1891), o Partido Republicano Federal – Justo Chermont e dissidentes do Partido Republicano Paraense – e o Partido Democrata Federal – de Barão de Igarapé-Miry e Vicente Chermont. Esses dois últimos partidos foram fundados em 1897 e promoveram uma fusão em 1899 (CRUZ, 1960, p. 221).

Todos esses assuntos eram discutidos e confrontados pela imprensa paraense da época, que remonta um viés político desde o jornal *O Paraense* (1822) do cônego cabano Felipe Patroni (CRUZ, 1960, pp. 221-223). O *Diário do Gram-Pará* (*sic*) (1856-1892), criado por editores portugueses, foi órgão dos partidos Conservador, Católico e Nacional (1960, p. 225) e em 1892, igualmente com o *Diário de Belém* (1868-1892), “foi empastelado por opor-se à nova situação republicana” (SALLES, 1980, p. 398), dissolvendo-se também no mesmo ano o Partido Nacional Católico. Os principais jornais de ideologia republicana eram *A Tribuna* (1870-1876), *O Futuro* (1872), *A Província do Pará* (1876), *Revolução* (1880) e *A República* (1886) – órgão do Clube Republicano. A partir do governo republicano surgiram os jornais *O Democrata* (1890-1895) – antigo *O Liberal do Pará*, órgão do PRD e rival do jornal *A República* (FARIAS, 2009, p. 16; MOURA, 2008, p. 42), *Folha do Norte* (1896), *O Estado do Pará* (1911), dos quais falaremos mais adiante (CRUZ, 1960, pp. 219 e 221-226; SALLES, 1980, p. 399). Segundo a linguista Sílvia Carvalho Mourão, em sua dissertação de mestrado, “a implantação da imprensa permitiu, sobretudo, que o Pará participasse das modificações

políticas, culturais e literárias ocorridas no Brasil” (MOURÃO, 2006, p. 28).

Durante o final do século XIX e início do século XX, a elite belenense, seja ela ligada à economia seringueira ou formada por profissionais liberais¹⁰, – elite esta que poderia ser caracterizada pela presença de traços liberais e abolicionistas, por uma credulidade no progresso da civilização européia e cujo ideal positivista coincide, cronologicamente, com a tomada do poder republicano no país – engajou-se numa tentativa de criar uma maior proximidade com a cultura européia, propondo uma mudança nos hábitos e costumes da população (SARGES, 2002, pp. 14 e 139; DAOU, 2004, pp. 8 e 32). Esses acontecimentos de cunho político, ideológico e cultural serão evidenciados nesse trabalho a partir do momento em que se fizerem presentes na vida de Paulino Chaves.

Com o desejo de modificar os costumes da população enquadrando-a nos moldes civilizatórios europeus e de receber um maior número de investidores estrangeiros, os governantes decretaram códigos de conduta, sendo a personalidade mais famosa a figura de Antônio Lemos que governou a cidade de Belém por quase quinze anos (1897-1911). Os Códigos de Postura decretados por esse intendente puniam seus detratores, resultando em inúmeros casos de polícia mediados até mesmo com violência (LACERDA; SARGES, 2009, pp. 165-166). Lacerda e Sarges (2009) nos dão alguns exemplos desse controle de conduta sofrido pela população:

Assim, em 1900, em Belém do Pará, o código de postura, reformulado e denominado de Código de Polícia Municipal, é um dos testemunhos desse processo civilizatório que a cidade experimentou na virada do século XIX para o XX, sobretudo na administração do ícone da Belle Époque, o intendente Antonio Lemos. Tudo era controlado, desde o ambulante até o indivíduo que chegasse à janela ou porta em traje considerado indecente ou em completa nudez, ou conservar-se em casa em tais condições de maneira que fosse visto pelo passante da rua, ou estacionasse em áreas não permitidas para mercadejar ou ainda colocar cadeiras na calçada, um hábito muito comum da população, sob a alegação de impedir o trânsito de pessoas. A esses infratores estava reservado o talonário de multa (LACERDA; SARGES, 2009, p. 168).

No plano social, Salles (1980, p. 398) aborda o caráter elitista na *belle*

¹⁰ A exemplo do pai de Paulino Chaves, que fora juiz de direito (SALLES, 1980, p. 16).

époque apontando segregação social e racial:

Belém tornara-se cidade rica, com os recursos oriundos da borracha, mas também muito preconceituosa. A população se dividia em estamentos bem definidos: na época era talvez a cidade brasileira onde mais se notava a segregação social e de raça. Havia bairros de negros, de cearenses, de alagoanos, de pernambucanos.

Assim, se por um lado eram construídos grandes palacetes, praças, se eram abertas grandes avenidas, se foram criadas e executadas políticas de saneamento e de higienização, a população pobre era excluída para as áreas mais afastadas da cidade por não acompanhar os padrões de moradia determinados pela intendência, resultando na destruição de suas habitações no centro da cidade (LACERDA; SARGES, 2009, p. 169).

Para Starobinski (2001, p. 11-13), em sua obra *As máscaras da civilização*, a palavra “civilização” deixou de ser neologismo, ou seja, um novo conceito em processo de reflexão, discussão e construção para se transformar uma ordem dos bons costumes a partir da revolução francesa, e conseqüentemente com a política republicana. Aparece também como uma idéia repressiva e religiosa, diferente das ideias racionalistas dos Iluministas e dos Enciclopedistas (*ibidem*, pp. 13-14), consolidando-se então num conceito emancipador e unificador na forma de agir das pessoas (*ibidem*, p. 14).

O processo de assimilação e de apropriação da cultura européia pela elite paraense envolveu mudanças no vestuário, a construção de inúmeros teatros¹¹ e cafés de inspiração sobretudo francesa, o envio dos jovens oriundos das classes mais abastadas para estudar no exterior¹² (VIEIRA, 2001, pp. 49-51; SARGES, 2002, pp. 14 e 82) e a circulação de diversos periódicos com informações relacionadas aos acontecimentos no exterior promovida por movimentos culturais de explícita valorização dessa cultura elitista (VIEIRA, 2001, p. 52).

A intensificação da vida social e da ampliação de espaços sociais esteve relacionada à da vida cultural e artística. Daou (2004, p. 41) menciona eventos, festas cívicas e religiosas, dentre outras, em praças – com seus bancos e coretos

¹¹Teatros erguidos a partir de 1850, segundo Salles (1980 *apud* VIEIRA, 2001, p. 49): Cassino Paraense, Teatro União e Amizade, Gymnasio Paraense, Teatro Chalet (depois Teatro Moderno), Teatro Provisório, Teatro Recreio, Teatro Cosmopolita, Teatro Polytheama, Palace Theatre, Teatro Éden, Teatro do Bar Paraense e Theatro da Paz.

¹²Houve também os que obtiveram bolsa do Estado e que depois eram obrigados a retornar para atuarem como músicos professores (VIEIRA, 2001, p. 49).

em ferro fundido – e as *soirées* dançantes nos salões de sociedades como o clube Euterpe e o Ateneu Comercial. Outras sociedades recreativas são aludidas em Salles (1980, p. 365) como: Assembléia Paraense, Dayla Paraense, 15 de Agosto, Recreativa, Bela Harmonia e o Euterpe. Nesses eventos, as mulheres despontavam requinte e ostentação exibindo jóias caríssimas e figurinos inspirados nos modelos de Paris (SALLES, 1980, pp. 305 e 360; DAOU, 2004, p. 54).

O campo das artes plásticas nessa época é mapeado na tese do professor Dr. Edison da Silva Farias (2003) em vários quadros sinóticos referentes a períodos cronológicos baseados no relatório de pesquisa realizada por Paolo Ricci acerca das artes plásticas no Pará, apresentado à FUNARTE em 1978. Destacam-se durante o período estendido entre 1872 a 1889 a Exposição Artístico-Industrial (1876 e 1879), a inauguração da firma fotográfica Fidanza & Cia em 1873 e a criação da Academia de Belas Artes com funcionamento noturno no prédio do Liceu Paraense em 1873 (FARIAS, 2003, pp. 81-83). Outro período, entre os anos de 1890 a 1899, compreende o malogrado projeto de criação da Escola de Belas Artes em Belém (1899), a suspensão por tempo indeterminado da Exposição Artístico-Industrial (1897) e a suspensão do patronato estadual nas artes plásticas sendo José Porfírio o seu último pensionista (FARIAS, 2003, p. 83-85). Esses últimos ocorridos contrastam com a encomenda de Antônio Lemos aos pintores italianos Domênico de Angelis e Giovanni Capranesi para a tela *Últimos Dia de Carlos Gomes* em 1899 (COSTA, 2006, pp. 1-2), com o logro de Theodoro Braga para o estrangeiro através da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e com a transformação do Conservatório Carlos Gomes em instituição de ensino público.

O teatro e a música cênica eram as manifestações artísticas que abrangiam as diversas camadas da sociedade, podendo ser apresentadas tanto em nobres salões como “nas festas de subúrbios” (SALLES, 1980, p. 400). Muito populares foram os teatros de revistas, com destaque para o *Tacacá* de Euclides Faria e musicado por Cincinato Sousa (SALLES, 1980, p. 407). Destacaram-se também, entre outros, o ator Lourenço Antonio Dias, responsável pela inauguração do Theatro Chalet (1873), o ator, empresário, cantor e compositor José de Lima Penante (1840-19??) – entusiasta da campanha abolicionista e republicana (SALLES, 1980, pp. 418-422) – e o ator e empresário Vicente Pontes, que com a sua companhia dramática monopolizou as temporadas cênicas no Theatro da Paz, desde a sua inauguração até os primeiros anos, além de ali promover bailes

carnavalescos “em que se diverte, mascarada, a [...] sociedade escolhida e elegante” (SALLES, 1980, p. 299). O Largo de Nazaré foi a principal quadra para a instalação de pavilhões e o levantamento de casas de teatro como o Avenida, o Recreio, além do já mencionado Chalet, e muitas companhias líricas que encenavam primeiramente no Teatro da Paz e depois se dirigiam para esses teatros que atraíam o público. No Largo da Pólvora, atual Praça da República, havia, além do Theatro da Paz, o Teatro-Circo Cosmopolita, que, por vezes, chegou a ser fechado mediante ordem policial por descumprir “o código da moral e dos bons costumes” em decorrência do entusiasmo do público masculino com atrizes, cantoras e outras artistas que atuavam nesse teatro (SALLES, 1980, p. 410). Esses teatros contaram com a *performance* de músicos que atuarão com Paulino Chaves nas décadas subseqüentes, como Roberto de Barros e Ernesto Dias.

A vida literária foi intensificada pelo surgimento de várias editoras a partir da segunda metade do século XIX, o que estimulou a publicação de livros e revistas de autores locais, além da divulgação dos trabalhos desses autores em saraus no Theatro da Paz e nas ruas (COELHO, 2003, p. 24). Destacou-se também o movimento Mina Literária (1895-1899), associação de escritores com o intuito de estimular, valorizar e desenvolver a literatura do norte do país, desprovida de estrangeirismos, “constituindo-se numa forte representação no quadro literário local” (*ibidem*, p. 27). Segundo a historiadora Marinilce Oliveira Coelho (2003, p. 25) “o grupo dos *mineiros* – como eram chamados os integrantes dessa associação – preparava conferências, promovia concursos literários, publicava livros [de autores locais], organizava saraus literários”. Através de tais produções literárias, esse grupo passou a publicar para jornais e revistas de outros Estados (MOURÃO, 2006, p. 28). Entre os seus componentes estão Acrísio Mota, José Eustachio de Azevedo, Natividade Lima, Theodoro Rodrigues, Leopoldo Sousa, entre outros.

O avanço do ciclo da borracha em Belém durante a *belle époque* também refletiu no panorama musical da cidade, como aponta a professora Dra. Lia Braga Vieira (2001):

[...] exportadores de borracha enriquecidos estimulavam o comércio de importação e fabricação de instrumentos musicais, não só para os seus filhos, como para as orquestras e bandas. Os navios a vapor, nacionais e internacionais, supriam o mercado partituras musicais e peças para montagem de editoras, gráficas que, além de publicações musicais, lançavam também periódicos especializados como: *Gazeta*

Musical, Salão Musical, Revista Lyrica, Revista Musical. Estes periódicos documentaram, por meio de notícias e de críticas musicais, a vida artístico-musical de Belém e, portanto, a incorporação do gosto musical europeu pela elite paraense, enlouquecida com o brilho da borracha (VIEIRA, 2001, p. 52).

O *boom* financeiro da economia gomífera¹³ proporcionou à elite belenense intenso consumo de bens de luxo, o desenvolvimento urbanístico moldado nos padrões civilizatórios das principais metrópoles européias e a construção de grandes edifícios, como o já mencionado Theatro da Paz¹⁴, que foi inaugurado em 15 de fevereiro de 1878, e marcou uma nova era na cultura musical paraense propiciando um período de grande florescimento operístico¹⁵ com a importação de companhias líricas nacionais e internacionais, com o predomínio das óperas italianas, patrocinada por sociedades e comerciantes, como a Associação Lírica Paraense¹⁶, que recebiam ainda subvenções do governo provincial¹⁷.

Com o declínio das companhias dramáticas de Vicente Pontes e de outros empresários, a ópera passa a assumir o palco do Theatro da Paz. Segundo Salles (1980, pp. 300-304), enquanto as companhias dramáticas insistiam em atuar com atores desconhecidos, amadores ou já em fase de decadência, a “primeira” companhia lírica a atuar em Belém¹⁸ quando “não era composta de elementos de primeira grandeza na cena lírica peninsular, trazia ao menos, bons cantores, um elenco homogêneo, revendo-se, por isso, excepcional acontecimento artístico e social na província” (*ibidem*, p. 304). A Companhia Lírica Italiana de Tomas Passini¹⁹

¹³ Segundo Daou (2004, p. 23), entre 1898 e 1900, a borracha correspondia a 25,7% dos valores das exportações brasileiras, sendo superada apenas pelo café (52,7%).

¹⁴ Comenta Salles (1980, p. 304) que com a edificação do Theatro da Paz, o Largo da Pólvora se tornou “o centro dos maiores acontecimentos sociais e artísticos do Pará”, pelo do funcionamento de vários teatros e cafés.

¹⁵ Apesar do reduzido período de espetáculos das grandes companhias líricas na história do Theatro da Paz que abrigou muito mais operetas, zarzuelas, bailes de carnaval, entre outros eventos, as óperas são os acontecimentos mais significativos na memória desta casa e que assinalam a sua fama (DAOU, 2004, p. 53).

¹⁶ A Associação Lírica Paraense foi fundada em 1880 responsável na contratação das companhias de ópera para as temporadas líricas no Theatro da Paz (SALLES, 1980, p. 308).

¹⁷ Segundo Salles (1980, p. 311), o presidente da província na época, dr. José Coelho da Gama e Abreu, Barão do Marajó (1879-1881) “muito protegeu a música no Pará e estimulou a criação da Associação Lírica Paraense”.

¹⁸ O reconhecimento de primeira companhia lírica a se apresentar em Belém foi narrado por cronistas da época devido à grande repercussão dessas companhias no meio artístico e social de Belém (SALLES, 1980, p. 306).

¹⁹ A Companhia de Passini não foi contratada para vir a Belém, mas foi amparada financeiramente pela Associação Lírica Paraense que foi criada inicialmente para esse fim (SALLES, 1980, pp. 305 e 308).

veio a Belém em 1880, foi a primeira companhia estrangeira a vir para cidade e trouxe consigo o regente italiano Enrico Bernardi²⁰. O repertório desta temporada constituiu-se de nove óperas, todas com libreto em italiano. A apresentação que fez mais sucesso nessa temporada foi *Il Guarany* do maestro Carlos Gomes. A partir desta apresentação, Carlos Gomes passava a ser venerado pelo público paraense com hinos em sua homenagem, litografias estampando o seu rosto, e espetáculos em homenagem e benefícios ao seu nome – ainda que até o momento o compositor nunca tivesse posto os pés em Belém – encabeçados pela presidência da província e divulgados por uma comissão de pessoas influentes (*ibidem*, pp. 311-313).

O público paraense já tinha apreço pelas apresentações líricas herdado dos espetáculos realizados no antigo Teatro Providência (*ibidem*, p. 305) e tanto Tomás Passini como pessoas influentes no cenário político-cultural de Belém tinham ciência dos efeitos publicitários provocados com a primeira apresentação nessa cidade de uma ópera feita por um compositor brasileiro, “com a primeira ópera nacional executada no Pará” (*ibidem*, p. 309) e com a vinda do tão enaltecido compositor Antônio Carlos Gomes (*ibidem*, p. 314).

Nos anos posteriores, foram assumidas novas estratégias por Passini, a Associação Lírica Paraense e o Governo da Província: em 1881 acontece a estréia de *Idalia* de Henrique Gurjão, a primeira ópera de um compositor paraense e, em 1882, Carlos Gomes se fez presente – por intermédio de Gama Malcher – na apresentação de sua ópera *Salvator Rosa*, regida por Bernardi. Nessa última temporada, a companhia lírica, que partiu da Itália, desembarcou apenas em Recife e em Belém – o que demonstra a influência econômica da Associação Lírica Paraense, agora uma grande sociedade empresarial (SALLES, 1980, pp. 334-335) – e infindáveis foram as homenagens por parte de todos os setores da população paraense a Carlos Gomes (*ibidem*, pp. 326-343).

Em 1883, a temporada lírica é empresariada pelo próprio maestro Carlos Gomes, mas o compositor teve revés financeiro, provavelmente por causa da inimizade com Gama Malcher, membro de uma família muito influente na província, inclusive na Associação Lírica Paraense (*ibidem*, p. 348). Nos anos posteriores,

²⁰ Enrico Bernardi foi ovacionado pelo público paraense, recebeu do Conservatório Dramático Paraense “uma batuta adornada com relevos em ouro e prata” (SALLES, 1980, 311) e acabou permanecendo alguns anos na capital paraense (1883 a 1888 e 1896 a 1898). Após a morte de Carlos Gomes, Enrico Bernardi, que se encontrava em Belém como diretor de orquestra da companhia lírica da temporada de 1896, foi nomeado para assumir a direção do Conservatório de Música.

foram contratadas companhias líricas de ópera bufa, que também apresentavam óperas dramáticas e operetas, porém mais modestas com elenco nacional proveniente do Rio de Janeiro e até mesmo com elenco local (*ibidem*, pp. 351-355).

Em 1890, Gama Malcher estréia no Theatro da Paz a sua ópera abolicionista Bug-Jargal e em 1891 o maestro italiano radicado em Belém Ettore Bosio apresenta *O Duque de Vizeu* (SALLES, 1970, p. 47-48). Mesmo com o declínio da vinda das grandes companhias líricas, o público paraense continuou aficionado pelo canto lírico, e se não podia assistir no Theatro da Paz, recorria a outros teatros como o Cosmopolita. A última década do século XIX foi também marcada pela execução de concertos sinfônicos em que a maioria de seus repertórios se baseavam em trechos de óperas, bem ao gosto do público.

Salles (1980, p. 356) ressalta a importância do maestro italiano Enrico Bernardi, que decide fixar-se em Belém após o fracasso da temporada lírica empresariada por Carlos Gomes na capital paraense, na difusão da atividade musical no Theatro da Paz, principalmente na promoção da música instrumental com os concertos sinfônicos – desde 1884, quando foi inaugurada uma série de concertos ao ar livre (SALLES, 1980, p. 372), acarretando no significativo destaque para a música instrumental na temporada de 1887. Segundo o autor “as audições de música de câmara e sinfônica tornam-se mais frequentes, dando oportunidade ao que o público paraense entrasse em contato com outro repertório” (*ibidem*.).

Ainda em 1887, foi inaugurada a Sociedade Philarmônica Santa Cecília “a fim de dar suporte à música coral e sinfônica no Pará [...] na ausência de seu principal incentivador Enrico Bernardi” (*ibidem*, pp. 365-357). A principal sala de concertos para as apresentações de música instrumental foi o salão de honra do Theatro da Paz e constava de repertório variado, com obras de compositores como Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Auber, Fauré, Verdi, Carlos Gomes, entre outros²¹, em diversos gêneros musicais (sinfonia, concerto, peças para piano, sonata, canções e árias de ópera) e formações instrumentais (solo, duos, trios, quartetos, entre outros). A partir de então começam a despontar nomes de compositores que não tinham cultivado a ópera, como o pianista Clemente Ferreira e os flautistas José Domingues Brandão e Ernesto Dias. Segundo Salles (1980, p. 362), a difusão da música instrumental propiciou a jovens músicos “a oportunidade de entrar em contato com a

²¹ Note-se a significativa escassez de obras de compositores italianos na música instrumental.

música européia e de se exercitarem nas orquestras e bandas de música, sob a direção de bons regentes”.

Paralela à construção do Theatro da Paz ocorreu a vinda de músicos estrangeiros – muitos dos quais acabavam fixando moradia em Belém (VIEIRA, 2001, p. 49) – e paraenses que retornavam de seus estudos na Europa, como Henrique Gurjão em 1861. Esses músicos criaram associações musicais, como, além da Sociedade Philarmônica Santa Cecília, a Sociedade Phil'Eutherpe (1860), a Sociedade Club Philarmonico (1873), a banda da Sociedade Lyra Paraense Santa Cecília (1874), o Club Mozart, o Club Verdi e o Club Eutherpe, o que ocasionou um período de profusão da música sinfônica em Belém. A Orquestra Filarmônica da Sociedade Phil'Euterpe, a primeira do Pará com essa estrutura, realizou concertos em todo o país (*ibidem*, p. 50).

As bandas civis e militares compunham o cenário musical em grandes eventos da cidade como o Círio de Nazaré, e apresentavam tanto nos teatros – “freqüentados pela elite” – quanto nos coretos das praças – “onde o povo está” – um repertório variado²², tanto o popular quanto o erudito (VIEIRA, 2001, pp. 53-54). Assim como as temporadas líricas, as bandas civis foram também “sustentadas por sociedades como a Lyra Paraense de Santa Cecília, Club Euterpe, Bela Harmonia, Eutherpe Reductoense, Tuna Luso Caixerai, entre outras” (VIEIRA, 2001, p. 53). Vários músicos das bandas eram chamados para completar as apresentações orquestrais (SALLES, 1980, p. 363).

A burguesia também assumiu as atividades administrativas e pedagógicas no campo da música, antes desenvolvidas pela Igreja, com a criação do Conservatório Dramático Paraense²³ em 1873 e a Sociedade Propagadora de Belas Artes. Esta última contou ainda com o auxílio financeiro do Governo Estadual para criar, em 1895, a Academia das Belas Artes, na qual se inseria, como um dos departamentos, o Conservatório de Música (1895), futuro Instituto Estadual Carlos Gomes (VIEIRA, 2001, p. 69; SALLES, 1995, p. 11).

A importação de instrumentos musicais e de companhias líricas, a instalação

²² Segundo Vieira (2001, p. 53), o repertório dessas bandas era composto de “música internacional, gêneros populares na moda, hinos cívicos e patrióticos, marchas, dobrados e toques”.

²³ Segundo Augusto Meira Filho (1980, p. 3) a ideia da criação do Conservatório Dramático Paraense partiu do vice-presidente da Província Miguel Antônio Pinto Guimarães, o Barão de Santarém, e na portaria de 29 de março de 1873 conta como objetivo “cuidar do aperfeiçoamento da literatura, a música a pintura e a declamação” (MEIRA FILHO, 1980, p. 3). O Conservatório Dramático era composto por várias seções e Henrique Gurjão foi o primeiro a dirigir a seção da música (SALLES, 1995, p. 10).

em Belém de músicos dessas companhias após as temporadas líricas, a criação de sociedades artísticas e o intercâmbio de músicos entre o Pará e a Europa formam grande parte do cenário artístico-musical da cidade nessa fase da *Belle Époque* (SALLES, 1970; VIEIRA, 2001, p. 49-56; GOÉS, 1996, p. 422-423). Foi nesse ambiente cultural que Paulino Chaves escreveu as suas primeiras composições: “valsas, quadrilhas e pequenos ensaios de óperas, cujos libretos extraía de almanaques” da época (SALLES, 1983, p. 17-18) e cujas partituras foram extraviadas.

Paulino Chaves iniciou os estudos de piano²⁴ com a mãe e posteriormente com a professora Idalina de França (1845-1900), “considerada a primeira pianista do Norte do país no seu tempo” (SALLES, 1970, p.149). Idalina de França foi casada com o também pianista José Pinto de França (1830-1907) que foi professor do Conservatório Carlos Gomes desde sua fundação em 1895. O casal mantinha uma escola de música²⁵ (TOURINHO, 2010, p. 28) e gerou uma família de artistas com os filhos Artur França (1879-1967) e Idália França (1864-?) como pianistas e a artista plástica Julieta França (18??-19??)²⁶. Alice Dora França (1913-?), filha de Artur França, foi violinista (SALLES, 1970, p. 146).

A infância musical de Paulino Chaves em Belém é marcada pelo advento da música instrumental nesta cidade. Além da iniciativa por parte dos artistas locais para a difusão dessa prática musical, a cidade também contou com a apresentação de instrumentistas de renome internacional. Salles documenta no ano de 1887 os concertos de piano do francês Alberto Friendenthal (SALLES, 1980, p. 358) e do português José Viana da Motta (1868-1948), que teria inspirado Paulino Chaves à carreira pianística (SALLES, 1983, p. 23). Além disso, a “pianolatria” havia tomado a casa das famílias burguesas em todo o país, o que impulsionou a importação e a fabricação de pianos em Belém (SALLES, 1980, p. 361-362).

Fruto desse processo cultural elitista, Paulino Chaves foi estudar na Europa em 1899²⁷, antes de se formar em Agrimensura pelo Ginásio Paes de Carvalho.

²⁴ Segundo Vieira (2001, p. 50), era comum entre as famílias abastadas contratarem professores para ensinar instrumento e canto aos seus filhos, seja em aulas ou cursos de música particulares.

²⁵ Vários músicos locais e estrangeiros passaram a atuar também como professores, em escolas públicas e privadas ou até mesmo em aulas particulares (SALLES, 1980, p. 364).

²⁶ Julieta França iniciou seus estudos artísticos com Domenico de Angelis em Belém, foi estudar na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro em 1897 e foi a primeira artista brasileira do sexo feminino a ganhar bolsa de estudo para o exterior (França) (SIMIONI, 2007).

²⁷ Não há informação de seus biógrafos se Paulino Chaves foi agraciado com bolsa estatal para estudar na Europa, a exemplo de Henrique Gurjão e Alípio Cesar. Sabe-se que ele era de família

Porém, diferente de outros compositores paraenses dessa época, como Henrique Gurjão, Gama Malcher e Meneleu Campos, que preferiram estudar na Itália²⁸ a exemplo do maestro Carlos Gomes, Paulino Chaves foi para a Alemanha, onde desenvolveu seus estudos musicais no Conservatório de Leipzig. Essa escolha pela escola alemã acabou por implicar numa distinção estética entre a produção musical de Paulino Chaves e a de seus contemporâneos, especialmente no que se refere a uma certa preferência pela composição instrumental e coral, como veremos mais adiante, ao invés da composição de óperas e de canções inspiradas no *bel canto* italiano.

No artigo *Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa*, de Maria Alice Volpe (1995), a autora trata da influência exercida pelo ensino europeu nos compositores brasileiros – dados e características dos conservatórios onde estudaram e seus professores – entre eles Paulino Chaves e seus contemporâneos no Pará. À época de sua partida para a Alemanha, essa escola já exerceria uma maior influência no cenário musical internacional (VOLPE, 1995, p. 53-60; VERMES, 2004, p. 112; NEVES, 2008, p. 28), o que denota certa distinção de Paulino Chaves com relação aos seus contemporâneos que foram à Itália estudar²⁹. Segundo Dudeque (2005, p. 214) e Vermes (2004, p. 112), se a escola alemã exercia forte influência na Europa durante a segunda metade do século XIX, aos poucos superando a escola italiana - inclusive na própria Itália³⁰ (VOLPE, 1995, p. 56), esse efeito logo repercutiria no Brasil. Com relação a esse assunto, Dudeque (2005), Vermes (2004) e Volpe (1995) mencionam também os comentários que o

provida de bens – a exemplo de Gama Malcher e Meneleu Campos – e que antes de ir à Alemanha já despontava no cenário musical de Belém como um notável pianista (SALLES, 1983, p. 18). Além disso, o Governo do Estado já havia suspendido bolsa de estudo para a Europa desde 1897 (FARIAS, 2003, pp. 83-85) e agora investia no ensino local compatível ao europeu.

²⁸ Além dos músicos locais, muitos italianos provenientes das companhias líricas fixaram residência em Belém como o já referido maestro Enrico Bernardi, Luigi Sarti, Ettore Bosio, entre outros. Muitos italianos de outras práticas artísticas como a pintura, a escultura e o teatro também se instalaram na capital paraense.

²⁹ Paulino Chaves também preparou vários alunos, tanto em Belém como em Manaus, para ingressar no conservatório dessa cidade alemã (TOURINHO, 2010, p. 33-34). No entanto, Paulino Chaves não foi o único paraense a estudar em Leipzig; outros compositores paraenses foram à Alemanha na mesma época que Paulino Chaves como Mamede Costa e Clemente Ferreira (SALLES, 1970).

³⁰ “O que não resta dúvida é que um fenômeno qualquer dá-se na Itália desde a aparição tumultuosa de Rossini, a quem cegamente adoram como um gênio, sem rival no passado, no presente e... no futuro! [...]

Dir-se-ia que vai pouco a pouco vencendo a medonha crise e levantando-se a alturas que não é possível prever desde já, vendo artistas como Martucci, o inteligente diretor do Liceu de Bolonha. Sgambatti, o eminente pianista e compositor discípulo de Liszt, Verdi nas suas últimas obras, e de alguma forma Puccini, Giordano e outros, volverem-se para a Alemanha e aí beberem sufregamente os mais salutares exemplos” (MIGUEZ, 1897, p. 30 *apud* VERMES, 2004, p. 112).

compositor republicano Leopoldo Miguez teria feito sobre as escolas européias em relatório³¹ publicado no ano de 1897, elogiando os conservatórios alemães em detrimento dos conservatórios italianos³². (DUDEQUE, 2005, p. 214; VERMES, 2004, p. 112; VOLPE, 1995, p. 52), além da proposta de Alberto Nepomuceno referente à adoção livros alemães como métodos didáticos para o Instituto Nacional de Música (DUDEQUE, 2005, p. 214).

Volpe (1995, p. 60) ainda mostra alguns exemplos de como a influência alemã afetou os compositores brasileiros que foram estudar na Europa durante o século XIX, mesmo que a sua grande maioria tenha ido para a Itália e a França:

Levy escreveu seus três poemas sinfônicos em 1890, depois de sua estada em Paris, em 1887; sua obra para piano intitulada *Schumanniana* data de 1891. Braga, depois de sua estada em Paris entre 1890 e 1894, escreveu três poemas sinfônicos. Além disso, de um modelo geral todos os compositores românticos brasileiros experimentaram gêneros afins à forma-sonata.

O crescimento da influência da música alemã sobre a italiana pode ser apontado como decorrente de propósitos tanto estéticos quanto políticos: segundo a pesquisadora Clarissa Lapolla Bomfim Andrade (2011, p. 910), em artigo sobre o periódico fluminense *Gazeta Musical* apresentado no Congresso da ANPPOM de 2011, o poder republicano no Brasil, influenciado pelo positivismo comnteano, considerava “necessário que o povo tivesse acesso às práticas [ou técnicas] musicais refinadas e modernas” (ANDRADE, 2011, p. 912) associadas “aos modelos europeus, sobretudo os franceses e alemães nas práticas composicionais e interpretativas da última década do século XIX, para a construção de uma música moderna e refinada que representasse a Nação” (*ibidem*, p. 913). A autora comenta que expressão “modernidade” na linguagem musical associava-se constantemente ao drama musical de Wagner – “símbolo da modernidade e de um grau mais elevado de civilização” (*ibidem*, p. 912), a “música do futuro” (*ibidem*) – “em

³¹ O relatório de Leopoldo Miguez intitulado *Organização dos conservatórios de música na Europa*, que na ocasião era diretor do Instituto Nacional de Música (aliás, seu primeiro diretor após a tomada do poder republicano), foi uma incumbência do Ministro da Justiça e dos Negócios Interiores para que o compositor observasse a organização dos conservatórios europeus (VERMES, 2004, p. 108).

³² “Verdade é que nas escolas oficiais italianas predomina um conservatorismo impertinente, os mesmos antigos e obsoletos métodos são ainda estritamente observados; ao aluno veda-se toda a liberdade para desembaraçar-se de uma infinidade de peias sem utilidade, e, contrariamente ao que se faz em outros países, notoriamente na Alemanha, persiste-se em condenar *a priori* todo e qualquer método evolutivo” (MIGUEZ, 1897, p. 30 *apud* VERMES, 2004, p. 112).

oposição à linguagem operística italiana, vista como ‘decadente’ e por demais ligada ao período monárquico” (*ibidem*). Assim, a adoção de um novo regime político priorizava também uma nova música. E esta nova música chamava atenção também pelo cunho nacionalista, principalmente em Wagner.

Além disso, a Alemanha já despontava no cenário musical como uma escola moderna que crescia em vários segmentos do ramo da música como o ensino nos seus conservatórios, o desenvolvimento científico em outras áreas relacionadas à música – como a teoria musical, a filosofia da música, a musicologia e até a etnomusicologia (denominada na época de musicologia comparada), além de sua repercussão nas novas técnicas composicionais como a exploração de novos matizes orquestrais e harmônicos que caracterizariam a chamada Nova Música Alemã, sendo as principais referências a música programática de Liszt e Richard Strauss e os dramas musicais de Wagner.

Apesar de a influência germânica ter repercutido até no próprio Carlos Gomes na ópera *Fosca*, sua inspiração era essencialmente a música operística italiana (VOLPE, 1995, p. 54). O fato de o maestro ter sido patrocinado pelo poder Imperial tornou-o um compositor marginalizado na capital da república e no Instituto Nacional de Música (SALLES, 1995, pp. 20-21; NEVES, 2008, p. 29) e seus apreciadores, como Cernicchiaro e Guanabarro, passaram a ser cunhados de “passadistas”.

O advento da música alemã repercutiu também no crescimento da prática música instrumental (sinfônica e camerística) sobre o *bel canto* italiano, mesmo na música alemã do século XVIII e da primeira metade do século XIX (VOLPE, 1995, p. 56). Se em Belém crescia o apreço pela música instrumental e despontava o surgimento dos *clubs* de música de câmara sobre as companhias líricas, a ópera italiana começa a parecer ultrapassada e muito próxima à moda imperial, apesar de ter sido uma importante expressão da cultura na fase áurea da *belle époque*.

Esse processo é ainda incipiente no final do século XIX, visto a forte influência da música operística em Belém. A música sinfônica, coral e camerística, como veremos mais adiante, ganhou maior projeção nas duas primeiras décadas do século XX com Meneleu Campos e Paulino Chaves.

Carlos Gomes foi uma figura venerada em Belém. Foi registrada a euforia da população belenense ao compositor desde sua primeira vinda à cidade por ocasião da apresentação de obras suas e de quando retornou para a posição de primeiro

diretor do Conservatório de Música de Belém – no Governo de Lauro Sodré, além da homenagem póstuma por parte do Governo do Estado com a denominação desse estabelecimento de Instituto Carlos Gomes, em 1897, no Governo de Paes de Carvalho (SALLES, 1995, p. 40). No entanto, o apreço por Carlos Gomes não foi unânime em Belém. Na figura abaixo, o periódico paraense *O Mosquito* (13 abr. 1895) expõe Carlos Gomes como uma figura cansada e decrépita, com o seguinte escrito: “Regência musical – fim de século”.



Figura 1: Silhuetas parodiadas pelo desenhista russo Davi Widhopff no periódico paraense *O Mosquito* depreciando o maestro Carlos Gomes. Fonte: Periódico *O Mosquito* (13 de abril de 1895). Disponível no Acervo Vicente Salles.

Salles (1983, p. 20) relata como característica em Paulino Chaves a patente presença do repertório alemão nas suas apresentações como consequência da formação e da influência que recebera durante a sua estada nesse país. De fato, ao observar os seus programas de concerto, há inúmeras apresentações com orquestra e piano com predomínio do repertório sinfônico germânico – entre os quais estão obras de Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn e Wagner, ao repertório pianístico em geral – Chopin, Liszt e Saint-Saens³³ e novamente Beethoven e a

³³ À exceção de Chopin, Liszt e Saint-Saens são intimamente ligados à escola alemã. Liszt foi professor em Weimar e Saint-Saens, segundo o musicólogo Paulo de Tarso Salles, juntamente com Cesar Frank, Vincent D'Indy, Chausson, Dukas, entre outros, eram conhecidos como *les wagneristes*

compositores brasileiros de influência européia – José Domingues Brandão, Meneleu Campos, Carlos Gomes, sendo essa escolha de repertório apreciada pelos jornais da época tais como *Folha do Norte*³⁴, a *Província do Pará*³⁵ e o *Estado do Pará*³⁶. A opção pelo repertório alemão e pianístico se torna característica nos programas de concerto de Paulino Chaves na fase em que este retorna da sua primeira viagem à Alemanha.

Mais adiante, observaremos algumas questões que podem caracterizar a influência da música alemã nas obras de Paulino Chaves. Veremos como essas características germânicas transparecem nas análises de sua obra, sobretudo na música instrumental.

1.2.1.1 Paulino Chaves e o Conservatório de Leipzig

Na segunda metade do século XIX, houve um aumento na criação de conservatórios na Alemanha. A alta qualidade dos compositores, regentes e intérpretes formados dentro de tais instituições assegurara a reputação mundial da música alemã nessa época³⁷.

Paulino Chaves realizou seus estudos durante os anos de 1899 a 1902 no Real Conservatório de Leipzig³⁸, cidade da Saxônia, região centro-leste da Alemanha que a partir do século XVIII se desenvolveu economicamente até tornar-se um centro comercial de projeção internacional. Na época em que Paulino Chaves esteve em Leipzig a cidade ainda era próspera economicamente e atraía muitos imigrantes³⁹. No campo da música, Leipzig é conhecida em vários setores: na

devido à sua admiração por Richard Wagner (SALLES, 2009, p. 20).

³⁴ Programa do concerto realizado no dia 26 jul. 1915: *Quarteto n. 12* (K. 172) de Mozart, *Piano em quarteto op. 8* de Weber, *Concerto de piano em trio* de Chopin, *Quarteto em lá maior* de Paulino Chaves (*Folha do Norte*, 28 jul. 1915).

³⁵ Anúncio de recital com os concertos para piano e orquestra *n. 1* de Liszt, *n. 2* de Saint-Saens e *n. 5* de Beethoven realizado no dia 16 abr. 1923, no Theatro da Paz (*A Província do Pará*, 19 abr. 1923; *Folha do Norte*, 18 abr. 1923).

³⁶ Programa do recital comemorativo ao primeiro ano do Centro Musical Paraense no Salão de Honra do Theatro da Paz: *Sinfonia n. 4* de Mendelssohn, *Abertura da Flauta Mágica* de Mozart, *Ave Maria* de Carlos Gomes, *Coro das cigareiras* da *Carmen* de Bizet; Concerto para piano de Meneleu Campos (*O Estado do Pará*, 22 mai. 1916).

³⁷ Leopoldo Miguez sobre os conservatórios alemães: “são incontestavelmente aqueles cujos resultados são práticos e positivos e onde a ordem e disciplinas são irrepreensíveis” (MIGUEZ, 1897, p. 29 *apud* VOLPE, 1995, p. 53).

³⁸ Inicialmente chamado *Konservatorium der Musik* e em seguida *Königliches Konservatorium der Musik* (Real Conservatório de Música) por causa da Unificação Alemã (1871).

³⁹ Em 1885, Leipzig contava com 170.340 habitantes e em 1892, com a incorporação dos

música sacra com a Igreja de São Tomás, cujo maior expoente foi J. S. Bach; com a orquestra Orquestra Gewandhaus que estreou obras de Schumann, Brahms, Bruckner, além de fazer turnês pela Europa; como principal centro de edição de partitura na Europa durante o século XIX com as empresas editoriais Breitkopf & Härtel (1796), C.F. Peters (1800), Merseburger (1849) e Eulenburg (1874), entre outras; na crítica musical com os periódicos *Allgemeine musikalische Zeitung* (1798) e *Neue Zeitschrift für Musik* – jornais onde escreveu Robert Schumann, sendo o último fundado por ele (VERMES, 2007, p. 106) – que foram de muita influência na opinião pública e no gosto musical na Alemanha; na fabricação de pianos como a empresa de J.F. Blüthner que começou a produção de grande sucesso de pianos verticais em 1864; na musicologia e na teoria musical e pelo seu conservatório de música (STAUFFER, 2001, v.14, pp. 515-522).

O conservatório de Leipzig, um dos mais antigos da Alemanha, foi fundado em 1843 pelo compositor Felix Mendelssohn Bartholdy. A instituição tinha por objetivo um ensino musical que ia além do incentivo exclusivo à execução instrumental (diferente do modelo do Conservatório de Paris como escola de virtuosos) direcionando o aprendizado para outros ramos da música e entendendo-a também como uma ciência (STAUFFER, 2001, v.14, p. 520). Os alunos não eram mais aceitos quando crianças, mas com a idade um pouco mais avançada. Paulino Chaves ingressou no conservatório com 18 anos⁴⁰. Segundo o dicionário Grove (SADIE, 1994), o conservatório de Leipzig foi o mais influente da Europa, atraindo alunos de todo o mundo.

Durante os seus estudos em Leipzig, Paulino Chaves estudou Piano com Robert Teichmüller e Contraponto e Fuga com Salomon Jadassohn⁴¹ (1831-1902) e Paul Quasdorf. O conservatório teve professores e diretores que foram autores de muitos livros de composição com finalidades pedagógicas como o próprio Salomon Jadassohn, Stephan Krehl, Hugo Reimann, Moritz Hauptmann, Carl Reinecke

subúrbios industriais, atingiu os 400 mil (STAUFFER, 2001, V.14, p. 515).

⁴⁰ No diploma de conclusão do curso de Leipzig (*vide* Anexo 2) consta como data de nascimento, que ele supostamente teria alterado: 23/06/1880 (TOURINHO, 2010, p. 27).

⁴¹ Salomon Jadassohn estudou piano com Liszt em Weimar (1849-1852), e em Leipzig com EF Richter e com Moritz Hauptmann. Em 1871 foi nomeado professor de harmonia, contraponto, composição e piano no conservatório, e em 1893 nomeado professor real. Entre seus alunos, Busoni, George Chadwick, Delius, Grieg, Karg-Elert e Felix Weingartner. O *Lehrbuch der Harmonie* (1883) mostra um objetivo prático tradicional, embora – por causa da exposição Jadassohn para a música de Liszt e Wagner – também faça discussões sobre cromatismo enarmônico (SASLAW, 2001, V.12, pp. 746-747; MARIZ, 1985, p.149; VOLPE, 1995, p. 68).

(1824-1910) – diretor do Conservatório na época em que Paulino Chaves estudou e membro da banca avaliadora, o *Directorium*, que lhe concedeu o prêmio Mozart –, além dos compositores Mendelssohn, Schumann e o regente Artur Nikisch⁴² (1855-1922), o qual Salles (1983, p.23) e Tourinho (2010, p. 61) alegam ter inspirado Paulino Chaves, ao estudar com ele a “regência moderna”.

Na Alemanha, Paulino Chaves se destacou como pianista e foi elogiado pela crítica local no seu concerto de formatura pelo Conservatório Real de Leipzig, onde foi agraciado também com o *Mozart-Stipendium*⁴³ (SALLES, 1983, p. 18; TOURINHO, 2010, p. 40), conhecido também como "Prêmio Mozart" (*Folha do Norte*, 25 jun. 1917). Apesar de ter composto duas valsas para piano durante a sua estadia em Leipzig, essas obras parecem apresentar, predominantemente, traços da vida musical vivenciada pelo compositor em Belém, como veremos nas duas únicas obras não extraviadas nesse primeiro período.

1.2.1.2 Valsas para piano *Da Lontan* e *Caprice-Club Universal*

As valsas para piano *Da Lontan* (1899) e *Caprice-Club Universal* (1902) foram compostas durante a fase em que o compositor foi à Alemanha estudar. Ambas foram compostas como forma de arrecadar fundos para o velório de Idalina, ex-professora de piano de Paulino Chaves. O reconhecimento e a atitude de Paulino Chaves em relação à sua ex-professora foi publicado pela imprensa por um amigo, cujo recorte se encontra no Acervo Vicente Salles no MUFPA. O nome do periódico – provavelmente a *Folha do Norte* –, do autor e a data não foram identificados:

(...) Toda a vez que se lhe fala da carreira que fez na arte dos sons, é de maneira verdadeiramente carinhosa àquella (*sic*) a quem attribue (*sic*) a glória de o haver

⁴² Artur Nikisch, famoso regente, foi maestro da Ópera de Leipzig (1882-89), da Sinfônica de Boston (1889-93) – onde provocou controvérsias com a suas liberdade interpretação (SCHÖNZELER & HOROWITZ, 2001, V.17, p. 918). –, da Gewandhaus de Leipzig (sucendo Reinecke em 1895), da Orquestra Filarmônica de Berlim (1895) e da Filarmônica de concertos em Hamburgo (1897). Na Gewandhaus manteve o repertório tradicional adotado por Reinecke, no entanto, também incluiu Berlioz, Liszt e Wagner, apresentou obras de Richard Strauss e Schoenberg e, a exemplo de Mendelssohn, promoveu concertos de música antiga (STAUFFER, 2001, V.14, p. 518). Em 1916 levou a Orquestra Gewandhaus para a Suíça, sua primeira turnê estrangeira (*ibidem*). Foi também diretor da Ópera de Budapeste (1893-85) e da Ópera de Leipzig (1905-6) e do Conservatório de Leipzig, onde foi também professor de regência (SCHÖNZELER & HOROWITZ, 2001, V.17, p. 918; MARIZ, 1985, pp.199-200; SADIE, 1994, p. 651).

⁴³ “Foi detentor do prêmio Mozart, recebendo a corôa (*sic*) de carvalho e o piano” (*O Estado do Pará*, 01 ago. 1948). Segundo Tourinho (2010, p. 40), esse prêmio consistia em “dinheiro em ouro e um piano, da fábrica Blüthner”.

iniciado. – O pouco que sou, se alguma coisa valho, diz sempre elle (*sic*), devo-o à d. Idalina França. E realmente foi ela quem se promptificoa (*sic*) a ensinal-o (*sic*) gratuitamente, mostrando que outros eram os destinos que lhe estavam reservados na vida. (...) Estou certo que lhe satisfaço o coração agradecido com as linhas que ahi (*sic*) ficam, pois ainda da Allemanha (*sic*), quando em estudos, ao saber da morte de sua digna professora, enviou dalli (*sic*) duas valsas para vender. Nome ainda pouco conhecido, essas duas produções (*sic*) deram apenas cem mil réis, que foram empregados numa grinalda com que Paulino mandou enfeitar a sepultura de d. Idalina. Era um preito de justiça e uma manifestação de reconhecimento.

Nota-se nessa citação que Paulino Chaves ainda não era reconhecido como compositor, o que talvez possa justificar a venda pouco rentável das duas valsas.

Segundo Tourinho (2010, p. 56) a valsa *Caprice – Club Universal* foi composta para o Club Universal, que era uma sociedade recreativa em Belém e da qual Paulino Chaves era associado, tendo atuado ativamente nos eventos promovidos por essa associação. As peças de salão eram comuns na época, inclusive aquelas que eram destinadas às associações recreativas, como as valsas⁴⁴ e todo um repertório de peças em ritmos populares executado nas festas de salão da burguesia. Salles (1980, p. 365) comenta que a elite da época consumia as peças que mais estavam em voga na Europa, importadas diretamente por firmas especializadas ou trazidas por encomenda, o que envolveu também a produção musical de compositores locais como Enrico Bernardi em *Assembléia Paraense* (SALLES, 1980, pp. 378-379), Roberto de Barros (SALLES, 1980, pp. 395-396), Clemente Ferreira e Ernesto Dias. Segundo Daou (2004, p. 55) a importação de instrumentos musicais e a aquisição de partituras – valsas, operetas e *scherzos* – em recentes edições das casas editoriais européias ou dos estabelecimentos tipográficos em Belém estimulavam a atualização desse repertório.

As valsas de Paulino Chaves foram editadas em Leipzig. Como já foi mencionado, Leipzig foi o centro mais importante da edição musical européia. Até o final do século XIX, a cidade contava com mais de sessenta editoras de partituras, principalmente “com a introdução da prensa rotativa, que facilitou muito a produção em massa das edições de música barata” (STAUFFER, 2001, v.14, p. 522).

⁴⁴ Gênero musical vienense tradicional oriundo do século XVIII se encontrava em constante uso no Brasil, tornando-se muito popular e consumida (Enciclopédia da Música Brasileira, 2000, p. 803).

1.2.2 Hinos e primeiras orquestrações (1903-1913)

Na primeira fase composicional de Paulino Chaves vimos como o compositor desenvolveu suas primeiras obras por influência de dois tipos de composição muito freqüentes na época: a ópera – onde teria composto alguns excertos extraindo seus libretos de almanaques – e peças de salão para piano como quadrilhas, mazurkas, polcas e valsas como as que foram compostas quando o compositor já se encontrava no Real Conservatório de Leipzig: as valsas *Da Lontan* (1899) e *Club Universal*.

Introduzimos a segunda fase composicional de Paulino Chaves falando sobre a interferência do poder republicano sobre as artes como propaganda do novo regime e exemplificamos artistas que se beneficiaram neste panorama, além de algumas deliberações de autoridades políticas.

Segundo o historiador e professor da UFPA Dr. Aldrin Figueiredo (2010, p. 2) “a erudição dos homens do império foram (*sic*), de certo modo, espelho e contraponto para os intelectuais da República”. Para o historiador, também da UFPA, Dr. William Gaia Farias, no seu artigo intitulado *Arte e Política no Pará na Transição do Século XIX ao XX* (2008), logo após proclamação da república – que consistiu num golpe de Estado sem a participação do povo, havia necessidade de o governo persuadir e contar com o apoio da população para a legitimação e exaltação do novo regime (2008). Além disso, os primeiros anos da República no Pará, como em todo o país, configuraram um cenário conflituoso “marcado por tensões, revoltas⁴⁵, deportações e empastelamento de jornais” (*ibidem*). A partir de então, “as representações artísticas foram significativas para divulgação política do novo regime” o que pode explicar o seu investimento “em questão de interesse do campo artístico, tais como, obras, agremiações artísticas, pensões, exposições⁴⁶”, entre outras, “sendo os espaços públicos locais privilegiados para discursos, principalmente quando se tratava de imagens que deveriam forjar sentimentos republicanos” (*ibidem*). Em suma, a arte passa a ser parte integrante da política.

⁴⁵ É evidente a ocorrência de vários conflitos intrínsecos entre partidários e membros do governo e seus opositores integrantes do PRD, como a Revolta de 11 de Junho e a Revolta do Capim durante o período Governo Provisório da República no Pará de Huet Bacelar (maio a junho de 1891), além de outras tentativas de revolta que visavam a deposição do governador do Estado (FARIAS, 2009, p. 20).

⁴⁶ “Sendo assim, símbolos, personalidades e datas que marcaram a transição de regime político no Brasil deveriam ser lembrados e comemorados de forma eficiente” (FARIAS, 2008).

Tomemos alguns exemplos das ações propagandistas por parte do governo republicano com a arte produzida no Pará, inclusive os vivenciados por Paulino Chaves.

Começamos com alguns exemplos nas artes plásticas. Em 15 de Agosto de 1890 é inaugurado o novo pano de boca para o Theatro da Paz, “cuja tela exaltava a República a partir do enredo que representava a constituição de um Brasil mestiço, mas, sobretudo, republicano⁴⁷”. Em 1897 é erguido em frente ao Theatro da Paz o *Monumento à República* representado pela figura da *Marianne* como alusão propagandista da república (COELHO, 2002).

O historiador Aldrin Figueiredo, em artigo sobre o mecenato e patronato público e privado no Pará a artistas locais, enumera a atuação de mecenas do poder estadual, municipal e privado na criação de pinacotecas (FIGUEIREDO, 2010).

Alguns artistas se beneficiaram com a república, como Carlos Wiegandt, artista plástico alemão que chegou a Belém em 1870, autor de iconografias para os jornais *A Província do Pará*, *Diário de Notícias*⁴⁸ e *A República*⁴⁹. Farias (2008) comenta que o próprio artista alegou que “sua prosperidade ocorreu a partir da transformação de regime político”. O governo republicano nomeou Carlos Wiegandt professor de desenho da Escola Normal e, juntamente com o russo Davi Widhopff, diretor da Escola de Belas Artes, (SALLES, 1995, p. 11).

Além das iconografias, também as letras, sobretudo com a participação da imprensa, serviram de instrumento essencial para a divulgação e propaganda do novo regime. Tais publicações “criticavam a Monarquia e exaltavam a República, ainda que através de textos sobrecarregados pelo cientificismo⁵⁰” (FARIAS, 2008).

No campo da música, a temporada operística de 22 de junho de 1890 é a primeira a ser promovida pelo governo republicano e a contratação da companhia

⁴⁷ “A tela do pano de boca inaugurada em 1890 reúne elementos simbólicos de exaltação à sociedade brasileira apresentando um espetáculo em ambiente de confraternização entre índios, mestiços e lusitanos, tendo como cenário a selva amazônica, onde todos saudavam os novos tempos inaugurados com o novo regime” (FARIAS, 2008).

⁴⁸ “Os seus primeiros trabalhos na imprensa paraense foram publicados no jornal *A Província do Pará* de 19 de setembro de 1880, em homenagem ao maestro e compositor Carlos Gomes, e no jornal *Diário de Notícias*, com a iconografia do maestro paraense Henrique Eulálio Gurjão” (SALLES *apud* FARIAS, 2008).

⁴⁹ O artista é tido por Vicente Salles como o “iniciador da impressão caricata em terras paraenses” (SALLES *apud* FARIAS, 2008).

⁵⁰ Os republicanos, influenciados pelo positivismo, faziam apologia ao cientificismo para o desenvolvimento do país (ANDRADE, 2011, p. 912).

lírca é organizada por Gama Malcher, que estreou a sua ópera abolicionista *Bug Jargal*. Durante a inauguração do pano de boca do Theatro da Paz, um hino, classificado como hino republicano do Estado do Pará, foi regido por Gama Malcher em homenagem ao regime e ao Dr. Justo Leite Chermont que, na condição de governador, era o chefe máximo da República no Pará. O hino foi executado pelo coro da companhia lírica empresariada por Malcher, além da apresentação da ópera Ernani, de Verdi. A influência de Gama Malcher ainda logrou patrocínio do governo para sua sociedade musical, a Sociedade de Concertos Populares Henrique Gurjão (SALLES, 2007, p. 317).

Vários exemplos evidenciam a relação do político republicano Lauro Sodré com a música no Pará e com as artes em geral, passando a ser cunhado de “protetor das artes e da República” (*A República*, 30 maio 1894, p. 1 *apud* FARIAS, 2008) devido ao incentivo à criação de várias sociedades científicas e literárias (FIGUEIREDO, 2010, p. 3).

A própria vinda de Carlos Gomes em 1896 para dirigir, já enfermo, o conservatório de Belém – cidade onde faleceu – foi um grande investimento político levando em conta o significado simbólico e o motivo de orgulho para a população paraense a presença do maestro na cidade. Nessas ocasiões, Lauro Sodré, enquanto governador, “não perdia a oportunidade de exaltar o novo regime, vendo nos grandes personagens um elemento valioso de culto à república” (FARIAS, 2008), ainda que Carlos Gomes fosse tido como símbolo do Império.

Lauro Sodré tinha ainda um instituto e uma banda de música com o seu nome (em substituição da antiga banda do Instituto dos Educandos Artífices, existente desde 1857). A banda do Instituto Lauro Sodré era regida pelo maestro Cincinato Ferreira de Souza, após a sua demissão do Corpo de Bombeiros. Antônio Lemos, em rivalidade com Lauro Sodré na política paraense, criou também a Banda Escolar Antônio Lemos (SALLES, 1985, p. 89). Segundo Salles (1985, p. 86), as bandas de música em geral prosperaram depois da proclamação da república.

Durante a inauguração do bonde elétrico em Belém pela empresa inglesa *Pará Electric*, em 15 de agosto de 1907, Lemos contou com a participação da banda do Corpo de Bombeiros regida por Cincinato Ferreira de Souza, que executou a sua marcha solene *Estrela Confidente*. Cincinato Ferreira mantinha uma relação muito estreita com Antônio Lemos, compondo inclusive a marcha *Senador Lemos*. Após a expulsão de Lemos da cidade em 1912 (SARGES, 1998), Cincinato de Souza seria

demitido da Banda do Corpo de Bombeiros, a qual coordenara desde 1898 (SALLES, 1985, p. 68), sendo substituído por Temístocles dos Santos Bruce (SALLES, 1985, 72).

Apesar do governo republicano datar do último decênio do século XIX, apenas durante os primeiros anos do século XX Paulino Chaves, na idade adulta, dialogará com questões políticas.

As obras e as atividades musicais, como concertos e os cargos administrativos assumidos por Paulino Chaves durante os primeiros anos do século XX revelam uma proximidade com o cenário político da época, bem como com a propaganda republicana e os concertos em homenagens a personagens importantes do cenário político.

Quando Paulino Chaves retornou da Alemanha, ocupou a cadeira de piano no conservatório Carlos Gomes em Belém e três anos mais tarde assumiu sua direção, substituindo Meneleu Campos. Segundo o Decreto n.1120 de 08 de fevereiro de 1902 do Regulamento do Instituto Carlos Gomes, para dirigir o conservatório, o músico nomeado deveria ser maestro, possuir prestígio reconhecido e ainda ocupar a cadeira de contraponto e fuga do conservatório (AZULAY, 1992, Anexo III). Assim foi com Carlos Gomes (de junho a setembro de 1896), Enrico Bernardi (1896-1898), Gama Malcher (1898-1900) e Meneleu Campos (1900-1906).

Vale mencionar, nesse período, a ocorrência de vários acontecimentos simultâneos no campo político, social e artístico. Assim como a proclamação da república interferiu no campo da música no Rio de Janeiro, como na exoneração de professores do antigo Conservatório Imperial de Música do período monárquico no Instituto Nacional de Música, sobretudo na direção de Leopoldo Miguez (AUGUSTO, 2008, p. 24), a crítica musical positivista da *Gazeta Musical* e a marginalização do compositor de Carlos Gomes, no Pará a ação do governo republicano interveio nas atividades do conservatório Carlos Gomes.

O cenário político dessa segunda fase é marcado pelo governo de Augusto Montenegro que passa a beneficiar construções e reformas arquitetônicas de grandes prédios e casarões em detrimento da música⁵¹, culminando no fechamento

⁵¹ Segundo Salles, parecia que o Intendente Augusto Montenegro “tinha aversão à música” (TOURINHO, 2010, p. 17), pois no mesmo ano da desativação do conservatório, encerrou também as temporadas líricas e extinguiu a Banda do Regimento Estadual que foi restabelecida somente na

do Instituto Estadual Carlos Gomes em 1908, no momento em que Paulino Chaves era diretor desse estabelecimento.

Quando o intendente Augusto Montenegro (1901-1909) decretou a desativação do Instituto Carlos Gomes, Paulino Chaves retornara de sua participação como pianista nos concertos sinfônicos da Exposição Nacional realizados em várias capitais no país em comemoração ao centenário da Abertura dos Portos e da chegada da Família Real ao Brasil, sob a direção e regência de Alberto Nepomuceno - então diretor do Instituto Nacional de Música. Segundo a historiadora Maria de Nazaré Sarges (2002, p. 23), as chamadas exposições universais – como a Exposição Universal em Paris, 1900, em comemoração à chegada do século XX – ou nacionais eram eventos realizados para a celebração de alguma data comemorativa e serviam de pretexto para que o poder local, burguês, exibisse ao público local e/ou internacional o seu poderio, seja industrial ou arquitetônico.

Tanto a participação em evento de tamanha visibilidade nacional, quanto a boa recepção dos críticos mais afamados como o "temido" Oscar Guanabara (fato mencionado pelo jornal *O Estado do Pará* em 24 de maio de 1928) fizeram de Paulino Chaves um artista bem visto e conceituado na cultura musical do país. Além disso, como cita Marcus Goés (1996, pp. 422-423), Belém se destacava não apenas economicamente (pelo menos até a queda da economia da borracha) no contexto nacional, mas também musicalmente. Além de Belém ter uma tradição musical que remonta desde as missões jesuíticas no século XVII, ter importado diversas companhias líricas européias, de ter sido um importante centro tanto econômico quanto musical para se fixar residência, e ter construído o terceiro conservatório de música mais antigo do Brasil, os compositores locais contemporâneos a Paulino Chaves se fizeram conhecidos em todo o país nas biografias da época – e nas mais recentes – de história da música brasileira como Guilherme de Mello (1908), Cernichiaro (1926), Renato Almeida (1942), Bruno Kiefer (1977), Vasco Mariz (1981), entre outros.

Após o fechamento do conservatório, o compositor passou a ministrar aulas particulares e se transferiu para Manaus onde exerceu o cargo de professor, mediante concurso público da Escola Normal do Amazonas. Após fixar moradia

intendência sucessora. O intendente, por outro lado foi responsável pela construção e reforma de vários edifícios como o colégio Gentil Bittencourt e o Theatro da Paz.

durante três anos em Manaus, Paulino Chaves voltou à Alemanha em 1913 para fazer um curso de aperfeiçoamento no Real Conservatório de Leipzig (TOURINHO, 2010, p. 60). O compositor retornou ao Brasil no ano seguinte em decorrência da Primeira Guerra Mundial, mas o único ano em que esteve na Alemanha pode ter sido um fator decisivo na orientação de sua prática composicional no momento de seu retorno à Belém⁵².

1.2.2.1 *Hino à Instrução do Pará*

Salles (1983, p. 24) entende esta segunda fase da vida composicional de Paulino Chaves como a menos produtiva em virtude de sua intensa dedicação a atividades pedagógicas, administrativas e apresentações artísticas, como pianista e regente. Suas composições reduziram-se a quatro hinos compostos por encomenda, justamente numa época em que o poder republicano e o espírito cívico em Belém se encontravam cada vez mais sólidos, o que demonstra a natureza funcional das demandas de seu contexto. No entanto, o compositor se voltou para a composição orquestral, orquestrando inclusive a valsa *Da Lontan*, abandonado o diletantismo burguês e estudantil da fase anterior para se estabelecer como músico profissional catalogando sua composição *Hino à Instrução do Pará* como *Opus 1* por tratar-se da sua primeira obra apresentada em público e divulgada pela imprensa (SALLES, 1983, pp. 24-26; TOURINHO, 2010, p. 171).

Salles (1983, p. 24) supõe que o próprio autor possa ter extraviado suas obras da juventude. Exemplo semelhante a esse é mencionado em Travassos (2000, p. 10-12) referindo-se a compositores, como Francisco Mignone, que assinavam as composições de caráter "popular" utilizando pseudônimos, seja por causa da discriminação da elite conservadora na época, seja pela indiferença com a qual esses próprios compositores lidavam com esses gêneros que atendiam ao mercado musical da moda e se faziam necessários para obter lucro financeiro. Travassos (2000) também cita o exemplo de Ernesto Nazareth – famoso compositor de choros e danças de salão para piano – que, semelhante a Paulino Chaves na numeração de seu *Hino à Instrução do Pará*, “chamou de opus 1 o Noturno

⁵² Fato parecido ocorreu com Meneleu Campos que começou a escrever suas composições de maior envergadura após obter, em um ano, o diploma do curso de composição no Conservatório de Milão depois de formado em instrumento no mesmo estabelecimento (SALLES, 1972, p. 161).

composto quando a lista de suas peças publicadas ultrapassara a centena” (TRAVASSOS, 2000, p. 14).

O *Hino à Instrução do Pará* foi composto em 1906 para piano e coro a três vozes – soprano, mezzo-soprano e contralto – e orquestrado no ano seguinte sob a numeração de *Opus 1*. Segundo Salles (1983, p. 26), esta é a obra mais representativa do compositor nesta segunda fase.

Nesta fase, Paulino Chaves compõe dois hinos em Belém – o *Hino ao Saber* e o *Hino à Instrução do Pará* – e dois em Manaus – o *Hino à Escola Normal* e *Hino do Grupo Escolar Barão do Rio Branco*. Este último e o *Hino à Instrução do Pará* apresentam praticamente a mesma figuração rítmica na introdução, embora Tourinho (2010, p. 61) afirme que o *Hino do Grupo Escolar Barão do Rio Branco* seja apenas inspirado no outro hino composto em Manaus.

Todos esses hinos estão associados às instituições de ensino pertencentes ao poder republicano, nas quais os governantes desejavam gerar conhecimento científico na sua própria região.

Quando se menciona que hinos foram compostos por encomenda, a relação que se faz é com a temática de suas apresentações. A estréia do *Hino à Instrução do Pará*, realizada no dia 14 de julho de 1907, foi promovida pela classe acadêmica da Faculdade de Direito do Pará com o propósito de arrecadar fundos para erigir um busto em homenagem a um notável colega de profissão da advocacia na cidade do Recife (SALLES, 1983, p. 28). No dia 25 de agosto de 1907, este mesmo hino foi executado em um concerto “em homenagem à Divisão Naval, comandada pelo almirante Huet Bacellar” (SALLES, 1983, p. 25). Paulino Chaves executou este hino quando era diretor do Instituto Carlos Gomes e ambas as apresentações foram executadas no Theatro da Paz pela orquestra e pelo coro do Instituto Estadual Carlos Gomes (SALLES, 1983, pp. 25 e 28).

Nesse período, as bandas civis e militares estavam em ampla atividade⁵³ e alguns compositores, ligados ou não às corporações militares, voltaram-se para a composição de gêneros musicais como “hinos cívicos, hinos patrióticos, marchas, dobrados e toques” (SALLES, 1985, p. 59), destinados a serem executados por essa formação instrumental. Podemos citar como exemplo José Domingues Brandão; Roberto de Barros com o dobrado *Lauro Sodré*; Enrico Bernardi com a

⁵³ Segundo Salles (1985, p. 71), o período de maior expansão e desenvolvimento das bandas de música da milícia estadual ocorreu aproximadamente entre 1898 a 1912.

marcha *Paraense* e o *Hino Municipal* de Belém; Clemente Ferreira Júnior, com a marcha *Dezessete de Dezembro* em homenagem a Antônio Lemos, senador na época; Manuel Luiz de Paiva com o hino cívico *A Brasileira*; Cincinato Ferreira, como citado anteriormente, compôs inúmeras marchas, dobrados e hinos patrióticos; entre outros.

1.2.3 Gêneros musicais diversos: música de câmara, missas e sinfonia (1915-1928)

Vicente Salles, na apresentação de sua obra *Música e músicos do Pará* (1970), tece considerações sobre a música em Belém posterior à *belle époque*, denominada então de “fase da decadência artística” (1970, p. 11) como consequência do declínio e da evasão de artistas após a crise da exportação da borracha em virtude da concorrência com a borracha asiática.

O entorno musical da cidade de Belém sofreu algumas alterações com o declínio e a extinção das bandas civis a partir de 1914 (SALLES, 1985, p. 88), com a extinção da Associação Lírica de Belém e com o fechamento do Conservatório Carlos Gomes, ambos em 1908. Todavia, a produção musical realizada no período compreendido entre 1915 e 1927 corresponde à fase composicional mais profícua dentro do quadro da produção musical de Paulino Chaves, período no qual esse compositor se dedica à composição de gêneros instrumentais orquestrais, missas, música de câmara, canções para canto e piano e orquestrações de peças de compositores da tradição européia⁵⁴. De acordo com Salles, essa chamada fase da decadência artística em Belém ressaltaria o "grande esforço de auto-afirmação e de sobrevivência" (1970, p. 11) em todas as atividades artísticas no Pará desta época, pois

foi quando se sentiu a capacidade dos músicos e artistas locais de reproduzirem aquilo que eles e outros, vindos de fora, atraídos pela existência de bom mercado de trabalho, haviam feito em melhores condições com o dinheiro da borracha (*ibidem*).

Mesmo com a desativação do Instituto Carlos Gomes e com a saída de

⁵⁴ Deve-se considerar que, nessa fase, Paulino Chaves tinha à sua disposição a orquestra do Centro Musical Paraense, do qual foi um dos fundadores, dirigentes e regentes. Falaremos mais adiante sobre esta associação musical.

músicos para outros centros que ofereciam maiores oportunidades econômicas e artísticas, Paulino Chaves, Meneleu Campos, Gama Malcher, Ettore Bosio, Alípio César, os Irmãos Nobre, entre outros, se empenharam na difusão musical em Belém, sobretudo através da criação do Centro Musical Paraense em 1914, "a mais estável e fecunda sociedade artístico-musical do Pará" (SALLES, 1970, p. 30) neste período, "que congregou músicos - instrumentistas, compositores, regentes - num admirável esforço de sobrevivência", evitando a dissolução da produção e difundindo a música erudita em Belém (SALLES, 1970, p. 12). Os concertos com a orquestra do Centro Musical Paraense, fundamentado em apresentações sinfônicas e camerísticas, substituíram as dispendiosas produções operísticas no Theatro da Paz. Além da música, o Centro Musical Paraense dava mostras de filantropia como a do seu concerto de primeiro aniversário⁵⁵ cujo produto arrecadado foi destinado "em favor da caixa de socorros e dos músicos desvalidos amparados pelo Centro" (O Estado do Pará, 22 mai. 1916, p. 2). Ver-se-á no Anexo 3 do trabalho o programa do concerto de primeiro aniversário do Centro Musical Paraense que teve como repertório o *Concerto para piano* de Meneleu Campos executado por Paulino Chaves e orquestra dirigida pelo autor da obra.

Apesar da reconhecida notoriedade na cidade, vale ressaltar que o âmbito social dos concertos promovidos pelo Centro Musical Paraense se restringia, segundo as notas de jornais, à "sociedade culta de Belém" (O Estado do Pará, 22 mai. 1916, p. 2).

Vale lembrar também que nas décadas de 10 e de 20 ocorreram as principais comemorações de datas cívicas que envolveram toda a cidade, como o tricentenário de Belém (1916), o centenário da Independência do Brasil (1922), o centenário da adesão do Pará à Independência (1923), o erguimento da Basílica de Nazaré, além das comemorações republicanas. O próprio Paulino Chaves, pelo Centro Musical Paraense, participa da Comissão Julgadora, na escolha do melhor hino para as comemorações do tricentenário de Belém (SALLES, 1985, p. 65).

Além do Centro Musical Paraense, Paulino Chaves também fundou dois grupos artísticos nessa fase: o Quartetto Beethoven que, apesar do nome, contava também com outras formações camerísticas, como o trio com piano, além do Coral

⁵⁵ Neste mesmo concerto do primeiro aniversário do Centro, o jornal *O Estado do Pará* (22 mai. 1916, p. 2) felicitou Meneleu Campos e Paulino Chaves como as "duas maiores glórias da música que o Pará tem produzido".

Santa Cecília, que passou a substituir o Coral do Instituto Carlos Gomes como principal coral de Belém, criado para a execução de uma série de missas de Paulino Chaves na Basílica de Nazaré (SALLES, 1970, p. 114; 1983, pp. 21 e 29). Seguem no Anexo 4 deste trabalho duas cartas (19/05/1918) de Lauro Sodré e sua esposa em cumprimento e agradecimento a Paulino Chaves pela direção do concerto em benefício da Assistência à Infância e às senhoritas integrantes do Côro de Santa Cecília pela *performance*.

Apesar do caráter profícuo de sua obra nesse período, sua produção instrumental não parece expressiva se comparada estatisticamente com a obra de seus contemporâneos no Pará. Meneleu Campos compôs uma ópera – *Gli Eroi* em 1907, mas antes disso escreveu quatro Quartetos de Cordas, Concerto para piano, Concerto para violino, Concerto para dois violinos, Sinfonia, Suíte Orquestral, Abertura Sinfônica, além de peças para piano, entre outras composições instrumentais e a criação de um Septeto (*Septuor*), assim como Gama Malcher e Ettore Bosio – que juntos integravam o “Sexteto Gama Malcher” – e Roberto de Barros, que “organizava e dirigia concertos sinfônicos, gratuitos para o povo”, por volta de 1900 (SALLES, 1980, p. 393). José Domingues Brandão, Alípio César, enfim, o crescimento da música sinfônica em Belém já era um fato evidenciado, principalmente após o declínio da ópera (VOLPI, 1995, p. 55; SALLES, 1970, pp. 29-30). Por outro lado, no momento em que Paulino Chaves assume a direção e a regência tanto do Instituto Carlos Gomes e do Centro Musical Paraense, a música sinfônica alcança uma fase de grande difusão no Pará, sendo Paulino Chaves um dos artistas que mais promoveu concertos para a população belenense⁵⁶ (SALLES, 1995, p. 52).

O maestro Waldemar Henrique, que ainda adolescente teria testemunhado a presença de Paulino Chaves em Belém, relata que esse compositor representava para ele “a imagem ideal do Músico em toda a plenitude de sua genialidade, grandeza, paixão” (HENRIQUE. *In*: SALLES, 1983, p. 12). Seus concertos eram eventos frequentados pela alta sociedade de Belém.

O acesso a todos esses grupos musicais estimulou Paulino Chaves a compor música instrumental para orquestra (como a *Valsa Pavloviana*, a *Sinfonia em mi*

⁵⁶ Durante a gestão de regente Paulino Chaves no Instituto Carlos Gomes, o compositor – também regente da orquestra da mesma instituição – promoveu cerca de quinze concertos entre 1906 a 1908 (SALLES, 1995, p. 52).

menor e o poema sinfônico *Cristo e a Humanidade*), para orquestra e coro nas suas missas, um quarteto de cordas, além de outras peças camerísticas, todas apresentadas pelos grupos artísticos fundados pelo compositor. Todas essas obras estão presentes nos programas de concerto em Belém e todas foram comentadas pela crítica local ou na Revista Brasileira de Música. Veremos agora como as obras e os concertos de Paulino Chaves se relacionaram com o seu entorno.

1.2.3.1 *Quarteto em Lá maior* (1902-1915)

Após a composição do *Hino ao Barão do Rio Branco*, destinada à Escola Normal do Amazonas, em 1910, Paulino Chaves passou por um período de cinco anos de silêncio composicional até o momento da estréia do seu *Quarteto de Cordas em Lá Maior* executado pelo Quartetto Beethoven⁵⁷ no salão “Rio Branco” do Sport Club do Pará em 26 de julho de 1915 (Folha do Norte, 28 jul. 1915). Apesar do crescimento da música instrumental em Belém, vale notar que poucos foram os que compuseram para quarteto de cordas, bem como a atuação musical desta formação na cidade. O processo de composição desse quarteto, que se estende desde o ano de 1902 até 1915, atravessou as duas primeiras fases composicionais de Paulino Chaves, que compreendem as duas vezes em que esteve na Alemanha, o retorno à Belém e os três anos em Manaus, até o início da sua terceira fase composicional, caracterizada pela predominância de gêneros musicais diversos.

Antes do exame do material musical, passamos a apresentar algumas considerações a respeito da recepção do *Quarteto* à época de sua estréia com base em levantamento documental, para, no segundo capítulo deste trabalho, estabelecer um paralelo entre tal recepção e os aspectos levantados durante o trabalho analítico da partitura.

O *Quarteto em Lá Maior* é a única obra instrumental para grupo de câmara de Paulino Chaves. A estréia dessa composição teve destaque no jornal Folha do Norte com relação à expectativa do público perante a obra. Na mesma nota de jornal consta ainda uma breve e cautelosa apreciação do *Quarteto*, justificando com

⁵⁷ Formação do Quartetto Beethoven: primeiro violino: Clodomir Miranda; segundo violino: Raymundo Araujo; viola: Martiniano Massú; e violoncello: José Dominguez (Folha do Norte, 28 jul. 1915; SALLES, 2007, p. 276).

reservas que não existiria um único espírito capaz de julgar de um modo definitivo, por uma só audição, o valor exato de uma produção musical em que o seu autor trabalhou por longos dias ou até meses⁵⁸. No entanto, julga que Paulino Chaves teria logrado resultado satisfatório na sua estréia e menciona o caráter nacionalista no uso de tema paraense no *Rondó* deste quarteto.

Abriu a segunda parte o quartetto (*sic*) de cordas na execução do *quartuor* de Paulino Chaves, esperado com anciedade (*sic*) e coroado dos mais vibrantes aplausos (*sic*) pelo auditório.

Somos dos que pensam que não existe um único espírito capaz de julgar de um modo definitivo, por uma só audição, o valor exato de uma produção musical em que o seu auctor (*sic*) trabalhou longos dias ou até meses.

Os críticos da imprensa são, no entanto, obrigados a realizar o prodígio do dizer, em 24 horas, com mais ou menos segurança, sobre tal ou qual composição, geralmente imperfeitamente (...) e apreciada (...) que estão ao dever imperioso de orientar a opinião dos leitores, que, em sua grande maioria, ajuizam (*sic*) pelas razões do jornal.

Pelo que podemos concluir do que ouvimos na execução do quartetto (*sic*) de Paulino Chaves, firmamos a nossa convicção de absoluta confiança no triumpho (*sic*) seguro do já hoje exímio pianista e compositor patrício.

Paulino Chaves vasou (*sic*) o seu *quartuor* no seu espírito de independência que caracteriza toda alma creadora (*sic*) e não desdenhou de lhe imprimir um cunho de nacionalismo, encerrando-o com o *allegro* em variações sobre um mimoso thema (*sic*) popular brasileiro (*sic*), ou, mais caracteristicamente, paraense, surpreendido nas modulações plangentes que o ingênuo paroara descanta nos seus dias de tristeza e de alegria...

O sr. Raymundo Araújo, môço (*sic*) de indiscutível talento, como de sua distincta (*sic*) irmã [a pianista Conchita de Araújo, que também se apresentou nesse dia], deu excellente (*sic*) realce melódico à composição de Paulino Chaves, harmoniosamente acabada pelo concurso dos srs. Miranda, Massú e Dominguez (Folha do Norte, 28 jul. 1915).

Quanto à recepção por parte do público e da crítica após a estréia do quarteto, apesar de ter sido satisfatória e a obra chamar atenção pela inclusão de uma temática paraense, Paulino Chaves abandona a recorrência do caráter nacional

⁵⁸ Sabemos que se passaram treze anos desde o início do processo de composição até a estréia da obra.

nas suas composições e o próprio Quartetto Beethoven, que não mais aparece nos seus programas de concerto. Ao mencionar o nome de Paulino Chaves na segunda edição de seu livro *História da Música Brasileira* (1942), Renato Almeida deixa de mencionar o quarteto de cordas do compositor.

1.2.3.2 Valsa Pavloviana

Obra para orquestra composta em homenagem à apresentação da bailarina Ana Pavlovna no Theatro da Paz e estreada em 13 de maio de 1918 no mesmo teatro, a obra alcançou notoriedade – muito maior que o quarteto – no jornal *Folha do Norte* (24 mai. 1918), em matéria intitulada *Pawloviana, valsa-caprice, por Paulino Chaves*, que classificou a obra como programática, descrevendo a imagem da bailarina russa. Reproduzimos aqui os comentários na íntegra:

Por um requinte artístico, uma plêiade de colossos, em cuja frente vae (*sic*) Beethoven, tem descripto (*sic*), em páginas que os séculos jamais apagarão, tudo quanto, banal ou grandioso, mas sonoro, attinge (*sic*), na vida effetiva (*sic*), os nossos ouvidos.

Imperecíveis são os movimentos narrativos de tudo quanto vibra, das sonoridades existentes na natureza e na vida e em cuja infinita complexidade (*sic*) a arte descobre elementos harmônicos que, por meio de sons musicaes (*sic*), Ella (*sic*) enfeixa, concatena, ornamenta – *descreve*, fazendo do todo um mundo de melodias. E a aspiração dessa arte vae (*sic*) no extremo de descrever, a sons, aquillo (*sic*) que só existe para o senso da visão.

‘Fazer ver com os ouvidos’, eis a fórmula sublime mediante a qual Ella (*sic*) reproduz, evocativamente, mesmo para os olhos vasados (*sic*), os quadros mudos.

O brado audível mais invisível, da tempestade, como o apaziguamento, visível mais inaudível, do céu (*sic*), tudo é capaz de ser traduzido por essa linguagem que, descrevendo ou evocando, assumpta (*sic*) os sentidos pela escala santa da ilusão.

A valsa para concerto, de Paulino Chaves, executada em *première*, no theatro (*sic*) da Paz, pela grande orchestra (*sic*) de 13 do corrente, pertence a essa classe de composições, exactamente (*sic*) ao ramo das que, por meio do órgão physico (*sic*) que é a vereda collimada (*sic*) pela música para attingir (*sic*) o seu ideal, conduzem à vista uma chimera (*sic*) encantadora: *sente-se*, ouvindo aquella (*sic*) valsa, a grande Pavlowa, em pleno tablado, do cimo glorioso da sua esthetica (*sic*), no indefinido desenvolver das theses (*sic*) choreographicas (*sic*), dominando as almas.

O velho Dumas, segundo elle (*sic*) mesmo asseverou, quando ouvia as valsas de

Strauss, afigurava-se-lhe que a sua mocidade estava cantando e rindo, andando-lhe em derredor.

Da valsa de Paulino Chaves resulta um sonho semelhante: Pavlowa dança diante (*sic*) dos nossos olhos deslumbrados!

‘A música e (*sic*) um idioma universal que narra, harmoniosamente, todas as sensações da existência’. Nunca vimos, com (*sic*) em 13 do corrente, mais sobejamente demonstrada, a procedência deste asserto (*sic*) e essa foi a razão por que, quando, nos nossos ouvidos, morriam os últimos acordes daquela (*sic*) valsa, aflorou-nos à memória, em toda a sua singela pureza (*sic*), iluminada (*sic*) pelo prestígio de uma verdade turgida, a exacta (*sic*) definição de Ristean Cottin.

O que é aquella (*sic*) música de Paulino Chaves senão a Arte acariciando a Arte, a Música e a Dança entrelaçadas, como no sonho pagão que sagrou-as perennemente (*sic*) reunidas em uma só Musa, na Lyra única de Terpsichore?

A Dança foi a origem primitiva da Música: nada é, pois, extranhavel (*sic*) que, ainda hoje, inspire Ella (*sic*), aos eleitos das emoções communicativas (*sic*), discursos como o que o jovem maestro fez lêr (*sic*), no último concerto, pela sua orchestra (*sic*).

Rica de harmonias soberbas, orgulhosamente contraponteadas, matizada, a cada passo, por contra-cantos (*sic*) gamenhos, aquela partitura é uma perfeição da linguagem elevada e arrebatadora da arte e da sciencia (*sic*) musicaes (*sic*).

‘Il n’ y a pas d’art sans science’, assevera Gounod e, affetivamente (*sic*) se o compositor da ‘Pavlowa’ não possuísse um invejável arsenal científico (*sic*), não conseguiria, a despeito da sua fibratura artística, para alcançar para aquella (*sic*) jóia de inspiração e de arte o êxito obtido; os seus anheios (*sic*) quebrar-se-iam de encontro à muralha das impossibilidades absolutas se um profundo conhecimento [da] sciencia (*sic*) de compor e instrumentar regateasse-lhe o auxílio. Ao número das que ‘encantando o ouvido, extasiam o espírito e exaltam a alma’ pertencem as músicas de Paulino.

Ellas (*sic*) attingem (*sic*), portanto, a suprema aspiração mostrando, mais esta vez, a bizarra competência do nosso patricio.

Em certas especialidades, muitos não ignoram como é *possível fazer*; mas, nem todos *fazem*; Paulino *faz*; e *fazer* é a sanção definitiva do SABER. (...)

Nas músicas do nosso maestro nada é feito banalmente, *à la légère*; (...)

Como nos sentimos bem enviando-lhe, atravez (*sic*) destas linhas, a repetição do nosso applauso (*sic*), aliás sem valor, mas que é sincero, por defluir de um grande reconhecimento d’alma pelo indizível prazer espiritual proporcionado pela audição do seu novo trabalho! (Folha do Norte, 24 mai. 1918).

Observamos como tais declarações elogiosas se direcionam à destreza composicional de Paulino Chaves, as quais, anteriormente estavam voltadas para a *performance*.

Além da versão para orquestra, a obra também foi adaptada para piano solo. Paulino Chaves não compunha uma valsa desde 1902, com a *Valsa Caprice*.

1.2.3.3 *Albumblätter*

Peças livres para piano. Segundo o *Dicionário de termos e expressões da música* de Henrique Dourado (2004, p. 23), *albumblatt* significa “peça curta e simples” e a tradução deste termo é “folha de álbum”. Paulino Chaves compôs vários *albumblätter*, mas Tourinho conseguiu recuperar apenas duas dessas peças. Não se tem conhecimento de sua aparição na imprensa e tão pouco em programas de concerto.

1.2.3.4 *Legenda* (1919-1920)

A obra foi composta sobre o poema “Cantiga” de Sérgio Olindense – dedicado a Paulino Chaves (SALLES, 1983, p. 37) que modificou o título para *Legenda* – cujo texto retrata as lamúrias de um pastor motivadas pela ausência da mulher amada.

Apesar de composta entre 1919 e 1920 esta canção de câmara só foi apresentada no Rio de Janeiro em 17 de abril de 1932, doze anos após sua conclusão, e é mencionada pela crítica carioca em artigo de Assuero Garritano publicado no volume da *Revista Brasileira de Música* de 1938⁵⁹. Não foram encontradas referências a críticas paraenses da época sobre esta obra.

1.2.3.5 *Missa em ré maior* ou *Missa a S. Luiz* (1915-1922)

O processo de composição dessa obra foi iniciado em 1915, sendo ampliada em extensão e em arranjo instrumental ao longo dos anos. Em 22 de novembro de 1916 a Missa foi apresentada pelo Coro de Santa Cecília e a orquestra do Centro Musical Paraense, com regência de Paulino Chaves, na Basílica de Nazaré. A

⁵⁹ Falaremos sobre a crítica de Assuero Garritano no segundo capítulo deste trabalho.

versão apresentada na estréia foi para coro misto, orquestra de cordas, órgão, harpa e tímpano (SALLES, 1983, p. 29). A Missa em Ré Maior foi executada posteriormente (1918, 1920, 1922) no mesmo local com o mesmo conjunto coral, mas com formações instrumentais diferentes (*ibidem*), como em 17 de outubro de 1920 quando foi executada com grande orquestra, incluindo sopros, pratos e triângulo. Também na apresentação de 1920 foi incluída uma parte instrumental denominada *Offertorium Symphonicum*, que depois se tornou uma obra independente denominada *Christo e a Humanidade*. Na apresentação de 1922 foi acrescentada uma parte final denominada de *Hymnus Sanctus Aluysii*, e Paulino Chaves acabou denominando a *Missa em Ré Maior* como *Missa a São Luiz*. Segundo Salles (*ibidem*), a Missa em Ré Maior foi a obra mais executada por Paulino Chaves em vida.

Com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), envolvendo principalmente países como Alemanha, França e Inglaterra, a nova conjuntura política parece ter impactado nas escolhas musicais do compositor que se voltou mais à música francesa que à alemã. Nessa fase, após Paulino Chaves ter colaborado na direção de uma audição de música francesa por incumbência do consulado francês para celebrar a canonização de Joana D'Arc, em 14 de julho de 1917, o compositor foi nomeado Oficial da Instrução Pública Francesa e designado mestre-de-capela do consulado (SALLES, 1983, p. 31). Em decorrência disso, Paulino Chaves compôs a *Missa à Santa Joana D'Arc* para o Consulado da França⁶⁰ – um dos países Aliados na vitória sobre a Alemanha – como forma de agradecimento (*ibidem*). A Missa foi apresentada no ano seguinte, com concerto promovido pelo cônsul francês Du Payan.

1.2.3.6 Cristo e a Humanidade

Obra instrumental programática que estava anteriormente inserida na *Missa em Ré maior*. Para o concerto realizado no Rio de Janeiro pela sociedade dos concertos sinfônicos Paulino Chaves transcreveu um pequeno texto do poeta português Fran Pacheco (*vide* Anexo 5) como sugestão para apreciação musical da

⁶⁰ Segundo SALLES (1985, 59), também o “popular violonista” Aluísio Santos (1886-1974) foi condecorado pelo governo da França por uma composição, a marcha *Verdun*, em homenagem aos soldados franceses da Primeira Guerra Mundial.

obra. A apresentação desta obra no Rio de Janeiro foi cumprimentada e enfatizada pelo jornal paraense *A Voz Acadêmica* (? nov. 1925): “É importante salientar que, nas apreciadas audições da Sociedade de Concertos Symphonicos, sómente (*sic*) Deolindo Froés, na Bahia, e Paulino Chaves, no Pará, tiveram o orgulho de figurar ao lado dos grandes mestres da divina arte dos sons”.

1.2.3.7 *Ave Maria* (1925)

Composta, editada e orquestrada em 1925, a obra foi dedicada a um colega de estudos em Leipzig, o carioca Charley Lachmund. A versão para voz e piano foi editada em Belém, por Alípio da Fonseca, em 1925 e teve a sua estreia no Theatro da Paz em 17 de janeiro 1926, com a orquestra do Centro Musical Paraense e regência de Chaves (SALLES, 1983, p. 35). Em 17 de julho de 1932, estreou no Rio de Janeiro (TOURINHO, 2010, p. 64).

Segundo Salles, Paulino Chaves “trabalha sobre o texto em latim com muita liberdade” (SALLES, 1983, p. 32). Guilherme de Mello, bibliotecário da então Escola Nacional de Música (antigo INM), endereça uma correspondência a Paulino Chaves sobre esta obra chamando atenção para o tratamento harmônico, como o emprego das “cadências bizantinas” ⁶¹, dos acordes de sexta abaixada, de modulações para tons afastados, entre outros (MELLO, 21 mai. 1929 *apud* TOURINHO, 2010, p. 11). Assuero Garritano alega que, musicalmente, a *Ave Maria* se afasta do caráter sacro, mas se trata de um “trabalho sério, bem construído onde o senso do equilíbrio se manifesta em todos os elementos [e que] merece ser vista com todo o respeito” (GARRITANO *apud* SALLES, 1983, p. 36).

1.2.3.8 *Sinfonia em mi menor* (1926-1927)

Concluída às vésperas de sua ida para o Rio de Janeiro, foi executada parcialmente na sua penúltima apresentação com a orquestra do Centro Musical Paraense, em 17 outubro de 1926, no Teatro da Paz (SALLES, 1983, p. 35). Tal apresentação foi promovida pela Diretoria da Festa de Nossa Senhora de Nazaré,

⁶¹ Não identificamos esse termo em nenhum livro de harmonia. Acreditamos que esteja relacionado à música modal.

na sala do Cinema Iracema (*vide* Anexo 6), e regida pelo próprio Paulino Chaves com uma orquestra formada por trinta professores (TOURINHO, 2010, p. 47).

Foi executada na íntegra em 1928 no Rio de Janeiro, num dos concertos da orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, regida por Francisco Braga⁶² (SALLES, 1983, p. 35). Segundo Tourinho, as críticas sobre essa obra constam nos periódicos do Rio de Janeiro *Correio da Manhã*, *Diário Carioca*, *Gazeta de Notícias* e *O Jornal* e no *Diário da Manhã*, de Pernambuco (TOURINHO, 2010, p. 175).

A obra é composta de quatro movimentos: I. *Moderato assai - Allegro non troppo*; II. *Andante con moto (lied ohne Worthe*⁶³); III. *Scherzo* (dividido em três seções: *Vivace*, *Intermezzo* e *Scherzo*); IV. *Finale*.

1.2.4 Peças didáticas para piano (1928-1948)

Em 1928, Paulino Chaves deixa Belém para fixar residência definitiva na cidade do Rio de Janeiro. A essa época, Belém já completara duas décadas de decadência em virtude do declínio da borracha e, até 1930, sustentara-se de forma precária o Centro Musical Paraense, principal órgão de difusão musical na cidade. Nesse contexto, muitos dos componentes do Centro Musical Paraense já haviam morrido – como Gama Malcher em 1921, Clemente Ferreira em 1917, Roberto de Barros em 1928, Meneleu Campos em 1927 – ou se transferido para outros centros mais promissores como o Rio de Janeiro, então Distrito Federal. Salles (1985, p. 66) aponta também um período de grande decadência das bandas de música a partir de 30.

No Rio de Janeiro, Paulino Chaves se apresentou em vários concertos – com destaque para a já mencionada estréia de sua Sinfonia na íntegra, sob a regência de Francisco Braga, e assumiu, em 1928, a cadeira de docente no Instituto Nacional de Música (INM), cargo que ocupou até a sua morte em 1948. Ao ingressar no INM, Paulino Chaves ocupou a cadeira de Teoria e Solfejo em 1928 e no ano de 1929 foi admitido como professor honorário na cadeira de Piano. Com o passar do tempo, Paulino Chaves, que em Belém compunha vários gêneros musicais, passa a se concentrar em pequenas peças didáticas para leitura à primeira vista com a

⁶² *Vide* Anexo 7.

⁶³ “Canção sem palavras”, recorrente ao título de conjunto de obras de Mendelssohn.

finalidade de serem usadas em concursos de admissão de docentes e discentes no INM.

Nessa época, sob os ideais republicanos e progressistas da República Velha, o Instituto Nacional de Música já havia desprezado Carlos Gomes, seja por motivos políticos ou por razões estético-musicais. Os professores do instituto mais influentes foram compositores que fizeram seus estudos na Europa, entre eles: Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Francisco Braga. Até os anos 30, professores dessa escola se opunham a qualquer iniciativa de produção ou difusão musical que não estivesse de acordo com a linguagem acadêmica e conservatorial⁶⁴, ao ponto de Luciano Gallet causar escândalo ao incluir músicas de Ernesto Nazareth em um recital, no Instituto Nacional de Música em 1922, ano da Semana de Arte Moderna (KIEFER, 1977, p. 123; NEVES, 2008, p. 87).

Por outro lado, no período em que Paulino Chaves viveu no Rio de Janeiro – de 1928 a 1948 –, a população brasileira assistiu a acontecimentos cuja repercussão influiu no ambiente do Instituto Nacional de Música. Dentre esses acontecimentos estão a política do Estado Novo, a partir dos anos 30, a Semana de Arte Moderna de 1922 e o crescimento do nacionalismo. Os efeitos sobre o INM foram: a sua anexação à Universidade do Rio de Janeiro em 1930, a mudança de sua denominação para “Escola Nacional de Música” a partir de 1937, a criação da Revista Brasileira de Música em 1934 e do Centro de Pesquisas Folclóricas na década de 40 (Enciclopédia de Música Brasileira, 2000, pp. 267-268).

O contexto político dos anos 30 não era mais relacionado à propaganda republicana inspirada na Terceira República francesa ou no nacionalismo germânico, como foi na República Velha. A nova missão política das artes na era getulista, onde “pela primeira vez o Estado voltou-se para as questões sociais e populares – ou populistas – introduzindo a ideologia do Estado Novo, que assegurava as conquistas dos trabalhadores”, passou a ser “cheia de apelos populistas e do desbragado regionalismo” (SALLES em prefácio de HENRIQUE, 1995, p. 12).

Quando Waldemar Henrique chegou ao Rio de Janeiro, em 1936, com a irmã que cantava as suas obras, despontou então a primeira manifestação de forte cunho

⁶⁴ Em seu livro sobre a formação do professor de música no Pará, Vieira (2001, p. 22) observa como o modelo conservatorial consistiu numa educação musical voltada à reprodução e perpetuação da linguagem musical do passado e relutante às tendências inovadoras na prática e na composição musicais.

regional nortista que se impôs no Rio de Janeiro (*ibidem*) - o estilo amazônico. A música brasileira dos anos 30 então ampliou o seu raio que estava voltado apenas para o eixo da região sudeste com a política do café-com-leite, principalmente com a era da rádio e do disco. Ao contrário de Paulino Chaves, que atuou o resto de sua vida na Escola Nacional de Música, todos os cancionistas paraenses como Jayme Ovalle, Arthur Iberê de Lemos, Waldemar Henrique e Gentil Puget, gravaram discos e tocaram em rádios na época.

Dentre as peças para fins de leitura à primeira vista de Paulino Chaves consta um estudo à maneira de *choro* composto na década de 40. Essa escolha por um gênero popular provavelmente foi impulsionada pela conjuntura social e cultural no tempo e espaço em que o compositor estivera inserido.



Figura 2: Estudo à maneira de choro, datado de 18 mar. 1944.

Fonte: TOURINHO, Lúcia Maria Chaves. *Paulino Chaves: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: o autor, 2010b, p. 157.

O exemplo do acima, todavia, é um caso isolado de obra com caráter ou traço nacional, junto ao *Rondó* do Quarteto em Lá Maior.

A obra de maior envergadura de Paulino Chaves nessa última fase, e quiçá de seu legado composicional, são os dois Prelúdios e Fugas compostos entre os anos 1937 e 1939. Ambas as obras foram dedicadas a professores que fizeram parte de sua biografia: a primeira ao professor de Contraponto e Fuga do José Paulo da Silva, colega no INM, e a segunda *in memoriam* ao professor de piano Robert Teichmüller, de quem fora aluno na Alemanha. As duas obras ainda foram orquestradas e também arranjadas para coral pelo compositor (SALLES, 1983, p. 40).

De todo o repertório composicional de Paulino Chaves, os seus dois Prelúdios e Fugas para piano são as suas obras mais interpretadas postumamente e foram já gravadas pelos pianistas Mário Neves (1948), Arthur Moreira Lima (1956), Belkiss Carneiro de Mendonça (1987)⁶⁵, Lenora Brito (1993), Eliana Cutrim (1993) e Lúcia Maria Chaves Tourinho (2004).

⁶⁵ Mario Neves e Belkiss Carneiro de Mendonça foram alunos de Paulino Chaves.

Em nota sobre o falecimento do compositor, o jornal *O Estado do Pará* (1948) enfatiza a importância e o prestígio que a cidade tinha para com Paulino Chaves em relação aos seus feitos como diretor, concertista e professor no Conservatório Carlos Gomes, no entorno de Belém. Conta o jornal que “Paulino Chaves é mais um membro da numerosa prole do desembargador Ernesto Chaves, que desaparece, depois de bem cumprir seus deveres nesta vida com utilidade para os seus e para a sociedade” e aponta que existia no Instituto Carlos Gomes uma cadeira com o seu nome, mesmo após 40 anos de ausência nesta casa.

2. A PRODUÇÃO COMPOSICIONAL: ANÁLISE DE OBRAS

Em seu livro *Estética da Música* (2008), Enrico Fubini, apesar de enumerar vários problemas relacionados ao prestígio e à visão de música ao longo da história – por exemplo, a variedade de definições relacionadas ao conceito de música, a marginalização da música e do músico perante a sociedade até final do século XVIII, a não-uniformidade do fazer musical (música Instrumental ou vocal, sacra ou profana, popular ou erudita), a imateriabilidade da música e a falta de fidelidade de reprodução de obras mais antigas –, ressalta a importância da historicidade da música como uma ferramenta capaz de enriquecer a sua compreensão. Ao discutir quais fontes seriam as mais adequadas para se traçar uma história da estética musical, o autor questiona se as próprias obras musicais também poderiam ser incluídas dentro de tal investigação, ao que conclui:

[...] a própria obra também pode sugerir [...] reflexões sobre o projecto que subentende, sobre o significado que o artista atribui à obra e, em geral, sobre o próprio sentido da arte. [...] Mas, ao mesmo tempo, como podemos não ver as implicações subtis, as evocações e o jogo de espelhos entre a obra e o pensamento do artista! Por isso podemos afirmar, com todas as devidas cautelas que o caso exige, que não só as reflexões do artista sobre a sua obra, mas também as próprias obras se podem tornar documentos de uma história do pensamento musical (FUBINI, 2008, p. 20).

No primeiro capítulo deste trabalho, o levantamento de dados historiográficos contribuiu para a compreensão das relações de Paulino Chaves com o seu entorno sócio-musical, através da abordagem das influências que o compositor recebeu e da recepção de suas obras perante a crítica. Entender tais relações ajuda a compreender a construção do pensamento musical de um compositor. Mas para que esse objetivo se complete é preciso chegar até a própria obra, e nela ver os efeitos das influências do entorno de seu autor. Desse modo, este segundo capítulo é voltado para a análise musical de algumas das obras de Paulino Chaves, considerando a proposição acima citada de Enrico Fubini, de que a análise da própria obra pode contribuir para compreensão do pensamento musical do compositor, o que significa dizer dos determinantes desse pensamento presentes no contexto de formação e atuação do artista.

Assim, no trabalho analítico, pretendemos abordar os procedimentos composicionais utilizados por Paulino Chaves lançando outro olhar para as considerações traçadas anteriormente. Ou seja: faço uso da análise musical de algumas obras de Paulino Chaves, em seu nível imanente, a fim de reavaliar os apontamentos referentes à sua produção no capítulo I, principalmente quanto à influência da tradição européia, sobretudo da escola alemã. Como já foi mencionado, o estudo dos procedimentos composicionais presentes nas partituras teve como suporte teórico-metodológico Charles Rosen, Arnold Schoenberg, Any Carvalho e Luciana Noda.

Além de considerar os indícios da influência alemã já discutidos no capítulo anterior, como a escolha pelo gênero instrumental em suas composições, ao invés da composição operística⁶⁶, e a predominância do repertório alemão em seus programas de concerto, este estudo se propõe a investigar elementos remanescentes desta escola na própria escrita musical do compositor.

Nesse capítulo, são analisados quatro conjuntos de obras de Paulino Chaves: o *Quarteto em Lá Maior*, a canção *Legenda*, as peças para piano *Albumblatt*, e as duas *Fugas* para piano, compostas após o retorno do compositor da Alemanha em 1914, quando se observa uma intensificação na sua produção musical, a qual se tornou conhecida do público paraense.

À exceção da canção *Legenda*, será enfatizado o repertório de música instrumental como modelo para se pensar a tradição musical na obra de Paulino Chaves. Não a música instrumental funcional como a dança, mas “uma entidade autônoma a ser avaliada de acordo com padrões que lhe são intrínsecos” (VERMES, 2007, p. 37). A influência da música alemã em Paulino Chaves reside, em parte, na preferência pela música instrumental pura, principalmente na consolidação da forma-sonata, que foi largamente utilizada pelos compositores germânicos a partir do século XVIII, sobretudo os “clássicos” da história da música ocidental como C. P. E Bach (1685 – 1750), J. Haydn (1732 – 1809), W. A. Mozart (1756 – 1791) e L. Beethoven (1770 – 1827).

Outro procedimento composicional instrumental a ser observado é a fuga, composição a duas ou mais vozes fundamentada na imitação⁶⁷ polifônica ou

⁶⁶ Como já mencionado, nota-se uma predominância do gênero operístico na produção de seus contemporâneos em Belém, devido à formação italiana daqueles compositores.

⁶⁷ A imitação consiste na reprodução de um fragmento melódico por outra voz, que proporciona ao

contrapontística que se consolidou na história da música durante o período Barroco e cujo maior representante deste período foi o compositor alemão J. S. Bach (1685-1750).

Foram selecionados para análise os *Albumblätter de Paulino Chaves* porque, além do nome em alemão, recorri à comparação de pequenas peças para piano muito difundidas no século XIX, principalmente com Schumann, denominadas de *fragmentos*, aludindo aos fragmentos literários. Em *Crítica e Criação* (2007), Mônica Vermes analisa a sonata *Kreisleriana op. 16* de Schumann relacionando-a ao pensamento romântico alemão procedente de diálogos entre a filosofia, a literatura e a música, desde o final do século XVIII. Tanto a autora quanto Charles Rosen, em *A Geração Romântica* (2000, p. 88), enfatizam a recorrência do “fragmento” – texto literário originado no movimento literário do qual representava Schlegel e o círculo de Jena, no final do século XVIII e início do século XIX – como a principal forma de expressão no Romantismo alemão e que influenciou a música romântica alemã, sobretudo a música de Schumann.

Na música, os fragmentos correspondem a peças curtas, como as peças dos ciclos para piano de Schumann, e Paulino Chaves compôs dois *fragmentos* para piano, ambos denominados *Albumblatt*. Da mesma forma, também influenciado pela literatura, houve a tentativa de relacionar a canção *Legenda*, única canção camerística de cunho secular na produção do compositor, ao *lied* (canção em alemão, famoso gênero musical no século XIX).

Com a finalidade de estabelecer relações entre os dados derivados da pesquisa documental e os dados obtidos no trabalho analítico-musical de maneira que este possa de fato fornecer subsídio para o entendimento de nosso problema de pesquisa, elegemos a abordagem de Charles Rosen (1987), em sua obra *Formas de Sonata* que, apesar de ser voltado à forma-sonata, o autor aponta ainda para uma significativa “intromissão” do princípio da forma sonata também em outras formas à princípio não-concebidas como forma sonata, a saber: a ária, o minuetto e trio, o rondó, entre outras. Por este motivo sua abordagem será utilizada para a análise das outras obras⁶⁸.

ouvinte a sensação de uma melodia ser seguida por outra, como se estivesse “fugindo”.

⁶⁸ Charles Rosen, no prefácio de *Formas de Sonata* (1987, p. 11), em que faz um estudo sobre o processo evolutivo desta forma, afirma que a variedade resultante das formas musicais “ia terminar convertendo-se no tipo canônico da forma sonata”, a qual “se desenvolveu em simultaneidade com outras formas que influenciaram entre si e foram, de fato, interdependentes”.

Recorreremos ainda a trabalhos de outros autores, como o de Any Raquel Carvalho (2002), onde encontramos muitos dos procedimentos utilizados em fugas que também são aplicados nas obras de gêneros diversos de Paulino Chaves. Além disso, a concepção formal de Rosen para a forma-sonata é semelhante ao princípio da fuga, até porque ambas se associam mais a um procedimento composicional que a uma forma estrita. Tanto o princípio da fuga quanto o das formas de sonata possuem exposição temática na tônica e partes contrastantes em relação ao tema original.

Do livro *Fundamentos de composição musical* (1996) de Schoenberg, utilizaremos alguns princípios e terminologias que se tornaram comuns na música ocidental, afinal, os termos utilizados por Rosen são muito mais genéricos que os de Schoenberg. Nas seções da forma de Primeiro Movimento, como Exposição e Desenvolvimento, por exemplo, Rosen denomina de "acontecimentos" às mudanças de textura, tonalidade e tema. A terminologia de Rosen também será aplicada na análise das obras de Paulino Chaves.

No capítulo *Motivo e Função* (1987), Rosen aborda o uso do motivo como estrutura em movimento. Suas análises são voltadas para a recorrência motívica na estrutura da obra. No início do século XVII, o uso de material temático era diferente entre os alemães do norte, na economia de material temático, e os alemães do sul e vienenses, que utilizavam muitos temas. Rosen demonstra como dois motivos resumem toda uma obra de C.P.E Bach, enquanto em Haydn um único tema, de onde todas as idéias lhe são extraídas, é suficiente para a composição de toda a obra. O mesmo procedimento é identificado em Beethoven com temas ainda mais simples. Já Mozart obtém um todo homogêneo através do uso de inúmeros motivos. Pressuponho que alguns desses procedimentos motívicos poderão ser encontrados nas obras de Paulino Chaves, como: (1) o emprego do motivo como elemento essencial para toda uma obra, onde fica implícita a fragmentação motívica e outras transmutações como mudanças de dinâmica, acento, acréscimo de nota, deslocamento de tempo, prolongamento, entre outras; (2) a alternância entre melodia e acompanhamento entre as vozes.

2. 1 QUARTETO EM LÁ MAIOR (1902-1915)

Este quarteto é composto de quatro movimentos: *Maestoso-Allegro con brio* (Lá Maior, 4/4, 142 compassos); *Minueto-Trio* (Ré Maior - Si menor, 3/4, 48 compassos); *Scherzo* (Lá Maior, 3/4, 232 compassos); *Rondó Final – Rapsódia Brasileira* (Lá Maior, 2/4, 204 compassos)⁶⁹, como é comum entre os quartetos clássicos. Nota-se a ausência de um segundo movimento lento, além de uma dança – *Minueto* – seguida por outra – *Scherzo* –, o que é incomum neste gênero.

Todavia, o *Minueto* é em andamento *Allegretto*, o menos movido da obra, e por isso cumpre o papel de movimento lento⁷⁰ em relação aos demais. Exemplo semelhante de ausência de movimento lento e da sequência de duas danças entre movimentos é encontrado na *Sonata para piano Op. 31 n. 3* de Beethoven.

Segundo Rosen (1987, p. 112), para compreender a estrutura de qualquer obra, devemos identificar o momento em que se produzem as interrupções da textura e como essas interrupções estão coordenadas com a forma harmônica e com a ordem temática.

O mesmo autor fala frequentemente a respeito da polarização das tonalidades em qualquer tipo de forma de sonata e afirma que as formas dos primeiros movimentos são as de estrutura mais dramática e que possuem maior intensidade expressiva, devido à importância dada a esta polarização, ao grau em que se vê realizada e ao modo com que se adia a resolução entre tônica e a dominante (ROSEN, 1987, p. 111). A forma de primeiro movimento aparece também como a mais complexa e a mais trabalhada, sendo a tonalidade uma marca importante de expressão, sendo esses mesmos procedimentos, via de regra, menos expressivos nas outras formas dos outros movimentos, como o minueto e o rondó.

Harmonicamente, a forma sonata é dividida em duas seções: a que apresenta o tema na Tônica e a que modula para outras tonalidades ou efetuam mudanças de região⁷¹ (SCHOENBERG, 1996, p. 24), criando dissonâncias. Assim, Rosen

⁶⁹ Segundo Schoenberg (1996, p. 241), podem ocorrer entre os movimentos contrastes de tonalidade (uso de tonalidades afins introduzidos no classicismo), andamento, compasso, forma e caráter expressivo.

⁷⁰ Para Schoenberg (1996, p. 242), os movimentos lentos variam do *allegretto* (ou *andantino*) ao *grave*.

⁷¹ Terminologia empregada por Schoenberg (1996, p. 24) para referir-se às mudanças de centro tonal dentro da tonalidade principal. (Exemplo: Tonalidade de Ré menor, *região* de dominante = ênfase em Lá maior).

descreve a coordenação de todos os elementos temáticos, harmônicos e texturais presentes na estrutura musical:

Na sonata as cadências se vêem reforçadas por uma breve pausa, umas mudanças súbitas do ritmo harmônico ou pela aparição de um tema novo. A ordem temática constitui essencialmente um aspecto da textura: a aparição de um tema novo (ou a reaparição de um já usado) assinala uma ruptura da textura quando o tema se apresenta claramente definido e é de fácil memorização; A chegada de um tema impõe um ponto estrutural, constitui um acontecimento, um momento de articulação. A coordenação da harmonia, da textura e o esquema temático definem dramaticamente cada ponto estrutural como uma interrupção do fluxo superficial da música. Quando esses elementos se encontram em defasagem, coisa que ocorrerá com frequência nas mãos de um compositor sofisticado, isso é geralmente posto de relevo no estilo de sonata, de tal maneira que a aparente falta de coordenação constitui por si mesma um efeito dramático: como quando uma recapitulação de Haydn se cola no meio de uma frase, ou quando Beethoven inicia a recapitulação de seu opus 11 antes de que a harmonia se tenha resolvida no I (ROSEN, 1987, p. 112).

A citação de Rosen mostra como a disposição desses elementos pode ocorrer em fase ou em defasagem (entre tema e harmonia, entre tema e textura, ou textura e harmonia) e como a coordenação desses elementos caracteriza a individualidade do compositor.

2.1.1 Primeiro movimento

Rosen (1987, p. 112) afirma que, na forma do primeiro movimento, existem basicamente duas seções: (1) “um material temático característico” e uma textura como pontos de referência (Exposição); (2) a descontinuidade da textura (Desenvolvimento)⁷².

A Exposição do quarteto é precedida por uma introdução lenta com indicação *Maestoso* (c. 1 a 21) iniciando na região da Dominante, a partir de um uníssono sustentado.

⁷² Rosen vê o Desenvolvimento e a Recapitulação como a segunda seção da forma de primeiro movimento de sonata. Nesta seção o autor afirma ter pelo menos dois acontecimentos harmônicos: “o regresso à tônica e a alguma parte do material da Exposição em sua forma original, e uma cadência final confirmativa sobre a tônica” (1987, p.114).

Maestoso

Mi Maior I I IV V2 I6
 Lá Maior V6 v6 IV6 iv6 V IV V I IV V2 I6
 Ré Maior V6

Figura 3: Início da Introdução (c. 1 a 9).

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/quarteto-la-qtto-cds.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

A introdução com início na dominante ocorre também no quarteto Op. 74 n.1 em Dó Maior de Haydn, apenas para citar um exemplo.

Allegro moderato

V I

Figura 4: Introdução do quarteto Op. 74 n.1 em Dó Maior de Haydn (c. 1 e 2) começando na região da Dominante e realizando uma cadência perfeita.

Fonte: http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/9/90/IMSLP24480-PMLP55248-Haydn_Op_74_No_1.pdf. Acesso em: 08/04/2012.

A introdução apresenta duas seções: (1) do compasso 2 ao 14, um motivo melódico em mínimas que, do *piano* atinge gradativamente o *fortíssimo*, é imitado por todos os instrumentos, sendo a resultante harmônica desse tratamento das vozes uma cadência suspensiva. Esse mesmo procedimento acontece duas vezes nessa primeira parte da introdução, diferindo apenas na tonalidade sobre a qual a cadência é realizada: do compasso 2 ao 7 em Lá Maior e do compasso 14 a 21 em Ré Maior; (2) do compasso 14 ao 21, observam-se duas sentenças

(SCHOENBERG, 1996, p. 48) sobrepostas no violino I e viola que serão logo em seguida imitadas⁷³ pelos demais instrumentos, até culminar em um acorde diminuto. Segue uma textura coral que se encerra com o acorde da dominante preparando a exposição.

10

cantabile

f cresc. ff p

mf cresc. ff p

ff p

Ré Maior v6 IV6 iv6 V IV V I IV V I

16

p

p

p

Ré maior vi V/V V I vii°/iii *p* iii vi ii7 I6 4 V

Lá Maior

Figura 5: Final da introdução (c. 10 a 17)

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/quarteto-la-qtto-cds.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

Apesar do tamanho relativamente extenso da introdução, nenhum de seus elementos rítmico-melódicos, exceto o uníssono do primeiro compasso, reaparece no decorrer da obra. No entanto, podemos considerar elementos gerais unificadores do primeiro movimento já presentes na introdução: a organização fraseológica em pares de frases idênticas sucessivas, cuja repetição ocorre a partir de outro grau da escala (sequências), as imitações e o contraste expressivo entre seções, como

⁷³ Este procedimento também é denominado de sequência canônica (CARVALHO, 2002, pp. 145-146).

28

V I VV V I ii2 I ii2 I IV V

Transição Derivada do Tema Precedente

34

Mi Maior V7 I V7 I V7 I V7 I V V V

simili

Figura 7: Transição do tema A para o tema B.

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/quarteto-la-qtto-cds.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

Para Rosen (1987, p. 245), “a Exposição de uma forma sonata apresenta o material temático e articula o movimento da tônica à dominante de várias maneiras, adquirindo o caráter de uma polarização ou oposição”. O autor enumera vários procedimentos harmônicos para obter o efeito de oposição entre as tonalidades, sendo que o procedimento mais simples consiste em alcançar a seção dissonante (Dominante) através da Dominante da Dominante (*ibidem*, pp. 244-245), procedimento utilizado por Paulino Chaves no exemplo acima.

No compasso 41, após a transição, segue um segmento denominado por Schoenberg (1996, p. 247) de Grupo de Temas Secundários pelo fato deste, em geral, ser acrescido de outras idéias além do tema B. Com a utilização de mais recursos temáticos, o Grupo de Temas Secundários (c. 41 a 60), em geral, é mais extenso do que o tema A (c. 22 a 29)⁷⁴.

Se o tema de B (c. 41 a 49) difere rítmica e melodicamente do tema A, suas estruturas são bastante parecidas: duas frases dotadas de sentenças simétricas de dois compassos cada (exceto a primeira nota da primeira frase de B que é alongada em um compasso). A primeira frase deste tema inicia na tonalidade de Mi Maior (região da Dominante), como esperado, e a segunda frase é transportada para a sua dominante, Si Maior – procedimento semelhante ao da exposição do tema A –, sendo que ambas começam com cadência perfeita. O início de cada sentença é variado ritmicamente.

⁷⁴Schoenberg (1996, p. 248) chega a mostrar exemplos um tanto exagerados em Beethoven, como na Sonata *Op.10 n.3* em que o tema principal tem 22 compassos e o tema secundário 102 compassos.

poco rit. a tempo

con anima

leggero

leggero

Mi Maior V V7 I iv6/V V7 I iv6/V

Si Maior V I iv6 IV sentença variada ritmicamente

Figura 8: Tema B

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/quarteto-la-qtto-cds.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

Outra relação que aproxima os dois temas deste primeiro movimento acontece na construção melódica dos mesmos que é fundamentada na resolução de uma nota. O tema A começa com um grau estável da tônica de Lá Maior (a nota *mi*) seguido de duas notas atrativas (*fá#* e *ré*), realizando então uma progressão harmônica de quarta (I-IV). O tema B, por sua vez, inicia de maneira inversa – como se fosse um espelho do tema A – começando com notas de tensão (*si* e *ré#*) e cadenciando na nova tonalidade (Mi maior), igualmente em progressão de quarta (V-I). A progressão em quartas é bastante empregada nesse primeiro movimento, remetendo à Introdução e contribuindo para a coerência temática da obra.

Após o tema B (c. 41 a 49), segue uma parte cadencial do tema B (c. 53 a 56)

precedido de uma transição (c. 50 a 53) e uma *codeta* (c. 56 a 60) com fragmentos da parte cadencial do tema B.

Parte cadencial do Tema B

sempre espressivo

Codeta

Codeta

Figura 9: Parte cadencial do tema B e codetas

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/quarteto-la-qtto-cds.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

Como de praxe, o final da Exposição e o início da seção do Desenvolvimento ocorrem na tonalidade da Dominante; entretanto, o compositor começa o Desenvolvimento em Fá Maior e, para isso, recorre a mais três compassos de transição em uníssono, como se observa na introdução do primeiro movimento, num movimento cromático que culmina na transformação funcional da nota *mi* que passa de tônica de Mi Maior para sensível de Fá Maior⁷⁵.

⁷⁵ “O início da elaboração (...) às vezes, é interpolada [por] uma espécie de transição ou, ainda, um segmento introdutório” (SCHOENBERG, 1996, p. 250).



Figura 10: (Re)transição para o Desenvolvimento

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/quarteto-la-qtto-cds.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

Estruturalmente este trecho é semelhante aos compassos 56 a 61 da *Sinfonia n. 44* de Haydn, os quais, segundo Rosen (1987, p.114), “não pertencem propriamente à exposição”, mas constituem uma transição ao Desenvolvimento.

O Desenvolvimento⁷⁶ – denominado por Schoenberg de Elaboração ou *Durchführung* (SCHOENBERG, 1996, p. 184) entre os compassos 65 e 94, é composto de duas partes: (1) c. 65 a 77, inicia com a primeira frase do Tema A, agora em Fá Maior (c. 65 a 68), frase esta que é repetida por mais duas vezes (c. 69 a 72 e c. 73 a 76) modulando para Sol Maior ao final; (2) c. 77 a 92, utiliza o motivo da transição cadencial do tema B com técnicas de imitação, redução e variação.

⁷⁶ Segundo Rosen (1987, p. 275), a palavra Desenvolvimento possui dois significados superpostos: o de seção central e o de “uma série de técnicas de transformação temática” (que não ocorre necessariamente na parte central).



Figura 11: Segunda parte do Desenvolvimento utilizando elementos do tema B.

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/quarteto-la-qtto-cds.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

Rosen (1987, p. 275) atribui duas funções para a seção do Desenvolvimento: (1) a de desenvolvimento, que “intensifica a polarização e atrasa a resolução”; (2) e a de retransição, que “prepara a resolução”. Para o autor (1987, p. 119) a extensão da seção do Desenvolvimento é ainda concomitante à tensão estrutural da obra e, por conseguinte, à extensão da resolução na recapitulação tonal e temática.

Depois da modulação para Fá Maior, ocorrem outras modulações para Sol Maior, Dó Maior e Si Maior – este último neutralizando o impulso modulatório. Após uma fermata e pausa segue uma retransição em Mi Maior (Dominante da tonalidade inicial) para então dar início à Recapitulação na tonalidade principal.



Figura 12: Retransição do Desenvolvimento para a Recapitulação.

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/quarteto-la-qtto-cds.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

Na Recapitulação (c. 95 a 142), a transição (c. 103 a 116) é idêntica à da Exposição, modulando para Mi Maior e em seguida é acrescentado outro trecho transitório para modular novamente a Lá Maior. Na forma-sonata de primeiro movimento, geralmente a transição da Recapitulação não modula para que o tema B (c. 117 a 134) continue na mesma tonalidade que o tema A (c. 95 a 103), mas na transição desta Recapitulação notam-se duas modulações até o retorno para a tonalidade inicial.

The image displays two systems of musical notation for a four-part ensemble. The first system, beginning at measure 107, is titled 'Transição para Mi Maior' and includes a 'smili' (smiling) performance instruction. The second system, beginning at measure 113, is titled 'Transição para Lá Maior' and includes an 'an anima' (with animation) performance instruction. The notation is in G major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature.

Figura 13: Transição da Recapitulação

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/quarteto-la-qtto-cds.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

A Coda (c. 135 a 142) dá sequência com a imitação da parte cadencial de B, fragmentada agora em apenas um compasso. Os quatro últimos compassos cadenciais encerram o movimento em uníssono – semelhante ao primeiro compasso –, agora na tônica.



Figura 14: Coda

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/quarteto-la-qtto-cds.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

2.1.2. Segundo movimento

Segundo Rosen, o *Minueto* tem forma rigorosamente binária composta de três grandes frases ou períodos⁷⁷ (ROSEN, 1987, p. 126). No *Minueto* do quarteto de Paulino Chaves (c. 143 a 182), a primeira seção ou grande período (c. 143 a 158) é constituída de duas frases simétricas de oito compassos (c. 143 a 150 e c. 151 a 158), cada qual com dois membros de frase de quatro compassos.

A primeira seção não inicia no acorde da Tônica, mas com encadeamento ii-V-I. A primeira seção encerra com uma cadência na tônica e é separada por uma barra dupla.

Allegretto

143

ii V I ii V I ii V I vii°6

Figura 15: Primeira frase do *Minueto* do *Quarteto em Lá Maior*.

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/quarteto-la-qtto-cds.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

Juntos, o segundo e o terceiro período formam a segunda unidade. O segundo período (c. 159 a 174) estabelece a nova tonalidade, desenvolvendo-a muito brevemente para regressar à tônica que é empregada pelo terceiro período resolvendo e recapitulando a seção inicial. O segundo período do *Minueto* tem igualmente duas frases simétricas de oito compassos (c. 159 a 166 e c. 167 a 174), sendo a segunda frase uma *reprise prematura*⁷⁸ da primeira seção preparando a

⁷⁷ Para Magnani (1989, p. 142) e Schoenberg (1996, p. 174), o *Minueto* é uma estrutura ternária de componentes binários (aba').

⁷⁸ Termo utilizado por Rosen (1987) para denominar ocorrências antecipadas dos temas principais.

entrada do terceiro período (c. 175 a 182) que é a recapitulação da primeira frase da primeira seção acompanhada de cadência.

Figura 16: *Reprise prematura* antecipando a recapitulação no Tempo I.

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/quarteto-la-qtto-cds.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

Na recapitulação o compositor não realiza variações, e tampouco acrescenta *coda* ou *codetas* para encerrar o *Minueto*.

Segundo Rosen (1987, p. 127) o Minueto constitui a mais curta de todas as formas de sonata e a mais estereotipada, pois apesar das três grandes frases ou períodos da forma sonata de minueto não terem que ser exatamente iguais, ainda que normalmente sejam, estas devem guardar equilíbrio entre si. A simetria acaba sendo uma característica do minueto.

Diferente da Exposição da forma de primeiro movimento de sonata, a primeira seção do Minueto não modula, legando à seção subsequente toda a tensão harmônica e, conseqüentemente, maior expressão dramática (ROSEN, 1987, p. 128).

O *Trio* (c. 183 a 198) tem um caráter mais melódico que o do *Minueto*. Trata-se de uma seção monotemática com dois períodos de oito compassos cada (c. 183 a 190 e c. 191 a 198). O trio contrasta tonalmente do *Minueto* por se apresentar na relativa menor (i) – si menor. Quanto ao caráter expressivo, não ocorre nenhum grande contraste e ambos são graciosos.

Figura 17: *Trio*.

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/quarteto-la-qtto-cds.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

2.1.3 Terceiro movimento

O *Scherzo* (c. 200 a 431) possui forma equivalente ao Minueto acrescido de Introdução e Coda. Começa por andamento *Presto ma non troppo* – o mais movido da obra – e textura predominantemente homofônica.

A primeira seção (c. 200 a 303) é composta de duas subseções de 48 compassos cada, ambas contendo introdução na região da Dominante e *coda*. A longa introdução de dezesseis compassos a cada subseção ocorre na região da Dominante, à maneira de pedal, e começa com uníssono – procedimento semelhante que ocorre no primeiro movimento. A frase que compreende o tema da primeira seção na tônica é repetida na Subdominante – outro procedimento análogo ao primeiro movimento que repete a frase na Dominante – evidenciando neste movimento a polaridade entre essas funções, relegando a região da dominante à introdução do *Scherzo*.



Figura 18: Tema da primeira seção na Tônica e na Subdominante

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/quarteto-la-qtto-cds.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

A partir do compasso 298 segue uma transição (c. 298 a 303) em *rallentando* e, num movimento cromático a tônica se transforma em dominante – processo semelhante à entrada do Desenvolvimento no primeiro movimento – modula para a Subdominante (Ré Maior) e dá início à seção B sob a indicação *Meno mosso*.

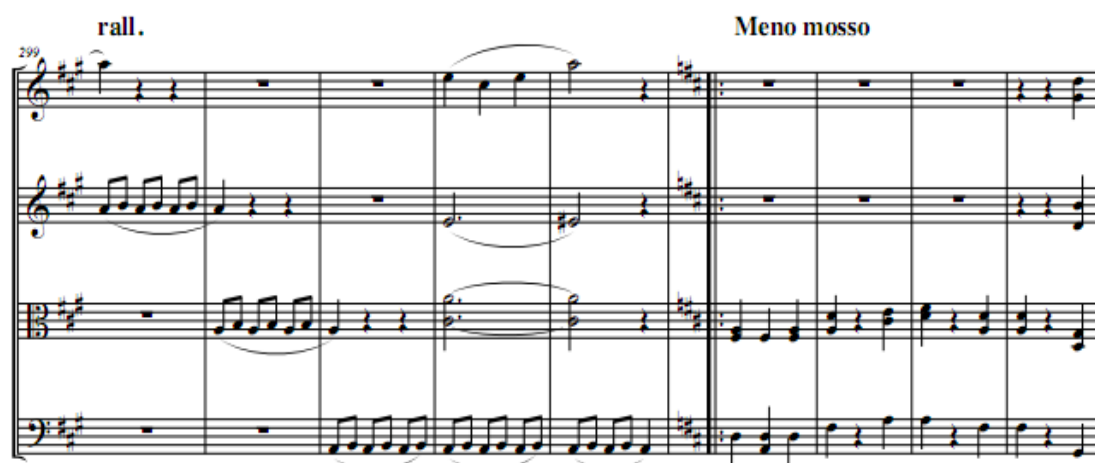


Figura 19: Passagem modulatória da seção inicial para a segunda seção.

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/quarteto-la-qtto-cds.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

A segunda seção (c. 304 a 415) é composta de duas subseções: uma contrastante (c. 304 a 335) e uma recapitulação da primeira seção. O trecho contrastante possui duas frases simétricas de dezesseis compassos cada uma que, além do contraste tonal com a seção inicial, apresentam mudança de andamento

para *Meno mosso*. A textura, porém, permanece homofônica e apresenta pouco contraste rítmico-melódico em relação à seção inicial.

A recapitulação também apresenta alguns procedimentos diferenciados da seção inicial: a primeira frase (c. 336 a 388) é prolongada em quatro compassos com um *animato* preparando a segunda frase (c. 388 a 415), agora desprovida de introdução e acrescida de quatro compassos em *molto animato*.

A Coda (c. 416 a 431) como seção inicia em compasso binário com o violino I executando escalas ascendentes em tercinas. Os últimos oito compassos consistem em uma *codeta* com andamento *Presto molto* em unísono até o acorde final em *pizzicato*.

The image displays a musical score for the Coda of a Scherzo, spanning measures 412 to 421. The score is arranged for four instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The tempo markings are *molto animato* and *Presto molto*. The key signature consists of two sharps (F# and C#). The time signature changes from 3/4 to 2/4 at measure 416. The score features ascending triplets in the Violin I part and unison playing in the other parts for the final eight measures.

Figura 20: Coda do Scherzo

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/quarteto-la-qtto-cds.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

2.1.4 Quarto movimento

O quarto movimento, denominado *Rondó*, tem estrutura ABA intercalada de trechos transitórios. Semelhante ao primeiro movimento e ao *Scherzo*, o *Rondó* é precedido de uma Introdução com indicação *Maestoso* (c. 437 a 440) e começa na região da Dominante em uníssono.



Figura 21: Início do *Rondó*

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/quarteto-la-qtto-cds.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

A seção A (c. 441 a 494) começa com um fragmento introdutório na dominante (c. 441 a 553) já com o ritmo sincopado do tema que aparece no compasso 554. O tema é composto de dois períodos de oito compassos e é derivado de uma canção regional paraense:



Figura 22: Tema usado por Paulino Chaves para o *Rondó* do *Quarteto em Lá Maior*.

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/quarteto-la-qtto-cds.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

Este movimento tem como subtítulo "Rapsódia brasileira" e a indicação *jocoso* que, para Salles (1983, p. 28-29) "alerta para o caráter particular dessa melodia, com ritmo bem brasileiro". Salles (*ibidem*) descreve este tema como "cantiguinha picaresca das ruas", "simples, de canção brejeira, com ritmo dengoso", que "recorda cantigas das mulatas do Pará".

Após a execução do tema segue uma *coda* composta de um período com forma Tônica e Forma Dominante semelhante à construção do tema A do primeiro movimento.

forma Tônica

forma Dominante

Figura 23: Coda da primeira seção do *Rondó*

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/quarteto-la-qtto-cds.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

A seção B (c. 513 a 546) é precedida de uma transição (c. 495 a 512), que ralenta e modula para a região da Dominante. De andamento *Moderato Assai* e executado *con sordina*, a seção B é conduzida por uma melodia em *cantabile* – executada pelo violino I e imitada pelo violino II⁷⁹ – que contrasta bastante com o caráter do sincopado tema da seção A.

⁷⁹ O procedimento de imitação melódica entre os instrumentos também está inserido no primeiro movimento e no *Trio*.

Figura 24: Segunda seção (*Moderato assai*) do Rondó

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/quarteto-la-qtto-cds.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

Semelhante a vários exemplos dos movimentos precedentes, a melodia da seção B começa com cadência perfeita (V-I). De volta ao Tempo I, ocorre uma retransição (c. 547 a 554) que modula para Si Maior e prepara o retorno da seção A com a sua introdução em Mi Maior (c. 555 a 571). O tema da seção A, já em Lá Maior, persiste até o final da obra com andamento cada vez mais rápido em andamento *Più animato* (c. 612 a 627) e termina com andamento *Più mosso* (c. 628 a 640) com indicação *stringendo sempre*.

Salles (1983, pp. 28-29) menciona que o quarteto de Paulino Chaves traria características singulares com relação à forma e ao conteúdo. Segundo o musicólogo, no que diz respeito à forma, o compositor mostra domínio e “obediência de seus cânones tradicionais”, mas liberdade na disposição dos movimentos. Quanto ao conteúdo, Paulino Chaves demonstra, nos três primeiros movimentos, “familiaridade com a literatura congênere germânica, fonte de sua inspiração”, e no último movimento, *Rondó*, faz uso de uma melodia moldada em tema folclórico do Pará.

Partindo das considerações de Salles a respeito de uma singularidade do Quarteto com relação à forma e ao conteúdo, este estudo debruçou-se sobre a partitura da obra a fim de investigar a validade dessa informação, procurando responder à seguinte pergunta: o que singulariza essa obra que parece obedecer a cânones tradicionais?

No intuito de responder à pergunta relacionada à consideração de Salles quanto à singularização dos aspectos morfológicos e semânticos no Quarteto de

cordas de Paulino Chaves, são descritas algumas considerações derivadas da análise:

A análise formal do Quarteto revelou a recorrência de alguns procedimentos composicionais comuns em obras de alguns compositores da tradição musical européia, os quais podem ser apontados como elementos unificadores na obra. São eles: o início de frases com funções diferentes do primeiro grau; o uso de passagens transitórias e/ou introdutórias entre as seções; simetria na elaboração das frases, membros de frases, sentenças e períodos; começos e términos dos movimentos em uníssono, sendo os inícios começando na região da Dominante; e mudança de andamento e de caráter na seção central – sobretudo no Rondó onde ocorre o maior contraste de toda a sonata.

No entanto, o uso desses procedimentos composicionais identificados como comuns às obras de compositores dos séculos XVIII e XIX não significa necessariamente a obediência de Paulino Chaves aos cânones tradicionais, pois nem todos esses procedimentos foram utilizados por esses compositores como uma prática comum. Assim sendo, e analisando os procedimentos composicionais de Paulino Chaves neste Quarteto independente das suas influências, a liberdade do compositor não se reduz apenas à disposição dos movimentos, como afirma Salles, mas quando este compositor recorre deliberadamente a várias passagens transitórias e/ou introdutórias entre as seções das formas convencionais (descritas nos métodos de composição), no planejamento harmônico (ou na busca por modulações para tons mais afastados – como no início do Desenvolvimento no primeiro movimento), a opção em começar várias frases em regiões diferentes da tônica, os parâmetros escolhidos como elementos unificadores para a obra, a opção em utilizar a estrutura ABA para o *Rondó* ao invés da tradicional ABACA, enfim, uma série de exemplos musicais pode ilustrar a singularidade descrita por Salles em relação ao quarteto de Paulino Chaves.

No que diz respeito ao conteúdo, mais especificamente ao tema popular paraense utilizado no quarto movimento do quarteto de Paulino Chaves, Tourinho (2010) – reproduzindo as mesmas palavras proferidas por Gilberto Chaves, ex-diretor do Theatro da Paz e sobrinho-neto do compositor, no documentário sobre Paulino Chaves pela TV Cultura no Pará⁸⁰ – afirma que este “é um dos primeiros

⁸⁰ PRESTO.MUS.BR. Disponível em: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/ Acessado em 06 ago. 2011. *Regatão Cultural*: Paulino Chaves. 2009. Duração: 19 min.

motivos nacionais, utilizados em uma música não só do Pará, mas do Brasil”. Na verdade, o uso de temas nacionais e populares não teria sido um procedimento tão original.

Na virada do século XIX para o século XX, com o fim da escravidão, uma nova realidade social e cultural começa a despontar. O crescimento das cidades e a consolidação da classe média burguesa – representada pelos profissionais liberais – impulsionam um processo de intercâmbio cultural que reunirá estilos musicais outrora separados: o erudito e popular. Alguns estilos despontaram na música popular, principalmente no Rio de Janeiro: o samba, o maxixe, o tango, a valsa, a quadrilha e o choro. Mas, na esfera da música erudita, houve um conflito entre os defensores do estilo estritamente europeu e os defensores do uso de temas brasileiros. Influenciados pelo movimento nacionalista europeu, compositores como Brasília Itiberê da Cunha (1846-1914), Alexandre Levy (1864-1892), Alberto Nepomuceno (1864-1920), entre outros, inseriram nas suas composições, mesmo expostos ao preconceito e às críticas da época, temas melódicos oriundos da música folclórica e/ou popular, ainda que por motivos saudosistas ou ufanistas e tratados segundo os padrões da música clássico-romântica européia.

Salles (1970, p. 65) atesta algumas manifestações nacionalistas e/ou regionalistas também na música erudita no Pará no final do século XIX e início do século XX. Para citar alguns exemplos: na ópera *Iara* (1890) de Gama Malcher, o compositor teria introduzido temas populares paraenses e enredo da região amazônica. Segundo Salles (ano, p. 378), o maestro italiano Enrico Bernardi “foi possivelmente o primeiro músico a expressar, em notas musicais, a paisagem regional, no poema sinfônico *A Inundação*”. O italiano Enrico Bernardi compõe também várias peças que fazem referência à sua estadia no Pará como o noturno *Paraense*, a marcha *Viva o Pará!* e a quadrilha *Belém* (SALLES, 1970, p. 89). Outro maestro italiano, Ettore Bosio, escreve o poema *Nazareda* (1903), inspirado nos motivos populares paraenses e “uma série de composições em que procurou exprimir o sentimento caboclo”, o quinteto de cordas *Serenata Campestre*, o sexteto *Samba de Corda*, o trio para flauta, cordas e piano *Entre Nós* e a rapsódia para orquestra de câmara *A Taboca do Ceguinho* (SALLES, 1970, p. 92). O português José Domingues Brandão orquestra duas rapsódias de cantos populares paraenses entre os anos 1907 a 1915, compõe ainda as obras sinfônicas *Boi-Bumbá* e *O Dia*

Paraense e o poema *Rumores do Chapéu-Virado* (SALLES, 1970, p. 94)⁸¹.

Além disso, a própria temática regionalista de Paulino Chaves no seu Quarteto em Lá Maior se aproxima mais da prática musical européia do que da brasileira, pois, desde o classicismo vienense, emprega-se no último movimento de obras seccionadas como sonatas, quartetos e concertos temas folclóricos e/ou populares sob a forma rondó (MAGNANI, 1989, p. 140).

2.2. LEGENDA

Canção para canto e piano, posteriormente para canto, piano e oboé, foi composta sobre o poema “Cantiga” de Sérgio Olindense dedicado a Paulino Chaves (SALLES, 1983, p. 37).

A obra começa com um recitativo em Dó Maior repleta de dominantes secundárias, com texto escrito em terceira pessoa que retrata um pastor a lamentar a ausência de sua amada. Ainda no recitativo se anuncia que o personagem cantará uma triste toada.



Figura 25: Final do recitativo de *Legenda*.

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/legenda.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

Entre o recitativo e o canto do pastor ocorre um solo de oboé com intervalos de 2ª e de 7ª. Mais adiante veremos a semelhança desse Solo de oboé em Dó menor que intercala o recitativo e a parte A com o tema da fuga também em Dó menor.

⁸¹ Salles (1970) não menciona as datas da composição dessas obras.



Figura 26: Solo de oboé intercalado entre o recitativo e a canção.

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/legenda.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

A seção do canto do pastor, toada, é escrita na primeira pessoa e musicalmente tem forma ternária ABA ou Pequena Forma Ternária (SCHOENBERG, 1996, p. 151). A primeira seção do canto do pastor, em Dó menor, está centrada basicamente na progressão harmônica de tônica e dominante quando fala dos seus sentimentos pela amada:

Andantino

Meu a-mor e-ra tão gran - de co-mo a Tor-re de Da - vid. I -
No co-lo de mi-nha a-ma - da du - as rô-las per-ce - bi, por

pp

Figura 27: Primeira e terceira (da capo) seção do canto do pastor, em Dó menor

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/legenda.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

A segunda seção da canção do pastor contrasta com a primeira em andamento (*Più mosso*), na métrica, agora em compasso composto, e na tonalidade, Lá bemol Maior.

Figura 28: Segunda seção do canto do pastor, em Lá bemol Maior

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/legenda.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

No retorno ao A, o pastor volta a cantar em dó menor e é seguido pelo mesmo solo de oboé intercalado entre o recitativo e a canção. O texto aparece modificado e é acrescentada uma *coda* na recapitulação. A *coda* apresenta uma única expressão (“Pobre pastor!”) terminando a obra na tonalidade homônima do recitativo, dó menor.

A canção *Legenda* possui vários aspectos análogos com o restante do repertório composicional de Paulino Chaves. Apesar de ser precedida por um recitativo, a forma ternária ABA’ da canção *Legenda* é frequente em outras composições de Paulino Chaves, como também foi frequente na música do século XIX. O contraste de andamento na sessão intermediária, em que o andamento fica mais movido – *Più mosso* – ocorre também no *Albumblatt em Lá Maior*. Já no rondó do quarteto em Lá Maior o andamento contrastante fica lento.

A alternância modal (maior e menor) – que para Rosen (1987, p. 134) Schubert (1797-1828) utilizou em seus *lieder* não como uma alternância estrutural, mas como grande artifício expressivo – entre o recitativo e a toada do pastor é

empregada tanto na *Legenda* como no Prelúdio do *Prelúdio e Fuga em ré menor*, na valsa *Da Lontan e no Albumblatt em si menor*.

A simetria das frases musicais está relacionada à métrica poética. Salles descreve a obra da seguinte forma:

Possui o caráter de balada medieval, dividida em duas partes. A primeira constituída de três sextilhas de metro pentassilábico, descreve o ambiente em que o pastor moído de pena, em meio da noite, sopra na avena. É um recitativo dramático. Terminando o recitativo, ouve-se a avena, representada pelo oboé em fá, numa melopéia sentimental. Vem a seguir o canto do pastor, constituído de seis trovas septissilábicas (SALLES, 2005).

No entanto, uma característica do *lied* enquanto gênero musical é a independência da música em relação ao texto. Segundo Salles, na crítica de Assuero Garritano publicada na Revista Brasileira de Musica de 1938, o crítico “tenta compreender as intenções do autor associadas ao fundo do quadro poético” (SALLES, 1983, p. 38), ressaltando o teor dramático do recitativo pela constante ocorrência de modulações, mas contesta algumas passagens da peça relacionadas à ambientação da obra:

Antes de entrar a canção do pastor, ouve-se a avena, representada pelo oboé em fá, numa dolorosa melopéia intervalada de soluços. Com toda franqueza, acredito que não ocorreria a um guardador de cabras semelhante tocata. Seria de outra natureza a melodia do pastor. Mas o fim do autor é ambientar o poema, e não, reproduzir a intenção pastoral. Vem a seguir o canto do pastor. A entrada interessa pela simplicidade, pelo tom barroco de modinha antiga, acompanhamento de violão em tônica-dominante revezando-se. É pena que o autor, sempre irrequieto (*sic*), passe logo a ritmos complicados e modulações fortes demais para o caso. Não obstante, tudo bem resolvido, equilibrado, de molde a fazer da obra um trabalho interessante e agradável de ouvir-se (GARRITANO *apud* SALLES, 1983, p. 37-39).

Salienta-se nessa análise a ambientação idílica e a simplicidade técnica requerida por Garritano, visto que o crítico lamentou o virtuosismo pianístico em algumas passagens da canção do pastor por achá-la inapropriada à temática pastoril. No entanto, a ambientação de Paulino Chaves para esta obra está mais voltada para carga expressiva do pastor, a irrequietude deste personagem que recorda a amada ausente descrevendo-a.

A obra *Legenda* não é descritiva como a Valsa Pavloviana. No entanto, é notável a identificação da toada do pastor na ambientação configurada pelo piano, já assinalada por Garritano, com a mão esquerda realizando o bordão no baixo e os arpejos e escalas na mão direita imitando o dedilhar do violão, semelhante à configuração de obras para alaúde no século XVIII.

2.3 ALBUMBLATT

Após a análise do *Quarteto em Lá Maior* e da canção *Legenda*, passemos para dois *Albumblätter*, peças para piano solo. Ambas as peças foram compostas em compasso binário composto, possuem forma ternária, não possuem contraste temático entre as seções e economia de elementos motivicos.

2.3.1 *Albumblatt* em Lá Maior (1922)

O *Albumblatt* em Lá Maior também foi composto na pequena forma ternária ao estilo da forma da *aria da capo* (AA'A). A obra possui dois motivos básicos que são apresentados alternadamente nos quatro primeiros compassos como introdução à seção A:

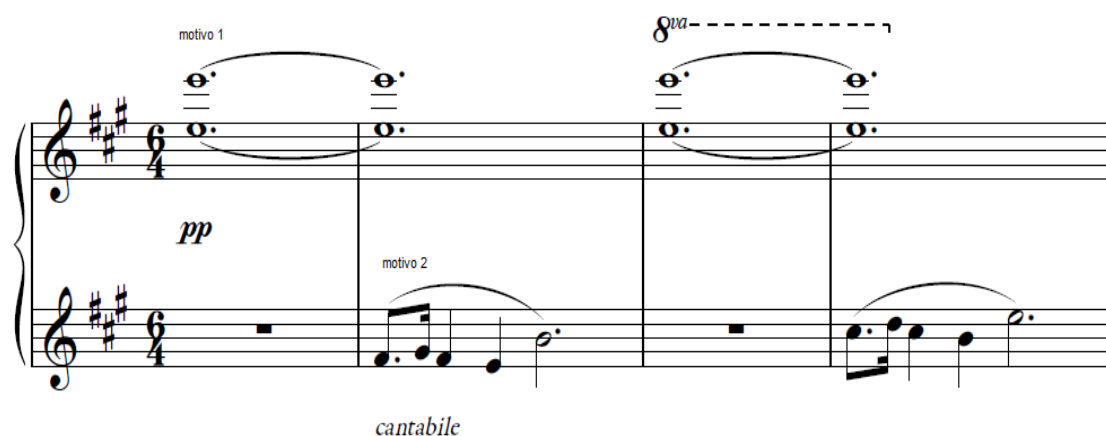


Figura 29: Introdução do *Albumblatt em Lá Maior* expondo o motivos principais da obra.
Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/albumblatt-em-la.pdf. Acesso em: 17 dez. 2011.

O motivo 2 é recorrente em toda a peça, sobretudo na primeira seção:

The image shows the first section of the piece, measures 7 to 11. It is in the key of D major (two sharps). The tempo is marked 'Andante'. The section is labeled 'Seção A' and 'con molta passione'. The music features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a melody in the right hand. Measures 7-9 have a complex, overlapping texture with multiple notes beamed together. Measures 10-11 show a more open texture with a clear melody and accompaniment.

Figura 30: Primeira seção do *Albumblatt em Lá Maior*

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/albumblatt-em-la.pdf. Acesso em: 17 dez. 2011.

A exemplo do *Quarteto em Lá* e das valsas para piano, é corrente nas obras de Paulino Chaves o uso de introduções na região da dominante. A seção A' inicia com andamento mais acelerado (*Più moto*) e na tônica relativa (*fá#* menor), seguido de uma transição que recapitula a seção A, agora com os motivos 1 e 2 empregados simultaneamente:

The image shows the recapitulation of the piece, measures 23 to 26. It is in the key of F# minor (three sharps). The tempo is marked 'Tempo primo'. The section is labeled 'motivo 1' and 'motivo 2'. The music features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a melody in the right hand. Measures 23-24 show the introduction of 'motivo 1' and 'motivo 2'. Measures 25-26 show a transition with a complex, overlapping texture, including a rapid sixteenth-note run in the right hand. A bracket labeled '22:26' and '8va' indicates a specific range of notes.

Figura 31: Recapitulação do *Albumblatt em Lá Maior*

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/albumblatt-em-la.pdf. Acesso em: 17 dez. 2011.

2.3.2 *Albumblatt* em Si menor (1919)

Apesar da semelhança formal entre esses dois *Albumblätter*, de todas as obras analisadas o *Albumblatt em si menor* é a única que foge à regra nessas simetrias fraseológica de dois, quatro ou oito compassos, pois inclui também frases de sete compassos.

Eis a partitura do início do *Albumblatt em si menor*. Composto em pequena forma ternária ABA (SCHOENBERG, 1996, p. 151), observa-se que mesmo a frase inicial possui sete compassos, a melodia é precedida de um compasso de introdução, agrupando essa subseção com oito compassos.

The image shows the musical score for the beginning of 'Albumblatt' in B minor by Arnold Schoenberg. The score is in 6/8 time and marked 'piano'. It features a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The right hand starts with a single note (B4) in the first measure, followed by a melodic line. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The tempo is 'Langsam' (Lento) and the mood is 'Mit Empfindung' (With feeling). The first phrase is marked 'gesang voll' (full of song). The second phrase is marked 'violoncellomäßig' (cello-like).

Figura 32: Compasso introdutório e primeira frase do *Albumblatt em si menor*

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/albumblatt-em-si-m.pdf. Acesso em: 17 dez. 2011.

A obra explora bastante os aspectos melódicos e expressivos: basicamente todos os indicadores de expressão nessa peça são em alemão diferente do *Albumblatt em Lá maior* que tem indicações em italiano. A obra é em andamento *Langsam* (Lento ou Lentamente), inicia com a indicação *Mit Empfindung* (“com sentimento”) e com solo da mão direita sob a indicação *Gesang voll*, que quer dizer “cantando muito”. A voz superior conduz a melodia para a voz inferior que é executada à maneira de *Violoncellomäßig*.

Tais procedimentos desta peça remetem aos do *Prelúdio Op. 28 n. 6* de Chopin que também é em si menor e enfatiza a melodia na mão esquerda. A

analogia fica mais evidente ao final da peça inclusive com o emprego da cadência de engano no compasso 27.



Figura 33: Cadência de engano no *Prelude Op. 28 n.6* de Chopin.

Fonte: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/95/IMSLP85374-PMLP02344-Chopin_Op_28_Breitkopf_6088_first.pdf. Acesso em: 8/04/2012.



Figura 34: Cadência de engano no *Albumblatt em si menor* de Paulino Chaves

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/albumblatt-em-si-m.pdf. Acesso em: 17 dez. 2011.

O *Albumblatt em si menor* apresenta uma epígrafe⁸², semelhante ao *Papillons* de Schumann onde em cada peça dessa obra possui um trecho do romance *Flegeljahre* do escritor alemão Johann Paul Friedrich Richter, mais conhecido como Jean Paul.

Como já foi dito a respeito dos fragmentos, os *Albumblätter* são peças que em geral possuem um caráter mais intimista como o próprio título sugere: “folha de álbum”.

⁸² “... E assim é a vida...: pequenos lampejos de alegria... e depois... sofrimento... sofrimento... e... mais sofrimento... até o fim!” (vide Anexo 8).

2.4 DUAS FUGAS PARA PIANO

Os dois Prelúdios e Fugas foram compostos entre os anos 1937 e 1939, período compreendido na fase em que Paulino Chaves ocupara a cadeira de docente em piano no INM. Compostas durante o quarto e último momento de sua produção como compositor (SALLES, 1983, p. 23-40), ambas as obras foram dedicadas a professores que fizeram parte de sua biografia: a primeira ao professor de Contraponto e Fuga do José Paulo da Silva, colega no INM, e a segunda ao falecido professor de Piano Robert Teichmüller, de quem foi aluno na Alemanha.

Na tese de doutorado de Luciana Noda (2009), em que faz um levantamento sobre a produção de fuga para piano no Brasil durante o século XX, a partir de análises comparativas envolvendo pesquisa quantitativa e qualitativa. Nessa perspectiva, as fugas de Paulino Chaves são caracterizadas por Noda como próximas ao estilo das fugas barrocas “no que diz respeito ao rigor e tratamento dos elementos principais em ambiente exclusivamente tonal” (NODA, 2010, Tomo I, p. 74). Tal caracterização é notória, pois durante o século XX também foram compostas fugas atonais. Já Salles classifica qualifica como “música bem construída, mas sem vínculos maiores com as raízes nacionais” (SALLES, 2007, p. 94).

Inseridas nesse contexto, as fugas de Paulino Chaves apresentam características tradicionais que remontam às fugas do século XVIII, sobretudo em J. S. Bach cuja imagem tem uma representatividade em Leipzig maior do que qualquer outra cidade, pois além de Bach ter vivido e morrido nessa cidade, Mendelssohn – fundador do conservatório de Leipzig onde Paulino Chaves estudou – impulsionou ao conhecimento tanto das obras de Bach como promoveu inúmeros concertos com repertório de compositores de séculos anteriores. Muitos sucessores de Mendelssohn mantiveram esse apreço à música antiga rejeitando inclusive a chamada Nova Música Alemã⁸³. (STAUFFER, 2001, V.14, p. 518).

Dentre essas características, que foram observadas nas fugas dos dois Prelúdio e Fugas de Paulino Chaves, estão a economia do material rítmico-melódico, o emprego de padrões rítmicos uniformes e o uso restrito de dinâmica, como se observa neste exemplo da Fuga em Ré Menor:

⁸³ As experimentações mais modernas, como a música de Wagner, Berlioz e Liszt (SADIE, 1994, p. 660).



Figura 35: Trecho da *Fuga em ré menor*

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/preludio-fuga-re-menor.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

A fuga em ré menor apresenta algumas semelhanças e diferenças em relação à fuga em dó menor. Quanto ao planejamento estrutural e harmônico das duas fugas, observemos como as fugas possuem tema e caráter diferente,



Figura 36: Tema da *Fuga em ré menor*

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/preludio-fuga-re-menor.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.



Figura 37: Tema da *Fuga em dó menor*

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/preludio-fuga-do-menor.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

mas suas estruturas são análogas e o planejamento harmônico é o mesmo, voltado para os graus vizinhos a cada aparição do tema.

Exposição (1-9): ré menor – lá menor	Ponte 1 (9-10)	1ª Reexposição – Contraexposição (11-15): lá menor – ré menor	Episódio 1 (15-18)
2ª Reexposição (18-22): Fá maior	Episódio 2 (22-26)	3ª Reexposição (26-29): sol menor	Ponte 2 (30-31)
4ª Reexposição – <i>Stretto</i> (32-38): lá menor (tema invertido) – ré menor (tema invertido) – lá menor	Ponte 3 (38-41)	5ª Reexposição – <i>Stretto</i> (41-46): ré menor	<i>Coda</i> (46-52)

Figura 38: Esquema formal da fuga em ré menor

Exposição (1-17): dó menor – sol menor	Episódio 1 (17-21)	1ª Reexposição – Contraexposição (21-29): sol menor – dó menor	Episódio 2 (29-34)	2ª Reexposição (34-42): Mi bemol maior
Ponte (42-44)	3ª Exposição (44-52): fá menor	Episódio 3 (52-56)	4ª Exposição (57-69): 1ª <i>Stretto</i> (57-62): sol menor; 2ª <i>Stretto</i> (52-69): dó menor	<i>Coda</i> (59-73)

Figura 39: Esquema formal da Fuga em dó menor

Se por um lado, o perfil melódico em graus conjuntos da fuga em Ré menor contrasta com o contorno melódico do sujeito em saltos de sexta e sétima diminuta da fuga em Dó menor, por outro lado, ambos os temas apresentam simetria (dois e quatro compassos), o plano harmônico é igual e o uso de indicadores de expressão e/ou articulação, intensidade e andamento são relegados somente ao final de cada peça.

Na fuga em ré menor, variações de dinâmica aparecem somente no final do último Episódio e na *coda*. A *coda* (c. 46 a 52), antecipada e preparada por um aumento de intensidade, está em andamento *Largo* e apresenta um dos temas em imitação com acordes. Tal procedimento, que reforça a sonoridade do tema afirmando-o, é acentuado pela dinâmica em fortíssimo e pelo acento da articulação para a sua execução em *marcato*. Nos três últimos compassos, ocorre um súbito *pianissimo* na execução do último acorde na tônica.



Figura 40: Coda da Fuga em ré menor e suas variações de intensidade.

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/preludio-fuga-re-menor.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

A coda (c. 69 a 73) da fuga em dó menor é, do mesmo modo, preparada com aumento de intensidade, até o *fortissíssimo* e em acordes, explorando os recursos dinâmicos do piano.

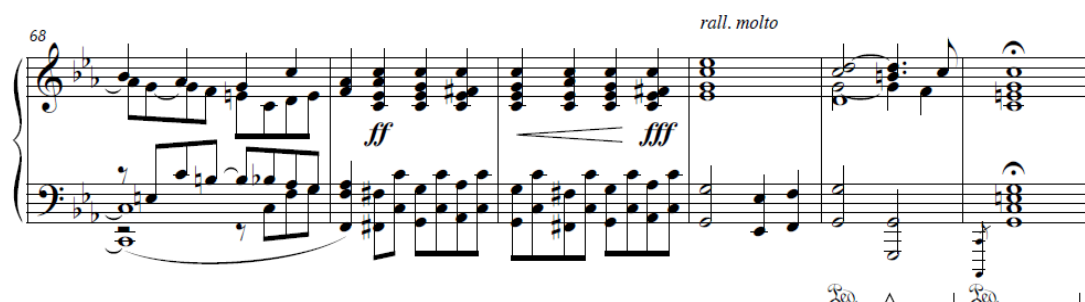


Figura 41: Coda da Fuga em dó menor.

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/preludio-fuga-do-menor.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

A respeito das *codas* nas duas fugas de Paulino Chaves, o afastamento da escrita contrapontística com acordes e oitavas define o caráter conclusivo das fugas, evidenciando o caráter harmônico e cadencial desta seção (NODA, 2010, p. 74).

Apesar de um uso da forma e da escrita tradicional semelhantes à estética contrapontística do século XVIII, onde o restrito vínculo com as relações tonais foi estabelecido desde as fugas do Cravo bem Temperado de J. S. Bach, “evidenciando o parâmetro da harmonia como colaborador para o estabelecimento das seções nas estruturas resultantes das fugas” (NODA, 2010, p. 171), o compositor explora os recursos de dinâmica inerentes à escrita pianística.

De andamento *andante con molto* e com a indicação *expressivo* logo no início

da partitura, a fuga em Dó menor foi composta em memória do professor de Piano de Paulino Chaves, Robert Teichmüller que morreria um mês antes da composição dessa obra. O movimento melódico do tema – de andamento lento e composto de intervalos de segunda menor e sétimas diminutas – é semelhante à toada de lamentação – a “dolorosa melopéia intervaladas de soluços” segundo Garritano – emitida pelo oboé na obra *Legenda*.

Em contraste com o caráter grave e estrito do Sujeito, o Contrassujeito dessa fuga é dotado de uma maior leveza com figurações rítmicas mais ligeiras, fraseados melódicos mais leves (menos estritos, marcado, apoiado, numa ambientação mais leve), além da presença de ligaduras, síncopas e contratempos a fim de camuflar a acentuação métrica no tempo forte dos compassos.



Figura 42: Contraste rítmico-melódico entre Sujeito e Contrassujeito da *Fuga em dó menor*.

Fonte: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/preludio-fuga-do-menor.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

Se por um lado Paulino Chaves foi cunhado enquanto “extemporâneo” por manter aproximações com uma linguagem romântica germânica e não nacionalista em quase meados do século XX (SALLES, 1980, p.41), por outro lado, as duas fugas parecem manter fortes ligações com o contexto de sua época, posto que a produção de fuga passa a ser mais intensificada ao longo do século XX, coincidindo como o advento da corrente neoclássica no Brasil. Na introdução de sua tese, a pesquisadora Luciana Noda (2010, p. 19) sinaliza o aumento da produção de fugas no Brasil durante todo o século XX, independente das tendências estéticas de seus compositores. Segundo a autora, “podemos entender a atração destes diversos compositores pela fuga a partir de motivações que refletem um contexto histórico específico e propício, ligado ao neoclassicismo, sem se limitar exclusivamente a este estilo” (*Ibidem*).

Também durante a primeira metade do mesmo século estavam em voga muitos métodos de composição fugal destinados ao ensino nos conservatórios de música, como são as chamadas “fugas de escola” (HODEIR, [s.d.], p. 46) ou

“escolástica”, cujos reflexos são apontados por Luciana Noda (2010, p. 26) nas fugas compostas na primeira metade do século XX, incluindo as de Paulino Chaves⁸⁴. A semelhança esquemática das duas fugas denota então que Paulino Chaves concebeu a fuga como uma forma padronizada⁸⁵ (exposição, episódio e *stretto*) e não como um livre procedimento composicional temático-imitativo.

Observa-se também, principalmente nessa fase, o contraste da música voltada aos moldes clássicos e românticos em Paulino Chaves contemporâneo ao panorama modernista, experimentalista e nacionalista na arte brasileira em geral na primeira metade do século XX.

Apesar do surgimento das vanguardas com a Semana de Arte Moderna em 1922, Paulino Chaves e seus contemporâneos do antigo Instituto Nacional de Música, atual Escola Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como Francisco Braga e Alberto Nepomuceno permaneciam compondo suas obras a partir de uma relação muito próxima com uma chamada “linguagem musical acadêmica”, que consistia na música produzida segundo os modelos composicionais desenvolvidos nos conservatórios.

Além disso, Noda (2010, pp. 23-24) aponta para o resgate de formas do passado na música brasileira, como uma preocupação e busca do aprimoramento da técnica específica do contraponto na música ocidental, assim como a validação e reconhecimento do desenvolvimento da composição no início do século XX.

Segundo Fonterrada, tal ensino “sistemático teórico/prático de composição” surgiu da demanda crescente de músicos não profissionais, promovendo o ensino de música coletivo e o surgimento de manuais que compartimentavam em vários ramos o saber musical, como harmonia, contraponto e estudo das formas (FONTEERRADA, 2008, p. 81-82).

Entretanto, apesar de apresentarem aspectos formais padronizados e linguagem tonal corrente, as fugas de Paulino Chaves se distinguem das demais fugas produzidas no Brasil durante o século XX, inclusive das mais modernas, nos seguintes aspectos, segundo os dados estatísticos de Noda (2010): a fuga de duplo tema, presente na fuga em Ré menor, é um fato praticamente isolado dentre as

⁸⁴Comentário de Noda (2010, Tomo I, p. 71) sobre as fugas de Paulino Chaves: “Estas fugas aproximam-se da escrita tradicional de fugas tanto na elaboração dos elementos principais quanto nos procedimentos utilizados ao longo da estrutura resultante que a compõe”.

⁸⁵ Principalmente pelo vínculo da sua estrutura formal com as relações tonais (NODA, 2000, p. 15) e com pelo menos oito elementos: sujeito, resposta, contrassujeito, exposição, episódio, reexposição e/ou contra-exposição, *stretto* e pedal (NODA, 2010, p. 26).

outras composições levantadas e a fuga com temas invertidos nas Reexposições e Cudas com afastamento da escrita contrapontística e com textura coral aparecem com menos frequência nas fugas catalogadas por Noda.

Por fim, e como exemplo da recepção da obra de Paulino Chaves na sua contemporaneidade, está o comentário de Eurico Nogueira França publicado no mesmo ano da composição da Fuga em Ré Menor. Para ele, nessa peça Paulino Chaves “reencontra um meio de expressão adequado, e não circunspectamente, como que estuda uma peça escolástica”, pois “a inoportunidade da forma e não a sua imitação é que realmente, revela o artista artificial, ou o ‘diletante’ sem o maior interesse” (FRANÇA, 1937, p. 209). Sobre esta consideração, subentende-se que as fugas de Paulino Chaves foram recebidas como obras para além de um mero exercício composicional pragmático.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A modernidade venceu os chamados “acadêmicos”, tão intransigentes em seus critérios, para impor algo semelhante: um autoritarismo eliminando tudo aquilo que parecia diverso dela própria. A história das artes, tal como foi então concebida, promovia a exclusão da alteridade. [...] Tornava-se, então, impossível amar essas artes condenadas (COLI, 2005, p. 9).

O interesse pela vida e obra de Paulino Chaves se deveu não apenas pelo apreço às suas obras, mas à condição de ostracismo à qual são relegados muitos compositores cunhados de “escolásticos” ou “acadêmicos”, sobretudo a partir do autoritarismo – na “tirania dos gostos e critérios” (*ibidem*) – da crítica modernista que, segundo o historiador e esteta Jorge Coli, contribuiu na “eliminação de tudo aquilo que não parecia estar dentro dos parâmetros que esses modernos estabeleciam” (*ibidem*).

Esta problemática é ainda maior com a figura de Paulino Chaves, pois o mesmo não se diferenciou em relação aos seus contemporâneos no Pará apenas por estudar na Alemanha: é o mais complicado de ser inserido numa estética, pois não simboliza o fausto operístico no Pará e tampouco o regionalismo amazônico de Waldemar Henrique e outros. No Rio de Janeiro, o compositor não participou das vanguardas vigentes na época, embora esteja classificado no livro de Renato Almeida na relação de compositores “modernos” (ALMEIDA, 1942). Por outro lado, Paulino Chaves foi uma figura que esteve em evidência em vida e não por menos foi convidado por Villa-Lobos para participar como membro fundador da Academia Brasileira de Música⁸⁶.

Quem foi então Paulino Chaves? Afinal, o compositor foi um mero escolástico maneirista que sabia escrever música ou alguém com um projeto composicional, um estilo, enfim, algo interessante a acrescentar?

Primeiramente, deve-se pensar melhor sobre o academicismo conservador de Paulino Chaves a fim de não tachá-lo, pois tal especulação – irrefletida, determinista, pejorativa e excludente – pode se tratar de uma afirmação inverossímil. Para Elias (1995, p. 15), a pesquisa biográfica é um estudo de caso de uma situação

⁸⁶ Paulino Chaves morreu antes de ocupar a cadeira número 10 que lhe fora reservada (TOURINHO, 2010b, p. 7).

cuja peculiaridade foge do alcance do pesquisador, sobretudo quando este só sabe operar com conceitos estáticos que não passam de “abstrações acadêmicas, que não fazem justiça ao caráter-processo dos dados sociais observáveis a que se referem”. Foi assim que esta pesquisa se baseou em interrogações acerca do objeto artístico, que é a produção musical de Paulino Chaves.

Paulino Chaves foi à Alemanha para atualização e aperfeiçoamento, a fim de que no seu retorno atualizasse e incrementasse a vida musical de Belém, pondo a cidade em sintonia com os mais modernos valores europeus. Daí o impacto de sua presença local, pois nisso ele destoava dos demais paraenses.

Mas o que é o moderno nesse contexto? A música alemã. A análise da vida e obra de Paulino Chaves mostrou como o compositor – fruto e propagador dos ambientes acadêmicos em que atuou, como o Instituto Estadual Carlos Gomes e o Instituto Nacional de Música – assumiu uma postura de entusiasta de um modo de compor e tais práticas musicais. Quando Paulino Chaves não evocava então o passado e suas obras representavam em Belém algo moderno, em evidência. O mesmo se deve a muitos artistas do século XIX que, como observa Jorge Coli (2005, p. 16), são erroneamente tachados de ultrapassados quando no momento em que estavam empregando suas técnicas composicionais, estas correspondiam a correntes culturais ainda em voga.

Como se pôde observar, sobretudo através da pesquisa de documentação contextual da trajetória artística e intelectual do compositor, Paulino Chaves foi uma figura bastante ativa em várias modalidades da atividade musical em Belém: como pianista, regente, compositor, professor e diretor do Instituto Estadual Carlos Gomes e presidente do Centro Musical Paraense. Sua importância na vida cultural belenense do seu período pode ser facilmente avaliada pela observação do destaque dado aos seus concertos nos jornais da época.

Paulino Chaves e Meneleu Campos foram os principais nomes da música instrumental do início do século XX em Belém, ambos compuseram nos mesmos gêneros instrumentais, independentemente de terem realizado seus estudos em escolas diferentes, e suas importâncias se resumem nesses fatores, apesar de porventura apresentarem individualidades idiossincráticas ou estilísticas.

Mais importante do que o fato de Paulino Chaves ter estudado na Alemanha e produzido música instrumental e coral no Pará é entender recepção das suas composições pela população belenense e como essa sociedade se transformou ao

longo das décadas durante o tempo em que esteve em Belém. As fases de Paulino Chaves descritas neste trabalho não representam apenas as fases de sua produção, mas também as demandas musicais de um público. Da mesma forma que Nibert Elias (1995) desmistifica o mito de gênio atemporal de Mozart pelo fato de ele simplesmente compor música de um determinado gosto pré-estabelecido, uma linguagem comum a todos.

Consideramos a importância de Paulino Chaves no incentivo à produção de música instrumental. Melhor que isso, atestamos a relação do compositor com o público paraense através de seus concertos e de suas obras, pois é a partir do público – ou de seus representantes – que se denota a importância de uma prática, a exemplo de como foi com o fausto operístico no Theatro da Paz e com a própria imagem de Carlos Gomes. Foi necessário então falar do entorno de Paulino Chaves, pois tudo deveria partir do seu entorno, o qual representa uma gama de acontecimentos e teve de ser envolvido nesta pesquisa.

Na pesquisa, observamos como a formação e a atuação musical de Paulino Chaves em Belém, principalmente enquanto compositor, está intimamente relacionada e dialogando com o seu entorno. O fato de Paulino Chaves ter composto determinados gêneros musicais conforme o contexto no qual esteve inserido mostra a influência que o meio e as suas circunstâncias provocam no gênio criativo de um compositor.

A moda operística, rejeitada ou não por questões ideológicas, foi se tornando deficitária juntamente com o luxo cultural e artístico patrocinado pelo governo sob a justificativa de corte de gastos em virtude da crise da borracha, inclusive a desativação do Instituto Carlos Gomes, em 1908, quando Paulino Chaves ocupava o cargo de diretor. A produção musical de Paulino Chaves, eminentemente instrumental, ocorre justamente em função dessas circunstâncias: do crescimento da música instrumental em Belém. Na década de 10, Paulino Chaves compõe para as mais variadas formações instrumentais e vocais em Belém, pois dispunha de suporte orquestral, coral e de câmara para as suas composições (a Orquestra do Centro Musical Paraense, o Coro Santa Cecília e o Quartetto Beethoven), enquanto que no Rio de Janeiro não desenvolveu outras atividades e se reduziu à composição de pequenas peças para piano.

Além disso, durante seu curso no Conservatório de Leipzig, Paulino Chaves prestou seus exames finais em um concerto acompanhando com orquestra,

somando isso à influência da famosa orquestra – *Gewandhaus* – daquela cidade e aos espetáculos de ópera em Belém durante a *belle époque*. Tais ocorridos podem ter contribuído para que o compositor se voltasse para a música orquestral após o seu retorno de Leipzig, quando começou a orquestrar suas primeiras peças para piano.

Como resultado da análise das obras de Paulino Chaves, relacionando as técnicas do compositor com aspectos da tradição musical européia, observamos alguns aspectos que aproximam o compositor tanto com os ideais do século XX, como o Nacionalismo sinalizado no *rondó* do *Quarteto em Lá Maior*, que também compete ao espírito cívico dos hinos, como com as formas musicais dos períodos clássico e romântico, ou seja, obras dos séculos XVIII e XIX. Não foi encontrada nas composições de Paulino Chaves qualquer proximidade com a linguagem musical pós-tonal, mas foram observados pontos de convergência entre a formação musical de Paulino Chaves e as escolhas composicionais por ele adotadas nas suas obras, características identificadas como próprias da influência recebida da escola germânica dos séculos XVIII e XIX como a forma-sonata⁸⁷ (desenvolvida, sobretudo, a partir da escala C. P. E. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, entre outros, como advento da música instrumental pura), os fragmentos para piano intitulados *Albumblätter*, a canção *Legenda* e as fugas para piano.

A chave para se pensar a influência alemã em Paulino Chaves reside na prática da música instrumental “pura”: quartetos, sinfonias, sonatas etc., cuja emancipação das formas de dança, canção e demais usos subordinados ao texto, seja em óperas, seja em atividades religiosas, representa a fundação da escola e do pensamento germânico em música. Mesmo em *Legenda* o compositor valoriza a música instrumental não a relegando a mero acompanhamento, mas como agente dramático que interage com o texto poético da canção.

O *Quarteto em Lá Maior* foi a obra que dispôs de um maior número de páginas de análise, pois a obra possui grande variedade de temas e motivos. No entanto, identifiquei certos aspectos que foram por mim classificados como elementos unificadores, como: início de frases em que a harmonia não começa na tônica, o frequente uso de passagens transitórias e/ou introdutórias entre as seções e simetria na elaboração das frases. Através da análise de outras obras de Paulino

⁸⁷ Mais especificamente, o *allegro de sonata* (SCHOENBERG, 1996, p. 241) ou *forma sonata de primeiro movimento* (ROSEN, 1987, p.111).

Chaves observamos que estes mesmos procedimentos também foram empregados.

A respeito do impacto da obra de Paulino Chaves sobre Belém, consideramos a importância de Paulino Chaves no incentivo à produção de música instrumental e coral no Pará justamente num momento em que a música operística se encontrava em franco declínio e concluí como satisfatória a relação do compositor com o público paraense através do reconhecimento de seus concertos e de suas obras na imprensa local da época, a exemplo do testemunho de Waldemar Henrique sobre o prestígio que Paulino Chaves lhe representara na época. Paulino Chaves não foi necessariamente um grande expoente da prática contrapontística em Belém, mas suas obras possuem um valor principalmente quando estão associadas ao seu compositor, que foi uma figura diferenciada no cenário musical belenense.

No entanto, não se tem conhecimento de programas de concerto de suas obras orquestrais postumamente, além destas obras nunca terem sido gravadas. Apesar dos esforços de Lúcia Tourinho Chaves na editoração das partituras de Paulino Chaves, as obras do compositor, bem como as de outros muitos compositores brasileiros, continuam emudecidas por falta de iniciativa das entidades artísticas, mesmo nas cidades como Rio de Janeiro e Belém, lugares onde Paulino Chaves assinou o seu nome na história da música brasileira.

O desenvolvimento da pesquisa sobre as obras de Paulino Chaves serve como análise e reflexão tanto acerca do repertório deste compositor como da música belenense durante a *belle époque*. Paulino Chaves foi um intelectual da música – da mesma forma que outros artistas foram no ramo das artes plásticas e cênicas durante a *belle époque* – e talvez tenha representado uma cultura geral na Belém da *belle époque*, onde foi muito forte o ideário de civilização, progresso e modernidade.

Acreditamos que fortalecer esse tipo de pesquisa no meio acadêmico local, além de resgatar a manifestação musical de figuras emblemáticas da música paraense, contribui para o registro histórico e musicológico acerca da produção cultural em nossa região, como também incentiva outros olhares sobre nossa formação musical. Um efeito visado desta pesquisa foi o de reavivar o interesse sobre a produção musical de Paulino Chaves que tem sido pouco investigada e apreciada na nossa região. Acreditamos este ser o primeiro trabalho acadêmico que tentou analisar as obras de Paulino Chaves e que continua sendo uma pesquisa aberta, semelhante à proposta na biografia do compositor escrita por Lúcia Tourinho e mesmo na obra de Vicente Salles, que teve alguns dados retificados pela neta do

compositor.

Afinal, ficaríamos muito satisfeitos se este trabalho pudesse contribuir para a história da música na Amazônia e no Brasil da primeira metade do século XX, juntando-se aos trabalhos de Lúcia Tourinho, Vicente Salles, Marcos Páscoa e outros autores da musicologia histórica na Amazônia.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet e comp. Editores, 1942.

ANDRADE. Clarice Lapolla Bonffim. *Música e Positivismo em um periódico fluminense: Gazeta Musical (1891-1893)*. In: **Anais do XI Congresso da ANPPOM**. Uberlândia, 2011.

AUGUSTO, Antônio J. **A questão Cavalier**: mudança e sociedade no Império e na República. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2008

AZULAY, Hilda M. Valente; MENDES, Rosicléia L. R. **O instituto Carlos Gomes**: abordagem histórica de 1894 a 1986. Trabalho de Conclusão de Curso (Faculdade Estadual de Educação). Belém, PA, 1992.

CANDÉ, Roland. **A música**: linguagem, estrutura, instrumentos. Lisboa: Edições 70, 1989.

CARVALHO, Any Raquel. **Contraponto tonal e fuga**: manual prático. Porto Alegre: Novak Multimedia, 2002.

CHAVES, Paulino. **1º Prelúdio e Fuga - Ré menor**. [S.l]: Presto, 2010. 1 partitura. Piano solo. Disponível em: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/preludio-fuga-re-menor.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

_____. **2º Prelúdio e Fuga - Dó menor**. [S.l]: Presto, 2010. 1 partitura. Piano solo. Disponível em: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/preludio-fuga-do-menor.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

_____. **Albumblatt em Lá maior**. [S.l]: Presto, 2010. 1 partitura. Piano solo. Disponível em: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/albumblatt-em-la.pdf. Acesso em: 17 dez. 2011.

_____. **Albumblatt em si menor**. [S.l]: Presto, 2010. 1 partitura. Piano solo. Disponível em: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/albumblatt-em-si-m.pdf. Acesso em: 17 dez. 2011.

_____. **Legenda**. [S.l]: Presto, 2010. 1 partitura. Voz, oboé e piano. Disponível em: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/legenda.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

_____. **Quarteto em Lá Maior**. [S.l]: Presto, 2010. 1 partitura. Quarteto de cordas. Disponível em: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/quarteto-la-qtto-cds.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.

CHOPIN, Frédéric. **Prelude pour le piano Op. 28 nº 6**. Leipzig: Breitkopf & Härtel,

1839. 1 partitura. Piano solo. Disponível em: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/95/IMSLP85374-PMLP02344-Chopin_Op_28_Breitkopf_6088_first.pdf. Acesso em: 08/04/2012.

COELHO, Geraldo Mártires. **No coração do povo**: o Monumento à República em Belém - 1891-1897. Belém: Paka-Tatu, 2002.

COELHO, Marinilce Oliveira. **Memórias literárias de Belém do Pará**: o grupo dos novos (1946-1952). Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2003.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

COSTA, Luís Tadeu da. *História e iconografia de Belém, em Últimos Dias de Carlos Gomes*. In: **Anais do II Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH-Unicamp, 2006.

CRUZ, Ernesto. **Temas de história do Pará**. Belém: SPVEA, 1960.

DAOU, Ana Maria. **A belle époque amazônica**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DUDEQUE, Norton. *Aspectos do academicismo germânico no primeiro movimento do Quarteto n.3 de Alberto Nepomuceno*. In: **ICTUS**. Salvador: PPGMUS/UFBA, v. 06, n. dezembro, p. 211-232, 2005.

COELHO, Geraldo Mártires. **No coração do povo**: o Monumento à República em Belém - 1891-1897. Belém: Paka-Tatu, 2002.

ELIAS, Nobert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Organizado por Michael Schöter. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1995.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 3 ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000.

FARIAS, Edison da Silva. **Calor chuva tela e canivete**: a pintura no tempo do modernismo em Belém. Tese de doutorado, São Paulo, 2003.

FARIAS, William Gaia. *Arte fazendo política no Pará Republicano*. In: **Revista Digital Art&** - - Ano VI - Número 09 - Abril de 2008 . Art& (São Paulo. Online), v. Vol. 1, p. www.revista.art, 2008.

_____. *Republicanos versus Democratas*: conflitos políticos no alvorecer republicano paraense. In: **OPSIS**, Catalão, v. 9, n. 13, p. 15-34, 2009.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos modernos**: Uma história social da arte e

da literatura na Amazônia (1908-1929). Tese de doutorado. Campinas, 2001.

_____. **Quimera amazônica**: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910. CLIO. Série História do Nordeste (UFPE), v. 28, p. 71-93, 2010.

FONTEIRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios**: um ensaio sobre música e educação. 2 Ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *Edições Musicais*. In: **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, n. 3 e 4, p. 209-210, 1937.

FUBINI, Enrico. **Estética da Música**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2008.

GOÊS, Marcus. **Carlos Gomes**: a força indômita. Belém, PA: Secult, 1996.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**. 3 ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

HAYDN, Joseph. **String quartet Op. 74 nº 1 in C major**. New York: Dove Publications, 1979. 1 partitura. Quarteto de cordas. Disponível em: http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/9/90/IMSLP24480-PMLP55248-Haydn_Op_74_No_1.pdf. Acesso em 8/04/2012.

HODEIR, André. **As formas musicais**. Trad. António Maia da Rocha. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2002.

LACERDA, Franciane Gama ; SARGES, Maria de Nazaré . *De Herodes para Pilatos: violência e poder na Belém da virada do século XIX para o XX*. In: **Projeto História**. PUCSP, v. 38, p. 161-178, 2009.

MAGNANI, Sérgio. **Expressão e comunicação na linguagem da música**. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

HENRIQUE, Waldemar. Saudação. In: *Paulino Chaves: ante o centenário*. SALLES, Vicente. Belém-PA: Conselho Estadual de Cultura, 1983.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília:INL, 1981.

_____. **Dicionário biográfico musical**: compositores, intérpretes e musicólogos. 2.^a Ed. Rio de Janeiro: Philobiblion; [Brasília]: INL, 1985.

_____. **Dicionário biográfico musical**: compositores, intérpretes e musicólogos. 3.^a Ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

MOURA, Daniella de Almeida. **A república paranaense em festa (1890-1911)**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da

Amazônia da Universidade Federal do Pará. Belém: 2008.

MOURÃO, Silvia Carvalho. **A Semana**: periódico literário. Dissertação de mestrado. Santarém, 2006.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. 2 ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

NODA, Luciana. **Fugas brasileiras para piano – 1922 a 2009**: procedimentos composicionais em estruturas resultantes. Tomo I. Porto Alegre, 2010. 202 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/21367/000736818.pdf?sequence=1>. Acesso em: 28 ago. 2010.

ROSEN, Charles. **Formas de sonata**. Tradução para o espanhol de Luis Romano Haces. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1987.

_____. **A Geração Romântica**. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 2000.

SADIE, Stanley. **Dicionário Groove de música**: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos**: processos composicionais. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SALLES, Vicente. **Musica e músicos do Pará**. Belém, PA: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

_____. *Centenário de Meneleu Campos*. In: **Revista de Cultura do Pará**, Ano 2 – n. 8 e 9. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1972.

_____. **A música no tempo do Grão-Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

_____. **Paulino Chaves**: ante o próprio centenário. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1983.

_____. **Sociedade de euterpe**: as bandas de música no Grão-Pará. Brasília: Edição do Autor, 1985.

_____. **Memória histórica do Instituto Carlos Gomes**. Brasília: Micro-edição do autor, 1995.

_____. *Legenda*. In: OLIVEIRA, Patrícia de Oliveira; DEL BIANCO, Fabrizio. **O canto lírico na belle époque**. Belém-PA: SECULT, 2005.

_____. **Música e músicos do Pará**. Belém: Secretaria de Estado da Cultura do Pará, 2007.

_____. *A obra de Waldemar Henrique*. In: HENRIQUE, Waldemar. **Waldemar Henrique: canções**. Belém-PA: Secretaria de Estado e Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: riquezas produzindo a belle époque (1870/1912)**. Belém, PA. Editora Paka-tatu. 2000.

_____. **Memórias do velho intendente**: Antônio Lemos - 1869 - 1973. São Paulo, Campinas. Tese (Doutorado) - Universidade de Campinas, 1998.

SASLAW, Janna. Jadassohn. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2ª ed. Londres, New York, Macmillam, V. 12, 2001.

SIQUEIRA, José. **Formas musicais**. Rio de Janeiro: Siqueira, 1962.

SIMIONI, A. P. C. . *Souvenir de Ma Carrière Artistique*. Uma autobiografia de Julieta de França, escultora acadêmica brasileira. In: **Anais do Museu Paulista** (Impresso), v. 15, p. 249-278, 2007.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Tradução de Eduardo Seincman. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SCHÖNZELER, Hans-Hubert; HOROWITZ, Joseph. *Nikisch*. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2ª ed. Londres, New York, Macmillam, V. 17, 2001.

STAROBINSKI, Jean. **As máscaras da civilização**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

STAUFFER, George B. *Leipzig*. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2ª ed. Londres, New York, Macmillam, V.14, 2001.

TRAVASSOS, Elizabeth. **O modernismo e música brasileira**. São Paulo: Zahar, 2000.

TOURINHO, Lúcia Maria Chaves. **Maestro Paulino Chaves**: dando vida ao artista. Rio de Janeiro: o autor, 2010a.

_____. **Paulino Chaves**: catálogo de obras. Rio de Janeiro: o autor, 2010b.

VERMES, Mônica. *Por uma renovação do ambiente musical brasileiro*: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus. In: DUDEQUE, Norton (Org.). **Anais do Simpósio de Pesquisa em Música**. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2004.

_____. **Crítica e criação**: um estudo da Kreisleriana Op. 16 de Robert Schumann. Cotia: Atelie Editorial, 2007.

VIEIRA, Lia Braga. **A construção do professor de música:** o modelo conservatorial na formação e na atuação do professor de música em Belém do Pará. Belém: CEJUP, 2001.

VOLPE, Maria Alice. *Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa*. In: **Revista Brasileira de Música**. Escola de Música da UFRJ, v. 21, 1995, p. 51-76.

Registro audio visual:

CHAVES, Paulino. *Coleção nos Originais: Paulino Chaves*. Vol. 4. Belém-PA: UFPA, Núcleo de Arte, Escola da Música, 1993. LP.

O canto lírico na belle époque. Patrícia de Oliveira – soprano. Fabrizio Del Bianco – piano. A Música e o Pará. Vol. 9. Belém-PA: SECULT, 2005. CD.

PRESTO.MUS.BR. Disponível em: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/
Acessado em 06 ago. 2011. *Regatão Cultural: Paulino Chaves*. 2009. Duração: 19 min.

Fontes Impressas:

Biblioteca Pública Arthur Vianna – Seção de microfilmagem

Folha do Norte. 1915. *Quarteto Beethoven*. 28 de julho, p. 1.

_____. 1917. *Paulino Chaves*. 25 de junho, p. 1.

_____. 1918. *Notas Artísticas: “Pavlowiana, valse-caprice por Paulino Chaves”*. 24 de maio, p. 1.

Folha do Norte. 1923. *Notas Artísticas: Concerto Paulino Chaves*. 18 de abril, p. 1.

O Estado do Pará. 1916. *Concertos*. 22 de maio, p. 2

A Província do Pará. 1902. 09 de setembro.

_____. 1923. *Paulino Chaves*. 19 de abril, p. 1.

Acervo Vicente Salles – Periódicos

A Semana: 29/05/1889.

O Mosquito: 13/04/1895.

Acervo pessoal de Lúcia Maria Chaves Tourinho

O Estado do Pará. 1948. *Maestro Paulino Chaves: o seu falecimento anteontem*. 01 de agosto.

ANEXOS

Fotos cedidas pela professora e pianista Lúcia Maria Chaves Tourinho, neta do compositor Paulino Chaves

Anexo 1: Paulino Chaves e família



Anexo 3: Programa do concerto de primeiro aniversário do Centro Musical Paraense que teve como repertório o *Concerto para piano* de Meneleu Campos executado por Paulino Chaves e orquestra dirigida pelo autor da obra.

SALÃO DE HONRA DO THEATRO DA PAZ
+83DE+

GRANDE MATINÉE-CONCERTO PROMOVIDA PELO
* **CENTRO MUSICAL PARAENSE** *

COMMEMORAÇÃO AO SEU PRIMEIRO ANIVERSÁRIO
direcção do seu presidente, Sr. *PAULINO CHAVES*,
e do concurso da ASSOCIAÇÃO DE CANTO CORAL
— de —
NOSSA SENHORA DE NAZARETH
Orchestra de 35 professoras

PROGRAMMA

ABERTURA

Breve allocução pelo Sr. *Manoel Paima*, 1.º secretario

I PARTE

MENDELSSOHN—*SYMPHONIA N. 4 em lá maior*—Allegro
vivace—Andante com moto—Com moto
moderato—Saltarello—*Pela orchestra.*

II PARTE

1—MOZART—*Ouverture da opera FLAUTA MAGICA*
—*Pela orchestra.*

2 | a) CARLOS GOMES—*AVE-MARIA.*
| b) BIZET—*CARMEN*—Côro das cigarreiras—*Pela*
Associação de Canto Coral de NOSSA SE-
NHORA DE NAZARETH e orchestra.

FINAL

MENELEU CAMPOS—*Concerto em lá maior para piano*—
Larghetto — Adagio — Allegro non
troppo — *Piano pelo sr. Paulino*
Chaves e orchestra sob a direcção
do auctor.

✻

21 de Maio às 3 1/2 horas

Anexo 4: Duas cartas (19/05/1918) de Lauro Sodré e sua esposa em cumprimento e agradecimento a Paulino Chaves pela direção do concerto em benefício da Assistência à Infância e às senhoritas integrantes do Côro de Santa Cecília pela performance.



GABINETE DO GOVERNADOR
DO ESTADO DO PARÁ

Lauro Sodré
seu Senhor
Comprimos atentamente
e agradecemos o valioso
concerto que deu por
que, sob sua direção ar-
tística, se realizou o
concerto em benefício da
Assistência à Infância.
19. V. 9/8.



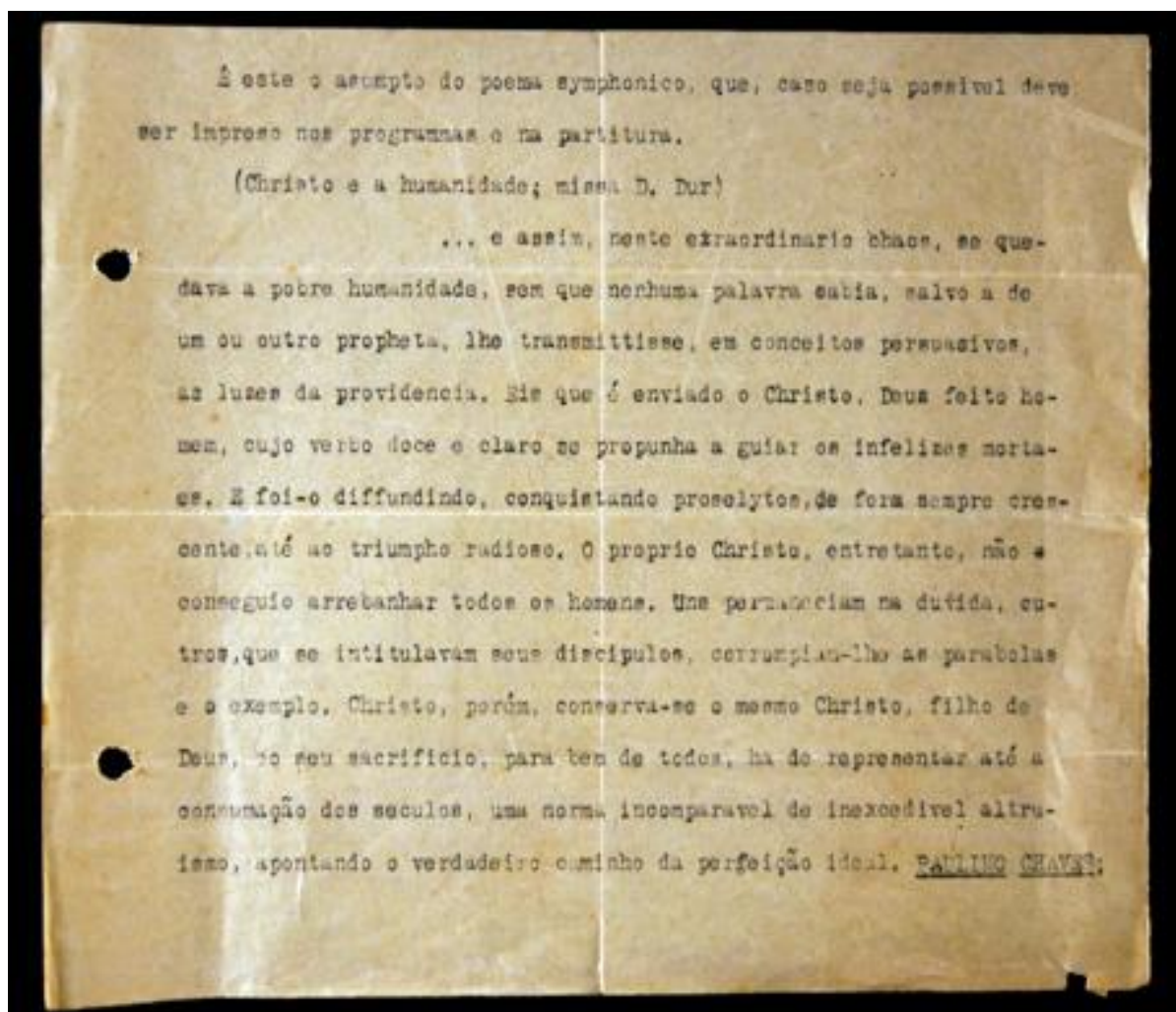
GABINETE DO GOVERNADOR
DO ESTADO DO PARÁ

Lauro Sodré
seu Senhor
Comprimos e solici-
tamos a fim de agrade-
cer às gentis senhoritas
que constituem o Côro de
Santa Cecília o brilhante
concerto, que deram ao



concerto de 12 de maio
em benefício da Assis-
tência à Infância.
19. V. 9/8

Anexo 5: Programa com texto do poeta português Fran Pacheco transcrito por Paulino Chaves como sugestão para apreciação musical da obra *Christo e a humanidade*.



Anexo 6: Apresentação promovida pela Diretoria da Festa de Nossa Senhora de Nazaré, na sala do Cinema Iracema regida pelo próprio Paulino Chaves com uma orquestra formada por trinta professores.



CONCERTO

promovido pela Directoria da festa
de N. S. de Nazareth,
a realizar-se no Domingo 17 de
Outubro de 1926
às 10 horas da manhã
na Sala do Cinema Iracema

Orchestra de 30 professores sob a direcção
do Maestro Paulino Chaves.

Este programma servirá de ingresso
Preço:—2\$000
O producto reverterá em beneficio
das Obras da Basilica

Anexo 7: Programa de concerto da orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, regida por Francisco Braga.



Anexo 8: Manuscrito de *Albumblatt* em si menor.

