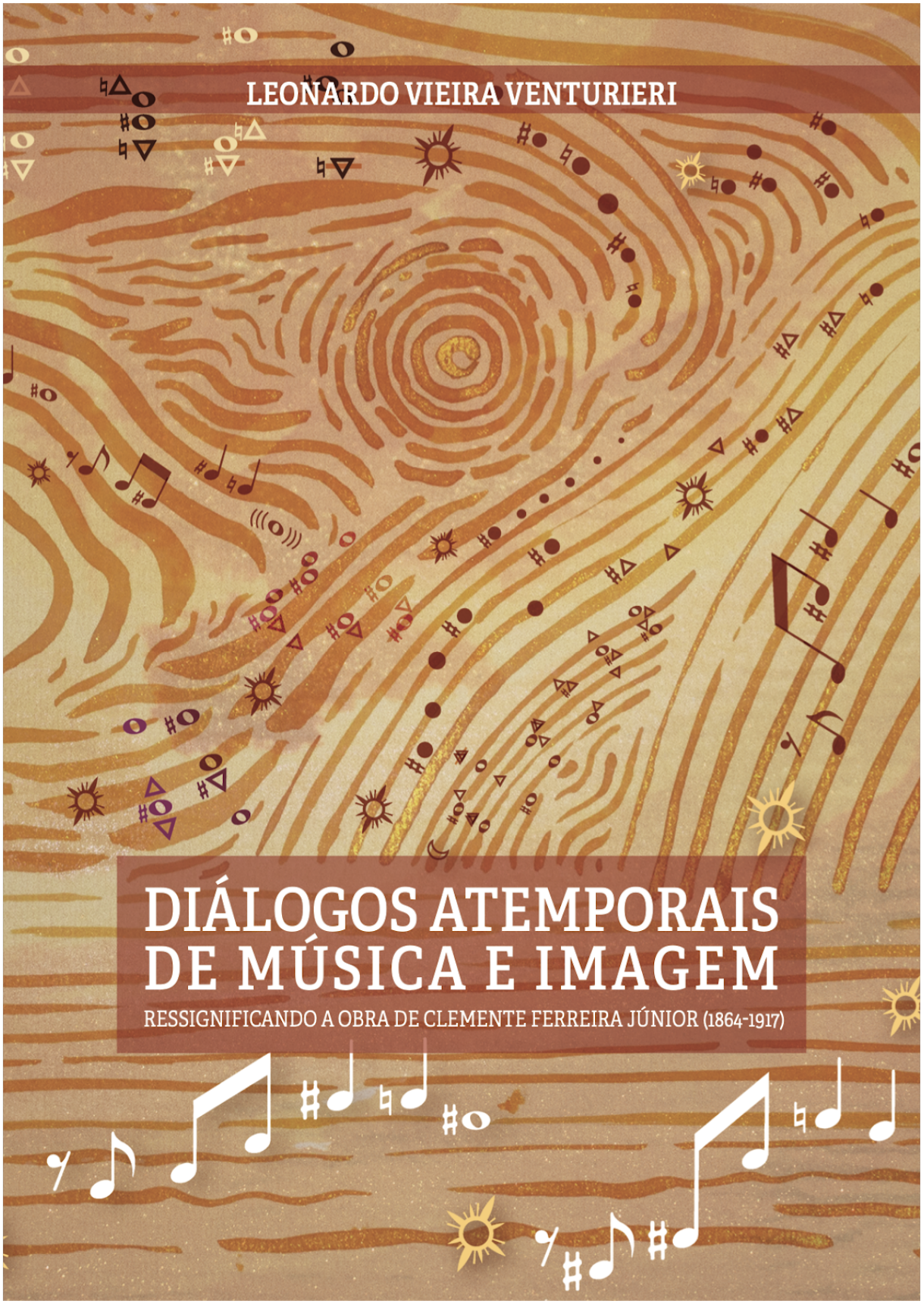
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
DOUTORADO EM ARTES

LEONARDO VIEIRA VENTURIERI

DIÁLOGOS ATEMPORAIS DE MÚSICA E IMAGEM: RESSIGNIFICANDO A OBRA DE CLEMENTE FERREIRA JÚNIOR (1864-1917)

BELÉM/PA
2023


LEONARDO VIEIRA VENTURIERI
DIÁLOGOS ATEMPORAIS DE MÚSICA E IMAGEM
RESSIGNIFICANDO A OBRA DE CLEMENTE FERREIRA JÚNIOR (1864-1917)

LEONARDO VIEIRA VENTURIERI

DIÁLOGOS ATEMPORAIS DE MÚSICA E IMAGEM: RESSIGNIFICANDO A OBRA DE CLEMENTE FERREIRA JÚNIOR (1864-1917)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Orientadora: Líliam Cristina Barros Cohen
Coorientador: Fernando Lacerda Simões Duarte

Linha de pesquisa: Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes (Linha 2)

BELÉM/PA
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

V469d Venturieri, Leonardo Vieira.
Diálogos atemporais de música e imagem : Ressignificando a obra de Clemente Ferreira Júnior (1864-1917) / Leonardo Vieira Venturieri. — 2023.
350 f. : il. color.

Orientador(a): Profª. Dra. Líliam Cristina Barros Cohen
Coorientação: Profª. Dra. Fernando Lacerda Simões Duarte
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2023.

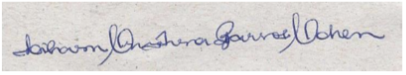
1. semiótica musical. 2. semiologia musical. 3. música visual. 4. augenmusik. 5. Clemente Ferreira Júnior. I. Título.

CDD 781.3

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

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

Aos vinte e seis (26) dias do mês de janeiro do ano de dois mil e vinte e três (2023), às quinze (15h) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Liliam Cristina Barros Cohen, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Leonardo Vieira Venturieri, intitulada: **Diálogos Atemporais de Música e imagem: ressignificando a obra de Clemente Ferreira Júnior (1864-1917)**. Perante a Banca Examinadora, composta por: Liliam Cristina Barros Cohen (Presidente); Rosangela Marques de Britto (Examinador Interno); Sonia Maria Moraes Chada (Examinador Interno); Fernando Lacerda Simões Duarte (Co-orientador); Antenor Ferreira Corrêa (Examinador Externo à Instituição); Jonas Monteiro Arraes (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, a professora Liliam Cristina Barros Cohen, passou a palavra ao doutorando, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo doutorando, 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 **reprovação ( ) aprovação (X)** com o **conceito** Excelente. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo doutorando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora Liliam Cristina Barros Cohen agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo doutorando. Belém-Pa, 26 de janeiro de 2023.



Liliam Cristina Barros Cohen



Rosangela Marques de Britto



Sonia Maria Moraes Chada

Fernando Lacerda Simões Duarte



Antenor Ferreira Corrêa



Jonas Monteiro Arraes



Leonardo Vieira Venturieri

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

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Dedicado a Maria de Lourdes Venturieri Ferreira

AGRADECIMENTOS

A Raquel Santos, agradeço por toda a assistência prestada através do Museu da UFPA e do acesso ao Acervo Vicente Salles; à minha orientadora Líliam Barros e ao meu coorientador Fernando Lacerda, por terem acreditado nos caminhos propostos; a todo o corpo docente do PPGARTES da UFPA, pela sustentação do Programa que é um marco na região Norte e no Brasil; à minha mãe Fátima Venturieri, pelo apoio incondicional; ao meu pai, Alberto Venturieri (*in memoriam*), por todos os ensinamentos passados e por ter me ensinado a apreciar música e artes; ao meu irmão Alberto Vieira Venturieri, por acreditar em mim; à minha avó Maria de Lourdes Venturieri (*in memoriam*), pela oportunidade de ter compartilhado de sua existência e pelo presente de ter me apresentado ao meu sujeito de pesquisa; ao meu avô Antônio Venturieri Filho (*in memoriam*), por todos os ensinamentos de vida; a Dulci Cunha e Diego Leite pela entrevista; a Ana Clara N. Matos pelo apoio afetivo e revisão; a Clemente Ferreira Júnior (*in memoriam*), pela sua grande vida e obra; ao compositor Jorge Antunes, pela entrevista concedida e pela inspiração que sua obra representa.

“Onde está Clemente Ferreira, Junior? Ninguém sabe?
Está na minha evocativa lembrança.”
(ROCHA, Mecenas. 1949, p. 5)

RESUMO

Na tese “Diálogos Atemporais de Música e Imagem: Ressignificando a obra de Clemente Ferreira Júnior (1864-1917)”, o autor busca promover um diálogo entre a obra musical de Clemente Ferreira Júnior (seu tataravô), compositor, pianista e maestro, com a sua própria obra, considerando vias epistemológicas ligadas ao estudo da música e da imagem. O autor apresenta um apanhado histórico, com um panorama do cenário sociocultural do entorno do compositor, e realiza a análise de sua obra pianística, munido da perspectiva semiológica e semiótica (musical e visual), objetivando desvelar os aspectos criativos (poiéticos) e perceptivos (estésicos), ao considerar as capas das partituras, o objeto musical e alguns aspectos históricos. O estudo desenvolve, por fim, um produto musical, resultado do diálogo epistemológico e fenomenológico: o catálogo *Paisagens imaginárias*, que, através de processos artísticos e composicionais (“transmelodias” e “pictopartituras”), transforma e ressignifica a obra do compositor Clemente, lançado paralelamente à publicação da tese. O autor buscou estabelecer, ademais, um diálogo artístico e epistemológico transdisciplinar, que envolve estudos da semiologia musical e semiótica musical e propõe o esboço de uma teoria do signo sinestésico, munido de noções de autores de diversas áreas, como Nattiez (1990), Molino (1990) e Tarasti (1994).

Palavras-chave: semiótica musical; semiologia musical; música visual; a*ugenmusik*; Clemente Ferreira Júnior.

ABSTRACT

In the present thesis, ‘Timeless dialogues between music and image: resignifying Clemente Ferreira Júnior’s work (1864-1917)’, the author aims to promote a dialogue between Clemente Ferreira Júnior’s work (his great grandfather), composer, pianist and conductor, with his own work, considering epistemologies in the study of music and image. The author presents a historical summary, presenting an overview of the composer’s sociocultural surroundings, subsequently making an analysis of his pianistic work, utilizing an semiologic and semiotic perspective (musical and visual), aiming do unveil creative (poietic) and perceptive (estesic) aspects, considering its covers, the musical object and a few historical aspects. Develops, therefore, a musical product as a result of the epistemological and phenomenological dialogue, the *Imaginary landscapes* catalog, throughout artistic and compositional processes (“transmelodies” e “pictoscores”), transforming and resignifying Clemente’s work, to be released in parallel as this thesis. The author aimed to establish, therefore, a transdisciplinary artistic and epistemological dialogue, combining musical semiology and semiotics, proposing an outline for a kinesthetic sign, grounded in different notions from various authors: Nattiez (1990), Molino (1990), Tarasti (1994).

Keywords: musical semiotics; musical semiology; visual music; *augenmusik*; Clemente Ferreira Júnior.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Composição gráfica elaborado pelo autor a partir de partitura manuscrita “Tempos idos”. Fonte: FERREIRA, Clemente (1913).

Figura 2: Composição gráfica feita pelo autor, a partir das obras “Remember”, “Que me respondes”, “Portugal-brazil”, “Olhar faceiro”, “Não posso amar” e “Lamentos”. Fonte: FERREIRA, Clemente (s.d; 1904).

Figura 3: Retrato de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: MÚSICA - o professor Clemente Ferreira (1913).

Figura 4: Anúncio para aulas particulares Clemente Ferreira. Fonte: LIÇÕES DE PIANO E LÍNGUAS (1913).

Figura 5: Anúncio promocional da partitura “Gavotte républicaine”. Fonte: GAVOTTE REPUBLICAINE (1890).

Figura 6: Anúncio de partituras. Fonte: ALBERTO Frend & Comp. (1893).

Figura 7: Anúncio de loja de música. Fonte: GRANDE DEPÓSITO DE PIANOS E MÚSICAS (1893).

Figura 8: Anúncio de partituras. Fonte: ULTIMAS NOVIDADES MUSICAES (1893).

Figura 9: Figura 9: Anúncio da loja de música Alberto Frend & Co. Fonte: ALBERTO FREND & Co. (1894).

Figura 10: Anúncio de venda de partitura. Fonte: NOVIDADE MUSICAL (1892).

Figura 11: Pormenores da partitura “Portugal-Brazil”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Portugal-Brazil.

Figura 12: Anúncio da publicação Figaro Musical. Fonte: FIGARO MUSICAL (1892).

Figura 13: Anúncio de serviços de Tipografia e Encadernação. Fonte: LIVRARIA BITTENCOURT (1897).

Figura 14: Anúncio de Vendas de novas partituras importadas. Fonte: NOVIDADES MUSICAES (1898).

Figura 15: Anúncio da partitura Novo Brazil. Fonte: NOVO BRAZIL (1890).

Figura 16: Anúncio de venda de pianos. Fonte: PIANOS (1897).

Figura 17: Anúncio da Grande Exposição de Artigos Japoneses. Fonte: NOVIDADES! NOVIDADES! (1898).

Figura 18: Ilustração promocional da loja Leão da América. Fonte: FAZENDAS LEÃO DA AMÉRICA (1897).

Figura 19: Anúncio da loja A Formosa Paraense. Fonte: A FORMOSA PARAENSE (1897).

Figura 20: Anúncio da loja Formosa Paraense. Fonte: FORMOSA PARAENSE (1900).

Figura 21: Anúncio da Casa Pekin. Fonte: CASA PEKIN (1900).

Figura 22: Anúncio da loja Formosa Paraense: Fonte: FORMOSA PARAENSE (1899).

Figura 23: Capa da partitura “Dis-moi pourquoi?”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1890).

Figura 24: Pormenor da capa da partitura “Dis-moi pourquoi?”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1890).

Figura 25: Capa da partitura “Pancadinhas de amor”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 26: Capa da partitura “Olhos sombrios”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Olhos Sombrios.

Figura 27: Capa da partitura “Aquellesinho”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 28: Composição gráfica com a capa e contracapa de “Rainha das Ondas”. Fonte: CASTELLO BRANCO (s.d.).

Figura 29: Capa de “Qual a mais bella?” Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 30: Pormenor da capa de “Qual a mais bella?” Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 31: Pormenor da capa de “Quando o amor quer...”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 32: Capa de “Quando o amor quer...”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 33: Composição gráfica com a capa e miolo de “Não posso amar”. Fonte: FERREIRA, Clemente (1904).

Figura 34: Pormenor da segunda página de “Não posso amar”. FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 35: Composição gráfica com a capa e contracapa de “Amor vadio” Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 36: Composição gráfica ilustrando o raciocínio acerca da cultura de entretenimento musical na Belle-Époque. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 37: Composição gráfica feita a partir da capa da obra “Na maromba” e “Olhar faceiro”. Fonte: FERREIRA, Clemente (s.d.). Editado pelo autor (2023).

Figura 38: Ilustração esquemática acerca do conceito de signo musical, a partir da visão de Peirce (2010). Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 39: Ilustração esquemática acerca do raciocínio inicial de Signo imagético-Musical. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 40: Ilustração esquemática acerca da relação infinita do interpretante em relação ao seu objeto. Fonte: GRANGER, 1968, p. 113-114 apud NATTIEZ, 1990 p. 5-6.

Figura 41: Ilustração esquemática acerca do raciocínio inicial de signo múltiplo e sua infinitude. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 42: Ilustração de escalas cromáticas em cores. Fonte: RIMINGTON (1912, p.43).

Figura 43: Pintura Água. Fonte: ARCIMBOLDO, Giuseppe (1566).

Figura 44: Capa do disco “Black Sabbath”. Fonte: Black Sabbath (grupo musical). Reino Unido: Warner Bros, 1969.

Figura 45: Pintura El aquelarre o El gran cabrón. Fonte: GOYA Y LUCENTES (1789).

Figura 46: Capa da partitura “Lamentos”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Júnior (s.d.).

Figura 47: Ilustração esquemática acerca da relação entre as tricotomias de Peirce (2010). Fonte: TARASTI, Eero. (1994, p. 56).

Figura 48: Ilustração esquemática acerca da relação múltipla entre concepções sígnicas triádicas. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 49: Tradução do esquema gráfico do pensamento tripartite. Fonte: MOLINO, (1990, p.108) *apud* NATTIEZ (1975, p. 60).

Figura 50: Modelo semiótico adaptado ao modelo tripartite. Fonte: MOLINO (1990, p.106).

Figura 51: Esquema analítico tetrapartite. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 52: Ilustração esquemática acerca do raciocínio da Semiose da partitura enquanto produto. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 53: Ilustração esquemática acerca do raciocínio da Semiose da partitura enquanto produto. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 54: Acompanhamento característico da valsa. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 55: Capa da obra “Matintapêrêra. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 56: Pormenores da capa da obra “Matintapêrêra”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 57: Oito primeiros compassos da obra “Matintapêrêra”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 58: Melodia isolada dos oito primeiros compassos da obra “Matintapêrêra”. Fonte: FERREIRA, Clemente (s.d.).

Figura 59: Transcrição dos compassos 33-50 da obra “Matintapêrêra”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 60: Transcrição da melodia cifrada dos compassos 41-47 da obra “Matintapêrêra”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 61: Pormenor da capa da obra “Matintapêrêra”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 62: Pormenor da capa da obra “Matintapêrêra”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 63: Páginas manuscritas da obra “Noites veladas”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 64: Capa da obra “Noites veladas”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 65: Compassos 1-19 da obra “Noites veladas”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904)..

Figura 66: Melodia isolada de “Noites veladas”, referentes aos compassos 4-16. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 67: Melodia isolada de “Noites veladas”, referentes aos compassos 17-35. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 68: Compassos 17-35 de “Noites veladas”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 69: Compassos 111-116 de “Noites veladas”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 70: Compassos 137-150 de “Noites veladas”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 71: Capa de “Noites veladas” e “Commercial”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904; s.d.).

Figura 72: Pormenor da tipografia do título “Noites veladas”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 73: Pormenor da tipografia do título “Noites veladas””. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 74: Anúncio de jornal, referente ao exame de piano das alunas de CFJ. Fonte: ECHOS E NOTÍCIAS (1896).

Figura 75: Melodia cifrada referente aos compassos 1-32 da obra “Cabôcla”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 76: Capa da obra “Cabôcla”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 77: Pormenor da capa da obra “Cabôcla”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 78: Compassos 1-6 da obra “Cabôcla”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 79: Compassos 29-34 da obra “Cabôcla”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 80: Compassos 51-57 da obra “Cabôcla”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 81: Compassos 83-90 da obra “Cabôcla”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 82: Compassos 91-98 da obra “Cabôcla”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 83: Compassos 99-116 da obra “Cabôcla”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 84: Compassos 115-119 da obra “Cabôcla”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 85: Compassos 120-124 da obra “Cabôcla”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 86: Compassos 131-133 da obra “Cabôcla”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 87: Compassos 147-156 da obra “Cabôcla”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 88: Compassos 191-197 da obra “Cabôcla”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 89: Compassos 163-169 da obra “Cabôcla”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 90: Pormenor com a tipografia principal da capa da obra “Cabôcla”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 91: Pormenor com a tipografia da capa da obra “Cabôcla”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 92: Pormenor com a tipografia autográfica na capa da obra “Cabôcla”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 93: Capa da obra “A província do Pará”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 94: Pormenor da capa da obra “A província do Pará". Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 95: Compassos 1-25 da obra “A província do Pará”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 96: Compassos 1-4 da obra “A província do Pará”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 97: Compassos 5-8 da obra “A província do Pará”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 98: Compassos 9-20 da obra “A província do Pará”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 99: Compassos 9-20 da obra “A província do Pará”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 100: Capa da obra “Minha filha dorme”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 101: Pormenor da capa da obra “Minha filha dorme”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 102: Pormenor da capa da obra “Minha filha dorme”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 103: Pormenor da capa da obra “Minha filha dorme”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 104: Still do filme “Viagem à Lua”. Fonte: MÉLIÈS, George (1902).

Figura 105: Pormenor da capa da obra “Minha filha dorme”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 106: Melodia isolada dos compassos 1-7 da obra “Minha filha dorme”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 107: Compassos 1-7 da obra “Minha filha dorme”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 108: Compassos 1-46 da obra “Minha filha dorme”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 109: Compassos 24-28 da obra “Minha filha dorme”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 110: Pormenor da primeira página da obra “Minha filha dorme”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 111: Pormenor com a tipografia do título da capa de “Minha filha dorme”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 112: Pormenor com a tipografia “valsa para Piano”, na capa de “Minha filha dorme”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 113: Pormenor com a tipografia do nome do compositor, na capa de “Minha filha dorme”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 114: Exemplo de acompanhamento do gênero schottisch. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 115: Capa de “Inflamáveis”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 116: Compassos 1-9 de “Inflamáveis”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 117: Compassos 1-19 de “Inflamáveis”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 118: Compassos 1-13 de “Não posso amar”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 119: Compassos 1-12 de “Não posso amar”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 120: Compassos 13-21 de “Não posso amar”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 121: Capa de “Não posso amar”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 122: Pormenor da tipografia do título da obra “Não posso amar”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 123: Pormenor da tipografia do gênero da obra “Não posso amar”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 124: Pormenor da tipografia do autor da obra “Não posso amar”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 125: Capa da obra “Aquellesinho”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 126: Retrato de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: MÚSICA - o professor Clemente Ferreira (1913).

Figura 127: Compassos 1-6 da obra “Aquellesinho”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 128: Compassos 6-11 da obra “Aquellesinho”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 129: Compassos 12-19 da obra “Aquellesinho”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 130: Compassos 1-20 da obra “Aquellesinho”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 131: Tipografia referente ao autor da obra “Aquellesinho”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 132: Tipografia referente ao autor da obra “Aquellesinho”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 133: Compassos 1-17 da obra “Portugal-Brazil”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 134: Compassos 65-89 da obra “Portugal-Brazil”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 135: Compassos 16-32 da obra “Portugal-Brazil”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 136: Compassos 48-64 da obra “Portugal-Brazil”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 137: Capa da obra “Portugal-Brazil”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 138: Composição gráfica com as bandeiras de Portugal e do Brasil. Fonte: Domínio Público.

Figura 139: Pormenor da capa da obra “Portugal-Brazil”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 140: Pormenor da capa da obra “Portugal-Brazil”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 141: Pormenor da capa da obra “Portugal-Brazil”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 142: Pormenor da capa da obra “Olhar sereno”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 143: Compassos 1-9 de “Olhar sereno”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 144: Compassos 15-26 de “Olhar sereno”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).
Figura 145: Compassos 1-4 de “Olhar sereno”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 146: Pormenor da capa de “Olhar sereno”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 147: Pormenor da tipografia na capa de “Olhar sereno”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 148: Pormenor da tipografia na capa de “Olhar sereno”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 149: Pormenor da tipografia na capa de “Olhar sereno”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 150: Pormenor da tipografia na capa de “Olhar sereno”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 151: Pormenor da tipografia na capa de “Olhar faceiro”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 152: Compassos 1-25 de “Olhar faceiro”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 153: Compassos 1-5 de “Olhar faceiro”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 154: Pormenor da tipografia relacionada ao autor na capa de “Olhar faceiro”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 155: Pormenor da tipografia relacionada ao título da obra, na capa de “Olhar faceiro”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 156: Pormenor da capa de “Olhar faceiro”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 157: Capa de “Olhos sombrios”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 158: Compassos 1-14 de “Olhos sombrios”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 159: Melodia isolada dos compassos 1-14 de “Olhos sombrios”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 160: Compassos 9-10 de “Olhos sombrios”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 161: Compassos 15-17 da “Sonata 41” de Beethoven. Fonte: BEETHOVEN, Ludwig Van, 1862.

Figura 162: Compassos 1-26 de “Olhos sombrios”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 163: Edição digital feita a partir da capa de “Olhos sombrios”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 164: Tipografia ligada representando o autor, em “Olhos sombrios”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 165: Tipografia ligada representando o autor, em “Olhos sombrios”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Olhos sombrios.

Figura 166: Acompanhamento característico da *polka*. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 167: Capa da obra “Não te quero”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 168: Compassos 1-4 de “Não te quero”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 169: Compassos 1-4 de “Não te quero”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 170: Esquema representando a relação entre letras, acordes e funções harmônicas na obra “Não te quero”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 171: Compassos 5-22 obra “Não te quero”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 172: Tipografia relacionada ao autor na capa de “Não te quero”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 173: Composição gráfica relacionada às tipografias do título da obra na capa de “Não te quero”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 174: Composição gráfica relacionada às ilustrações na capa de “Não te quero”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 175: Capa da obra “Meus peccados”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 176: Compassos 1-29 da obra “Meus peccados”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 177: Compassos 1-10 da obra “Meus peccados”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 178: Ilustração esquemática referente à movimentação motívica na obra “Meus peccados”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 179: Compassos 10-16 da obra “Meus peccados”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 180: Compassos 1-2 da obra “Meus peccados”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 181: Primeira página de “Gavotte républicaine”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 182: Primeira página de “Gavotte républicaine”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 183: Bandeira do Pará. Fonte: BANDEIRA DO PARÁ (2022).

Figura 184: Acompanhamento característico da *Gavotte*. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 185: Compassos 1-20 de “Gavotte républicaine”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 186: Composição gráfica feita a partir da capa da obra “Entre-nós” e foto de CFJ. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.); MÚSICA - o professor Clemente Ferreira (1913). Editado pelo autor (2023).

Figura 187: Composição gráfica com as fotos de Clemente Ferreira e Leonardo Venturieri, lado a lado. Fonte: MÚSICA - o professor Clemente Ferreira (1913). Elaborado e editado pelo autor (2023).

Figura 188: Ilustração esquemática representando o ato fenomenológico-semiótico do autor em relação ao signo Clementiano. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 189: Página da obra **“**Tout par compas suy composés”, Códice Chantilly. Fonte: CORDEAU. Baude. Tout par compas suy composés (1391), *apud* HAGGH, Barbara. (2002).

Figura 190: “Duplo cânon circular”. Fonte: CELLIER, Jacques (s.d.) apud COTTE, Roger (1990).

Figura 191: Transcrição da obra “Duplo cânon circular”. Fonte: CELLIER, Jacques (s.d.) apud COTTE, Roger (1990).

Figura 192: Ilustração do estágio inicial da pictopartitura. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 192: Símbolos gráficos representativos de claves. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 193: Obra *Campo de trigo com corvos*. Fonte: VAN GOGH, Vincent (1890).

Figura 194: Obra *Noite estrelada sobre o Ródano*. Fonte: VAN GOGH, Vincent (1888).

Figura 195: Obra *Estrada rural em Provence* pela noite. Fonte: VAN GOGH, Vincent (1890).

Figura 196: Símbolos gráficos representativos de claves. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 197: Pormenor da obra *Paisagem Noturna com Alucinações*. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 198: Pormenor da obra *Paisagem Noturna com Alucinações*. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 199: Pormenor da obra *Paisagem Noturna com Alucinações*. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 200: Compassos 1-5 de “Olhos sombrios”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 201: Serie 45 A. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 202: Escrita esquemática de um processo de transmelodia. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 203: Serie 1 A. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 204: Escrita esquemática de um processo de transmelodia. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 205: Escrita esquemática de um processo do gestual melódico dos compassos 1-5 de “Olhos sombrios”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 206: Escrita esquemática de um processo de transmelodia. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 207: Exemplo de aplicação de padrão motívico. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 208: Exemplo de aplicação do recurso de aumentação e diminuição melódica. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 209: Encadeamento adjacente da série 1A. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 210: Encadeamento Intermitente da série 5x A. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 211: Frase melódica expressa de forma “tradicional”, na composição *Paisagem matutina*. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 212: Agrupamento sem determinação rítmica, na composição *Paisagem matutina*. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 213: Transcrição de agrupamento sem determinação rítimca, na composição *Paisagem matutina*. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 214: Interpretação livre de agrupamento sem determinação rítimica, na composição *Paisagem matutina*. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 215: Símbolos referentes à disposição vertical de notas e à aplicação de efeitos eletrônicos. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 216: Obra *Paisagem matutina*. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 217: Compassos 1-16 da obra “Sonhos Tristes”. Fonte: FERREIRA, Clemente (s.d.).

Figura 218: Mapeamento inicial dos aspectos harmônicos funcionais na melodia de “Sonhos tristes”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente. Editado pelo autor (2023).

Figura 219: Série 1A. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 220: Transmelodia estricta da melodia de “Sonhos tristes” a partir da série 1A. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 221: Pormenor da obra *Paisagem matutina*. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 222: Série 5A. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 223: Transmelodia estricta da melodia de “Sonhos tristes” a partir da série 1A. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 224: Pormenor da obra *Paisagem matutina*. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 225: Compassos 1-4 da obra “Olhar sereno”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Olhar Sereno.

Figura 226: Obra *Paisagem noturna com alucinações*. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 227: Compassos 1-24 da obra “Olhar sereno”, com o mapeamento harmônico funcional. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d) Editado pelo autor (2023).

Figura 228: Série 45A. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 229: Série 1A. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 230: Transmelodia estricta da melodia de “Olhar sereno” a partir da série 1A. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 231: Mapeamento dos processos utilizados em *Paisagem noturna com alucinações*. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 232: Obra *Paisagem vespertina*. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 233: Compassos 1-7 da obra “Minha filha dorme”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Minha Filha Dorme.

Figura 234: Mapeamento inicial dos aspectos harmônicos funcionais na melodia de “Minha filha dorme”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Minha Filha Dorme. Editado pelo autor (2023).

Figura 235: Série 33A. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 236: Transmelodia estricta da melodia de “Minha filha dorme” a partir da série 33A. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 237: Série 33B. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 238: Transmelodia estricta da melodia de “Minha filha dorme” a partir da série 33B. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 239: Mapeamento dos processos utilizados em *Paisagem vespertina*. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 240: Obra *Paisagem noturna (estrelada)*. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 241: Compassos 1-10 da obra “Olhar Faceiro”, de CFJ. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Olhar Faceiro.

Figura 242: Mapeamento inicial dos aspectos harmônicos funcionais na melodia de “Olhar Faceiro”. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Olhar Faceiro. Editado pelo autor (2023).

Figura 243: Série 49A. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 244: Série 49B. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 245: Série 49C. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 246: Série 49D. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 247: Transmelodia estricta e livre da melodia de “Olhar faceiro” a partir da série 49D. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 248: Mapeamento dos processos utilizados em *Paisagem noturna (estrelada)*. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 249: Obra *Paisagem ao alvorecer*. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 250: Capa da obra “Alma perdida”, de CFJ. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 251: Compassos 1-10 da obra “Alma perdida”, de CFJ. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 252: Séries 33A, 33B, 33C e 33D. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 253: Séries 47A, 47B, 47C e 47D. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 254: Séries 43A, 43B, 43C, 43D. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 255: Transmelodia estrita e livre da melodia de “Alma Perdida” a partir das séries 33A e 33B. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Alma Perdida; Elaborado pelo autor (2023).

Figura 256: Transmelodia estricta e livre da melodia de “Alma Perdida” a partir das séries 47A e 47B. Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Alma Perdida; Elaborado pelo autor (2023).

Figura 257: Mapeamento dos processos utilizados em *Paisagem ao alvorecer*. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 258: Composição gráfica com os sintetizadores analógicos Behringer Deepmind 12 e Arp Odyssey. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 259: Módulo de efeitos Superego +, da marca Electro Harmonix. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 260: Módulo de efeitos Nightsky, da marca Strymon. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 261: Módulo de efeitos Tape Degrader, da marca Velouria Fx. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 262: Módulo de efeitos Moongazer, da marca Velouria Fx. Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 263: Página interior de “4’33’’”, de John Cage. Fonte: CAGE (1952) apud NYMAN (1999, p.3).

Figura 264: Trecho de “Cantation I”. Fonte Shrapnel (1970) apud Nyman (1999, p. 8).

Figura 265: Página 75 da obra “Treatise”. Fonte: CARDEW, Cornelius (1970, p. 75).

Figura 266: Tabela de correspondência de matrizes imagéticas e parâmetros de sons eletrônicos.Fonte: LIGETI; WEHINGER (1970, p.37).

Figura 267: Página 54 da obra “Artikulation”. Fonte: LIGETI; WEHINGER (1970, p.54).

Figura 268: *Still* inicial com a logo do projeto “A Imagem da Música”. Fonte: Elaborado pelo autor (2007).

Figura 269: *Still* inicial de Música a Óleo (2007), integrante de “A Imagem da Música”. Fonte: Elaborado pelo autor (2007).

Figura 270: *Still* inicial de Música a Óleo (2007), integrante de “A Imagem da Música”. Fonte: VENTURIERI, Leonardo.

Figura 271: Esquemas de afinação cromática de uma oitava (2007), integrante de “A Imagem da Música”. Fonte: Elaborado pelo autor (2007).

Figura 272: Esquemas de afinação cromática de uma oitava, através de relações de trítono, utilizada no vídeo Mesmerismos. Fonte: Elaborado pelo autor (2014).

Figura 273: *Still* do vídeo Mesmerismos (2014). Fonte: Elaborado pelo autor (2007).

Figura 274: *Still* do vídeo Danças Lunares (2012). Fonte: Elaborado pelo autor (2007).

Figura 275: *Still* do vídeo Danças Lunares (2012). Fonte: Elaborado pelo autor (2007).

Figura 276: Página 43 do Livro Colour Music: The Art of Mobile Colour. Fonte: Rimington (2012, p.43).

Figura 277: Foto da exposição “Pretérito Mais que Perfeito” (2008). Fonte: OLIVEIRA, Otoniel (2014). https://www.catarse.me/preterito.

Figura 278: Capa da publicação “Pretérito Mais que Perfeito”. Fonte: OLIVEIRA, Otoniel (2015).

Figura 279: Página 20 da publicação “Pretérito Mais que Perfeito”. Fonte: OLIVEIRA, Otoniel (2015, p.20).

Figura 280: Página 37 da publicação “Pretérito Mais que Perfeito”. Fonte: OLIVEIRA, Otoniel (2015, p.37).

Figura 281: Partitura “Samaumeira”. Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

Figura 282: Set do filme Terruá Pará. Fonte: MODESTO, Amanda (2022).

Figura 283: Set do filme Terruá Pará. Fonte: MODESTO, Amanda (2022).

Figura 284: Set do filme Terruá Pará. Fonte: CARNEIRO, Felipe (2022).

Figura 285: Set do filme Terruá Pará. Fonte: CARNEIRO, Felipe (2022).

Figura 286: Mapa de execução ou roteiro visual para “Samaumeira”. Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

Figura 287: Visão completa da obra O Jardim das Delícias Terrenas. Fonte: BOSCH, Hieronymus (1480).

Figura 288: Pormenor da obra O Jardim das Delícias Terrenas. Fonte: BOSCH, Hieronymus (1480).

Figura 289: Composição gráfica utilizando elementos das partituras “Mais Tarde” e “Olhos Sombrios”. Fonte: FERREIRA, Clemente (s.d.). Mais Tarde. Editado pelo autor (2023).

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Tabela de obras de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: SALLES, Vicente (S.D.).

Tabela 2: Obras de Clemente Ferreira Júnior analisadas. Elaborado pelo autor (2023).

LISTA DE SIGLAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
IBGE	Instituto brasileiro de Geografia e Estatística
CFJ	Clemente Ferreira Júnior

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 34

1 TEMPOS IDOS - O PRETÉRITO PERFEITO 43

1.1 Clemente Ferreira Júnior e a bela época belenense 43
1.2 Um breve histórico e prática musical 50
1.3 “Novidades musicaes” 56
1.4 A novidade comercial 67
1.5 A música impressa em Belém: a música enquanto produto 73
1.6 Estratégias de promoção de obras musicais pianísticas.....83
1.7 Processos de promoção de “novidades musicaes” na mídia jornalística.....85
1.8 “Novidades musicaes” e o processo de naturalização da música estrangeira....92

1 NA MAROMBA: O PRETÉRITO DO FUTURO 99

2.1 Definindo o signo imagético-musical 99
2.2 A semiose da partitura enquanto produto 113
2.3 Relações imagéticas na música impressa de Clemente Ferreira Júnior.....129
2.4 Valsa 136
2.4.1 Matintapêrêra 137
2.4.2 Noites veladas 144
2.4.3 Cabôcla 153
2.4.4 A Província do Pará 165
2.4.5 Minha filha dorme 171
2.5 Schottisch 179
2.5.1 Inflammáveis 180
2.5.2 Não posso amar 183
2.5.3 Aquellesinho 189
2.5.4 Portugal-Brazil 194
2.6 Série olhares 202
2.6.1 Olhar sereno 205

2.6.2 Olhar faceiro 211
2.6.2 Olhos sombrios 216
2.7 *Polka* 221
2.7.1 Não te quero 222
2.7.2 Meus peccados 228
2.8 Gavotte républicaine 234

3 ENTRE-NÓS: FUTURO DO PRESENTE 241

3.1 Memorial da obra *Paisagens imaginárias* 241
3.1.1 De signos clementianos a matrizes imagético-musicais 241
3.1.2 Pictopartituras: concepção de grafias musicais em planos pictóricos bidimensionais 241
3.1.3 Diálogo transmelódico 257
3.1.4 Agrupamento/encadeamentos derivados de Séries de 7 e 8 sons 262
3.1.5 Sinais gráficos extras 265
3.2 Obras 267
3.2.1 Paisagem matutina 267
3.2.2 Paisagem noturna com alucinações 273
3.2.3 Paisagem vespertina 278
3.2.4 Paisagem noturna (estrelada) 284
3.2.5 Paisagem ao alvorecer 289
3.3 Quanto à natureza indeterminada e à utilização de instrumentos e efeitos eletrônicos 294
3.4 A Música experimental 300
3.5 A Imagem enquanto vetor de uma composição instrumental 305

4 MAIS TARDE: O FUTURO DO PRETÉRITO 334

4.1 Considerações finais 334
Referências 335

INTRODUÇÃO

Em muitos sistemas sociomusicais, é inquestionável a força da imagem, a partir de uma perspectiva poiética, estésica e ontológica do objeto musical. Ela é interconectada a este por uma profusão de vieses, sendo indissociável de praticamente todos os processos de fruição em música.

A imagem é uma propriedade recorrente e preponderante nas construção de relações epistêmicas na “linguagem” musical, seja através: da indexação de signos visuais designadores de ideias musicais; da apreciação da capa de um álbum icônico; do consumo de narrativas cinematográficas com trilhas sonoras; da recepção de conceitos música-imagem dentro de videoartes; da pura evocação de lembranças na mente, quando se escuta uma música em especial, etc.

A música, enquanto fenômeno artístico, agrega processos de percepção e significação, conectados intrinsecamente a relações cognitivas múltiplas, instigando um relacionamento de significações sensoriais distintas, imagéticas e visuais, de maneira direta ou indireta. É possível, através de uma ótica específica, designar estas relações imagéticas na música enquanto correspondências, visto que se relacionam através de um fluxo informacional de ambos os universos conceituais-epistemológicos, não se encerrando em si próprios, mas estabelecendo uma troca, uma projeção, um desdobramento, um **diálogo**.

Tal **diálogo** entre música e imagem nas artes é imaginado, produzido e percebido por humanos há muitos séculos, sendo parte de um vasto sistema de linguagens artísticas, funcionais, filosóficas e simbólicas. Música e imagem representam dois eixos epistemológicos muito significativos em relação a muitos sistemas sociomusicais e são também uma pedra fundamental em minha atuação profissional artística (enquanto artista gráfico e compositor musical) e acadêmica. Durante todo meu trajeto, fui afetado por esta relação interativa, e em certo ponto de minha carreira, prospectei desenvolver uma linguagem artística que representasse essa íntima correspondência entre música e imagens.

Isto ocorreu inicialmente no ano de 2007, quando produzi um projeto audiovisual chamado “A Imagem da Música”, juntamente com outros artistas de

Belém[1], durante o período da bolsa de pesquisa de experimentação artística do antigo Instituto de Artes do Pará (IAP). Com dez resultados em vídeo, o projeto foi o meu primeiro e ambicioso passo na imaginação de um produto artístico que objetivava o atravessamento dos limites da produção e apreciação imagético-musical. A partir deste projeto, passei a reconhecer ainda mais o poder das relações imagéticas dentro de concepções composicionais e vice-versa, percebendo o ato de fruição artística na música como um processo múltiplo de significações.

Após alguns anos realizando projetos artísticos dessa natureza, e tendo me lançado à pesquisa musicológica a partir de 2016, descobri relações imagético-musicais equivalentes (à sua própria maneira) nas obras do compositor paraense Clemente Ferreira Júnior, meu tataravô. Em grande parte das obras de Clemente, as relações imagéticas se mostram analogamente importantes no ato de fruição do objeto musical. A informação sonora-musical aparece associada à mensagem visual representada nas capas de suas obras impressas, profissionalmente elaboradas,, repletas de ilustrações, tipografias e designs decorativos, o que retrata uma época específica e uma forma de ser e de sentir a música na virada do século XIX para o XX, comunicando uma ampla simbologia visual que tece uma relação direta com o conteúdo musical, protótipo para uma maneira de contemplação **total** do produto artístico, “flertando” com a perspectiva sinestésica.

Segundo Vicente Salles (2016): “A partitura impressa representou no passado a função das mídias atuais[2]. Ela acelerou a difusão das novas fórmulas e tendências geradas nos centros produtores dos bens culturais” (SALLES, 2016, p. 200). Tais partituras impressas foram o resultado do esforço de toda uma cadeia de criação, produção e difusão do objeto artístico comercial. Uma parte considerável das obras impressas de CFJ que circulavam em Belém, traziam sua produção gráfica assinada por grandes editoras do Brasil e da Alemanha, como a Breitkopf &

[1] As informações detalhadas referentes ao projeto “A Imagem da Música” serão abordadas no capítulo 1.

[2] Vicente Salles (2016) aqui se refere às mídias vinil, *compact disc* e cassete, enquanto produto de venda, na perspectiva da aquisição de música por uma via mercadológica: a partir da ideia de uma música para ouvir/tocar, sobretudo em contextos domiciliares.

Härtel, de Leipzig, fundada em 1719, que possui um alto padrão de qualidade e cujas produções da época sobrevivem com garbo até os dias atuais.

O pianista que adentra estas obras é estimulado em seus sentidos visuais, por meio de cores vivas, temáticas pictóricas expressivas, ornadas por tipografias sofisticadas, que, somadas ao conteúdo musical, evocam uma experiência "total" e também afetiva, diante da familiaridade de certas representações imagéticas. Vale observar que a concepção da partitura enquanto produto do século XIX é, talvez, um prenúncio para outras relações atuais, individuais, de fruição estética imagético-musical, no universo do entretenimento multimidiático, muito acentuado em tempos contemporâneos, saturados por estas relações, em representações multiplicadas de forma algorítmica em redes sociais, plataformas de *streaming*, *smartphones*, *smart TVs* etc.

A tese "Diálogos Atemporais de Música e Imagem: ressignificando a obra de Clemente Ferreira Júnior" é o resultado do meu trajeto no curso de doutorado em Artes da UFPA. É um estudo em diversas áreas do saber[3], iniciado através da relação pessoal com a obra e a memória de meu tataravô, possível apenas a partir dos relatos de minha avó, Lourdes Venturieri (*in memoriam*).

Durante os muitos anos que convivi com ela, presenciei muitos testemunhos preciosos acerca das memórias de seu avô Clemente, repletos de ternura mas também de precisão. Descrevia CFJ como uma verdadeira celebridade paraense, que brilhou em um tempo longínquo. Lourdes falava que Clemente era "músico" e que tocava no cinema Olympia, listando por vezes suas composições preferidas: "Noites veladas", "Minha filha dorme", entre outras. Antes de ter tido a oportunidade de me aprofundar na obra de Clemente (e antes de iniciar meus estudos musicológicos), ele me parecia distante, inalcançável, apagado pela ditadura do tempo. Apesar da beleza presente nos relatos de minha avó, faltavam-me algumas peças para compreender a real amplitude da atuação artística do meu tataravô.

Na dissertação "O *Schottisch* de Clemente Ferreira Júnior"[4] (VENTURIERI, 2018), foquei sobretudo na produção musical dentro do *schottisch*,

[3] Artes visuais, composição e análise musical e musicologia histórica.
[4] Apresentada como requisito para aquisição do título de Mestre em Artes da UFPA no ano de 2018.

gênero musical no qual CFJ apresentou maior inovação em aspectos composicionais, devido às suas "confluências musicais"[5]. Em geral, acredito que a dissertação apenas pincelou a tentativa de captar a amplitude do significado social de CFJ para a cidade. No último capítulo do trabalho, propus a primeira experiência que busco agora consolidar nesta tese: a ideia de promover um diálogo criativo-musical atemporal entre dois compositores de épocas distintas, em uma contribuição que simboliza o percurso por mim realizado. Apresentei ao final de minha dissertação uma obra acusmática em três partes, para sintetizadores, em que propus a reimaginação de obras de CFJ[6] a partir de um processo que batizei de "transmutação"[7]. A música de Clemente Ferreira Júnior havia me afetado de modo que meu próprio fazer composicional também se alterou, sentia que havia encontrado uma escola, uma ancoragem, um ponto de pertencimento. Senti naquele momento, portanto, a primeira necessidade de apresentar um desdobramento artístico que concretizasse um diálogo entre a sua obra e a minha, tendo em vista nossas similaridades culturais e relações de sangue.

No doutorado, parti para uma verdadeira jornada de saberes artísticos, em que busquei as relações epistêmicas das grandes áreas que têm permeado minha experência, entretanto, focando em aspectos da obra de meu tataravô, com o objetivo de promover um diálogo de saberes musicais e visuais. A pesquisa se nutre da força da imagem no discurso artístico de Clemente Ferreira Júnior, a força representacional, conceitual de suas capas e sua relação com o conteúdo composicional das partituras para piano solo.

Por conseguinte, lancei-me a uma incessante busca pela ressignificação da sua obra, colocando-me dentro das tessituras epistêmicas da presente tese e apresentando, para além de objetivos musicológicos analíticos, uma obra artística derivada de minha relação atemporal, com esse compositor com quem compartilho sangue. Sendo assim, dividi minha tese em dois vieses narrativos principais: um

---

[5] Por "confluências musicais" proponho uma definição que compreende o encontro de tendências musicais em uma obra, dentro do estudo de obras da virada do século XIX para o XX. Um exemplo disso é a ocorrência de ideias "à moda de Chopin" na obra de CFJ, como pode ser constatado em sua composição "Schopinianna".

[6] As obras apresentadas foram "Sonhos futuros", "Belle Époque" e "Flor futurista".

[7] Processo criativo que se alia à ideia de transformar um material musical em outro através de um processo de reimaginação dos constituintes sonoros-musicais.

relacionado à confecção do argumento teórico, voltado para as expressões criativas e estéticas da obra musical impressa; outro, complementar, relacionado a um diário de criação poética, diretamente influenciado pelas arguições teóricas levantadas no primeiro viés. É nesta segunda parte que me insiro na própria pesquisa, ao apresentar desdobramentos criativos, fruto do olhar sobre o meu tataravô.

Para a construção do tecido argumentativo, considerei uma abordagem metodológica transdisciplinar, aliando epistemologias diversas ao agregar composição musical, teoria musical, semiótica/semiologia musical, fundamentos de artes visuais, design gráfico e musicologia histórica. Estabeleço dois problemas de pesquisa principais: 1) como se dá o diálogo entre música e imagem na obra de Clemente Ferreira Júnior?; 2) de que maneira ocorre o diálogo entre música e imagem na música experimental[8], a partir de uma perspectiva poiética?

Busco tecer a tese na direção de três objetivos: 1) compreender o cenário sociocultural que possibilitou o florescimento da obra de CFJ; 2) investigar a relação imagético-musical na obra de CFJ; 3) idealizar e expor um memorial para uma série de composições musicais representativa do diálogo entre nossas obras, intitulada “Paisagens Imaginárias”, integralmente apresentada em formato digital, com partituras em PDF e performance sonora.

A estrutura da tese conta com quatro capítulos, que levam os nomes de algumas das obras de Clemente Ferreira Júnior, seguidos de tempos verbais, que acionam subtextos para uma narrativa poética que proponho especificamente: 1) Tempos idos: pretérito perfeito traz uma breve descrição do panorama histórico da Belle Époque belenense, ao reconstruir o entorno sociocultural da obra de CFJ, identificar a dinâmica cultural em que sua arte se encontra inserida e apresentar uma descrição dos mecanismos de produção e promoção de obras impressas em Belém; 2) Na maromba: o pretérito do futuro é dedicado à compreensão da linguagem musical de Clemente Ferreira Júnior através de um processo de análise musical desenvolvido especialmente para a particularidade de suas obras, por meio de aspectos da semiologia musical, por conseguinte, considerando a imagem como um elemento essencial dentro da perspectiva estética; 3) Entre-nós: o futuro do

[8] Por “música experimental”, refiro-me à tendência musical produzida no mundo ocidental, a partir da escola de Darmstadt, assunto a ser aprofundado no penúltimo capítulo.

presente é um memorial de composição da obra musical-visual “Paisagens Imaginárias”, em que são apontadas as interações entre a minha obra e a de Clemente, possibilitando a exposição das regras intrínsecas de cada seção das composições; neste capítulo, também abordo diversos aspectos para o desenvolvimento de linguagens musicais em planos bidimensionais visualmente expressivos, explicitando conceitos composicionais contemporâneos referentes ao tema; 4) Mais tarde: futuro do pretérito expõe as considerações finais, com um panorama geral da tese e sua devida conclusão, que aponta reflexões para possibilidades futuras de pesquisa.

Para adentrar esta seara múltipla de saberes, é mister afinar o olhar, de modo a alcançar uma abordagem mais precisa, com o processo metodológico adequado. Considerando a complexidade inerente ao assunto, um dos vieses mais pertinentes que encontrei para abordar a união música e imagem foi o enfoque semiológico/semiótico, que admite a compreensão do mundo perceptivo através de um sistema de signos e trata os objetos observáveis de forma análoga à linguagem, com um direcionamento ontológico, que permitiu a estruturação do pensamento de forma mais efetiva no âmbito da presente pesquisa.

Neste sentido, mostraram-se imprescindíveis para a análise da obra de CFJ: as noções de signo de Saussure (2012), para a compreensão do cerne inicial da semiologia, através da elaboração estrutural do signo, contendo imagem acústica e conceito; Pierce (2010), com sua ideia de signo composto por *representâmen*, objeto e interpretante; Jean Molino (1990) que abarca a noção de um “nível neutro”, a ser alcançado considerando fatores criativos (poiéticos) e interpretativos (estésicos)[9], por meio de um sistema tripartite de análise dentro da semiologia musical; Nattiez (1990) e seus métodos de análise do discurso musical, que aprofundam os conceitos de Molino; Eero Tarasti (1994) e os diversos avanços que apresenta na área da semiótica musical, ao repensar a forma de compreender, a partir de uma perspectiva musical, tantos conceitos de diversos autores na linha temporal da semiologia e semiótica.

---

[9] MOLINO, Jean. Musical Fact and the Semiology of Music. p.108 *Apud* NATTIEZ, Jean Jacques. Fondements d'une sémiologie de la musique. p.60. Paris: 10-18, 1975. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/854225. Acesso em: abr. de 2021 [s.d].

Devo frisar a importância do Acervo Vicente Salles, do Museu da Universidade Federal do Pará, para a realização desta pesquisa. O Museu disponibilizou todas as obras de Clemente Ferreira Júnior necessárias para que os objetivos do projeto fossem alcançados. O Acervo Vicente Salles conta com a maior coleção de partituras comerciais pertencentes ao período conhecido como Belle Époque, sendo 95 partituras exclusivamente de Clemente, que puderam ser fotografadas em alta resolução, possibilitando uma análise imagético-musical precisa e pertinente.

De forma complementar, acessei um grande número de publicações na seara da música experimental, como: informações e conceitos lançados no livro *Experimental Music: Cage and Beyond* de Nyman (1989); problemáticas acerca da obra musical aberta e indeterminada, com o livro “A morfologia da obra aberta” de Valério Fiel (2016), de extrema importância para a música contemporânea no Brasil; e informações e entendimentos levantados em “Música: entre o audível e o visível”, da pesquisadora Yara Borges Caznok (2008), de fundamental importância para os estudos de multissensorialidade entre música e visão e uma leitura obrigatória sobre o assunto em língua portuguesa. Além de um apanhado histórico preciso, Caznok organiza a multiplicidade e a complexidade que envolvem as abordagens que podem ser acionadas neste tipo de pesquisa, explicitando de forma muito rica e clara os direcionamentos necessários para tão difícil tarefa.

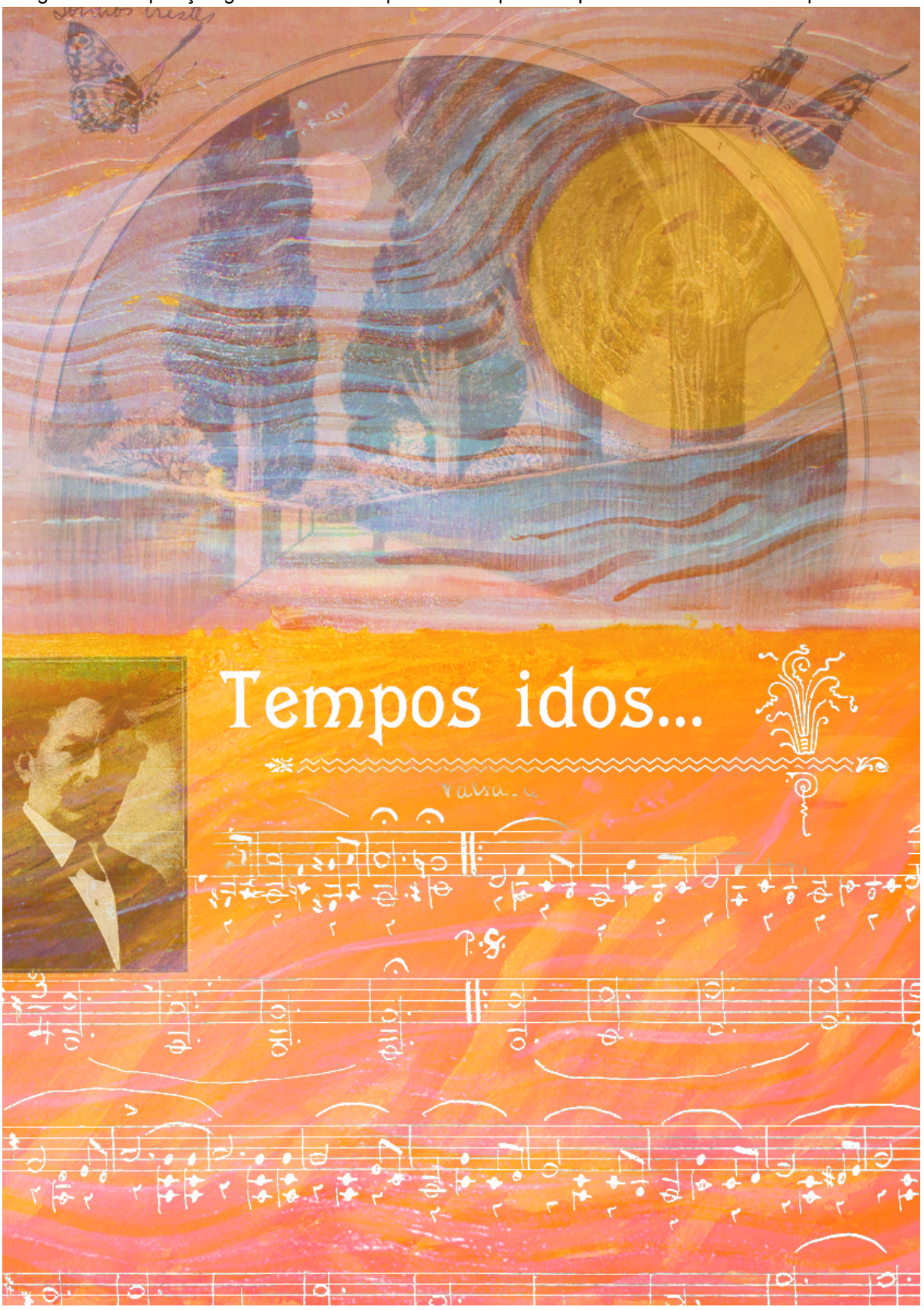
Ademais, contamos com uma entrevista exclusiva com o compositor Jorge Antunes (2022), pioneiro na música eletrônica contemporânea nacional e no estudo e produção de conteúdos artísticos que exploram relações de música e imagem (sobretudo cores e música). Ele teve a generosidade de contribuir com a pesquisa com seu olhar acerca das múltiplas correspondências de música e imagem, tanto na seara musical, quanto nas artes plásticas, fornecendo importantes subsídios para a tessitura intelectual desta tese.

Para o desenvolvimento do olhar histórico, biográfico e musical sobre Clemente Ferreira, Vicente Salles foi o nome de maior importância, tendo em vista que foi o maior estudioso do compositor. CFJ é mencionado em muitas publicações essenciais do autor sobre a música paraense dos séculos XIX e XX, dentre as quais, destaco *Música e Músicos no Pará*, donde consta um verbete com informações

sobre o compositor, citação de algumas de suas “principais” obras e uma síntese dos caminhos percorridos por ele em vida. No apêndice do referido livro, aparece o termo “novidades musicaes”, que busca resumir toda uma dinâmica para a compreensão do ofício de compositor na época. Tal conceito se mostrou essencial para um entendimento mais amplo da teia em que meu tataravô se encontrava inserido. A partir desta noção, é possível desvendar seu papel dentro de um cenário em que a partitura impressa adquiria um status de grande importância, de difusora cultural, encontrando seu caminho para as casas dos cidadãos novecentistas, que com seus pianos requereram seu lugar na Belle Époque Belenense.

Complementarmente, foi realizada uma extensa pesquisa em periódicos de Belém dos séculos XIX e XX, encontrados na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Estes periódicos constituem importantes fontes primárias, uma vez que, quando analisado através de uma ótica crítica, o registro jornalístico pode promover reflexões sobre o cenário sociocultural de outra época, além de assegurar as datas de fatos históricos e apontar relações entre atores sociais.

Figura 1: Composição gráfica elaborada pelo autor a partir de partitura manuscrita “Tempos idos”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1913).

1 TEMPOS IDOS: PRETÉRITO PERFEITO

1.1 CLEMENTE FERREIRA JÚNIOR E A BELA ÉPOCA BELENENSE

Na Belém da “Bela Época”[10] (por volta de 1870-1920), as editoras de música, especializadas em edição, impressão e distribuição de música impressa, tiveram um papel decisivo na difusão de estéticas sonoras por todo o espectro social: partituras foram produtos essenciais para o status quo da cultura gomífera que fomentava uma demanda por música pianística, a ser apreciada em contextos domiciliares, apresentações musicais em clubes, teatros, cinemas, associações, entre outros.

Clemente Ferreira Júnior encontrava-se imerso numa cadeia de produção de entretenimento, através da produção musical impressa, realizada por diversas “casas editoras”, facilitada por uma rede de cooperação mútua. O envolvimento de atores sociais diversos fomentava o bem cultural partitura, da visão inicial do compositor, às mãos dos produtores e artistas gráficos, aos olhos e mãos dos intérpretes, fossem estes diletantes, domiciliares ou profissionais. Sendo um elemento indispensável para a prática diária do piano, para o divertimento das famílias nas festas, apresentações diversas, etc., grande parte destas partituras era produzida de modo a “seduzir” o público consumidor específico, através de uma combinação de beleza, acabamento, conceito temático e conteúdo musical.

Tais partituras (da virada do século XIX para o XX) teriam uma presença social equivalente aos CD's, vinis, cassetes e discos virtuais de plataformas de *streaming*, apresentando uma natureza similar, muito antes do convencionamento e popularização dos meios de gravação/reprodução de áudio. Assim como nos dias atuais a música distribuída através das mídias configura um bem cultural, signo de múltiplas expressividades visuais e musicais, as partituras igualmente buscavam

[10] O termo Belle Époque ou “Bela Época”, como referido aqui, é comumente referenciado como o período da história ocidental entre a Guerra Franco-Prussiana e a Primeira Guerra Mundial. Artisticamente, foi um período fortemente marcado pelo Art Noveau, que acabou por ser implementado enquanto tendência estética nas artes visuais, gráficas e arquitetônicas de grande parte do mundo.

conquistar seus consumidores a partir de um correlacionamento de tais aspectos, como pode ser observado na figura 2 (Fig.2).

Figura 2: Composição gráfica feita pelo autor, a partir das obras “Remember”, “Que me respondes”, “Portugal-Brazil”, “Olhar Faceiro”, “Não Posso Amar” e “Lamentos”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.; 1904).

As produções de CFJ em música ocorreram entre os anos de 1895 e 1920, época em que a cidade de Belém viveu grandes transformações urbanas, sociais e culturais, provocadas pelo fausto da economia gomífera, durante um período conhecido até hoje por historiadores como "Belle Époque Paraense" ou “Era da Borracha". As mudanças mais significativas na urbanidade belenense se deram em função da intensificação do seu povoamento por uma "elite gomífera", formada por fazendeiros, grandes seringalistas, comerciantes e profissionais liberais, a partir do ano de 1890 (WEINSTEIN, 1993, p.105). Por conseguinte, Belém passou a

contar com serviços urbanos que buscavam oferecer um melhor conforto a seus moradores, sendo um atrativo para que cada vez mais estes grupos passassem a residir em Belém (GILLET, 2006, p. 45).

O desenvolvimento econômico da região provocou profundas alterações na sua composição social, assim como no modo de vida, costumes e comportamento da população em geral, segundo Karol Gillet (2006, p. 46). A autora ainda acrescenta que "o incremento das vendas do látex colocou a Amazônia e seus homens de negócio em contato mais constante com a economia, sociedade e a cultura dos países europeus, assim como os Estados Unidos" (GILLET, 2006, p. 46), o que teria acentuado o caráter cosmopolita dessa sociedade, em sua época. Seria possível afirmar que a cidade começava a vivenciar processos de modernidade, através de tal aproximação com os grandes centros capitalistas do mundo. Sarges (2010) define que a modernidade:

> [...] trouxe em seu bojo a idéia de uma sociedade baseada no mito da razão, na industrialização da produção transformadora do conhecimento científico em tecnologia, no fortalecimento dos Estados Nacionais, na internacionalização do mercado, na explosão demográfica, na criação de novos mecanismos de controle de poder e do acirramento da luta de classes, na massificação dos indivíduos e na destruição de antigos hábitos e ambientes. (SARGES, 2010, p. 27)

Em Belém, assim como em outros núcleos periféricos do capitalismo novecentista, desenvolveu-se uma grande cultura de entretenimento musical através da difusão do piano. O instrumento teria se inserido de forma ainda mais influente dentro desta sociedade. O piano foi um importante difusor de música e, até certo ponto, indicativo de status entre as famílias mais abastadas. Rosa Maria Zamith (2011) acredita que a grande incidência da escolha do piano em publicações dos séculos XIX e XX é um claro indicativo da importância deste para a sociedade da época: "A recorrência do piano nas publicações aponta para a importância desse instrumento no meio social e a existência de um mercado consumidor de partituras." (ZAMITH, Rosa Maria, p.23). O instrumento era um bem de consumo essencial dentro do zeitgeist novecentista, sendo um elemento indissociável do modo de vida cosmopolita (sobretudo nos grandes centros urbanos).

A produção de música impressa no Brasil durante o século XIX visava atender, em grande parte, a um público consumidor formado por pianistas, de ambos

os sexos. Havia grande demanda, sobretudo para a execução em contextos caseiros. A partir desta demanda, a produção de música pianística impressa pôde se desenvolver, permitindo uma renovação constante, incentivando a proliferação de editoras de música e gráficas especializadas, que promoviam compositores dentro de sua cadeia. Salles afirma que um dos motivos da expansão da música europeia no século XIX ocorreu a partir do senso de realização que o público brasileiro obtinha com o instrumento piano (SALLES, 1972, p. 20), sendo este "o grande veículo dessa produção, no Pará, como em Recife, Salvador, Porto Alegre, Rio de janeiro e São Paulo" (SALLES, 1972, p. 20).

O aumento populacional em grandes cidades, aliado às transformações mundiais resultantes de uma revolução industrial, proporcionou a criação de um mercado consumidor, que se beneficiou de um eficiente mecanismo distribuidor de partituras impressas. Tais transformações ocorreram em boa parte dos grandes núcleos urbanos da América Latina, em que se observou a abertura de casas editoras, também ocupadas com a venda de partituras, instrumentos musicais, etc. Belém não ficou fora dessa tendência mundial, que buscou a consolidação da música enquanto produto.

Neste período, Clemente compôs em torno de cem obras, dentre as quais boa parte foi publicada. Vicente Salles (s.d.) elaborou um mapeamento de todas as composições conhecidas até então, entre obras que sobreviveram à ação do tempo e outras, apenas mencionadas em publicações e fontes musicais diversas, como consta na tabela 1:

Tabela 1: Tabela de obras de Clemente Ferreira Júnior.

	TÍTULO	**GÊNERO**	**EDITOR**
1	ABENÇOADA	valsa	Bazar Ideal
2	ALCANDORADA	valsa	Livraria Bittencourt
3	ALMA PERDIDA	tango	Belém Musical
4	AMOR DE CYSNES	valsa	Manoel de Faria/RJ
5	AMOR VADIO	schottisch	Pará Chic (1908)
6	AO RELENTO	valsa serenata	-
7	AQUELLESINHO	schottisch	Livraria Universal
8	BEATRIZ	gavota	Livraria Universal

9	BELÉM MUSICAL	schottisch	-
10	BERCEUSE		-
11	BOLERO, OP. 21	Bolero	M. J. da Costa e Silva
12	BRUNNE ET BLONDE	Polca de Concerto	-
13	CABOCLA	valsa	R. L. Bittencourt
14	CARICIAS	valsa	José Mendes Leite
15	CASTELDAMOUR	valsa	R. L. Bittencourt
16	COMMERCIAL	Varsovianna	Pará Chic
17	CORAÇÃO	valsa	José Mendes Leite (1913)
18	CORTEJO DE LAGRIMAS	valsa	José Mendes Leite (1913)
19	CUNHÃ PURÁNGA	valsa	R.L.Bittencourt
20	DENGUICE	Schottisch	R.L.Bittencourt
21	DESGOSTOS	Schottisch	-
22	DEVANEIOS	Schottisch	R.L.Bittencourt
23	DEZESSETE DE DEZEMBRO	valsa	José Mendes Leite
24	DIS-MOI POURQUOI?	valsa	M. J. da Costa e Silva (1890)
25	É IMPOSSIVEL	Mazurca	Carlos Wehrs/RJ
26	ENTRE NÓS	valsa	Livraria Universal
27	FLOR DOS MEUS OLHOS	Schottisch	R.L.Bittencourt
28	FRANÇAS E TRANÇAS	valsa	José Mendes Leite
29	FUBÁ	polca	José Mendes Leite
30	GARRIDICE	polca	José Mendes Leite
31	GAVOTTE REPUBLICAINE	Gavotte	R.L.Bittencourt (1890)
32	GRACEFUL	Varsovianna	R.L.Bittencourt
	O HOMEM DO AUTOMOVEL (Em três partes)		R.L.Bittencourt
33	I. A BRISA.	valsa	-
32	II. MULATO BONITO.	polca	-
34	III. FADO (incl, versos de Romeu Mariz).	fado	-
35	HYMNO À BANDEIRA	Hino	-

36	HYMNO QUINZE DE AGOSTO	Hino	Manuscrito
37	ILLUSÕES PERDIDAS	Schottisch	R.L.Bittencourt
38	INDIFERENÇA	valsa	Atelier Fortuna Maio, Pará
39	INFLAMAVEIS	Schottisch	R.L.Bittencourt
40	JOSO	valsa	R.L.Bittencourt
41	JULIETA	valsa	R.L.Bittencourt
42	LAMENTOS	valsa	José Mendes Leite
43	LONGE DOS MEUS	valsa	José Mendes Leite
44	LA ROSA DEL PERU	Habanera	Lith. A. Campbell
45	MAIS TARDE (J.CLEFERSON)	polka-maxixe	Mina Musical
46	MARIA	valsa	R.L.Bittencourt
47	MATINTAPERÊRA	valsa	R.L.Bittencourt
48	MELINDRES	Schottisch	R.L.Bittencourt
49	MENDARA	valsa	R.L.Bittencourt
50	MESTRE MARTINHO	Schottisch	R.L.Bittencourt
51	MEUS PECCADOS	polca	s.ed.
52	MEXERICOS	Schottisch	R.L.Bittencourt
53	MINHA FILHA DORME	valsa	Belém Musical
54	MODERNOS IDEAES	valsa	Livraria Universal
55	MOMENTO SUPREMO	valsa-lenta	José Mendes Leite (1913)
56	NA MAROMBA	polca	José Mendes Leite
57	NANÃNA	polca	Belém Musical
58	NÃO POSSO AMAR	Schottisch	José Mendes Leite (1904)
59	NÃO TE QUERO	polca	R.L.Bittencourt
60	NÃO TENHAS MEDO	Schottisch	José Mendes Leite
61	NOITES VELADAS	valsa	Pará Chic (1904)
62	NYRA E YAYA	polca	José Mendes Leite
63	OLHAR ALTIVO	Schottisch	R.L.Bittencourt
64	OLHAR ALTIVO (3a EDIÇÃO)	Schottisch	R.L.Bittencourt
65	OLHAR DOLENTE	Schottisch	Livraria Universal
66	OLHAR FACEIRO	Schottisch	Livraria Universal
67	OLHAR SERENO	Schottisch	Livraria Universal

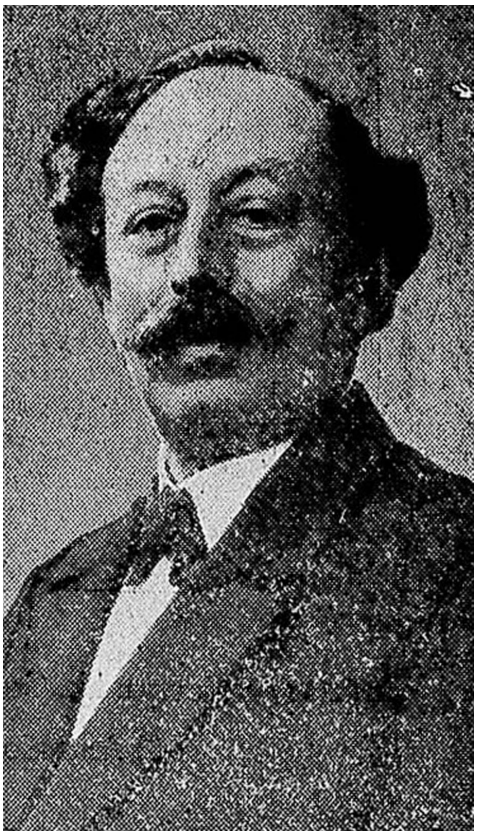
68	OLHOS SOMBRIOS	Schottisch	José Mendes Leite
69	OLYMPIA CINEMA	valsa	Casa Bevilacqua/RJ (1912)
70	PANCADINHAS D'AMOR	Schottisch	José Mendes Leite
71	PENANDO MAGOAS	Schottisch	Belém Musical
72	PORTUGAL-BRAZIL	Schottisch	R.L.Bittencourt
73	A PROVINCIA DO PARÁ	valsa	José Mendes Leite
74	QUAL A MAIS BELLA?	valsa	José Mendes Leite
75	QUANDO O AMOR QUER... (Versos de Bruno de Menezes)	valsa	R.L.Bittencourt (S.Paulo, C&C)
76	QUEBRANTOS	Schottisch	R.L.Bittencourt
77	QUE ME RESPONDES?	valsa	José Mendes Leite
78	RAPSODIA PARAENSE		Bazar Ideal
79	REMEMBER	valsa	R.L.Bittencourt
80	RETIRO-LULU	valsa	Bazar Ideal (1907)
81	RETIRO DE MOEMA	valsa	José Mendes Leite (1904)
82	ROSAS DE MAIO	Schottisch	-
83	SAUDADES TUAS	valsa	Empório Musical (S.Paulo, C&C)
84	SCHOPPINIANA	Schottisch	R.L.Bittencourt
85	SINTO QUE PARTAS	valsa	R.L.Bittencourt
86	SONHOS TRISTES	Schottisch	Paquete das Novidades
87	SONS QUE PASSAM	valsa	R.L.Bittencourt
88	TALVEZ SONHANDO	valsa	Livraria Bittencourt (Vieira Machado-RJ
89	TANTO AMOR	valsa	-
90	TEMPOS IDOS (Versos B.Menezes)	valsa	R.L.Bittencourt
91	TIA ANA DAS PALHAS	valsa	B.L.Bittencourt
92	UNICO SOCEGO	polca	José Mendes Leite
93	VALENTES SOLDADINHOS DE CHUMBO	Schottisch	-
94	VALE QUEM TEM	marcha	R.L.Bittencourt
95	VINTE E SEIS DE JUNHO	marcha	-

Fonte: SALLES, Vicente (s.d.).

A tabela acima serve para ilustrar o escopo da produção de Clemente na época estudada, servindo também como referência para outros trabalhos futuros acerca da vida ou obra do autor.

1.2 UM BREVE HISTÓRICO E PRÁTICA MUSICAL

Figura 3: Retrato de Clemente Ferreira Júnior.



Fonte: MÚSICA - o professor Clemente Ferreira (1913).

Clemente Ferreira Júnior (ver figura 3) nasceu a 9 de outubro de 1864 em Belém, Pará. Teve sete filhos: Virgínio, Rolando Sidolá, Tecla, Thécia, Adísia, Tertius e Almir. Partiu para a Europa por volta de 1874, aos dez anos, tendo morado no Porto, Paris e Leipzig (MOURA, 1895, p.88). Na edição de 16 de junho de 1913 do periódico *O Imparcial*, é revelada sua formação como pianista e maestro pelo Conservatório de Leipzig: “Clemente Ferreira, um dos compositores mais conhecidos do norte. Pianista pelo Conservatório de Leipzig, onde lhe foi conferido o diploma de maestro [...]” (MÚSICA - o professor Clemente Ferreira, 1913, número 194, p. 7). A

matéria continua com uma exaltação dos valores artísticos do compositor, ressaltando sua atividade como professor de línguas:

> “Clemente Ferreira, o maestro brasileiro verdadeiramente digno das sympathias cariocas, que aqui fica apresentado, é, além de todos esses meritos, um artista intelligente e de cultura, pois que, não se contentando em honrar e propagar dignamente sua arte, é literariamente um estudioso, leccionando, com grande competência, o inglez, o francez e o alemão, línguas que cultiva com amor e em cujo estudo se aprofundou.
> É pois, mais do que um homem de merecimento: é uma artista raro, que precisa ser applaudido e querido como merece." (MÚSICA - o professor Clemente Ferreira, 1913, número 194, p. 7).

Em complemento às informações sobre sua trajetória acadêmica, a edição de n. 687 da Revista da Semana ressalta a formação artística e literária de Clemente, fazendo comparação com o compositor austríaco Rodolphe Berger, ao utilizar a alcunha "Berger Brasileiro":

> Clemente Ferreira
> (O Berger Brasileiro)
> [...]
> Tendo feito sua educação literaria e artística na Europa, o Sr. Clemente Ferreira regressou ao seu Estado, o Pará, onde, durante muitos annos, foi professor no extincto Conservatorio Carlos Gomes, dedicando-se também, particularmente, ao ensino do francez, do inglez e do allemão, linguas em que é um verdadeiro mestre.
> O talentoso artista brasileiro tem produzido muito.
> O número de suas composições é realmente extraordinario.
> Estimadissimo e muito applaudido nas capitaes nortistas, logrou um logar distincto na sympathia dos que amam a grande arte do som. Suas musicas são de uma originalidade bizarra, muito cheias de emoção e doçura.
> Suas valsas lentas definem accentuadamente a organização artistica. O Berger brasileiro - eis como já o qualificaram, em Paris, depois da audição das suas musicas admiraveis.
> [...]
> (CLEMENTE FERREIRA (O BERGER BRASILEIRO), 1913, p. 9)

No jornal *O Imparcial* do dia 31 de agosto de 1913, veiculou-se um reclame do próprio compositor (ver fig. 4) oferecendo aulas particulares e mencionando o método dos compositores de Paris e Leipzig: "O maestro Clemente Ferreira, seguindo o methodo dos Conservatorios de Paris e Leipzig, offerece os seus serviços ás exmas. familias. [...] (LIÇÕES DE PIANO E LÍNGUAS, 1913, p.16).

Figura 4: Anúncio para aulas particulares de Clemente Ferreira.



Fonte: LIÇÕES DE PIANO E LÍNGUAS (1913).

Ao buscar definir algumas das características principais da música de CFJ, Vicente Salles (1974) traça uma comparação pertinente entre o compositor paraense e o carioca Ernesto Nazareth:

> "Representou a música de seu tempo, assim como Ernesto Nazaré representou a carioca. Deixou-se seduzir pelas tendências da música popular europeia, mas é verdade que também contribuiu para a criação da música paraense, aproximando-se não poucas vezes das fontes populares" (SALLES, 2007, p.140)

Salles (2007) equipara os dois em virtude de suas semelhanças musicais: foram missionários do instrumento piano; promoveram uma dissolução de barreiras entre o considerado "erudito" e o "popular", o "ligeiro" e o "artístico"; encontravam-se relativamente bem-inseridos na cadeia de entretenimento sonoro novecentista, ainda que, de acordo com Salles, Clemente tenha tido mais oportunidades que Nazareth, visto que "estudou na Europa, foi professor de piano no estabelecimento de ensino musical oficial e foi homem de iniciativas"[11] (2007, p. 131).

Os dois compositores possuem muitas semelhanças, sem dúvida, mas as diferenças não poderiam ser mais gritantes. O fato de Clemente ter conseguido se formar na Europa[12] seria uma das características mais antagônicas entre ambos, ainda pelo fato de Clemente ocupar uma posição favorável dentro do cenário socioeconômico, tendo sido diretor do ensino de solfejo e canto coral das escolas municipais e aliado do intendente Antônio Lemos.

---

[11] No artigo "Canto orfeônico no Pará", Salles (2007) aponta para um possível pioneirismo do compositor na história da música brasileira, sendo o primeiro a implementar o canto orfeônico nas escolas do Brasil.

[12] Patrocinado pelo Barão Santana Nery.

Salles (2007) afirma que CFJ contribuiu para a “criação da música popular paraense”. O que o autor quer dizer com tal afirmação? É possível que Salles esteja dando a entender que o compositor contribuiu para o desenvolvimento de uma sonoridade característica “regional” em sua obra pianística, sob a roupagem de “música aos moldes europeus”. Interpreto que Salles tenha se referido a um processo de “aclimatação” da música estrangeira, pelo qual certos elementos fraseológicos, temáticos, rítmicos, etc. passaram a ser incluídos dentro da música pianística popular de entretenimento, promovendo uma estética simultaneamente global e regional.

Durante o fim do século XIX, o compositor escreveu um grande número de peças de alto grau de dificuldade, como "Remember", "Bolero", "Gavotte Republicaine", "Cunhã puránga", "Galope", "Rosa del Peru", "Brunne et blonde", "Dis-moi pourquoi", entre outras, direcionadas a um público mais restrito (SALLES, 2007, p. 130).

Segundo Ignácio Moura (1895), desde seu retorno a Belém em 1883[13], Clemente: "[...] tornou-se o chefe da propaganda de crear e alimentar o bom gosto para a música clássica" (MOURA, 1895, p. 88), mas de acordo com nossa análise, acabou promovendo uma confluência entre culturas musicais distintas. Próximo à virada do século XX[14], Clemente lança obras musicais voltadas ao grande público, provavelmente buscando atender a uma demanda por música de entretenimento, "ligeira": “[...] logo fez sucesso como compositor de xotes e valsas” (SALLES, 2007, p. 130). Esta informação de Salles (2007) sugere uma possível mudança de foco na carreira do artista, dando a crer que a procura por música ligeira poderia ter, de certo modo, agido como modeladora de sua prática musical. Cabe aqui salientar que, ao chegar de seus anos de formação na Europa, voltado a propagar a cultura musical erudita europeia, CFJ lidou com um alcance então reduzido em Belém: “Suas

[13] Há indícios de que Clemente Ferreira Júnior tenha chegado ao Pará em 1885, ao contrário do relato de Moura, visto que em 1885, o *Diário de Belém* publicara que: "O vapor ingles ‘Jerome’ trouxe da Europa 34 passageiros, entre elles os srs. Clemente Ferreira Junior, Adolpho de Oliveira Klautau, Eduard Paul, José Ferreira da Silva Ramalho e José Luiz de La-Rocque." (PASSAGEIROS, 1885, p.2), a não ser que o compositor tivesse um trânsito intercontinental maior que o imaginado.

[14] Alguns anos após 1885, visto que a publicação de Ignácio Moura ainda relata a ocorrência da primeira fase do compositor.

incursões à música erudita interessam apenas a um público restrito, mas logo fez sucesso como autor de xotes e valsas” (SALLES, 2007, p.130).

Na análise de obras do compositor, feita na minha dissertação "O *Schottisch* de Clemente Ferreira Júnior" (2018), concluí que certas características consideradas "eruditas" eram incorporadas em composições "ligeiras". Constatei escolhas composicionais que resultam (melódica e harmonicamente) em temas com uma estética inspirada em autores europeus (em especial, Chopin), múltiplas tonalidades (em uma mesma obra), uso intensivo de ornamentação, caráteres de expressão, enfim, formas musicais complexas em muitos casos. Vale lembrar que, assim como a valsa, o *schottisch* concentra parte importante das contribuições do artista, visto o grande número de suas publicações no gênero[15].

Ignácio Moura (1895) atesta que Clemente (no ano corrente do trecho citado) "tem escripto para piano diversas producções ao sublime estilo de Gothshallk taes como Bolero, Gavote Republicaine e Dis-moi Pourqoui (walsa) e muitas outras walsas para concerto [...]" (MOURA, 1895, p. 88-89), o que nos dá pistas para reconstruir um pouco das suas influências por compositores estrangeiros.

Certamente por Gothshallk, Clemente nutria admiração. É possível que o autor paraense tenha emprestado, além de certos aspectos da linguagem composicional[16], o gosto pelas grandiosas apresentações, que proporcionaram ao público da época performances“experimentais”, através da utilização de múltiplos pianos em ambiente orquestral. Durante o ano de 1869, Gothshallk trouxe para diversas récitas no Rio de Janeiro a "Grande fantasie triomphale sur l'hymne national bresilién", em um inusitado formato: "[...] apresentou essa peça com 31 pianistas e duas orquestras, no Teatro Lírico Fluminense, no dia 5 de Outubro de 1869, repetindo o espetáculo nos dias 7 e 16 do mesmo mês." (COSTA, 2005, p. 22).

Numa iniciativa semelhante, guardadas as devidas proporções, Clemente teve este ímpeto pela grandiosidade do espetáculo, na Exposição do Lyceu

---

[15] Tendo como referência a catalogação feita pelo Acervo Vicente Salles, que integra o Museu da UFPA (Belém-PA).

[16] Tendo em vista o diálogo com a cultura regional americana feita por Gothschalk, como pode ser apreciado em “O Banjo”. Clemente Ferreira Júnior também buscou realizar esse diálogo diversas vezes, como poderá ser visto nos capítulos seguintes.

Benjamin Constant, realizada no Theatro da Paz em 1895, com sua "Symphonia para dez pianos e quarenta mãos"[17], como descreve Ignácio Moura:

> [...] tem escripto Clemente Ferreira uma Berceuse para violino, diversos romances sem palavras, estudos de harmonias e uma symphonia para dez pianos e quarenta mãos, que será executada n'uma das noites de concerto desta Exposição. (MOURA, 1895, p.89)

A magnitude que parecia seduzir CFJ também se expressava nas apresentações orfeônicas[18] que o compositor executava com alunos das escolas públicas de Belém. Salles (2007) resume no seguinte excerto as maiores apresentações orfeônicas[19] que demonstraram esse "espírito de grandiosidade" e "megalomania" do compositor:

> [...] Daí em diante muito batalhou pelo canto orfeônico e partiu para verdadeiras "concentrações". A 15/11/1907 regeu 400 vozes juvenis. O volume foi aumentando gradualmente até que, a 15/08/1911, comemoração da Adesão do Pará à Independência, levou para a praça pública 1.500 vozes juvenis, ocasião em que fez cantar seu Hino 15 de Agosto, com versos de João Pontes de Carvalho. No mesmo ano, nas festas do 7 de setembro, fez uma concentração de 2.000 vozes. E apresentou uma novidade que merece atenção: o Hino à Bandeira, de Olavo Bilac (1868-1945), com música própria. (SALLES, 2007, p.59-60)

A prática musical de Clemente tinha semelhança com tantos outros que integravam o cenário sociocultural da época: apresentações em clubes, teatros,

---

[17] Para a execução da obra, foram necessários vinte pianistas, distribuídos em dez pianos (dois em cada), o que deve ter causado grande frenesi na capital paraense, tendo sido uma grande experiência musical e acústica. A partitura da referida composição encontra-se perdida, constando apenas no relato de Moura e no catálogo geral das obras de Vicente Salles. É possível até mesmo que manuscritos tenham sido usados na execução, o que tornaria a salvaguarda ainda mais complicada.

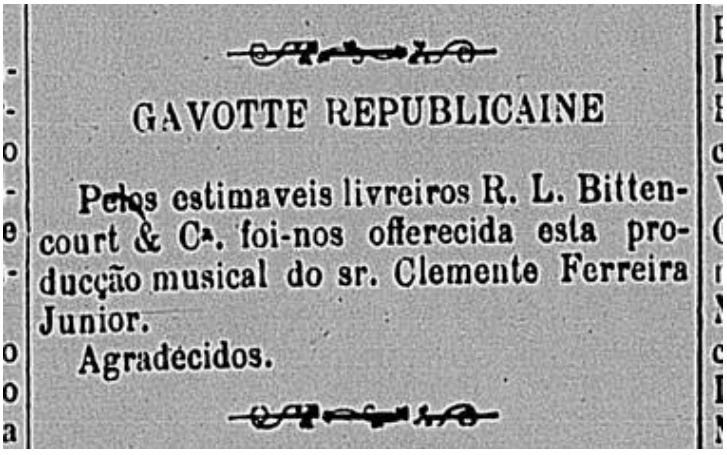
[18] "Canto orfeônico é canto coral 'a capella' – não acompanhado por instrumentos –, em geral praticado com fins didáticos e cívicos. A palavra 'orfeão' tem bonita etimologia, pois deriva do grego orphikós, de Orpheús, Orfeu, cantor e músico maravilhoso. Pioneiro da idéia e organizador do canto orfeônico foi Guillaume Louis Bocquillon-Wilhem (1781-1842), que o implantou nas escolas municipais de Paris em 1835 e produziu uma grande coleção de coros 'a cappella' sob a designação geral L'Orpheon, além de vários escritos pedagógicos. Da França se espalhou pelo mundo no bojo do romantismo." (SALLES, 2007, p.57)

[19] Salles também aponta o pioneirismo de CFJ no ensino do canto orfeônico nas escolas brasileiras: "Não há dúvida que Clemente Ferreira Júnior foi um pioneiro. E se antecipou a João Gomes Júnior que, só em 1913, implantou o canto orfeônico nas escolas de São Paulo. Merece, portanto, esta referência na história do canto coral escolar, que continuou a ser praticado no Pará e exercido por outros mestres ilustres como José Cândido da Gama Malcher (1853-1921), Manuel Luís de Paiva (1888-1920), Alípio César (1871-1925), Meneleu Campos (1872-1927), Antônia Rocha Castro (1881-1937). Ettore Bosio (1862-1936), Paulino Chaves (1880-1948), Celina Roxo (1888-?), Maria Cossia, Paulino Bressan (1909-1964) entre outros foram os grandes criadores de grupos corais em Belém. Nenhum deles, porém, tratou de reunir tanto curumim para cantar em praça pública." (SALLES, 2007, p.63)

cinemas, eventos particulares; criação musical para meios impressos e apresentações; ensino do piano, etc.

A criação para meios impressos constituía uma de suas mais significativas práticas musicais, possibilitando uma herança sonora que pode ser acessada nos dias de hoje. O periódico *O Democrata* do dia 14 de março de 1890 revela um pouco do sistema utilizado na promoção[20] da obra "Gavotte Republicaine", através do agradecimento pela partitura enviada pelos editores à redação (ver fig. 5):

Figura 5: Anúncio promocional da partitura “Gavotte republicaine”.



GAVOTTE REPUBLICAINE

Pelos estimaveis livreiros R. L. Bittencourt & Cª. foi-nos offerecida esta producção musical do sr. Clemente Ferreira Junior.

Agradecidos.

Fonte: GAVOTTE REPUBLICAINE (1890).

1.3 “NOVIDADES MUSICAES”

Já foi dito neste texto que antes do advento dos meios de gravação e reprodução de áudio, as partituras musicais faziam o papel da “música portátil”[21], também capazes de promover uma relação “material” com o público, sendo fundamentais para a circulação de obras em meios socioculturais específicos. Guardadas as devidas proporções, seu papel equivaleria ao das atuais mídias e aplicativos dedicados à difusão fonográfica – Spotify, Youtube, Deezer, entre outras

[20] Nos próximos subcapítulos, a prática promocional dos artigos musicais impressos será aprofundada.

[21] A comparação entre as partituras antigas e as mídias atuais é feita com parcimônia, visto que as primeiras eram direcionadas a pianistas e as segundas, a ouvintes, entretanto, ambos consumidores de uma música comercial, concebida em uma perspectiva de multilinguagens (imagens, música, tipografia). Vale lembrar que grande parte do consumo de partituras da Bela Época era realizado domesticamente, através do pianista profissional, semiprofissional ou diletante, que se encarregava de produzir as características sonoras presentes na partitura enquanto produto, para os consumidores não pianistas, que também realizavam a fruição da obra em todos os seus aspectos.

plataformas de *streaming* –, ou ainda, vinis, CD's e cassetes, ainda amplamente utilizados, com que possuem, inclusive, maiores semelhanças.

O início deste processo participa da consolidação da música enquanto produto, através da popularização da partitura editada impressa, firmada como bem de consumo de acordo com o cenário sociocultural, com o papel do piano enquanto vetor de um "estilo de vida" da classe média e o aperfeiçoamento dos processos de reprodução técnica, sobretudo com a tecnologia litográfica. Podemos traçar a origem de toda esta cadeia de comércio a partir da segunda metade do século XIX, momento em que a indústria gráfica direcionou-se mais intensamente à produção musical, fomentando uma rede interdisciplinar de arte musical, arte gráfica e tipográfica. Em Belém, tais partituras voltadas ao consumo eram referidas enquanto "novidades musicaes"[22], sendo Clemente Ferreira Júnior um dos expoentes de produção deste bem cultural.

O termo "novidades musicaes" foi utilizado de meados do século XIX até as primeiras décadas do século XX e aparece recorrentemente em um grande número de periódicos[23], entre 1889 e 1920, principalmente em propagandas (reclames) de lojas de música, editoras ou capas de partituras.

Em minha pesquisa, constatei que a expressão "Novidades musicais" foi amplamente utilizada no período já referido para designar, de maneira geral, a disponibilidade de música impressa[24] em lojas especializadas em Belém, como pode ser visto no subcapítulo seguinte.

No dia 3 de dezembro de 1916, o *Estado do Pará* publica um reclame da Livraria Bittencourt, contendo uma variação do termo, "altas novidades musicaes":

> Musicas - Se tocas piano porque não escolheies sempre as altas novidades musicaes que a Livraria Bittencourt está constantemente recebendo? Musicas de dança e de concerto para piano e outros instrumentos lá encontrareis sempre em grande variedade. Se não conheceis ainda as lindas valsas de Vicenzo Billi, de Archibato Joyce (o rei das valsas inglezas) o Clemente Ferreira, não deixeis de adquirí-las. [...] emfim, visitae a Livraria Bittencourt que encontrareis musicas para todos os gostos e preços. (MUSICAS, 1916, número 2059, p. 3)

---

[22] O termo foi usado em outras cidades, porém, em Belém se observou maior utilização, de forma corrente.

[23] Informação obtida a partir de pesquisa no site da Hemeroteca Digital, da Bliblioteca Nacional, com um método que identifica palavras-chave em uma grande profusão de jornais do século XIX e XX.

[24] Música pianística prioritariamente, portanto o termo pode designar apenas a disponibilidade de música em geral, no estoque do estabelecimento.

A empresa Alberto Frend & Comp. publica um reclame no periódico *A República,* ao dia 3 de janeiro de 1893, apontando duas novidades musicais disponíveis: a polca “Farfallini”, de R. Marenca, e o tango “Café do Porto Rico” (ver fig. 6):

Figura 6: Anúncio de partituras.



Fonte: ALBERTO Frend & Comp. (1893).

Nesta mesma edição, a loja apresenta um anúncio que contém referência ao termo “novidade musical”. Em um texto de natureza persuasiva, o reclame inicia com uma tipografia trabalhada na vertical, em que se lê “deslumbrantes novidades em piano”, ao lado esquerdo. A mesma fonte é utilizada para os dizeres “pianos que nunca desafinam”, ao lado direito (ver fig. 7).

Ainda na lateral esquerda, lê-se em tipografia destacada a frase “a perfeição elevada ao ponto mais culminante”. O texto central ressalta: “os pianos vendidos em nosso estabelecimento são os mais afamados de toda a Europa e fabricados especialmente para este clima”. Em seguida, são listados os serviços de aluguel e afinação de pianos e, ao final, as “Últimas novidades para pianos” concluídas com o trecho “E muitas outras novidades”:

Figura 7: Anúncio de loja de música.



GRANDE DEPOSITO

—DE—

PIANOS E MUSICAS

ALBERTO FREND & COMP.

Largo das Mercês, defronte do jardim

PARA'

DESLUMBRANTES NOVIDADES

A perfeição elevada ao ponto mais culminante

PIANOS QUE NUNCA DESAFINAM

Em exposição constante para o publico vêr e certificar-se da realidade de nossas palavras.

DÖRNER

Grande officina para concertar pianos, harmoniuns, etc., etc.

Afina-se e aluga-se pianos

Os pianos vendidos em nosso estabelecimento são os mais afamados de toda a Europa e fabricados especialmente para este clima; reconhecidos e recommendados como especialidade pelas maiores notabilidades musicaes na Amazonia.

O variado sortimento de musicas classicas e modernas de todos os compositores.

Grande officina para concertos de pianos, etc.

Aluga-se e afina-se pianos.

Ultimas novidades para pianos:

Sobre as ondas	Walsa mexicana
Mi Laud (mer. bandolin)	Walsa mexicana
Esmeralda	Walsa—por Alipio Cezar.
Crdiz	Quadrilha—por J. P. Panario.
Macarena	Walsa, polka, symphonia, etc.
Estação Nizza	Walsa lindissima.
Corso branco	Polka—marcha.
Beatriz	Walsa—por Cincinato Souza.
Travêssa	Walsa—por Joaquim Gonzaga.

E muitas outras novidades

Alberto Frend & Comp.

Largo das Merês, defronte do jardim

Fonte: GRANDE DEPÓSITO DE PIANOS E MÚSICAS (1893).

Novamente em *A República*, ao dia 25 de março de 1893, a Alberto Frend & Comp. publica o anúncio “Ultimas novidades musicaes”, apontando a disponibilidade das valsas “Sonhos de Amor” e “Adoração” (ver fig. 8):

Figura 8: Anúncio de partituras.



Fonte: ULTIMAS NOVIDADES MUSICAES (1893).

Em 8 de Fevereiro de 1894, a empresa apresentou mais um reclame, mencionando inúmeros gêneros estrangeiros (valsas, polcas, tangos e quadrilhas), desta vez no *Correio Paraense* (ver fig. 9):

Figura 9: Anúncio da loja de música Alberto Frend & Co.



Fonte: ALBERTO Frend & C. (1894).

O periódico *O Democrata* (PA) do dia 23 de novembro de 1892, traz um reclame mais inusitado, que parece partir não de uma loja, mas de um compositor, no caso, Ernesto Dias, que após chamar a atenção do espectador com uma tipografia de destaque e os dizeres “Novidade Musical!”, informa que sua valsa “Mandarina! (Serenade)” está “à venda em todas as casas de música” (ver fig. 10).

Figura 10: Anúncio de venda de partitura.



Fonte: NOVIDADE MUSICAL (1892).

Por vezes, as partituras traziam nas contracapas reclames publicados pelas editoras responsáveis pelos títulos. Grande parte deles incluía os dizeres “novidades musicaes” e suas variações. Um exemplo é o *incipit* da partitura “Portugal-Brazil”, de Clemente Ferreira Júnior (ver fig. 11), da editora R. L. Bittencourt, com os dizeres “Pianos, Músicas e Novidades”[25]:

[25] Uma atenção especial será dada a esta prática no segundo capítulo.

Figura 11: Pormenores da partitura “Portugal-Brazil”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Uma publicação do periódico *O Democrata* de 17 de dezembro de 1892 ilustra um caminho que precede a demanda por “novidades musicaes”, caracterizada pelo “desejo” de um “ideal civilizatório” e o flerte com os grandes centros urbanos mundiais, sobretudo europeus. O reclame menciona a *Fígaro*, publicação parisiense de “onde vem collecionadas todas as novidades musicais para piano e canto, que saem a lume na capital do mundo civilisado” (FÍGARO Musical, 1892, número 256, p. 1).

Analisando-se a afirmação “mundo civilisado (sic)”, percebe-se que o caráter persuasivo do texto é calcado numa aspiração eurocentrista, ainda presente em muitos casos no cidadão belenense. Este viés reforça um “colonialismo cultural”, endossado pelos próprios locais, demonstrando que a tal influência vai muito além de um mero “flerte estético”. O consumo de uma cultura do “mundo civilizado” passa a ser um agente civilizatório (ver fig. 12).

Figura 12: Anúncio da publicação Figaro Musical.



FIGARO MUSICAL

—

E' o titulo de uma importante publicação mensal do *Figaro* de Paris onde vem collecionadas todas as novidades musicaes para piano e canto, que saem a lume na capital do mundo civilisado.

Por uma assignatura a baixo preço podem as nossas dilettantis possuir uma bellissima collecção de musicas dos melhores autores.

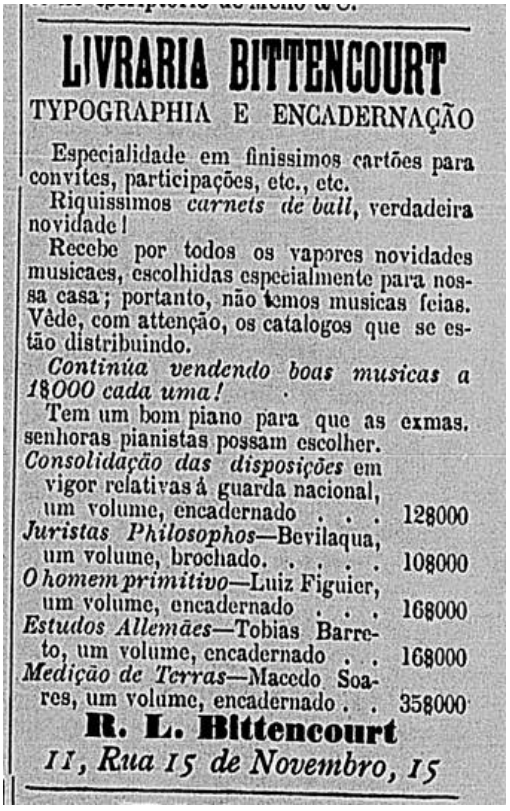
Collaboram no *Figaro Musical* distinctos compositores, verdadeiras celebridades do mundo artistico.

Para melhores informações procure-se a *Livraria Contemporanea* dos srs. N. Val'e & C^{a}, a quem agradecemos a remessa de um numero dessa interessante publicação.

Fonte: FIGARO MUSICAL (1892).

Na primeira edição do jornal *O Pará*, a Livraria Bittencourt anuncia que “Recebe por todos os vapores novidades musicais, escolhidas especialmente para nossa casa; portanto não temos musicas feias.” (LIVRARIA BITTENCOURT, 1897, p.1, O Pará), como pode ser visto a seguir na figura 13:

Figura 13: Anúncio de serviços de tipografia e encadernação.



LIVRARIA BITTENCOURT

TYPOGRAPHIA E ENCADERNAÇÃO

Especialidade em finissimos cartões para convites, participações, etc., etc.

Riquissimos *carnets de ball*, verdadeira novidade!

Recebe por todos os vapores novidades musicaes, escolhidas especialmente para nossa casa; portanto, não temos musicas feias. Vêde, com attenção, os catalogos que se estão distribuindo.

Continúa vendendo boas musicas a 1$000 cada uma!

Tem um bom piano para que as exmas. senhoras pianistas possam escolher.

Consolidação das disposições em vigor relativas á guarda nacional, um volume, encadernado . . . 12$000

Juristas Philosophos—Bevilaqua, um volume, brochado. . . . . 10$000

O homem primitivo—Luiz Figuier, um volume, encadernado . . . 16$000

Estudos Allemães—Tobias Barreto, um volume, encadernado . . 16$000

Medição de Terras—Macedo Soares, um volume, encadernado . . 35$000

R. L. Bittencourt

11, Rua 15 de Novembro, 15

Fonte: LIVRARIA BITTENCOURT (1897).

Na edição número 53 do mesmo jornal, a mesma livraria divulga em fonte maiúscula mais “novidades musicaes”, recém-chegadas de Buenos Aires – uma “Nova Collecção” de “valsas, polkas, schottischs, mazurcas etc, etc, etc, de diversos autores, no centro das novidades musicaes”, como consta na figura 14:

Figura 14: Anúncio de vendas de novas partituras importadas.



NOVIDADES MUSICAES

CHEGARAM DE BUENOS-AIRES

Do conhecido violinista

PROSPERO MARCICANO

Souvenir de «Sal e Pimenta»,qua drilha, sobre os melhores trechos da *Revista*.
Melancolica, linda habanera.
High-Life, esplendida polka.
Sonhos de Noivo, linda schottisch, que tanto successo vae obtendo.

NOVA COLLECÇÃO

de lindissimas valsas, polkas, schottischs, mazurkas etc, etc, etc, de diversos auctores,

NO CENTRO DAS NOVIDADES MUSICAES

LIVRARIA BITTENCOURT

A rua 15 de Novembro (8

Fonte: NOVIDADES MUSICAES (1898).

No jornal *Diário de Notícias*, na edição 93, encontra-se um interessante reclame, promovendo o tango para piano “Novo Brazil”, sem indicação de autor, à venda pelo “modico preço de mil RS o exemplar”, informação complementada pelo comentário: “por isso chamamos a attenção das pianistas para esta novidade musical” (ver fig.15). Este anúncio contém uma das mais antigas referências ao termo encontradas durante a pesquisa e também aponta uma característica peculiar de Belém no período, a predominância de pianistas mulheres, certamente o público-alvo principal no comércio das partituras ligeiras. Constata-se ainda a circulação do gênero tango na época, aqui enquadrado como novidade musical.

Figura 15: Anúncio da partitura “Novo Brazil”.



Fonte: NOVO BRAZIL (1890).

Na edição de número 6 do jornal *O Pará*, um anúncio divulga a recém-chegada remessa de pianos automáticos “fabricados nos Estados-Unidos do Norte para este clima”. Trata-se de uma “novidade estupenda! Nunca Vista!”, “Não é reclame…” mas “pura verdade”. A publicação reforça a percepção do quão efervescente era o mercado de produtos musicais no Pará, no ano de 1897, acentuando a importância dada ao instrumento piano enquanto produto, ainda mais observando-se o linguajar do anúncio, que buscou conectar no texto as ideias de tecnologia de ponta com a expressão “novidade estupenda” (ver fig. 16).

Figura 16: Anúncio de venda de pianos.



PIANOS

Chegou nova remessa dos afamados pianos

Automaticos

Fabricados nos Estados-Unidos do Norte para este clima

NOVIDADE

ESTUPENDA! NUNCA VISTA!

Podem ser tocados de duas maneiras, no teclado, e automaticamente por meio de um motor, de forma que qualquer pessoa executa com perfeição como um bom pianista.

Não é RECLAME, é pura verdade. Quem quizer se certificar, visite a nossa casa, unico deposito n'este Estado.

N. B.—Nossos pianos automaticos não têm nada de commum com os pianos já vistos a muitos annos tocados a manivella como o realejo; portanto não são moinhos de musica.

GUSTAVO ENGELKE & C. 10

Travessa São Matheus, canto da rua Lauro Sodré

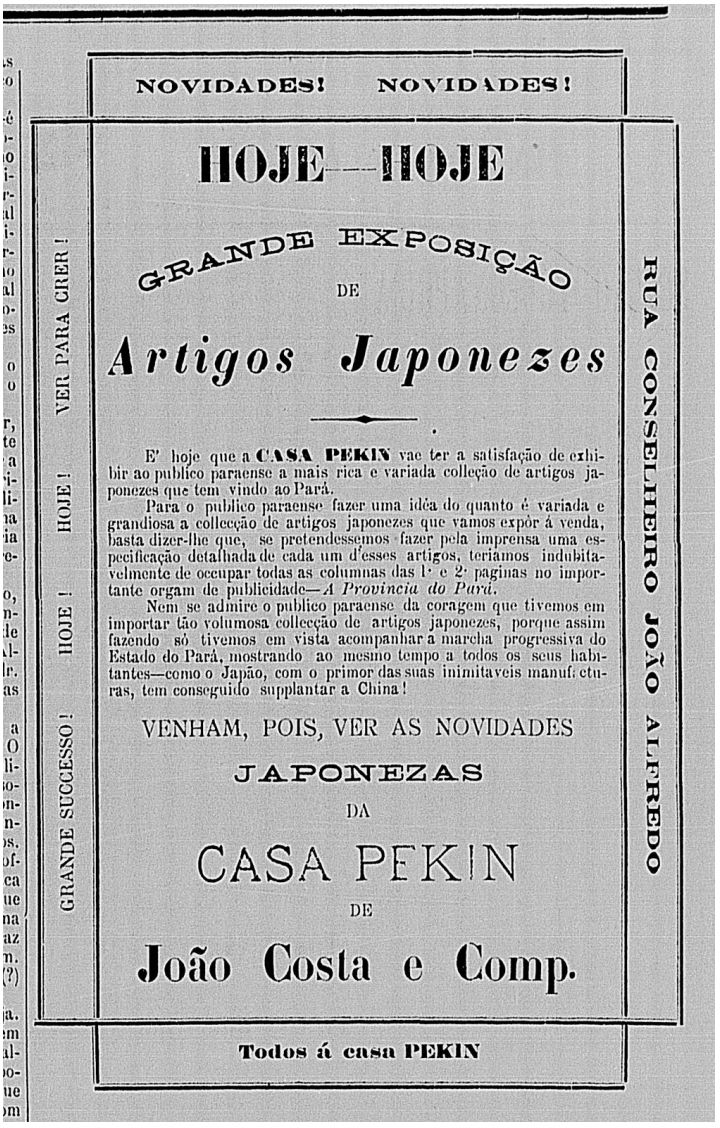
Fonte: PIANOS (1897).

1.4 A NOVIDADE COMERCIAL

A pesquisa feita pelo site da Hemeroteca Digital revelou que o termo “Novidade” também era aplicado em outros contextos, fora da seara musical. Foi constatado que o uso da expressão era abundante nos jargões da comunicação propagandista de naturezas diversas na virada do século XX, intimamente ligado à atividade comercial.

A edição 53 do periódico *O Pará*, do dia 4 de fevereiro de 1898, traz o reclame da Casa Pekin de João Costa e Comp., que anuncia uma grande exposição de artigos japoneses. Na parte superior do anúncio, a palavra “novidades” (com exclamação) aparece duas vezes, e ao fim consta em destaque, em caixa alta, a frase “Venham, pois, ver as novidades japonesas da Casa Pekin” (ver fig. 17).

Figura 17: Anúncio da Grande Exposição de Artigos Japoneses.



Fonte: NOVIDADES! NOVIDADES! (1898).

Na edição número 3, do dia 14 de dezembro de 1897, encontra-se um anúncio da loja Leão da America, antigamente localizada na rua Santo Antônio. Na ilustração extraída do periódico *O Pará*, a palavra “Novidades” é vista no canto superior direito do prédio, de modo a acentuar o potencial publicitário da fachada. Aqui, o termo é usado para reforçar o fato de que havia um fluxo constante de mercadorias “novas”, no caso, “tecidos e mercearia” (ver fig. 18).

Figura 18: Ilustração promocional da loja Leão da America.



Fonte: FAZENDAS LEÃO DA AMÉRICA (1897).

Na edição número 15, do dia 17 de dezembro de 1897, foi publicado um anúncio de A Formosa Paraense, que ressalta sua especialidade em “fazendas, modas, chapéos, miudezas e artigos de novidade”. O texto não deixa claro ao que se refere com “artigos de novidade”, mas é provável que seja a uma gama abrangente de produtos, como pode ser observado no último parágrafo do texto: “Brinquedos, velocípedes e carros para creanças; perfumarias. Depósito de chocolate paraense; panos para cadeiras, para sofás e reposteiros, tapetes para sala e um esplendido sortimento de bordados da Ilha da Madeira” (ver fig. 19).

Figura 19: Anúncio da loja A Formosa Paraense.



A FORMOSA PARAENSE

E O SEU

Popular armazem de fazendas, modas, chapéos

MIUDEZAS E ARTIGOS DE NOVIDADE

FUNDADA EM 1864

E' um attestado eloquente de quanto póde o trabalho alliado á perseverança e á vontade de corresponder as justas exigencias do publico d'esta progressiva e bella cidade de Belem.

Cada anno que passa, são outros tantos de victoria e experiencia.

E UM TRIUMPHO

que cabalmente compensa os seus infatigaveis proprietarios dos labores incessantes de todos os dias, dando-lhes ao mesmo tempo força e coragem para de melhoramento em melhoramento conduzil-a ao invejavel pé de prosperidade em que hoje se acha

SEM TEMER COMPETENCIA

porque todos estão convictos de que em nenhuma parte serão tão bem servidos como na *Formosa Paraense* que tem atraz de si

32 annos de existencia

durante os quaes firmou no espirito publico a convicção da seriedade e lealdade de todas as suas transacções.

Com as ultimas reformas realisadas neste importante estabelecimento por seus incansaveis proprietarios, póde-se dizer que presentemente este *Emporio do Luxo e da Elegancia* corresponde mais do que nunca á belleza de seu nome e

A' Sympathia,
A' Predilecção
E ao Alto Apreço

de sua enorme freguezia, cujos favores e confiança, retribue com a serie de melhoramentos que vae dia a dia introduzindo. Para isso **A Formosa Paraense** corresponde-se directamente com as mais acreditadas casas das primeiras capitaes da Europa, America e Sul do Brazil, onde imperam estupendos progressos industriaes. Modelou a sua organisação pela dos primeiros estabelecimentos de seu genero e bascada na sua divisa de

Vender com pouco lucro
para vender muito

tem operado toda a somma de progredimentos de que todos são testemunhas, conseguindo d'este modo servir ao publico

COMO NENHUMA OUTRA!

Ostenta em suas prateleiras *os melhores productos da Arte!*

Vende por preço modico o que em outra qualquer parte poder-se-ia conseguir com sommas exhorbitantes!

Acceita sem constrangimento toda e qualquer mercadoria vendida, que não fôr mais barata do que em outra qualque parte, devolvendo-se em seguida o dinheiro!

A Formosa Paraense

é finalmente hoje um verdadeiro *El Dorado* pelos primores que soube accumular nas suas vitrinas, resplandescentes de todas as maravilhas

DO LUXO! DA MODA! DA ELEGANCIA

sobresahindo tambem o seu enorme stock de *tecidos grossos*, morins, cambraias, tecidos de phantasia, chitas, cretones, riscado Augusta, lans e sedas.

Brinquedos, velocipedes e carros para creanças; perfumarias. Deposito de rapé e chocolate paraense; pannos para cadeiras, para sofás e reposteiros; tapetes para sala e um explendido sortimento de *Bordados da Ilha da Madeira.*

A FORMOSA PARAENSE

DE

CORREA DE MIRANDA & COMP.

67—Rua Cons. João Alfredo, esquina da trav. S. Matheus

Fonte: A FORMOSA PARAENSE (1897).

A Formosa Paraense também fez uso desta expressão neste anúncio na edição número 2 do periódico *O Jornal*, no dia 17 de setembro do ano de 1900. A empresa finaliza o anúncio com a frase “Sempre Novidades”, em caixa alta, envolta por um grafismo em forma de onda (ver fig. 20).

Figura 20: Anúncio da loja Formosa Paraense.



Fonte: FORMOSA PARAENSE (1900).

Logo acima do anúncio da Formosa Paraense, na mesma edição de *O Jornal*, há um reclame da Casa Pekin, que divulga seu grande armazém de louças e vidraças, reforçando que a loja possui “Sempre novidades chics e de bom gosto” (ver fig. 21):

Figura 21: Anúncio da Casa Pekin.



Fonte: CASA PEKIN (1900).

Para o dia 20 de setembro de 1899, A Formosa Paraense produziu um anúncio especialmente para as festividades do Círio de Nazaré, no periódico *O Pará*. A peça traz um texto bastante persuasivo, iniciado por uma frase “gancho”, “confirmou-se o boato!”, seguida de “coube ainda esta vez a palavra à Formosa Paraense que é quem possúe o mais rico e estupendo stoc de novidades para a festa de Nazareth” (ver fig. 22).

Figura 22: Anúncio da loja Formosa Paraense.



Confirmou-se o boato!

COUBE AINDA ESTA VEZ A PALAVRA A'

FORMOSA PARAENSE

QUE É QUEM POSSÚE O MAIS RICO E ESTUPENDO *STOC* DE NOVIDADES PARA A

FESTA DE NAZARETH

A previdencia dos seus proprietarios conseguiu accumular pacientem nte para a proxima epo ha festiva um enorme sortimento de mercadorias que primam

Pela elegancia! Pela riqueza! Pela variedade.

e que constituem a ultima novidade e a ultima predilecção do SMART PARISIENSE!!

N'este estabelecimento encontra-se hoje d tudo em fazendas e artigos de luxo para **homens, senhoras e creanças** que desejam acompanhar as ultimas evoluções da m.do européa e vestir-se com o apuro só permittido nas primeiras capitaes do globo.

A importação directa e constante mantida pelos grandes centros industriaes, pela FORMOSA PAR ENSE, realisa este verdadeiro prodigio, só inacreditavel para aquelles que não a visitarem e não virem as suas vitrines e prateleiras abarrotadas de tudo quanto é bom e mode no.

A modicidade dos preços ainda é um dos caracteristicos d'este grande estabelecimento que em

35 annos de existencia

tem até hoje correspondido á sympathia e á confiança do publico paraense.

A Formosa Paraense

DE

CORRÊA DE MIRANDA E C.ª

Rua conselheiro João Alfredo, 67

THLEPHONE 280 (5)

Fonte: FORMOSA PARAENSE (1899).

A redação segue com a característica de convencimento, ressaltando em tipografia destacada que as mercadorias da loja primam “Pela elegância! Pela riqueza! Pela variedade.” e que “constituem a ultima novidade e a ultima predilecção do Smart Parisiense”.

Este texto aponta para uma das principais características presentes nas “novidades” observadas até então, que é a persuasão por meio do aceno ao elemento “estrangeiro”. Tal aspecto se relaciona diretamente com o ímpeto cosmopolita do consumidor da época (que persiste até hoje), caracterizado pelo desejo de estar “por dentro” da produção cultural/tecnológica das potências dominantes globais, o que é confirmado de maneira impressionante pelo trecho

seguinte, pela utilização das alegorias "evoluções da moda européa", "primeiras capitais do globo" e "de tudo quanto é bom e moderno":

> N'este estabelecimento encontra-se hoje de tudo em fazendas e artigos de luxo para homens, senhoras e crianças que desejam acompanhar as ultimas evoluções da moda européa (sic) e vestir-se com o apuro só permitido nas primeiras capitais do globo.
> A importação directa e constante mantida pelos grandes centros industriaes (sic), pela Formosa Paraense, realisa este verdadeiro prodígio, só inacreditável para aqueles que não a visitarem e não virem as suas vitrines e prateleiras abarrotadas de tudo quanto é bom e moderno. (FORMOSA PARAENSE, n. 549, 1899, p.4)

1.5 MÚSICA IMPRESSA EM BELÉM: A MÚSICA ENQUANTO PRODUTO

As "novidades musicaes" seriam um indicativo da grande força motriz do empenho composicional do século XIX: uma definição que aponta para um aglomerado de gêneros musicais e uma "matriz filosófica" calcada pela constante demanda pelo "novo", indicando que este tão desejado "novo" poderia ser conquistado pela aquisição de produtos culturais, advindos de tecnologia de impressão e difusão. O aspecto de "novidade" está atrelado sobretudo a uma busca estética, estando a expressão longe de uma representação unicamente funcional. O termo "Novidades Musicais" se apresenta em nosso estudo com potencial para grandes reflexões referentes à história da música paraense e brasileira, ao evocar características musicais e socioculturais, capazes de revelar uma dinâmica novecentista.

O uso constante do termo em propagandas (reclames) de empórios, livrarias e lojas de música entre os séculos XIX e XX revelaria um perfil do consumidor brasileiro de partituras? A busca pelo "novo" teria sido uma das forças motrizes da indústria do entretenimento paraense? Le Goff (2010) percebe o "novo" como uma ruptura com o passado, que compreende um esquecimento e um "caráter quase sagrado de um batismo":

> "Novo" implica um nascimento, um começo que, com o cristianismo, assume o caráter quase sagrado de batismo. É o *novo testamento*, a *Vita Nuova* de um Dante, que nasce com o amor. Mais do que uma ruptura com o passado, "novo" significa um esquecimento, uma ausência de passado. (LE GOFF, 2010, p.178)

O “novo” vendido na modernidade periférica paraense da virada do século XIX para o XX designava uma renovação cultural constante e uma ânsia por um abastecimento ininterrupto de meios de entretenimento.

O potencial da “música enquanto produto” se consolida a partir da difusão dos meios de reprodução técnica, em especial com o advento da litografia. A invenção da litografia é atribuída a Alois Senefelder, que em 1798 a teria idealizado e batizado de *steindruck*, "impressão em pedra" (OKOROANYANWU, 2017, p. 11-13). Apesar de diferente da litografia atual, o método de Senefelder já teria apresentado um avanço em relação ao dispendioso e antiquado método de impressão por chapas de cobre (Ibid., p. 15).

Walter Benjamin (2013) acreditava que a consolidação dos meios de reprodução impressa possibilitou uma renovação da feitura de material deste tipo num nível quase diário, fazendo com que as artes gráficas pudessem, assim, acompanhar o dia a dia da sociedade de maneira mais constante, ampliando a relação dos meios impressos com a teia social.

> Com a litografia, a técnica reprodutiva atinge um patamar fundamentalmente novo. O procedimento muito mais sucinto, que distingue a aplicação do desenho sobre uma pedra de seu entalhe em um bloco de madeira ou de sua fresagem em uma placa de cobre, deu às artes gráficas pela primeira vez a possibilidade de trazer sua produção ao mercado não apenas massivamente (como até então), mas também em variações diariamente renovadas. Por meio da litografia, as artes gráficas tornaram-se capazes de acompanhar o dia a dia de maneira ilustrativa. Elas começaram a acompanhar o ritmo da impressão. (BENJAMIN, 2013, p.55)

Por esta possibilidade de renovação diária, oportunizada pela diminuição de custos de impressão com a tecnologia litográfica, há de se constatar uma mudança de paradigma, no sentido de que as sociedades novecentistas passariam a presenciar um aumento na circulação geral de informação. Assim, a demanda social por "novidade" foi incrementada pela oferta dos produtos advindos da capacidade de reinvenção dos meios impressos. Os almanaques dos séculos XIX e XX são um grande exemplo do nicho de mercado surgido a partir da expectativa pelo abastecimento de novidades e a necessidade do público de obtê-las, trazê-las para seu círculo individual, consumi-las, acumulá-las, em um ritmo mercadológico da informação (artística, técnica, decorativa, de entretenimento, etc.).

Vale refletir se os trabalhos de design gráfico e de ilustração das capas das partituras serviam apenas a uma função de venda ou se possuíam o objetivo exclusivo de complementar a fruição estética da obra. As duas hipóteses poderiam coexistir.

Do ponto de vista puramente comercial, as partituras ofereciam desde sua aparência uma espécie de "pré-música", um *teaser* conceitual de sugestões estéticas, cujo conteúdo musical anunciado ainda haveria de ser sonorizado através do esforço das mãos hábeis e especializadas de um pianista. Neste sentido, podemos deduzir a quantidade de esforço empregado para que o primeiro contato visual e tátil resultasse em uma decisão de compra.

Há relatos de que em algumas das lojas de música e partituras, haveriam pianistas encarregados de mostrar uma prévia das obras*,* por assim dizer, para que os consumidores pudessem contemplar a sonoridade das composições , sendo conquistado ou não para a aquisição de um título. Como relata Rosa Maria Zamuth (2011), em sua publicação *A quadrilha da partitura aos espaços festivos*, referindo-se às lojas especializadas em partituras e artigos musicais:

> Proprietários de lojas de música contratavam pianistas – às vezes designados “pianeiros”, por possuírem técnica do instrumento pouco elaborada, o que levava à repertório de fácil execução – que se colocavam à disposição dos clientes, para a divulgação das peças musicais que comercializavam. (ZAMUTH, p. 55, 2011)[26]

Do ponto de vista estésico, a composição imagética era essencial no processo de fruição, agindo enquanto “pré-música”: fornecia retóricas estéticas por meio do projeto de design gráfico, complementado pela ilustração que visava a acionar o cerne temático[27], funcionando como âncora para a sedução do consumidor final, visto que "a simbolização começa com os olhos", e que pela visão estes

---

[26] A autora faz em seguida uma citação que merece atenção no contexto aqui abordado, com o depoimento de Maria José de Carvalho, do dia 30 de maio de 1986, referindo-se ao começo do século XX: “Quando alguém ia comprar música para tocar em casa, o balconista mostrava uma série de partituras e a pessoa escolhia uma, levando ao pianista da loja que a executava. O pianista tocava e a pessoa ouvia para ver se gostava. Daí se comprava ou não. Foi a época de pianomania”. (NORI e VASCONCELOS, 1987, p. 26 *apud* ZAMUTH, 2011, p. 55)

[27] Na maior parte dos casos, a ilustração é constituída por elementos decorativos abstratos, o que não enfraquece a relação persuasiva.

"reúnem o tesouro desse conhecimento gerador de símbolos" (Paes Loureiro, 2007, p. 13).

As capas de partituras do período aqui estudado oferecem todo um arcabouço estético, com uma composição visual de tipografias, ilustrações e grafismos que emanam o estilo Art Nouveau[28] – caso da totalidade das obras analisadas aqui, que possuem componentes estéticos que dialogam diretamente com este estilo, expresso sobretudo nas tipografias e elementos abstratos decorativos em cada uma das capas.

Pode-se afirmar que o olhar fazia a ponte inicial da relação músico-visual, guiando a significação realizada pelo receptor-consumidor. O elemento sinestésico era preponderante e indissociável do processo de compra: escolhia-se a partitura com os olhos, mas era o ouvido que tomava a decisão final, após a audição dos primeiros compassos da obra[29].

Neste jogo de persuasão do consumidor musical da Belle Époque, cabe ressaltar também a importância da escolha do título da composição como elemento de fruição estética, dando o direcionamento, tanto para a criação visual, quanto para o conteúdo sonoro.

A música impressa para piano acabava por sintetizar, como nenhuma outra expressão, um caráter transdisciplinar, unindo artes gráficas, artes visuais, tipografia e composição musical, além de se tratar de um tipo de obra múltipla, carregada de significantes (musicais, visuais, comunicacionais e históricos).

Em Belém, a atividade editorial em música surge "tendo em vista a existência de bom mercado consumidor; em consequência pois do progresso do ramo comercial de instrumentos e de músicas impressas." (SALLES, 1972, p.2). Salles (1972) afirma que o mercado editorial na cidade foi mais que um “fenômeno local”, uma vez que estaria intimamente ligado ao “surto do desenvolvimento

[28] “Dos anos de 1880's até a primeira Guerra Mundial, a Europa Ocidental e os Estados Unidos presenciaram o desenvolvimento da Art Noveau ("Nova Arte"). Se inspirando nos aspectos desordenados do mundo natural, o Art Noveau influenciou a arte e a arquitetura, especialmente nas artes aplicadas, trabalhos gráficos e ilustração. Linhas sinuosas e curvas "whiplash" foram derivadas, em parte, de estudos botânicos e ilustrações de organismos do fundo do mar [...] O desenrolar das linhas fluentes do Art Noveau podem ser entendidas como uma metáfora à liberdade e soltura, buscada por seus praticantes e admiradores do peso da tradição artística e expectativas críticas.” (GONTAR, 2006).

[29] Era comum que na contracapa das partituras da época houvesse *incipits* de outras obras, para oferecer ao consumidor a possibilidade da “pré-escuta”.

econômico, relacionado ao monopólio de produção da borracha", assim em "consonância com um fenômeno de dimensões muito amplas": a massificação da cultura musical europeia por meio da importação de valsas, *schottishes*, polcas e sua incorporação ao modo de vida regional (SALLES, 1972, p.19).

O grande número de obras de compositores locais produzidas em Belém nos gêneros valsa e *schottisch* confirma as declarações de Salles (1972). Com o papel da venda e da distribuição deste material, as casas editoras foram essenciais para movimentar a cena cultural ligada à música pianística, sendo parte de uma teia de interrelações entre compositores, editores, litógrafos e impressores.

A presença das partituras se tornou parte imprescindível de acontecimentos culturais – saraus, concertos, festas particulares – e além de valores estéticos carregava visões de mundo, envoltas em dinâmicas socioculturais e relações de poder. Lia Vieira e Jusamara Souza (2013) ressaltam em seu texto "Música em Belém do Pará: um estudo sobre fontes escritas" a presença de elementos que vão muito além da prática musical e escolhas sonoras estéticas nas partituras de Belém do século XIX. Os elementos musicais e estéticos indicariam um comportamento já existente nesta sociedade, ou implicaria uma ação, indicando valores musicais com significações sociais:

> Essas escolhas musicais, as práticas e os valores a elas associados estão imersos em seus contextos históricos, portanto, situados em tempos e espaços, cujos estatutos sociais, se não conseguem determinar de todo, ao menos influenciam ditas escolhas musicais como um comportamento ou ação em sociedade. Logo, aquelas escolhas, práticas e valores não são somente musicais, mas também sociais. (VIEIRA; SOUZA, 2013, p.216)

Além do mais, de acordo com as autoras, as partituras também funcionam como verdadeiros testemunhos históricos, não apenas indicadores de práticas musicais e registros sonoros, por evidenciarem "Parte do cotidiano de um passado musical em Belém", constituindo "fontes escritas reveladoras de pistas para empreender uma investigação que permita identificar e compreender práticas musicais dessa época" [...] (VIEIRA; SOUZA, 2013, p.214). As pesquisadoras confirmam a importância das casas editoras na circulação das obras, visto que cumpriam uma "dupla relação", com o fornecimento de partituras e também de instrumentos musicais e acessórios:

> [...] significa uma dupla relação dessas firmas, que supriam de partituras, além de instrumentos musicais e acessórios, os cursos e escolas particulares de música, o Instituto Carlos Gomes, as sociedades, associações e "clubs" e os conjuntos instrumentais de caráter erudito e, ao mesmo tempo, as sociedades recreativas e conjuntos voltados à música de "salão", assim como o ambiente doméstico e mesmo os saraus. (VIEIRA; SOUZA, 2013, 251)

Lia Vieira e Jusamara Souza (2013) reforçam a ideia de que as casas editoras atuavam diretamente no meio cultural, ao mesmo tempo distribuindo ideais estéticos para uma classe social específica e, por vezes, promovendo novos valores, ao constantemente abastecerem o mercado com uma cultura sonora "em voga" por meio das "novidades musicaes". Percebeu-se a importância de tais casas ao suprir a demanda por cultura sonora em meios sociais específicos, como escolas, clubes, casas, salões e teatros. Em Belém, essa transformação cultural se impulsionou pelo *boom* da borracha. A nova burguesia almejava fazer parte da nova dinâmica cultural, que se afinava com as transformações à sua volta e à moda cosmopolita. Adquire-se o gosto pelo modo de vida europeu, o que se refletiu na arquitetura, na moda e na música:

> Os modernos extrativistas (seringalistas), preocupados em substituir a tradicional burocracia administrativa, com a formação de uma "elite de doutores" coesa, que se colocasse à frente dos negócios públicos (entenda-se também de seus negócios) e da construção do poder de um Estado Republicano nascente, procuram mandar seus filhos estudar na Europa.
> A formação dessa nova elite intelectual, posteriormente, além de contribuir para o aumento de profissionais liberais, concorreu também para a introdução de novos hábitos de vida. Os donos dos seringais, na maioria, moravam na cidade, atraídos pelo conforto que esta lhes oferecia, experimentando os prazeres da Belle Époque, sem contudo se distanciarem de seus barracões. Os "novos ricos" construíram suas residências inspiradas no Art Noveau, com azulejos de Portugal, colunas de mármore de Carrara e móveis de ebanistas franceses. (SARGES, 2010, p. 111)

No texto "Editoras de música no Pará", Salles (1972) aponta algumas das principais casas editoras deste processo de disseminação da música impressa. Ele destaca a M. J. Costa como uma das primeiras, que iniciou como loja de artigos musicais e instrumentos, tendo, por exemplo, anunciado em jornal local, já em 1883, intitulando-se "o maior entreposto para todo o norte do Brasil" (SALLES, 1972, p. 20). Salles (1972) também aponta um direcionamento da empresa para a edição de partituras de autores locais:

> Do comércio de música e instrumentos musicais, a casa passa naturalmente a editar composições dos autores locais, mandando-as imprimir, em

> especial, na estamparia Schott, de Mayence: são peças de Henrique Eulálio Gurjão, M.J. Viana Prata, Roberto de Barros, José Domingues Brandão, Teodoro Orestes, Clemente Ferreira Júnior, Enrico Bernardi e outros compositores. (SALLES, 1972, p.20)

Percebe-se a menção ao compositor Clemente Ferreira Júnior no relato anterior. A partir deste dado, em pesquisa no Acervo Vicente Salles, pude confirmar a informação ao localizar a obra “Dis-moi pourquoi”, que possui a tipografia do estabelecimento citado (M.J. Costa), como pode ser visto nas figuras 23 e 24:

Figura 23: Capa da partitura “Dis-moi pourquoi?”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1890). Dis-moi pourquoi.

Figura 24: Pormenor da capa da partitura “Dis-moi pourquoi?” de Clemente Ferreira Júnior.



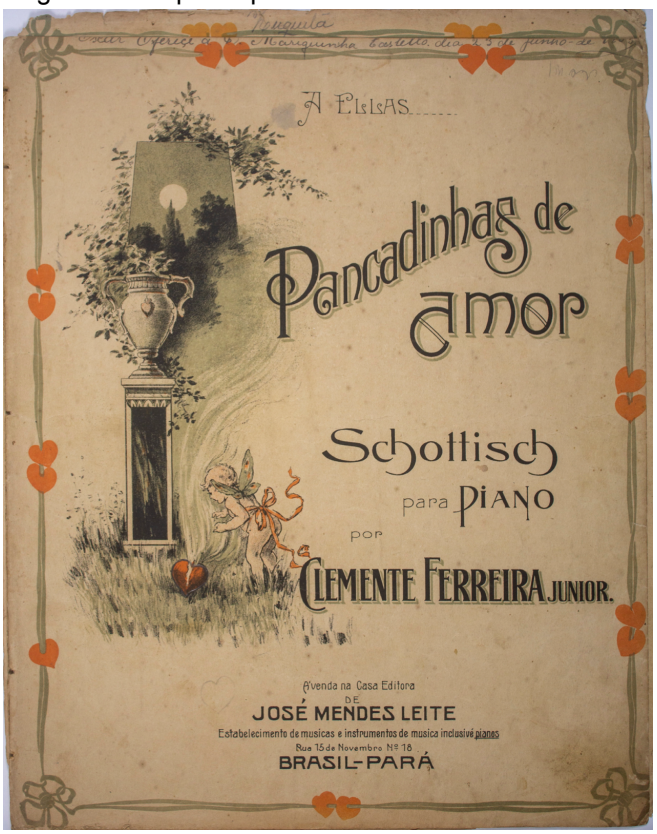
Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1890).

Dentre os editores que merecem destaque, Salles (1972) aponta Carlos Wiegandt, que descreve como o introdutor da litografia do Pará, e que, apesar de nunca ter sido “propriamente editor de Música”, foi atuante enquanto litógrafo e impressor (1972, p. 22). Segundo Salles (1972), Wiegandt possuía na época apenas um concorrente sério, A. Campbell, que começou a imprimir em 1888 e é aqui evocado com uma menção a um de seus trabalhos mais marcantes, a obra “Rosa del Peru”, de Clemente Ferreira:

> O estabelecimento de Carlos Wiegandt foi incontestavelmente o de maior porte e o que deixou maior soma de trabalhos. Durante muito tempo, contou com apenas um concorrente sério, o atelier de A. Campbell, que começou a imprimir por volta de 1888 e do qual temos um exemplar da habanera para piano intitulada La Rosa del Peru, assinada pelo mais fecundo e inspirado compositor de peças ligeiras no Pará [...] (SALLES, 1972, p. 22)

Salles (1972) também aponta o admirável trabalho de José Mendes Leite, editor da Casa Mendes Leite, que iniciou as atividades em 1895 e foi responsável pela edição de um grande número de obras de Clemente, como a marcha “Dezessete de dezembro”, o *schottisch* "Olhar dolente" e "Pancadinhas de amor", entre outras. Salles (1972) exemplifica com a obra “Pancadinhas de amor” uma das características principais da Casa Mendes Leite: suas ilustrações de capa (ver fig. 25). A editora disponibilizou em obras locais ilustrações de especial refinamento, em grande parte provenientes de Leipzig, na Alemanha.

Figura 25: Capa da partitura “Pancadinhas de amor”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Uma obra publicada pela Casa Editora José Mendes Leite que merece destaque pela sua ilustração é a partitura "Olhos sombrios" (ver fig. 26). Notam-se o esmero na expressividade da figura feminina central e o destaque das formas gráficas e tipografias Art Noveau.

Figura 26: Capa da partitura “Olhos sombrios”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

As obras de Clemente Ferreira Júnior foram editadas por várias das casas editoras da época. No levantamento feito para este trabalho, identifiquei ao menos sete destes estabelecimentos: R. L. Bittencourt, Belém Musical - M. Bastos, Pará Chic, M. J. Costa, Livraria Universal Tavares Cardoso, A. Campbell e José Mendes Leite, de acordo com a presença das respectivas marcas nas partituras do autor.

O *schottisch* “Aquellesinho”, de Clemente Ferreira Júnior, lançado pela Livraria Universal Tavares Cardoso, atesta uma prática similar à da José Mendes Leite, de importar ilustrações de estamparias da Alemanha, no caso de “Aquellesinho”, de Breitkopf e Härtel, Leipzig (ver fig. 27).

Figura 27: Capa da partitura “Aquellesinho”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

1.6 ESTRATÉGIAS DE PROMOÇÃO DE OBRAS MUSICAIS PIANÍSTICAS

Como a música pianística impressa era promovida em Belém? Para estudar este contexto, utilizamos a obra de dois compositores de certo modo equivalentes na produção da música no Pará: Clemente Ferreira Júnior e Manuel Castello Branco. O acesso às obras destes compositores foi possível a partir da colaboração do Museu da UFPA, que permitiu a consulta ao valioso Acervo Vicente Salles, imensurável fonte de história e arte, onde se pode obter uma visão pormenorizada sobre a música e a sociedade do passado de Belém. O acervo em questão mostrou-se essencial ao possibilitar a análise de elementos extramusicais de grande valor

histórico encontrados nas partituras: anúncios, dedicatórias impressas e manuscritas, autógrafos de editores e antigos proprietários dos documentos.

Pode-se afirmar que estes sujeitos escolhidos foram expoentes importantes da música pianística em Belém, principalmente considerando-se o grande número de composições de ambos que foram editadas ainda na virada do século XIX para o XX. Eles compartilharam os editores em muitos casos, o que possibilitou análises mais assertivas para fornecer indicadores mais confiáveis de práticas musicais e mecanismos socioculturais.

Utilizei, em uma primeira parte, artigos jornalísticos e propagandas (reclames) encontrados em periódicos de época, incluídos no trabalho após consulta ao sítio virtual da Hemeroteca Digital (com busca exclusiva no Pará entre os anos de 1880 e 1920). Procurei, neste caso, considerar as fontes musicais (partituras e jornais) como testemunhos de processos históricos, em especial, do comércio da música em Belém na chamada "Era da Borracha", que compreende os anos de 1880 e 1910. Contei com dois artigos que se mostraram essenciais para a investigação: "As Editoras de Música do Pará", de Vicente Salles (1972), e "Música em Belém do Pará: um Estudo sobre Fontes Escritas", de Lia Braga e Jussamara Souza (2013), que tratam especificamente sobre as fontes musicais impressas na época abordada neste estudo. No primeiro texto, Salles (1972) ressalta a importância do estudo voltado à música impressa, diante do importante papel que as editoras desempenharam na difusão de obras pianísticas:

> Não se tem levado muito em conta, no Brasil, o papel que as editoras de música desempenham na difusão da obra dos compositores. Em consequência, não se tem valorizado aquela função, que lhe é inerente, de fornecedoras do material que tanto interessa ao artista – o intérprete – como ao historiador, musicólogo ou musicógrafo: a obra dos compositores tornada acessível a um grande número de pessoas graça precisamente à difusão impressa (Salles 1972, 17)[30]

Fez-se imprescindível enxergar as fontes musicais (textos de jornais, anúncios e partituras, em elementos musicais ou extramusicais) como testemunhos históricos, visto que proveem informações que não podem mais ser acessadas junto a sujeitos vivos.

[30] José Mendes Leite e Raymundo Bittencourt são os principais exemplos.

1.7 PROCESSOS DE PROMOÇÃO DE “NOVIDADES MUSICAES” NA MÍDIA JORNALÍSTICA

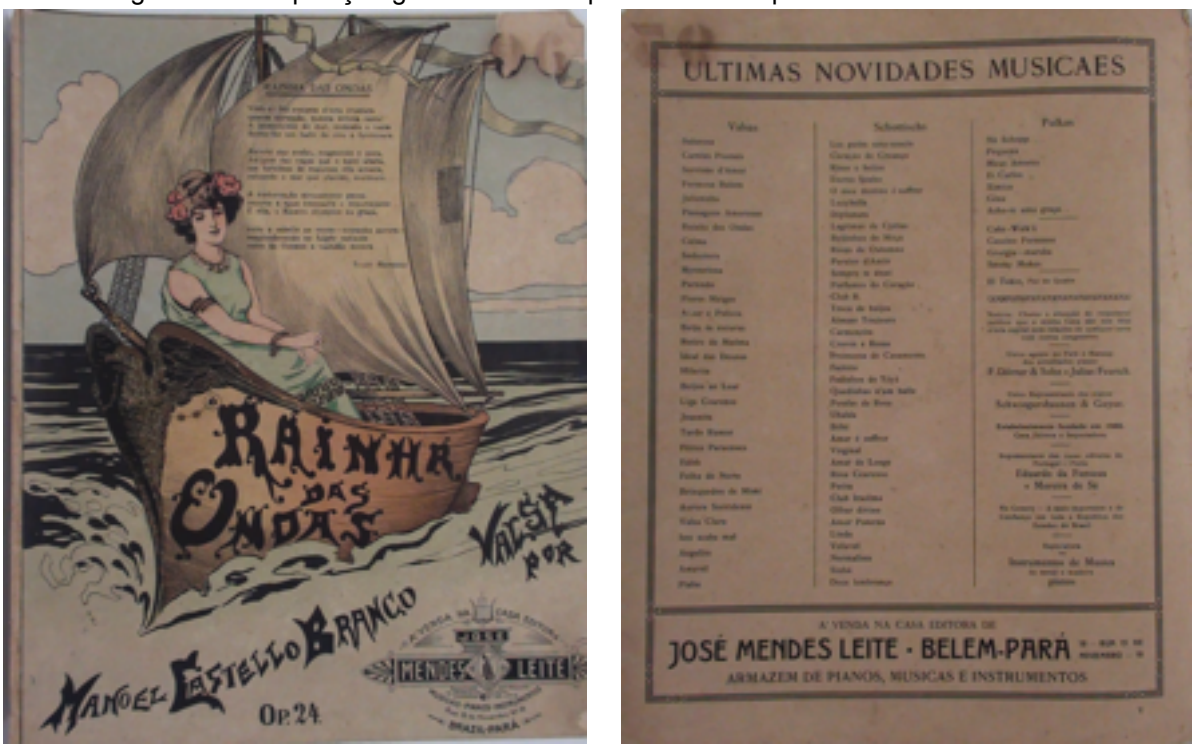
Constatei que a promoção da música ligeira em Belém se dava principalmente por meio de anúncios, reclames e artigos de jornais; de programações de clubes e associações; da transmissão em aulas de música, (sobretudo de piano); de apresentações de música, em que ocorria não apenas a divulgação das composições em si, mas da própria figura do compositor.

No intuito de vender partituras musicais, os jornais, editoras e gráficas inventavam formas novas de alcançar o público-alvo potencial. Optaram por uma linguagem fugaz, acessível e cativante, que pudesse ser absorvida de imediato por este público-alvo. Um exemplo desta abordagem publicitária pode ser encontrado na edição de *O Estado do Pará* do dia 3 de dezembro de 1916, que trazia o interessante reclame da Livraria Bittencourt:

> Musicas - Se tocas piano porque não escolheies sempre as altas novidades musicaes que a Livraria Bittencourt está constantemente recebendo? Musicas de dança e de concerto para piano e outros instrumentos lá encontrareis sempre em grande variedade. Se não conheceis ainda as lindas valsas de Vicenzo Billi, de Archibato Joyce (o rei das valsas inglezas) o Clemente Ferreira, não deixeis de adquiril-as. Se ao contrario preferis musicas classicas, recommendamos as celebres composições de Durand, Cheminade, Raff, Pfeiffer, Schumann, Hess, Rubinstein, etc. emfim, visitae a Livraria Bittencourt que encontrareis musicas para todos os gostos e preços. (MUSICAS, 1916, número 2059, p. 3, grifo nosso)

A utilização do termo “ultimas novidades musicaes” consta também no verso da partitura “Rainha das ondas” (Fig. 28), de Manuel Castello Branco, para apresentar um extenso catálogo de "obras disponíveis" da Casa Editora “José Mendes Leite”, visando à difusão de obras impressas.

Figura 28: Composição gráfica com a capa e a contracapa de “Rainha das ondas”.



Fonte: CASTELLO BRANCO (s.d.).

Mais um exemplo de linguagem publicitária envolvente e persuasiva na promoção de obras impressas pode ser observado no periódico *Estado do Pará*, na edição do dia 17 de dezembro de 1916, em que se anuncia a mais recente valsa de Clemente Ferreira Júnior, entre outras “novidades musicaes”:

> Flôr do Abacate - Já ouviram tocar o tango da moda : Flôr do Abacate”, que ruidoso sucesso está fazendo no Rio? Experimentem-no, é uma belleza! Não deixem também de comprar a ultima valsa de Clemente Ferreira - É impossível..., assim como as valsas “Seduction” de V. Billi; “Desolation”, de Frontissi; “Songes Roses”, de E. Wesly; “Principe Real”, de C. Rovero e a Polka-tango “Flôr amorosa”, cantada com sucesso no Palace Theatre. À venda na Livraria Bittencourt, que é, em Belém, o grande emporio das novidades musicaes. (FLÔR do Abacate, 1916, número 2073, p. 4)

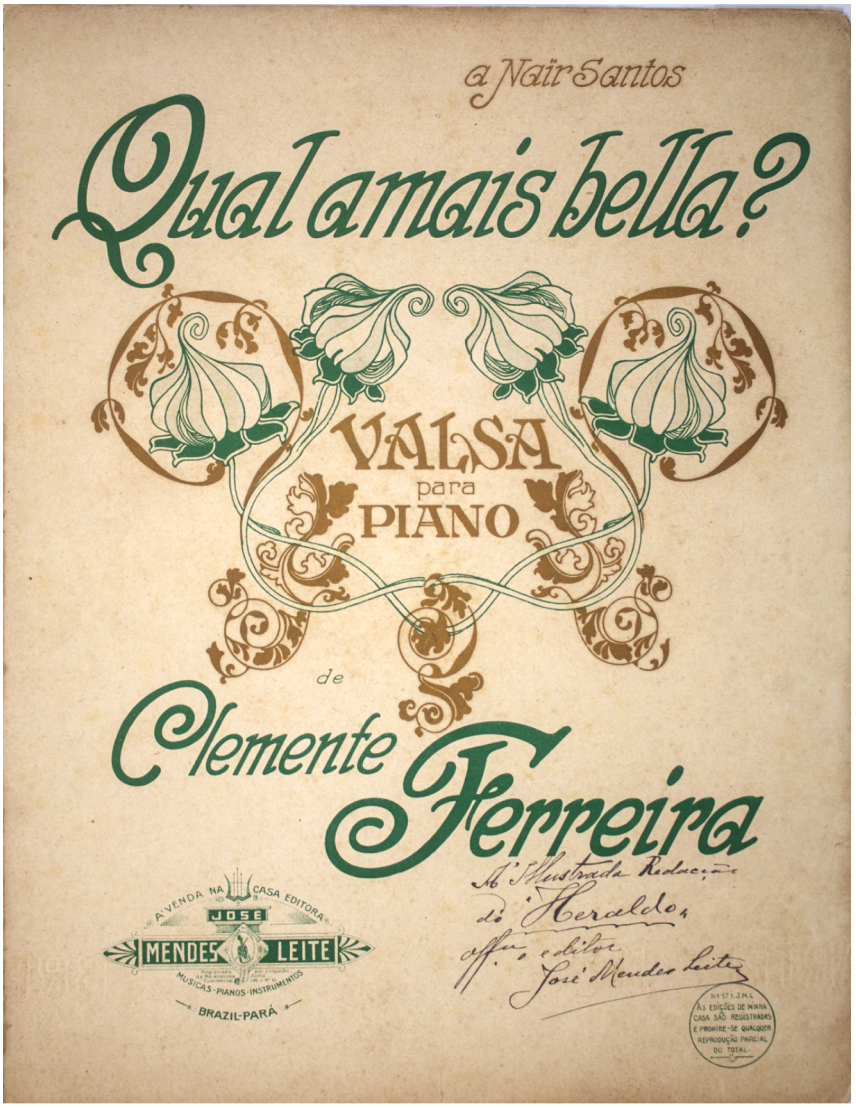
Outro exemplo referente ao compositor Clemente Ferreira Júnior é encontrado numa publicação do periódico *A República*. Neste caso, a linguagem é particularmente endereçada às “patrícias”, ou seja, às moças aristocráticas estudantes de piano, que estavam deslumbradas pelo frenesi da cultura francesa na Capital. Vale ressaltar o destaque para a qualidade do "bello e gracioso" desenho ostentado na capa:

> Dis-moi Pourquoi? É o titulo de uma formosa walsa que acaba de sahir à luz, composição do nosso talentoso e original pianista Clemente Ferreira

> Junior. A obra, editada pela casa M.J. da Costa e Silva, é nitidamente impressa, e ostenta na capa um bello e gracioso desenho. Dispansamo-nos de recommendar esta nova composição as nossas gentis leitoras....
> -*Dis-moi pourquoi*? interpellarão ellas.
> -Ora, porque vossas excellencias, sabem amar o bello, e portanto não negarão jamais o seu apreço às producções do festejado compositor paraense. (DIS-MOI Pourquoi, 1890, número 61, p. 1)

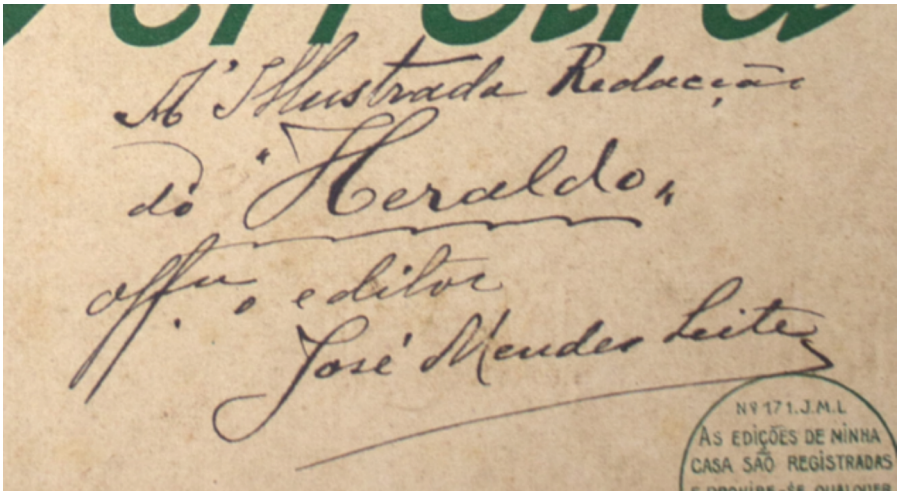
No exemplar da obra “Qual a mais bella?” acessado no Acervo Vicente Salles, do Museu da UFPA, é possível observar um oferecimento assinado por José Mendes Leite, proprietário da casa editora de mesmo nome, para a “illustrada redação do Heraldo” (ver fig. 29 e 30). A dedicatória revela indícios de como ocorria o lobby dos editores com os redatores dos jornais de Belém. O texto aponta uma relação estreita entre compositores, editores musicais e jornalistas, visando a uma cooperação mútua da cadeia composta por: criação de conteúdo sonoro (composição musical); organização e padronização da linguagem deste conteúdo (edição musical); promoção musical e criação de pauta jornalística (divulgação em jornal). As relações entre compositores, editores e jornalistas são captadas na observação dos elementos extramusicais presentes em partituras.

Figura 29: Capa de “Qual a mais bella?”



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 30: Pormenor da capa de “Qual a mais bella?”

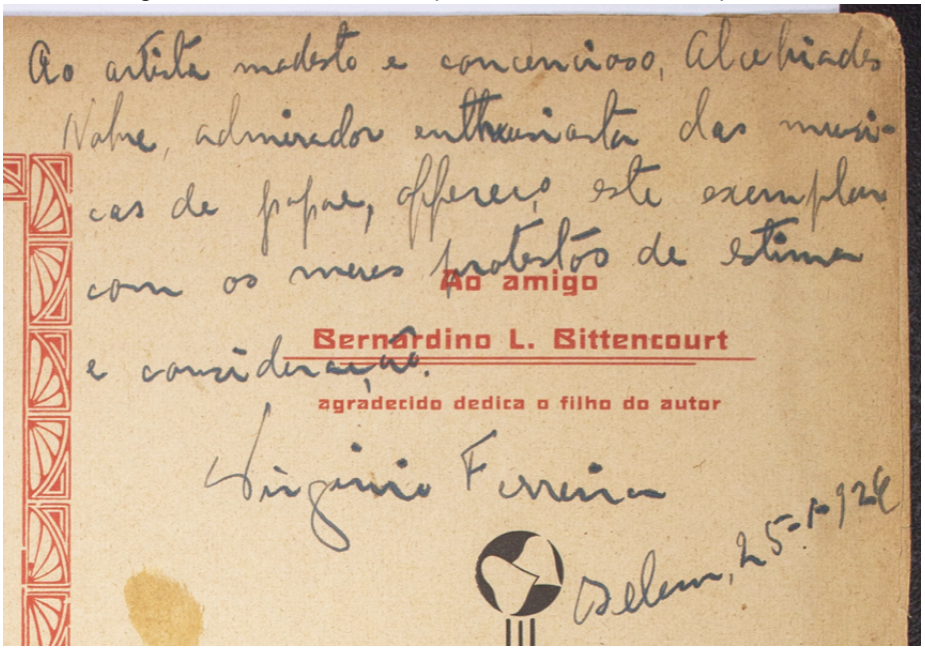


Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Estes autógrafos funcionam como relatos históricos sólidos, visto que são testemunhos confiáveis, que certificam ações. Não seria prudente, porém, afirmar que tais dedicatórias tivessem uma finalidade unicamente comercial, voltada de forma exclusiva ao retorno financeiro com a circulação da obra específica. Talvez, além disso, ou paralelamente, estivessem ligadas a uma relação efetiva entre os personagens.

No exemplar a seguir da capa de “Quando o amor quer…”, de Clemente Ferreira, observa-se a caligrafia de seu próprio filho, Virgínio Ferreira, no oferecimento da edição a Alcebíades Nobre, em que se lê: “Ao artista modesto e concencioso, Alcebíades Nobre, admirador enthusiasta [sic] das musicas de papae [sic], offereço [sic] este exemplar com os meus protestos de estima e consideração”. A dedicatória em questão poderia indicar uma prática usual na difusão das obras impressas: através do ato de presentear pessoas com partituras, reforçaria-se a circulação de obras pianísticas (ver fig. 31 e 32).

Figura 31: Pormenor da capa de “Quando o amor quer…”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

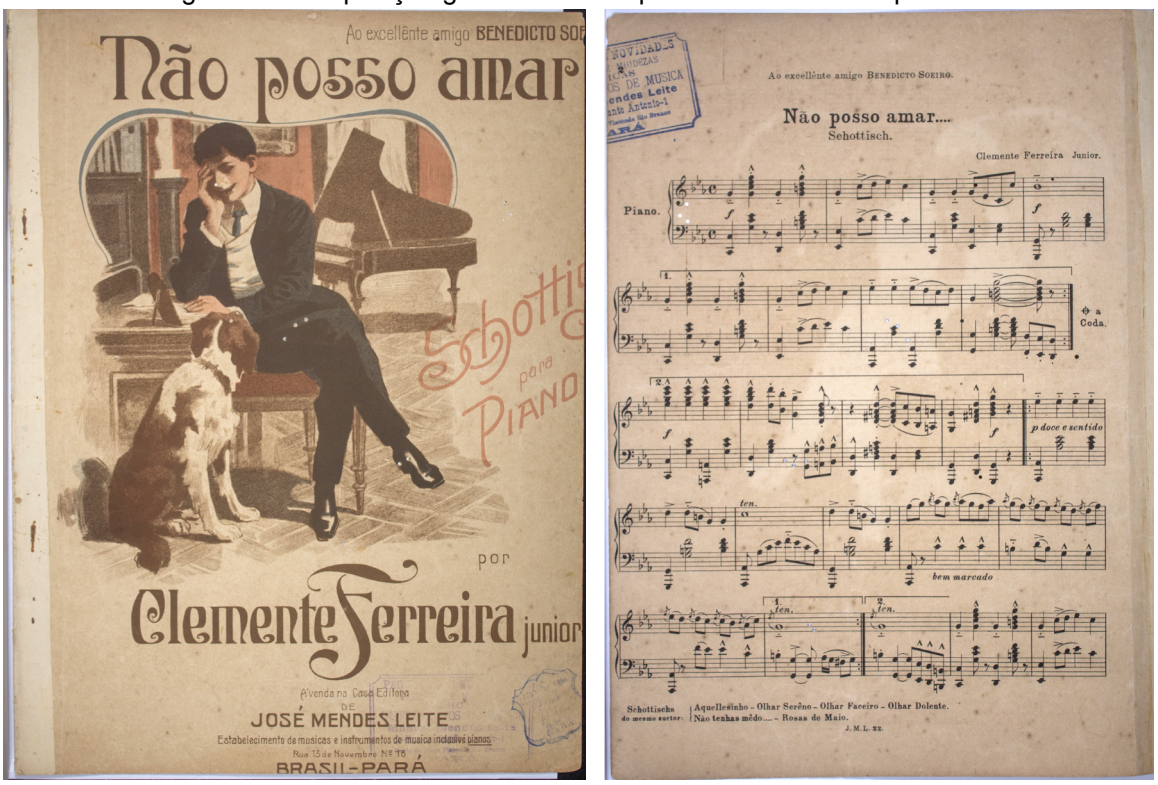
Figura 32: Capa de “Quando o amor quer…”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Vale ressaltar que as próprias partituras editadas também eram veículos promocionais para outras partituras da mesma editora. A partitura "Não posso amar" é um bom exemplo deste tipo de artifício, muito usado na época (ver fig. 33):

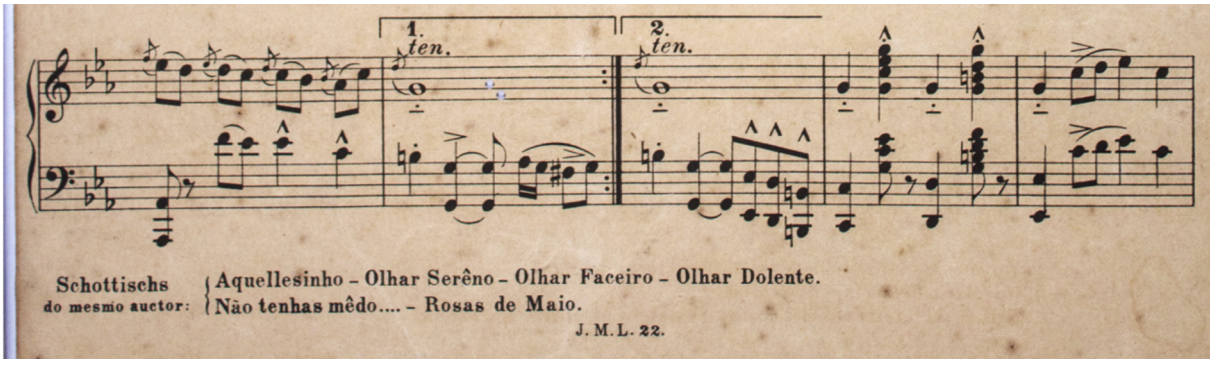
Figura 33: Composição gráfica com a capa e o miolo de “Não posso amar”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

No pormenor do canto inferior esquerdo da primeira folha da partitura, é possível observar a sugestão de outros *schottisches* do mesmo autor: "Aquellesinho - Olhar Serêno - Olhar Faceiro - Olhar Dolente - Não Tenhas Mêdo - Rosas de Maio" (ver fig. 34):

Figura 34: Pormenor da segunda página de “Não posso amar”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Outras partituras editadas promoviam no verso as obras do mesmo autor, como é o caso de "Amor vadio", que anuncia que "brevemente" as seguintes partituras serão disponibilizadas ao público (ver fig. 35):

Figura 35: Composição gráfica com a capa e contracapa de “Amor vadio”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

1.8 “NOVIDADES MUSICAES” E O PROCESSO DE NATURALIZAÇÃO DA MÚSICA ESTRANGEIRA

As estratégias de promoção de obras impressas revelam aspectos de uma dinâmica sociocultural centrada no piano, vetor de um fenômeno de consumo de bens sonoros e visuais, indissociáveis de um *modus operandi* da modernidade novecentista. Os indícios desta cadeia de circulação de bens culturais se apresentam pela constatação do número de casas editoras e litográficas que atuaram em Belém, da quantidade de obras impressas editadas na cidade[31], das propagandas e estratégias de promoção, etc (ver fig. 36).

[31] O número de obras impressas produzidas na cidade durante o período é indeterminado, por enquanto. Só o Acervo Vicente Salles, do Museu da UFPA, tem cerca de novecentas partituras do fim do século XIX e da primeira metade do século XX, sendo boa parte delas do Pará.

Figura 36: Composição gráfica ilustrando o raciocínio acerca da cultura de entretenimento musical na Belle Époque.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

A ilustração acima demonstra um caráter cíclico, no sentido de que quanto mais se produziam “novidades musicaes”, mais se aumentava a demanda por elas, através da última etapa, a difusão. A caracterização do gênero determinaria

que certos motivos melódicos ou rítmicos teriam que se fazer presentes, de modo a garantir a “legitimidade” da definição. Portanto, uma valsa haveria de ser em compasso ternário, com melodias mais espaçadas, por exemplo, enquanto que um *schottisch* já se apresentaria em compasso quaternário, com referências fraseológicas a outros *schottisches* em voga durante o período. Sendo assim, os compositores tentaram suprir a demanda, certas vezes por meio de uma prática mais “industrial” de composição musical, em alguns casos com uma implantação “artificial” das características sonoras estrangeiras.

No entanto, mesmo que os processos composicionais buscassem reforçar um vínculo de “autenticidade”, de modo a garantir um espaço dentro do mercado de partituras, é de se imaginar que características locais transparecessem nos produtos finais, visto que idealizados por mentes locais, familiarizadas com a estética das sonoridades locais, como de lundus e maxixes. É neste ponto que a confluência sonora ocorre, desenvolvendo um discurso musical que, travestido de um padrão estrangeiro, ressoa de modo fundamentalmente próprio.

É importante frisar o quão importante foi esse processo de naturalização da música estrangeira, uma vez que acabou por desenvolver linguagens sonoras locais que desaguaram em tantos outros gêneros ou estilos “nacionais”, como é o caso do choro. O desenvolvimento do sotaque local através deste cruzamento impreciso, indeterminado, entre culturas diversas, pôde revelar um aspecto oculto, por meio da expressão e da fluência desta linguagem sonora local, alcançado a partir do exercício da composição musical enquanto ferramenta de sustento.

A música feita no período abordado ainda é tratada sob as alcunhas gerais de “música de entretenimento” e “música ligeira”, sem um enfoque que garanta a compreensão do que, de fato, acontecia naquele cenário. Talvez pela complexidade dos fatores envolvidos na análise dos processos de confluência musical da época, fosse mais cômodo, para tantos autores, criar uma designação única, que ignorasse as particularidades e subjetividades presentes em diferentes compositores, de diferentes estados, que produzindo “música nova” em “ritmo industrial”, acabaram por desenvolver modernidades em um período de grande transformação da cultura brasileira.

Ao investigar a música de CFJ, deparei-me com certos confrontos em relação aos rótulos referentes ao tipo de música feita na virada do século XIX para o XX. Os gêneros aqui investigados são corriqueiramente chamados de “ligeiros” ou “de entretenimento”, como tantas expressões musicais da Belle Époque brasileira. Considero que é mais que imperativo que, dentro do olhar musicológico sobre a música brasileira deste período, haja uma consideração reflexiva no sentido de quebrar as convenções dicotômicas no que diz respeito à classificação erudito-popular, entretenimento/ligeiro-música artística.

Trago as observações de Mónica Vermes (2015) sobre certas convenções às quais me refiro. No texto "Música e músicos nos teatros do Rio de Janeiro (1890-1920): trânsitos entre o erudito e o popular", a autora identifica uma tentativa de perpetuação de paradigmas dicotômicos, sobretudo na oposição erudito-popular, em uma tentativa por parte de publicações de historiografia musical brasileira de criar oposições classificativas, sem considerar a multiplicidade de significados das obras e seus vínculos com as práticas, espaços de circulação e repertórios, sobretudo designados na categoria de "música popular". A autora também defende que certos "manuais" de música brasileira operaram como formadores de memória coletiva ao perpetuar um modelo de representação específico, ao gerar escalas de valores e consolidar categorias sem uma revisão significativa de seus conteúdos, desconsiderando as diferentes temporalidades quanto à multiplicidade das "histórias" da música brasileira (2015, p. 16).

De maneira complementar à tessitura do que proponho, aciono uma das concepções presentes na publicação "Por uma nova musicologia", de Maria Alice Volpe (2007), que afirma que:

> De maior conseqüência para as mudanças paradigmáticas da musicologia é a desconstrução de oposições, como o musical e o extramusical, música e contexto, música e linguagem, o hermenêutico e o historiográfico, fato e valor, intrínseco e extrínsico." (VOLPE, p.112, 2007).

Volpe (2007) propõe desconstruções epistêmicas, através da quebra de conceitos dualistas advindos de tradições historiográficas, desconstruindo oposições que tendem a nublar a pesquisa em musicologia. Em seguida, a autora traz uma visão pertinente sobre o papel do pensamento pós-estruturalista para uma pesquisa musicológica contestadora:

> Autores engajados com a Nova Musicologia, afirmam que os pensamentos pós-estruturalista e pós-moderno podem transformar a musicologia num estudo contestador, numa teoria e prática de subjetividades musicais, no qual o trabalho positivista ou analítico adquire sentido somente a um tipo de ação humana historicamente situada. (VOLPE, p.112, 2007).

As posições das autoras acima citadas são muito relevantes na elaboração do pensamento analítico e reflexivo que aqui se propõe, no entendimento de que os termos pejorativos "ligeira" e "de entretenimento" muitas vezes não refletem o caráter específico das composições e não respeitam a peculiaridade de cada compositor, sua linguagem musical e formação, na variedade de gêneros que foram absorvidos na prática da criação da música pianística impressa.

O próprio termo "música de entretenimento" é uma designação um tanto dúbia, visto que, de certo modo, a própria música considerada "erudita" não escapa do caráter de entretenimento. A designação "ligeira" é ainda mais problemática, uma vez que pressupõe uma "ausência de valor" imanente a todo um universo de obras musicais; é carregada de preconceito, dado que as linhas paradigmáticas de classificação e análise de som devem ser específicas e não generalistas, considerando-se que cada obra possui uma expressão cultural que ocupa um "espaço" no universo simbólico.

Uma obra musical interfere na vivência de seu consumidor, dialoga com ele de forma sonora, visual, poética e conceitual em multimeios, que, dependendo da estrutura, tornam-se indissociáveis, reforçando seu aspecto múltiplo. Tal fenômeno de interação entre música e imagem em meios midiáticos é muito difundido nos dias atuais, em que os *mass media* alcançaram patamares jamais sonhados, quando se consideram aparelhos *smart* e toda a estrutura de produção e distribuição de conteúdo digital (artístico, informativo, educativo). As mídias contemporâneas nos acompanham a cada minuto do dia, fornecendo entretenimento através de uma “tempestade” de informação visual e sonora.

À sua maneira, a relação com a música no período abordado nesta tese também possuía uma dinâmica que envolvia múltiplas linguagens. No capítulo seguinte, adentrarei os mecanismos desta ordem presentes na obra musical impressa de CFJ, a partir de seu entendimento enquanto produto, de modo a

compreender os seus meios expressivos por um ponto de vista epistêmico, mas também fenomenológico.

Figura 37: Composição gráfica feita a partir da capa da obra “Na maromba” e “Olhar faceiro”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Editado pelo autor (2023).

2 NA MAROMBA: O PRETÉRITO DO FUTURO

2.1 DEFININDO O SIGNO IMAGÉTICO-MUSICAL

No sentido de aprofundarmos o olhar ante a expressiva complexidade estética, musical e visual encontrada em elementos das partituras impressas de Clemente Ferreira Júnior, faz-se necessário um entendimento semiológico e semiótico, inicialmente da música enquanto signo e, posteriormente, da música em sua relação com a imagem, enquanto outro signo, mais complexo, integrante de um sistema de múltiplas relações poiéticas e estésicas, sobretudo, intrínsecas a um universo de significações provocado pela circulação de bens de consumo na sociedade ocidental capitalista.

De que maneira podemos estabelecer bases para o entendimento de música enquanto um signo musical?

Para "esculpir" uma definição própria do signo musical, partirei da definição proposta por John Blacking (2000), no entendimento de que a música é um produto do comportamento humano, amplamente compreendida enquanto "sons humanamente organizados", não importando se é produzida de maneira formal ou informal:

> Música é o produto do comportamento dos grupos humanos, seja de maneira formal ou informal: são sons humanamente organizados. E, ainda que diferentes sociedades tendem a ter diferentes ideias sobre o que eles consideram música, todas as definições são baseadas em algum consenso de uma opinião sobre os princípios em que os sons musicais devem ser organizados. Esse consenso não pode existir até que haja um comum acordo de experiência, e até que diferentes pessoas sejam capazes de ouvir e reconhecer padrões nos sons que alcançam seus ouvidos. (BLACKING, 2000, p.10, tradução nossa)[32]

De acordo com o autor, a música de cada sociedade ou grupo social dentro das sociedades organiza-se em um comum acordo entre os integrantes de tal cultura, sendo assim, os códigos comuns de cada cultura acabam por se organizar e

[32] "Music is a product of the behavior of human groups, whether formal or informal: it is humanly organized sound. And, although different societies tend to have different ideas about what they regard as music, all definitions are based on some consensus of opinion about the principles on which the sounds of music should be organized. No such consensus can exist until there is some common ground of experience, and unless different people are able to hear and recognize patterns in the sounds that reach their ears." (BLACKING, 1974, p.10).

se difundir a partir de um estabelecimento signológico, cuja funcionalidade implica em aspecto de certa maneira análogo à perspectiva da comunicação. Outrossim, os acordos de comum significação perceptiva de material sonoro têm por precedência um entendimento equivalente ao conceito semiótico/semiológico do signo, visto que seu papel é, inexoravelmente, o de comunicação, equiparável a aspectos de um sistema linguístico.

Umberto Eco (2003) apresenta um raciocínio similar quando reflete sobre a noção de um sistema de significação presente no ato comunicativo. O autor determina que o código equivale a um sistema de significação em si, sendo o elemento imprescindível à correspondência entre “o que ESTÁ PARA” e seu correlato:

> O processo de significação só se verifica quando existe um código. Um código é um SISTEMA DE SIGNIFICAÇÃO que une entidades presentes e entidades ausentes. Sempre que, com base em regras subjacentes, algo MATERIALMENTE presente à concepção do destinatário ESTÁ PARA qualquer outra coisa, verifica-se a significação. Fique bem claro, porém, que o ato interpretativo do destinatário e seu comportamento interpretativo não são condições necessárias da relação de significação: basta que o código estabeleça uma correspondência entre o que ESTÁ PARA o seu correlato, correspondência válida para todo destinatário possível, ainda que não exista ou não possa existir nunca um destinatário. (ECO, 2003, p.6)

Molino (1972) afirma que apenas o fenômeno sonoro na música não é suficiente para defini-la enquanto tal, sendo necessária uma intervenção da linguagem para a sua acepção:

> Esta fronteira incerta e móvel entre linguagem e música põe em evidência a impossibilidade de definir uma música universal pelo seu material, o fenômeno sonoro: teria de se fazer aí intervir, nesse caso a linguagem. Exemplo, entre muitos outros, das afinidades que ligam as diferentes formas simbólicas. (MOLINO, 1972, p.114)

Seria a música uma linguagem? Ou um sistema de comunicação diferente da linguagem, fechado em si, acordado e firmado entre os interlocutores de sua difusão, cujos intuitos de expressão impliquem a circulação de subjetividades e estéticas? Tanto nas línguas, quanto na música, há a imprescindibilidade do elemento comunicativo, que compreende “emissor, receptor e mensagem”.

Poderia um **signo musical** ser compreendido como um elemento comunicacional, análogo a uma estrutura linguística, que por meio de entidades

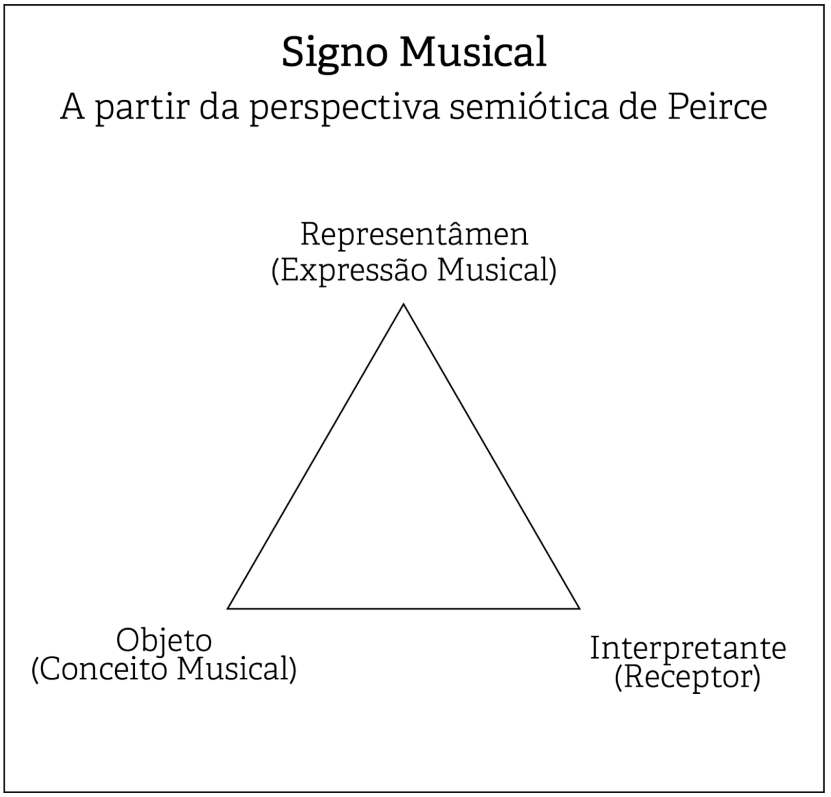
acústicas é percebido, reconhecido enquanto som humanamente organizado[33] por humanos músicos ou não músicos, através de sua característica física vibracional? Traçando um raciocínio inicial, a partir de noções semiológicas básicas de Saussure (2006), a música pode corresponder a um sistema de signos, considerando tal signo enquanto organismo metalinguístico, composto por significante e significado, sendo o significante o detentor de uma "imagem acústica", e o significado, de um "conceito" (SAUSSURE, 2006, p.80). A música se comporta como uma linguagem, até certo ponto: um organismo discursivo de signos sonoros que emanam significações, evocando interpretações através dos sentidos humanos, por vezes. Podemos traçá-la a partir de uma leitura signológica, em que os integrantes básicos da concepção de signo podem ser claramente identificados.

A concepção Saussuriana de significado (conceito) e significante (imagem acústica) enquanto características indivisíveis da comunicação linguística abrem o caminho para o início das arguições metalinguísticas, entretanto, a complexidade de um signo imagético-musical necessita de uma perspectiva que delegue a dinamicidade necessária para o entendimento dos aspectos múltiplos das expressões musicais e imagéticas. É mister que acionemos outros autores, de modo a esculpir uma noção de signo musical e subsequentemente, de um imagético-musical que consiga propor uma teoria adequada à complexidade do objetivo, e é nesse contexto que acionamos a ideia semiótica do signo, a partir do conceito de Charles Peirce (2010), acrescentando a noção de um signo composto por *representâmen*, objeto e interpretante. O primeiro diagrama que apresento busca demonstrar uma ideia de compreensão inicial de um Signo Musical a partir do viés Semiótico de Charles Peirce (2010).

O **signo musical**, de acordo com o diagrama, é alterado de modo que o seu ***representâmen*** corresponda a uma **expressão musical**, o **objeto**, a um **conceito musical,** e o **interpretante,** ao papel estésico, de significação comunicacional por parte do receptor (ver fig. 38).

[33] A partir da definição de música por Blacking, refiro-me de maneira subsequente às propriedades inerentes da música, através de um entendimento "ocidental": melodia, harmonia, contraponto, altura, timbre, frequência, etc.

Figura 38: Ilustração esquemática acerca do conceito de signo musical, a partir da visão de Peirce (2010).



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

A ideia de uma **expressão musical**[34] é análoga à ideia do **representâmen** de Peirce, indicando uma "impressão sonora-musical", ou uma "entidade acústica", que representa algo (objeto/conceito musical) a alguém (interpretante), do mesmo modo que Peirce (2010) define o *representâmen*: "[...] aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém." (Peirce, 2010, p. 46). O **conceito musical** age analogamente à ideia de **objeto,** sendo o "elemento representável" no signo: "O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei **fundamento** do representâmen" (Peirce, 2010, p. 46). O **objeto** aqui é a conceituação musical direcionada à entidade acústica: é o que determina que o fenômeno acústico observável é, ou não é, musical. Sobre o **interpretante**, Peirce (2010) afirma que o signo "Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente desta pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido.

[34] "Expressão" é uma referência à leitura signológica de Hjemslev (1975). A proposição da utilização do termo "expressão" mostrou-se mais versátil ao referenciar as propriedades sonoras do signo musical, a partir de nossa interpretação.

Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo" (Peirce, 2010, p. 46). A este "signo mais desenvolvido" direciona-se a contribuição mais contundente da semiologia de Peirce, visto que o signo desdobra um número "infinito" de interpretantes. O receptor do signo, a partir do raciocínio de signo musical, é exposto à expressão sonora do signo, recria e recodifica a informação recebida, podendo criar novas relações estésicas ante o signo musical recebido. Tal raciocínio se transplanta de forma equivalente, quase *ad libitum*, à concepção Peirciana do Interpretante e seu papel de constante ressignificação:

> Um *Signo* é tudo aquilo que está relacionado com uma segunda coisa, seu *Objeto*, com respeito a uma Qualidade, de modo tal a trazer uma terceira coisa, seu *Interpretante*, para uma relação com o mesmo Objeto, e de modo tal a trazer uma Quarta para uma relação com aquele objeto da mesma forma, ad Infinitum. (Peirce, 2010, p. 28)

Recapitulando a nossa ideia básica acerca de um signo musical, a partir de noções peircianas, definimos que: a Expressão musical (representâmen) é o constituinte físico, vibracional[35], que permite uma percepção codificada de um Conceito Musical (objeto), a partir de um entendimento sobre "o que é música", acordado por membros de uma cultura, implicando na criação de novas signologias (interpretante), a partir da ação ilimitada de interpretação do receptor.

Acerca do processo de codificação através da produção de semiose, advindo dos atos comunicativos, o autor português Gonçalves Lavrador (1983) apresenta uma visão esclarecedora:

> Assim, entendemos por codificação o processo pelo qual se traduz uma mensagem num código, isto é, num sistema de convenções explícitas e socializadas, pelo menos ao nível dum determinado grupo humano. Ele estabelece a relação entre o que se deseja comunicar e o processo pelo qual se consegue essa comunicação. (LAVRADOR, 1983, p. 16)

Neste sentido, dentro do raciocínio semiológico musical, concluo que a "mensagem" sonora-musical (**expressão musical**) será codificada, pelo receptor enquanto um fato musical, sendo o ato de codificação o de reconhecimento do **conceito musical**. A partir deste alinhamento, retorno à premissa de Blacking[36]

---

[35] Ou expressão comunicacional, gráfica ou verbal referente a este, não significando,que tal expressão esteja necessariamente conectada a um acontecimento apenas físico, mas psicofísico, referente à reconstituição musical feita no cérebro, quando, por exemplo, alguém se lembra de alguma música, quando alguém lê uma partitura, quando alguém pensa em uma nova melodia, etc.

[36] "Sons humanamente organizados".

(1974), com a adição de alguns elementos: humanos estabelecem o que é musical por meio de códigos de organização específicos, desenvolvidos a partir da convenção de caráteres observáveis em eventos sonoros, transformados em códigos de reconhecimento social, que por sua vez designam novos sistemas de significações. Por exemplo: um ruído da urbanidade contemporânea (barulho de moto, buzina, barulho de construção, etc.) pode ser entendido pelo compositor ou apreciador de música enquanto algo musical e, através de um processo de ressignificação de eventos sonoros específicos, estes receptores produzem acordos e convenções pela via do reconhecimento de "novos" códigos musicais[37].

Complementarmente, imaginemos um cenário hipotético em que um humano anda pela mata e escuta o canto de um pássaro, julgando o som produzido pelo mesmo como uma melodia: pássaros produzem tais sons por motivos diferentes do sentido musical reconhecido por nós humanos, mas isso não impede que atribuamos a estes um sentido musical, sendo uma entidade acústica que dialoga com um **conceito musical** que reconhecemos. Um acorde *cluster*[38], executado ao piano por um profissional, por exemplo, pode ser reconhecido enquanto musical, de modo que um *cluster* produzido por um gato passeando pelas teclas de maneira casual pode ser reconhecido como não-musical: a significação musical é estabelecida dentro de um determinado grupo social. Eis que tal significação é relegada à cultura e à convenção humana, podendo prescrever que um som, irrisório, possa ser considerado musical ou não, acionando um **conceito musical** específico, que identifica o **objeto** enquanto tal, através de uma espécie de código comum.

Neste processo de reconhecimento social, outros elementos sensitivos são adicionados à percepção interpretativa dos signos musicais (referentes aos sentidos humanos: paladar, olfato, visão, audição), que acabam por ocorrer, implicando num aspecto de multiplicidade dos integrantes da ideia sígnica, em um

---

[37] No século XXI, tais sons ruidosos sendo usados em contextos musicais não representam mais uma grande novidade, no entanto o raciocínio é proposto para ilustrar o processo de alteração das normatividades presentes em cada cultura musical.

[38] *Cluster* é um agrupamento de notas adjacentes que pode ocorrer de maneira cromática, diatônica, modal, etc. Quando o *cluster* é cromático, pode provocar uma sensação "ruidosa", sendo um artifício musical empregado em trilhas sonoras que exigem qualidades de tensão, medo, terror, etc. (definição do autor).

processo sinestésico[39], em que o receptor pode iniciar uma relação de multiplicidade na configuração do signo musical, por exemplo: um *jingle* de uma cadeia de *fast food* (produto diretamente relacionado ao sentido do paladar, aciona tal sentido à percepção do signo), uma canção que menciona um perfume de flores (relaciona o olfato à percepção do signo), uma música que faz lembrar outra parecida (relaciona a audição à percepção do signo). Quando se chega à inclusão do elemento relacionado ao sentido visão, consideramos algumas premissas, visto que, em certos aspectos, a sistemática musical ocidental entrelaça, peremptoriamente, propriedades visuais e musicais num contexto "puramente musical" (anterior à referência extra, sinestésica). O exemplo mais claro disso é a partitura ocidental, que apresenta signos visuais e musicais, referenciando duplamente: a um conteúdo sonoro musical e a um imagético, priorizando o entendimento (conceito musical) de um caráter-código referente a uma impressão sonora. Nesse caso específico, o vocabulário gráfico da partitura obedece a uma hierarquia do som musical, agindo como um agente sonoro, sendo a convenção gráfica o meio realizador da **expressão musical**.[40]

Yara Caznok (2008) discorre de forma muito contundente sobre a questão da representação musical gráfica através de espaços bidimensionais, pela perspectiva da "música ocidental". A autora afirma que a representação visual da música dependeu de um processo de analogia visual em que as frequências, intensidades e direcionamentos melódicos e sonoros foram distribuídos em espaços bidimensionais de forma a partir de ideias comuns a ambas as linguagens visuais:

> A solução encontrada pelo homem ocidental para grafar os sons está visceralmente ligada à ideia de espaço no que se refere à escrita das frequências. A própria terminologia adotada para descrever sons graves (baixos) ou agudos (altos), resumida no uso do termo "altura" como sinônimo de frequência, é testemunha dessa analogia. Assim, os termos

---

[39] "Significado de Sinestesia: n.f.
1. Designação da experiência sensorial vivenciada por algumas pessoas na qual sensações que correspondem a determinado sentido são ligadas a outro sentido, por exemplo, associar uma cor a um som, um sabor a um cheiro, entre outras;
2. Figura de estilo usada na literatura que pode ser traduzida pela associação, dentro da mesma frase ou expressão, de sensações experienciadas por sentidos distintos: um som verde.
(Etm. do grego: synaísthesis + ia)"
(https://www.lexico.pt/sinestesia/)

[40] No entanto, o suporte da partitura e seus símbolos, dentro da tradição ocidental, acabam se constituindo de todo modo em um Signo Imagético-Musical, já trazendo em sua concepção um caráter sinestésico. Para minhas considerações iniciais, separo a concepção intrínseca imagem-música dentro das dinâmicas da tradição gráfica ocidental de música.

> "ascendência" e "descendência" dos sons são, para o ouvido de um músico, "naturais" e inequívocos. (CAZNOK, 2008, p.51)

Assim, a escrita tradicional ocidental buscou uma assertividade nessa analogia musical-visual, de modo que o intérprete pudesse obter uma noção fidedigna da constituição sonora/musical. A autora ressalta que as primeiras tentativas de grafar sons musicais na Idade Média estavam diretamente ligadas ao repertório vocal, sendo assim, tais tentativas de organizar a percepção sonora-musical através de meios bidimensionais levavam em conta as características intrínsecas dos grupos vocais.

> Como as primeiras tentativas de grafia musical na Idade Média estiveram restritas à música vocal, pois era o único repertório aceito oficialmente pela Igreja cristã, as denominações das vozes humanas, também, seguiram esse princípio: cada tessitura vocal tem seu âmbito definido pelo espaço que ocupa numa escala de localizações espaciais imaginárias, que vão desde um plano espacial mais baixo até o mais alto. (CAZNOK, 2008, p.51)

A autora também discorre sobre a utilização dos chamados neumas a partir do século IX, que eram notações gráficas feitas acima dos textos a serem entoados e que funcionavam como “auxiliares mnemônicos" no canto cantochão das Igrejas Bizantinas e Ortodoxas (CAZNOK, 2008, p.51). Tais recursos gráficos surgiram a partir de uma necessidade encontrada dentro de tradições musicais, em que se buscaram linguagens com maior precisão à medida em que as necessidades de praticidade se mostravam. Guido d’Arezzo teve um papel importante na evolução das escritas neumáticas. No século XI, propôs um raciocínio representacional em que a parte superior e aguda da escrita poderia ser “espelhada” com uma parte inferior e grave. O *insight* teria surgido a partir da obviedade da metáfora, o que ilustra de maneira sem igual o desenvolvimento dos sistemas de representação sonora-musical através de simbolizações imagéticas:

> [...] ao ampliar o pressuposto de que uma linha melódica poderia ser representada graficamente no papel, percebeu que o paralelo entre imagem e música era "óbvio". Descreveu o efeito de espelho de uma figura apresentada inicialmente na região aguda (alto) e logo depois na região grave (baixo) como "quando vemos nossa imagem refletida na água". (CAZNOK, 2008, 54)

A autora afirma que a criação de um sistema de representação de duas linhas feita posteriormente por Guido, uma amarela (aguda, representando o Dó) e uma vermelha (grave, representando Fá), deu origem às claves de Dó e Sol,

essenciais para a concepção da partitura ocidental moderna tradicional, como a conhecemos hoje:

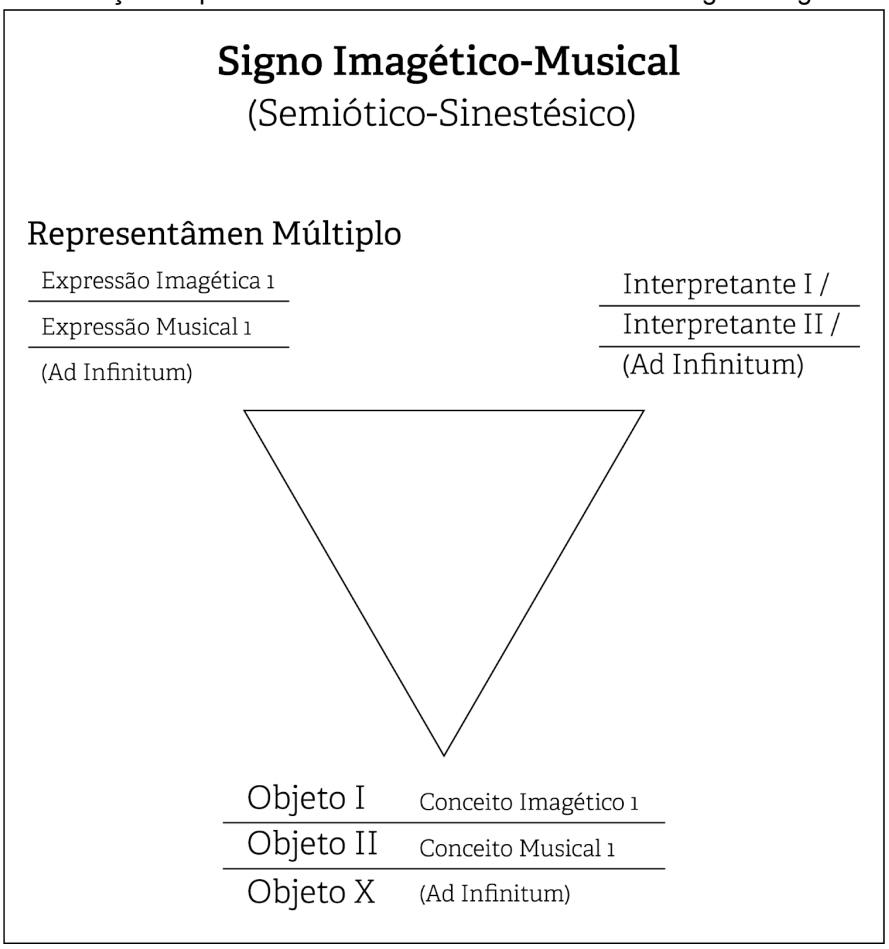
> Estabeleceu o uso de quatro linhas, sendo duas principais. Estas, coloridas (Figura 10), são os marcadores espaciais fixados em duas notas: as linhas Fá, vermelha (linha inferior) e Dó, amarela (linha superior), evoluíram para se tornar, mais tarde, as claves. A partir do desenvolvimento das linhas, a escrita nas alturas estava, de certa forma, solucionada. (CAZNOK, 2008, 54)

Tais profusões de significações musicais, a priori, advindas de uma necessidade comunicacional, consequentemente são perpetradas de maneira infinita pelo interpretante, de modo que invocam outros questionamentos acerca da natureza de um signo musical, sobretudo quando este encontra-se em relação direta com a expressão gráfica: seria necessário idealizar uma nova convenção de signos musicais, de modo a incluir o entendimento de signo complexo, múltiplo? Poderíamos compreender tais signos complexos, de maneira efetiva, através das noções Peircianas de signo?

Para prosseguir em direção à criação de uma teoria Semiótica do Signo Imagético-musical, idealizei separar a ação do interpretante no que diz respeito à configuração de semioses complexas, atribuindo um caráter de multiplicidade ao representâmen e ao objeto de tais signos.

Sendo assim, desenvolvi um novo diagrama, relacionado exclusivamente aos signos Imagético-musicais, buscando organizar seus aspectos múltiplos, sinestésicos (ver fig. 39):

Figura 39: Ilustração esquemática acerca do raciocínio inicial de Signo imagético-musical.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Sendo assim, o signo Imagético-musical (signo sinestésico) carrega *representâmens* e *objetos* múltiplos, visto que, nessa visão, acumula relações de correspondência em cada uma destas "faces" signológicas. Apontamos um entrelaçamento de funções, de modo paralelo, tanto no *representâmen*, quanto no objeto, visto que as correspondências estabelecidas em um signo sinestésico já trazem aspectos de multiplicidade, independentemente da ação do receptor, através de suas pós-significações *ad infinitum*.

As correspondências múltiplas podem ocorrer paralelamente nos níveis do: *representâmen*, apresentando mais de uma representação para seu *objeto* (por exemplo, linha gráfica representando aspectos de frequência, resultando em dois aspectos de representação), originando *representâmens* múltiplos; de múltiplos *objetos* em relação, sendo referenciados por um *representâmen* simples, ou *representâmen* múltiplo.

Os níveis de ocorrências múltiplas (*ad eternum*) do *interpretante* foram propostos inicialmente por Granger (1968), a partir do esquema semiótico de Peirce (2010), sendo um importante alicerce nas noções de semiologia Musical de Nattiez (1990), como pode ser observado na figura 40:

> De acordo com Granger, que segue Peirce nesse respeito, um signo ou "representâmen" é "uma coisa que é conectada, de um certo jeito a uma segunda coisa, seu "objeto", em uma certa maneira que traz um terceiro signo, seu "interpretante", para uma relação com o mesmo objeto, e através dessa maneira trazendo um quarto signo para a relação com o mesmo "objeto", e assim por diante ad infinitum. Granger representa isso graficamente na figura 1.1. (GRANGER, 1968, p. 113-114 *apud* NATTIEZ, 1990 p. 5-6, tradução nossa)[41]

Figura 40: Ilustração esquemática acerca da relação infinita do interpretante em relação ao seu objeto.

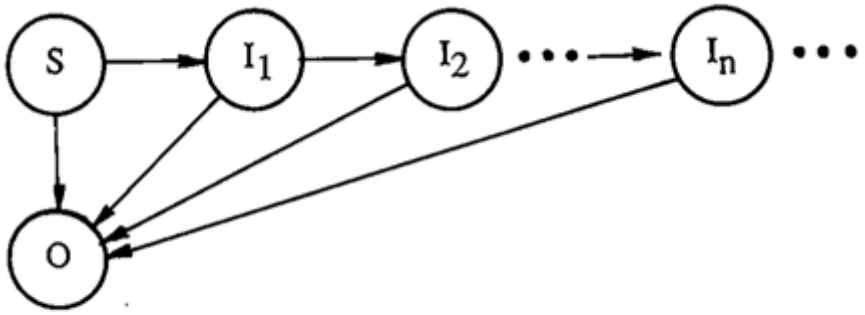


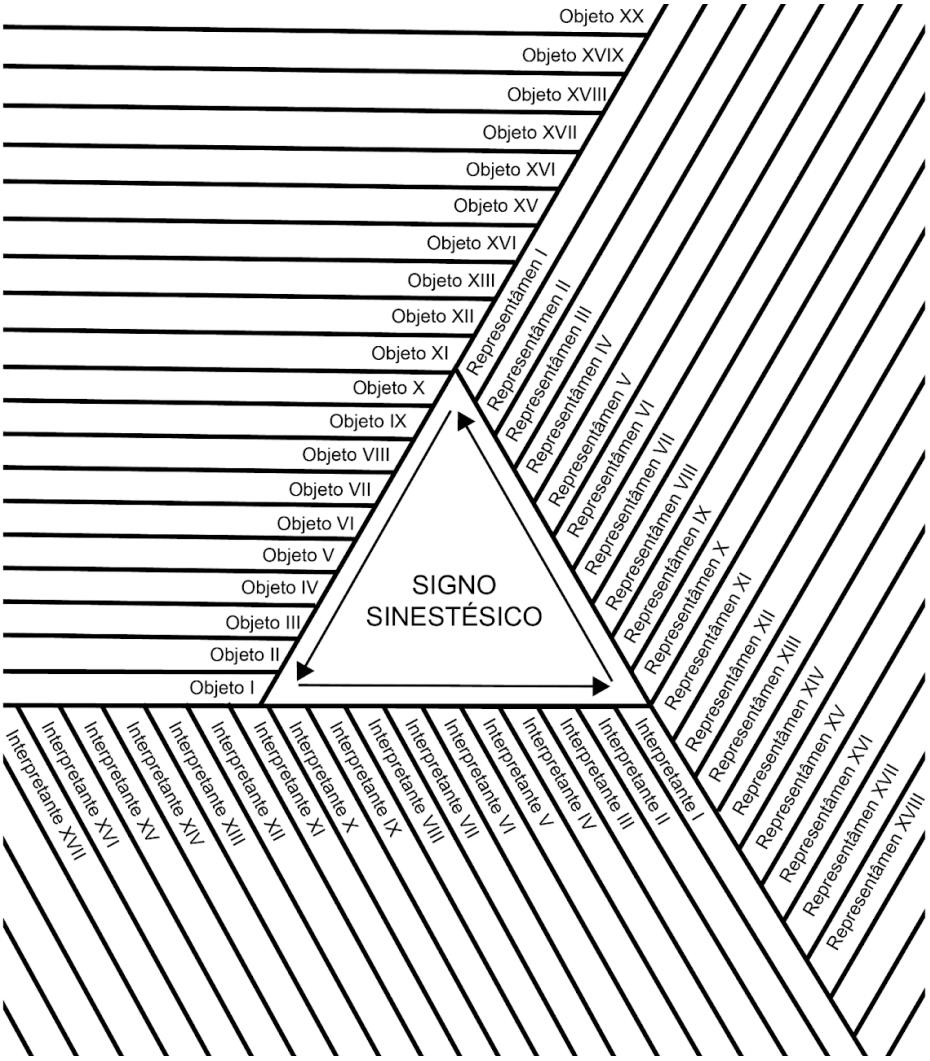
Figure 1.1

Fonte: GRANGER, 1968, p. 113-114 apud NATTIEZ, 1990 p. 5-6.

A proposta de signo múltiplo que apresento é munida da noção "*ad infinitum"* apresentada pelo interpretante (GRANGER, 1968, p. 113-114 *apud* NATTIEZ, 1990 p. 5-6), entretanto, a noção do interpretante "infinito" ocorre independentemente da multiplicidade proto-existente no ato poiético.

[41]"According to Granger, who follows Peirce in this respect, a sign or 'representamen' is 'a thing which is connected in a certain way to a second sign, its 'object,' in such a way that it brings a third sign, its 'interpretant', into a relationship with this same 'object,' and this in such a way that it brings a fourth sign into a relationship with this same 'object,' and so on ad infinitum' (1968: 114). Granger represents this graphically as in Figure 1.1." (GRANGER, 1968, p. 113-114 apud NATTIEZ, 1990 p. 5-6)

Figura 41: Ilustração esquemática acerca do raciocínio inicial de Signo Múltiplo e sua infinitude.

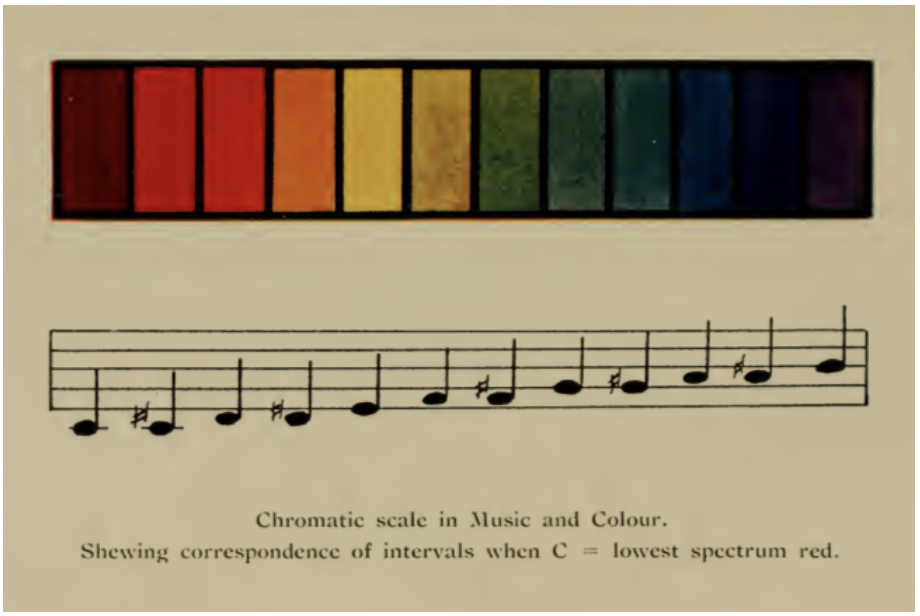


Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

No signo múltiplo, a poli-relação descrita nos dois primeiros níveis (*representâmen* e objeto) subentende uma poli-relação (dupla, tripla, quádrupla, etc.) na perspectiva estésica, de modo que a *interpretação* pode cultivar (novas) formas sinestésicas, recriadas (mesmo após as sinestesias observadas a *priori)*, num ato cíclico de atividade sinestésica (ver fig. 41).

Um exemplo que ilustra o ponto é esta imagem de Rimington (1912): uma escala expressa simultaneamente através de uma correspondência de notas musicais e cores advindas do espectro solar (ver fig. 42): a imagem subentende a absorção de um entendimento duplo de informação, visto que as cores devem ser entendidas de forma correlata ao conteúdo notacional (musical).

Figura 42: Ilustração de escalas cromáticas em cores.



Fonte: RIMINGTON (1912, p.43).

Sendo assim, o *representâmen* múltiplo[42] proposto aqui, é apresentado como a imagem em si, cujo conteúdo gráfico representa duas imagens correlatas, impressas em 1912, digitalizadas e colocadas no presente texto (escala de cores e escala cromática no pentagrama). A organização visual destas imagens implica a relação de *proximidade* entre os elementos, a partir de uma leitura simultânea; o *objeto* múltiplo refere-se aos dois correspondentes vibracionais, físicos ou psicofíscos (propriedade material da escala cromática de cores, dividida por doze, e sons materiais referentes à representação do pentagrama musical); ao interpretante, recai a experiência estésica/fenomenológica de tal associação[43].

Outro exemplo pertinente pode ser observado a partir da pintura do artista italiano Arcimboldo, em que podemos observar, muito claramente, as ocorrências múltiplas em cada componente peirceano (ver fig. 43). A pintura como um todo pode ser considerada como *representâmens* em si (perfil de uma mulher, coletivo de

[42] No exemplo em questão, vale o questionamento acerca do *representâmen* específico ser ou não considerado múltiplo, visto que a imagem digitalizada pode ser considerada o Signo. No exemplo, considero a organização visual e sua forma constituinte em ambos os desenhos enquanto Signo, mas isso depende da análise específica a ser abordada pelo analista.

[43] Em minha experiência imediata, imagino o autor Rimington pensando/ouvindo suas possibilidades de música sinestésica em uma casa ou estúdio, com luzes de velas, através de um *flash* rápido. Também imaginei algum tipo de relação sinestésica cor-nota musical, porém de maneira vaga.

peixes e crustáceos, tartarugas e polvos), sendo que cada pormenor pode apresentar *representâmens* específicos.

Figura 43: Pintura *Água*.



Fonte: ARCIMBOLDO, Giuseppe (1566).

2.2 A SEMIOSE DA PARTITURA ENQUANTO PRODUTO

Uma partitura é um signo musical que também é um conjunto de signos musicais. A mesma partitura também é um signo visual e um conjunto de signos visuais que também é um grande signo imagético-visual e também um conjunto de signos imagéticos-visuais. Enquanto produto, especificamente na produção composicional e gráfica das obras de CFJ, a partitura apresenta quase sempre uma capa, que contém itens imagéticos pictográficos, tipográficos e informacionais, que atuam expressivamente de uma forma cuja semântica se mostra vinculada ao produto musical. Neste sentido, faz-se necessário desvelar o papel dessas imagens e de que forma a sua dinâmica de expressões significativas se comporta.

Barthes (1977), em seu texto “A Retórica da Imagem”, analisa um anúncio publicitário da marca “Panzani”, relacionada a produtos alimentícios de culinária italiana. O autor esclarece que o anúncio publicitário seria a melhor maneira de destilar reflexões sobre a imagem, visto que na seara da comunicação, a significação seria “indubitavelmente intencional” (p. 33), em virtude da clara linguagem persuasiva, que visa a compra, o que nos evidencia certos paralelos com o objeto estudado na presente tese: ambos produtos (partituras e macarrão) que, objetivando a comercialização, munem-se-se de artifícios poiéticos, através de mídias materiais, ou produtos, para promover uma experiência de poliestesia, ante um potencial consumidor. A imagem publicitária, de acordo com o autor, seria “franca e empática” (p. 33). Barthes (1977) trata de forma esmiuçada as relações entre imagem e texto, questionando se a imagem apenas duplica as informações do texto, por meio de um fenômeno de redundância, ou se seria o texto que adicionaria significações novas à imagem presente na linguagem publicitária (p.38). O autor apresenta funções de **ancoragem** e **retransmissão**[44], referindo-se a um texto presente numa composição de texto-imagem, sendo a **ancoragem** responsável por delimitar a significação imagética, ao passo que a **retransmissão** (mais aplicada ao contexto dos quadrinhos) consiste na “transferência de algo para alguma coisa”, uma proposta conectiva entre elementos textuais em uma composição visual.

[44] Na tradução em inglês da edição, temos os termos: anchorage (ancoragem) e relay (retransmissão).

Parto da situação inicial ilustrada por Barthes (1977) e sua conexão texto-imagem para calcar um entendimento mais adentrado de uma conexão imagem-música, ao tomar como objeto as capas de partituras, flexibilizando uma noção que englobe as capas de discos (impressos ou virtuais), considerando a informação textual também como elemento de visualidade[45]. Adequo os questionamentos do autor: qual a função da imagem, impressa ou virtual, em seu sentido de apreciação e persuasão, quando associado a um produto musical, seja através de partituras ou fonogramas?

De algum modo, o sentido de ancoragem, apontado por Barthes (1977), relacionado às dinâmicas estésicas texto-imagem, pode ser transferido para uma dinâmica Imagem-música, no entanto, com uma mudança de perspectiva. Uma função de ancoragem imagética num contexto de apreciação prioritariamente musical teria menos um objetivo de delimitar um sentido musical, e mais de amplificar o sentido musical pelo espectador.

É uma experiência comum na prática da apreciação de fonogramas musicais em vinil, numa circunstância em que o espectador ouça o disco enquanto observa a capa, que ele, de certo modo, também "ancore" seu olhar à imagem, mas realizando uma experiência sinestésica. É uma experiência comum na apreciação de fonogramas musicais em vinil que, na audição de um disco, enquanto observa a capa, o espectador também "ancore" seu olhar à imagem, mas realizando uma experiência sinestésica. A dinâmica não é de delimitação, ou asserção, mas de expansão. O espectador reconstrói a informação sonora, adicionando novas camadas de fruições, estabelecendo novos vínculos com o objeto em mãos ou em *display*. Dependendo da relação do espectador com o artista, há o desenvolvimento de um aspecto afetivo, as sinapses se realizam com mais dinamismo, novas significações se apresentam durante o ato.

Neste cenário de associação entre o objeto sonoro-musical e a composição imagética, identifico duas funções principais, a **amplificação** e o **dimensionamento**. A **amplificação** se apresenta como uma função imagética que consiste em aprofundar o escopo da experiência estésica: busca adicionar narrativas

[45] Em um primeiro momento, tendo em vista a estética "pura" das formas tipográficas como um elemento detentor de níveis potenciais de expressão visual.

e induzir estados de contemplação que resultem na potencialização do ato de apreciação. O **dimensionamento** se trata de um desenvolvimento referencial no ato de associar a música a uma imagem: é o ato de obter um equivalente imagético para uma música (ou conjunto delas), de aliar uma perspectiva "física" para o referente musical, o ato de criar uma dimensão perceptiva para o ato estésico da audição sonora. Consiste no desejo de obter um referencial imaginário, buscando um "endereçamento", uma realocação da obra musical.

O exemplo para ilustrar o raciocínio é a capa do primeiro disco da banda Black Sabbath (ver fig. 44), uma capa icônica de um disco icônico, que iniciou o gênero musical conhecido como *Heavy Metal*. A capa em questão apresenta uma composição imagética complexa, com uma figura feminina central, um cenário melancólico, com árvores alaranjadas, uma antiga cabana ao fundo à beira de um rio que o reflete parcialmente. Uma tipografia rebuscada exibe o dizer "Black Sabbath", que significa uma banda, o título do álbum, o nome de uma música e também de uma "reunião de bruxas", comum no imaginário literário mundial, até já representado pelo pintor espanhol Francisco de Goya (1789) na obra "El aquelarre o El gran cabrón"[46] (ver fig. 45).

[46] Título em Inglês: Witches' Sabbath (The Great He-Goat), traduzido para o português: "O Sabá das bruxas (O Grande Bode).

Figura 44: Capa do disco “Black Sabbath”.



Fonte: Black Sabbath (grupo musical). Reino Unido: Warner Bros, 1969.

Figura 45: Pintura *El aquelarre o El gran cabrón*.



Fonte: GOYA Y LUCENTES (1789).

Para ilustrar o raciocínio na relação imagem-música do disco em questão, tomemos como exemplo a primeira faixa, “Black Sabbath”. Ao iniciar a audição do fonograma, ouve-se primeiro o barulho de uma chuva com trovoadas, que dura em torno de 10 segundos, sendo cortado de forma brusca por um tema musical formado

pelas notas musicais Sol bemol (grave), Sol bemol (médio) e Dó (médio): um trítono [47]. A música “Black Sabbath” possui uma atmosfera obscura, com timbres de guitarra distorcidos longos, levadas lentas de bateria e baixos levemente distorcidos, contrapondo-se a um vocal lânguido.

A faixa em questão se relaciona com a capa de modo que **amplifica** os sentidos da audição musical, ao propor ambientações sensoriais, através de um cenário igualmente obscuro e reflexivo: sugestiona a relação entre o nome Black Sabbath (reunião de bruxas) e a imagem de uma figura feminina vestida de preto, frente a uma arquitetura antiga[48] e, desta maneira, uma vivência gráfica da proposta estética da música. A capa em questão se relaciona com a faixa de modo que instiga o espectador a **amplificar** os sentidos da audição musical, propondo ambientações sensoriais, através de um cenário igualmente obscuro e reflexivo, sugestionando uma vivência gráfica à incitação do nome Black Sabbath (reunião de bruxas), a imagem de uma figura feminina vestida de preto, frente a uma arquitetura antiga. Outrossim, a fotografia[49] possui uma sutil alteração de matiz, que tornou esverdeada a pele da figura principal, sendo um artifício artístico que denota e promove mais uma relação de estranhamento direcionando um sentido de sobrenaturalidade, por meio de uma retórica visual específica. A tipografia também expressa uma intenção de realocação temporal, através do rebuscamento, referente a expressões decorativas pertencentes a épocas ultrapassadas, evocando sensações nostálgicas “inexplicáveis” no processo de fruição.

Como já dito antes, essa relação de amplificação não deixa de ser uma espécie diferente de ancoramento, visto que também promove uma delimitação do referente visual, propondo uma associação visual não necessariamente existente na mente do ouvinte. A diferença entre o ancoramento e a amplificação, nesse caso, é

---

[47] Trítono: referente ao intervalo de quarta aumentada/três tons. Intervalo supostamente “diabólico”, muito explorado por compositores dos séculos XIX e XX, comumente utilizado em narrativas musicais que ressaltam obscuridade e misticismo. Em entrevista, Geezer Butler e Tony Iommi, da banda Black Sabbath, afirmaram que “Marte”, do compositor contemporâneo Gustav Holst, teria sido sua principal influência na composição do *riff* “diabólico” da sua música tema. Disponível em <https://www.rollingstone.com/music/music-features/black-sabbath-debut-album-heavy-metal-origin-interview-949070/>

[48] A construção em questão é o moinho d’água de Mapledurham (Mapledurham Watermill), na Inglaterra, datada de 1690.

[49] Fotografia de Keith McMillan, também responsável pelo design gráfico.

a intenção/natureza de (ao mesmo tempo que ancora) promover a acentuação da fruição, induzindo a um processo sinestésico.

A capa também se relaciona com a música no sentido de **dimensioná-la** no processo de percepção estésica do espectador. Neste sentido, a capa se transforma num referente visual, acionador da propriedade sonora e musical, de forma mnemônica, cultivando uma sensação de espacialidade interior: o espectador liga o objeto musical a um referente dentro de si, provocado pela associação, evocando a ocorrência visual para a música e vice-versa (a ocorrência sonora e musical para a imagem) e cria uma ponte entre ambos, endereçando, "pavimentando" as vias de localização ante um signo visual e um imagético.

O **dimensionamento** seria este "lugar" na memória, que abriga a conexão imagético-musical, cultivado pelo reforço dos níveis de associação, objetiva ou subjetiva, através da justaposição de entidades visuais às sonoras ou da evocação interpretativa de outras imagens acerca do objeto musical ou vice-versa (através da evocação de outras entidades musicais acerca do objeto visual). A cunhagem do termo evoca uma noção de espacialidade, calcada na recriação perceptiva de um "lugar", resultante do evento associativo signológico.

A capa "Lamentos" de CFJ, por exemplo, apresenta uma série de evocações estéticas de cunho sensorial, que auxiliam no papel de reforçar um vínculo dimensional da obra musical com um referente de retórica visual (ver figura 46). Os elementos pictóricos da capa em questão ambientam o espectador numa atmosfera etérea, ao representar uma harpista a tocar seu instrumento num rochedo à beira do mar, com o impacto das espumas das ondas em seus pés, à medida em que alvorece. Nota-se um esvoaçar contínuo dos cabelos da figura feminina central, criando uma imediata sensação de fluidez e volatilidade, a partir da impressão de uma forte ventania.

A imagem da capa e o complexo signológico de seus elementos visuais – pictóricos, tipográficos, cromáticos – se apresentam como uma âncora visual, que dimensiona e comporta a associação perceptiva, ao tempo que amplifica e acentua a própria apreciação musical. A capa se apresenta de forma equiparável à proposta pomposa de uma "Grande valsa para piano", grifando arquétipos quiçá neoclássicos, trazendo a "musa a dedilhar uma harpa, de cabelos esvoaçantes para Apolo".

Figura 46: Capa da partitura “Lamentos”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

As capas de partitura de Clemente Ferreira Júnior obedecem a uma lógica análoga à da capa do disco, visto que promovem tais relações entre signos imagéticos e visuais, de maneira que reforçam tais interações amplificadoras e dimensionantes em seus conglomerados de metalinguagem: complexos de informação visual interagindo com complexos de informação musical e informação linguística. Entretanto, é válido lembrar que uma partitura é um complexo de tantos outros signos, musicais, visuais e imagético-musicais: para cada signo, signo musical ou signo imagético-visual presente na partitura enquanto produto, subentende-se múltiplas derivações de interpretantes (a partir do entendimento

dinâmico do signo de Peirce e Granger e seus interpretantes infinitos), que se refere a este conglomerado metalinguístico por “Forma Simbólica”. O nosso objeto de estudo, a partitura enquanto produto, pode ser percebido como uma forma simbólica, tendo-se em vista as suas múltiplas funções de expressão e significação:

> Uma definição breve do signo pode, de todo modo, ser extraída da discussão precedente: um signo, ou uma coleção de signos, para qual uma infinita complexidade de interpretantes é conectada, pode ser chamado de uma FORMA SIMBÓLICA. (NATTIEZ, 1990, p.8, tradução nossa)[50]

Nattiez (1990) vê, através da noção semiológica de Molino, uma implicação de que uma **forma simbólica** é o resultado de um complexo de criação de forma e conteúdo, sendo ponto de partida para um processo de recepção por meio da reconstrução da mensagem pelo espectador:

> (a) uma forma simbólica (um poema, um filme, uma sinfonia) não é um processo intermediário de “comunicação” que transmite o significado intencionado por um autor para uma audiência;
> (b) é, ao invés, o resultado de um complexo processo de criação (o processo poiético) que tem a ver tanto com a forma quanto ao conteúdo do trabalho;
> (c) também é o ponto de partida para um processo complexo de recepção (processo estésico) que reconstrói a “mensagem”.[51] (NATTIEZ, 1990, p.17, tradução nossa)

As noções de forma simbólica nos levam à perspectiva analítica de tais formas, através do que os autores Nattiez (1990) e Tarasti (1994) entendem como **discurso musical**.

Tarasti (1994) afirma que a natureza do **discurso musical** pode ser articulada com um modelo que é semiótico em dois sentidos: o primeiro conta com as condições externas da comunicação musical, não apenas no sentido criativo da obra musical, mas também com fatores comunicativos que se manifestam na composição; o segundo busca perceber a realidade musical em profundidade, criando uma distinção entre o nível de manifestação (contendo os modelos

---

[50] Original em inglês: “A brief working definition of the sign can, however, be extracted from the preceding discussion: a sign, or a collection of signs, to which an infinite complex of interpretants is linked, can be called A SYMBOLIC FORM.”

[51] “(a) a symbolic form (a poem, a film, a symphony) is not some ‘intermediary’ in a process of communication that transmits the meaning intended by a author to an audience;
“(b) it is instead the result of a complex process of creation (the poietic process) that has to do with the form as well as the content of the work;
“(c) it is also the point of departure for a complex process of reception (esthetic process) that reconstructs a ‘message’”

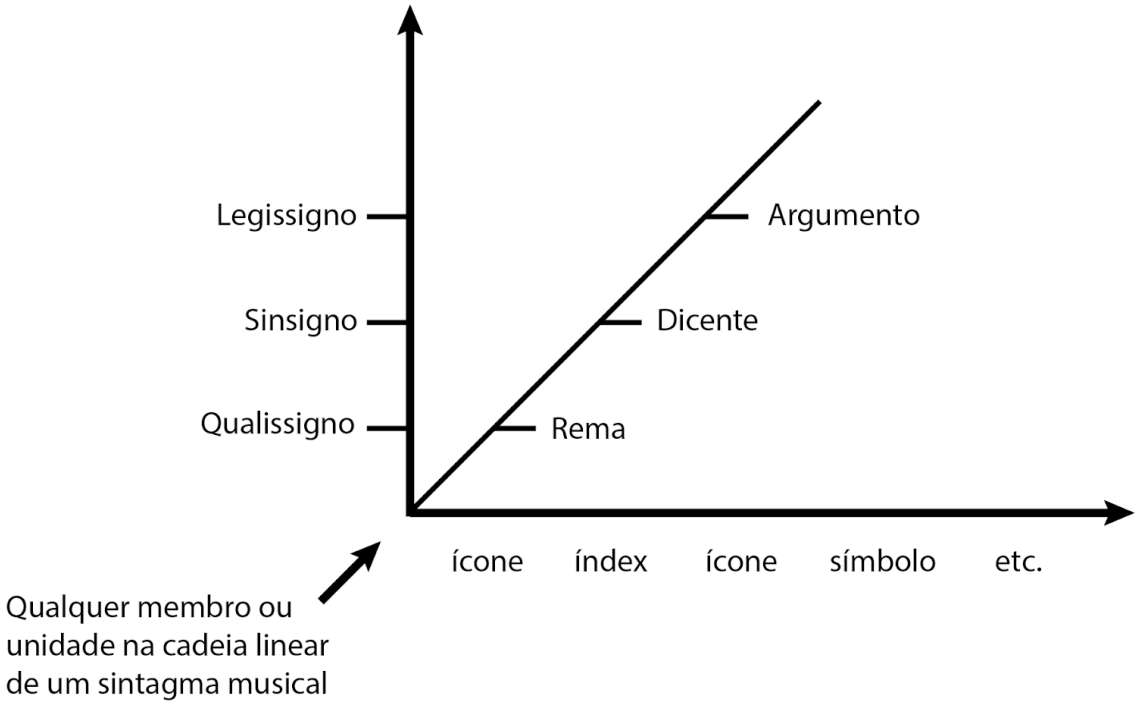
ideológicos e tecnológicos) e o nível imanente (contendo as estruturas de comunicação e as estruturas de significação) (p.16). O autor determina que o **discurso musical** é regido por dois modelos opostos, o ideológico e o tecnológico, em que o primeiro (ideológico) consta em aspectos representados pela estética musical, sendo evidente em tratados, ensaios, panfletos, críticas, etc., ao passo que o segundo (tecnológico) seria regido por toda a sorte de institucionalização sistematizadora do fazer musical, sendo representado por livros de harmonia, contraponto, composição, etc. O autor completa que:

> "Apenas em um discurso musical se pode achar várias conexões entre o nível semiótico e os simbolismos do nível semântico, na música propriamente dita, a mesma rede semiótica pode articular diferentes simbolismos; os modelos tecnológicos e ideológicos podem cooperar em diferentes maneiras. (TARASTI, 1994, p. 17)

Tarasti (1994) afirma que o mais interessante problema do ponto de vista da semiótica musical é a maneira como a influência desses modos é sentida no discurso musical, nas próprias estruturas musicais, afetando os domínios das chamadas **estruturas de comunicação**, responsáveis por reunir os mecanismos que um compositor tem de comunicar ideias musicais (p. 17). O autor completa que tais estruturas são representadas por estruturas estilísticas que, através de um certo "automatismo" garantem ao compositor algumas "soluções prontas" em suas situações de escolhas composicionais (p. 17-18). Tarasti (1994) define outras estruturas, as **estruturas de significação**, cujo "momento" estético na música é realmente apreciado (p.18). O autor afirma ser mister que o analista consiga diferenciar ambos os tipos de estrutura, visto que o processo de significação na música aconteceria de maneira cinética, enquanto evento que se desdobra no tempo: assim, o autor crê que tal abordagem se diferencia de outras em que se busca reduzir o caráter dinâmico da música em caráteres estáticos, ou binários. Com esta abordagem, seria respeitada a natureza processual da música, visto que a significação musical deveria seguir o contínuo "vir a ser" através das constantes mudanças de figuras musicais (p. 18). O autor critica, neste sentido, a "atomização" da música, a tentativa de dissolver a "musicalidade da música" em unidades puramente mecânicas (p. 18).

Autor de grande contribuição para o desenvolvimento da área da semiótica musical, Tarasti (1994) é responsável pela transferência das noções correspondentes às categorias de signo de Peirce aos seus devidos equivalentes musicais (ver fig. 45).

Figura 47: Ilustração esquemática acerca da relação entre as tricotomias de Peirce.



Fonte: TARASTI, Eero (1994, p. 56).

Tarasti (1994) criou o que chama de modelo tridimensional de análise musical (ver figura 47), que ilustra o seu raciocínio ante a correspondência semiótica e, deste modo, divide: a primeira tricotomia[52], relacionada aos "signos em si" (qualisigno, sinsigno e legisigno) no eixo vertical do gráfico; a segunda tricotomia[53],

[52] A primeira tricotomia consiste nas três categorias de signo: qualissigno, que é "uma qualidade que é um Signo"; sinsigno, que "é uma coisa ou evento existente e real que é um Signo"; legissigno, que "é uma lei que é um Signo" (PEIRCE, 2010, p. 52).

[53] A segunda tricotomia consiste nas três categorias de signo: ícone, que "é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não."; índice, que "é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto."; e símbolo, que "é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de alguma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto." (PEIRCE, 2010, p. 52)

relacionada aos signos e sua relação com o objeto (ícone, índice, símbolo) no eixo horizontal; a terceira tricotomia[54], referente aos signos em sua relação com o interpretante (rema, dicente, argumento), no eixo diagonal.

Tarasti parte das classificações relacionadas à segunda tricotomia presentes na visão de Karbusicky (1986), de acordo com a proposta da construção teórica de uma teoria semiótica musical, afirmando que o Índice:

> [...] refere-se ao estado do objeto. Abrange tudo o que pertence à área da expressão musical; por exemplo, a coloração tonal revelando nuances súbitas de emoção, estado espiritual e humor. Em princípio, os índexes estabelecem uma relação de contiguidade com o seu objeto. (KARBUSICKY, 1986 *apud* TARASTI, 1994, p. 54, tradução nossa)[55]

Sendo assim, na perspectiva semiótica musical, em uma relação vestigial, o Índice, configura uma possível "impressão" ocasionada pelo objeto musical ante o espectador, acerca do conteúdo: o exemplo de Tarasti (1994) recai na noção interoceptiva de expressão musical[56], visto que exemplifica um "resultante" perceptivo sutil, advindo de um resultado composicional e uma execução musical, no caso, orquestral, reveladora de "colorações", ativadoras de estados emocionais. O autor prossegue no âmbito das definições signológicas ao afirmar que o Ícone:

> "[...] funciona na base do isomorfismo. Por isso, sua contrapartida na música são as imitações de sons naturais como a música dos pássaros, vento, o murmurar de uma floresta, gotas de chuva, trovão, etc. (KARBUSICKY, 1986 *apud* TARASTI, 1994, p. 54-55, tradução nossa)[57]

Desta forma, de acordo com os exemplos do autor, o ícone, faz referência às relações mimetizantes do som, de modo que um compositor, através da idiomaticidade instrumental pode recodificar os sons naturais, como a "música dos

---

[54] A terceira tricotomia consiste nas três categorias de signo: rema, que "é um Signo que, para seu Interpretante, é um Signo de possibilidade qualitativa, ou seja, é entendido como representando esta e aquela espécie de Objeto possível"; dicente é "um Signo que, para seu Interpretante, é um Signo de existência real"; argumento, que "é um Signo que, para seu Interpretante, é Signo de lei." (PEIRCE, 2010, p. 53)

[55] "[...] refers to the state of the object. It includes all the belongs to the area of musical expression; for example, tone color displaying subtle nuances of emotion, spiritual state, or mood." (KARBUSICKY, 1986 *apud* TARASTI, 1994, p. 54)

[56] A expressão musical exemplificada por Tarasti (1994) difere do sentido proposto no início do capítulo, acerca da utilização do termo expressão musical enquanto substituto de conceito musical. Aqui, o autor se refere à expressão relativa à interpretação musical, sobretudo na leitura e execução de composições escritas.

[57] "Icons function on the basis of isomorphism. Hence their counterparts in music are imitations of natural sounds like bird song, wind, the murmur of a forest, raindrops, thunder, and so on." (KARBUSICKY, 1986 *apud* TARASTI, 1994, p. 54)

pássaros", o som do vento, da floresta, da chuva, etc. Finalmente, Tarasti (1994) esclarece que Símbolos:

> [...] na música são signos que, através de certas convenções na tradição musical, comunicam algum sentido, mesmo sentidos abstratos como crenças e valores. Hinos musicais provém uma boa ilustração. (KARBUSICKY, 1986 *apud* TARASTI, 1994, p. 54)[58]

O símbolo semiótico na música equivaleria, neste sentido, às relações arbitrárias do objeto musical, advindos de uma convenção, uma associação ideológica, artística, até mesmo de sentido abstrato, conectando a obra a um entendimento específico, não associado diretamente às propriedades físicas da música ou de sua comunicabilidade.

O autor ainda prossegue na arguição de que:

> "os signos em si, formam uma dimensão de criação musical no sentido literal: signos musicais tomam forma com base no outro, antes conhecidos complexos de signos, portanto utilizando-se como uma regra (ou Legissino) para a produção de signos subsequentes (Sinsignos ou signos únicos) e de novo para Qualissignos. (KARBUSICKY, 1986 *apud* TARASTI, 1994, p. 54, tradução nossa)[59]

Por fim, afirma que "uma composição consiste em uma cadeia de ícones, índices, e símbolos que alteram-se em qualquer ordem possível" (TARASTI, 1994, p.55)[60], obedecendo uma noção de complexidade, análoga à noção de **forma simbólica** vista anteriormente, entretanto, reconhecendo todas as tricotomias Peircianas enquanto elementos correspondentes, não excludentes entre si, num entendimento semiótico da música.

Tarasti se apropria das noções de interoceptividade e exteroceptividade (GREIMAS e COURTÈS, 1979, p.141 e p.191 apud TARASTI, 1994, p. 57) ao referenciar as operações semiológicas que ocorrem numa relação às ocorrências de sintagmas musicais dentro do signo, regidos pelos fatores internos de significação (Interoceptividade) e às ocorrências sintagmáticas que ocorrem devido a uma

---

[58] "Symbols in music are signs that, through certain conventions of a musical tradition, convey some meaning, even abstract meanings like beliefs and values. National anthems provide a good illustration." (KARBUSICKY, 1986 *apud* TARASTI, 1994, p. 55)

[59] "Signs in themselves form a dimension of musical creation in the proper sense: musical signs take form on the basis of other, previously known sign complexes, and thus serve as a rule (or legisign) for the production of subsequent signs (sinsigns or single signs) and again for qualisigns." (KARBUSICKY, 1986 *apud* TARASTI, 1994, p. 55)

[60] "[...] a composition consists in a chain of icons, indexes, and symbols which may alternate in any possible order" (TARASTI, 1994, p.55).

relação referencial com um elemento exterior ao signo (Exteroceptividade), o que nos leva às definições iniciais referentes ao entendimento de um signo imagético-musical. Tal conexão entre o entendimento do objeto musical e suas relações exteroceptivas estabelece um possível questionamento: seria o signo múltiplo imagético-musical de fato um signo múltiplo, ou apenas um signo musical ou visual, que está em processo dialógico com um elemento externo (música ou imagem)?

As proposições de Tarasti (1994) acerca das relações exteroceptivas, apontam uma relação externa que afeta a natureza das relações intrínsecas do signo musical. A relação exteroceptiva, culminaria em produções de formas de comunicação relativas à própria natureza musical, sendo a significação semântica musical prioritária no enfoque analítico adotado. No caso do nosso enfoque ante às capas das partituras enquanto produto, a música é percebida enquanto parte de um grande sistema comunicativo, polissêmico, em que a fruição é captada de forma integral, em uma trama de semas (até certo ponto) indissociáveis, cujas noções de signo múltiplo apoiam-se de forma “equivalente” em todos os sintagmas da imagem ou da música.

Vale ressaltar que as noções de signo múltiplo do início do capítulo não correspondem diretamente às noções de **forma simbólica**, nem tampouco à relação exteroceptiva do signo musical. O signo múltiplo, aqui desenvolvido, que também pode ser referido enquanto signo sinestésico, traz em si intrinsecamente uma relação de duplicidade nos componentes conceituais do signo, ou seja, é possível compreender que uma conjunção de vários signos sinestésicos também possa compor uma única **forma simbólica**. A concepção do signo múltiplo, apresentada durante o capítulo, levanta questões acerca da pluralidade dos elementos comunicativos através de uma perspectiva sígnica. Afinal, seria múltiplo todo signo? Ou a categoria de signo múltiplo seria aplicada apenas a um tipo específico de fenômeno sígnico?

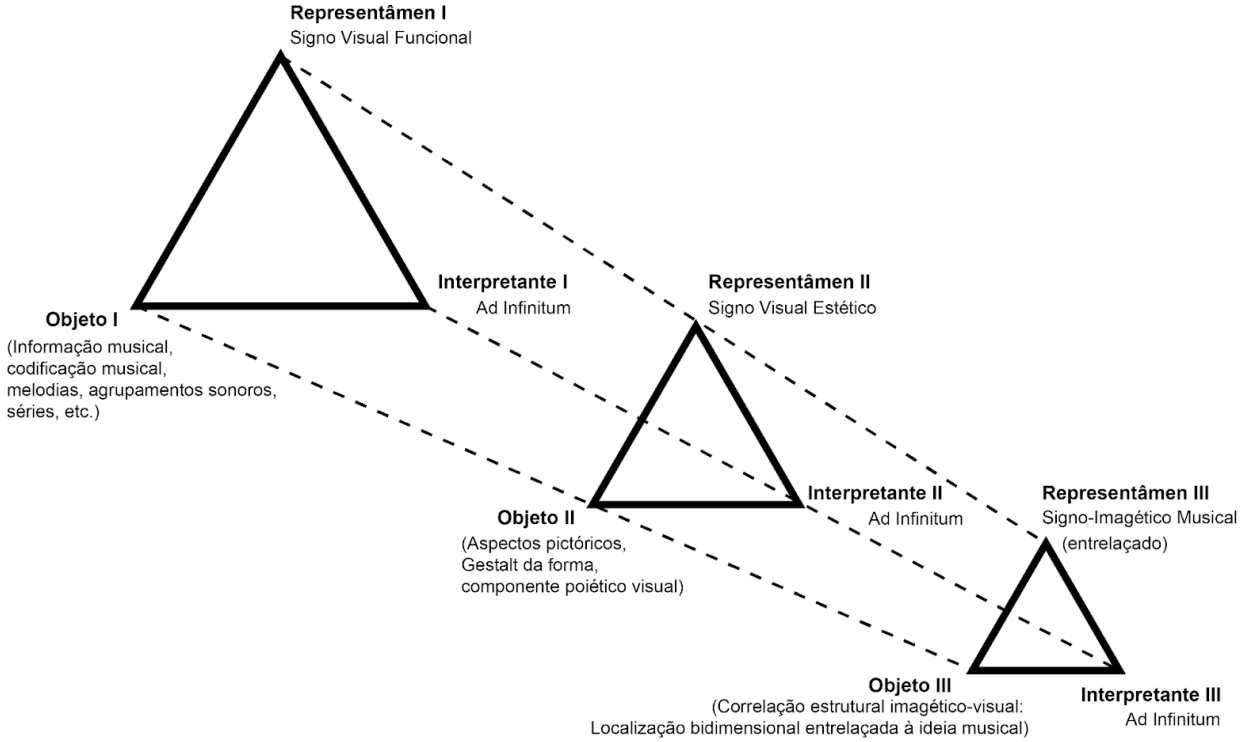
O signo **múltiplo/sinestésico** pode ser entendido como um signo **complexo**, uma espécie de **polissigno** que reúne um número variável de *representâmens* e objetos agregados (independentemente de sua configuração peirciana “infinita” de interpretantes); por sua vez, a **forma simbólica** de Nattiez

(1990) é entendida por nós como um **todo**, um agrupamento de diferentes signos musicais, enfoques teóricos, referenciais culturais e sêmicos.

O signo **múltiplo** ou **sinestésico** desenvolvido aqui, pode, em certo aspecto, misturar-se, inicialmente, na concepção de **forma simbólica**, visto que possui entrelaçamentos semânticos: ambos alçam um entendimento acerca de um "signo maior" ou de um agrupamento de polissemas, ou de conjuntos de polissemas, exigindo uma abordagem multi-focal. Entretanto, a visão de Nattiez (1990) acerca de tal abordagem é permeada por um viés mais inclinado a uma ontologia preponderantemente musical, mesmo quando acionando elementos de outras áreas. Neste enfoque, a predileção do discurso musical se faz presente de forma primordial, outrossim, alinhavando a teoria analítica a tantos aspectos, além da teoria musical, permitindo a conexão com a perspectiva musical, tal como os estudos culturais, históricos, psicológicos, etc. Na teoria proposta, relacionada à perspectiva sinestésica, podemos conceber níveis de complexidade que compreendam um entrelaçamento, através de diferentes concepções sígnicas triádicas de um mesmo signo (múltiplo).

No exemplo a seguir, temos a representação de um signo Imagético musical, que se expõe em dois momentos, a partir da depuração de cada uma de suas formas expressivas (conceito musical e imagético), para que num terceiro momento seja analisada a interação entre tais aspectos iniciais enquanto um elemento expressivo em si mesmo (ver fig. 48).

Figura 48: Ilustração esquemática acerca da relação múltipla entre concepções sígnicas triádicas.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

2.3 RELAÇÕES IMAGÉTICAS NA MÚSICA IMPRESSA DE CLEMENTE FERREIRA JÚNIOR

De modo a adentrarmos no conteúdo semântico da obra de CFJ, será necessário adotarmos procedimentos analíticos que sejam efetivos ante a especificidade da tarefa.

Nattiez (1990) compreende que um exame epistemológico e semiológico da análise envolve três elementos: o **objeto**, a **metalinguagem** e a **metodologia de análise** (p.133-134). Nattiez (1990) afirma que um **objeto** pode ser de difícil delimitação, de modo que sua definição depende do enfoque específico escolhido para abordá-lo. O autor considera denominar um conglomerado de enfoques sobre um determinado objeto uma **situação analítica**, que contém a dimensão física do corpus estudado, a questão da relevância estilística e a tripartição. Sobre **metalinguagem**, Nattiez (1990) define que esta “revela um traço”, que possui uma poiética que pode guiar a orientação analítica, sendo, em si, o objeto das leituras, o estruturador da análise, de modo que pode medir a influência do discurso analítico

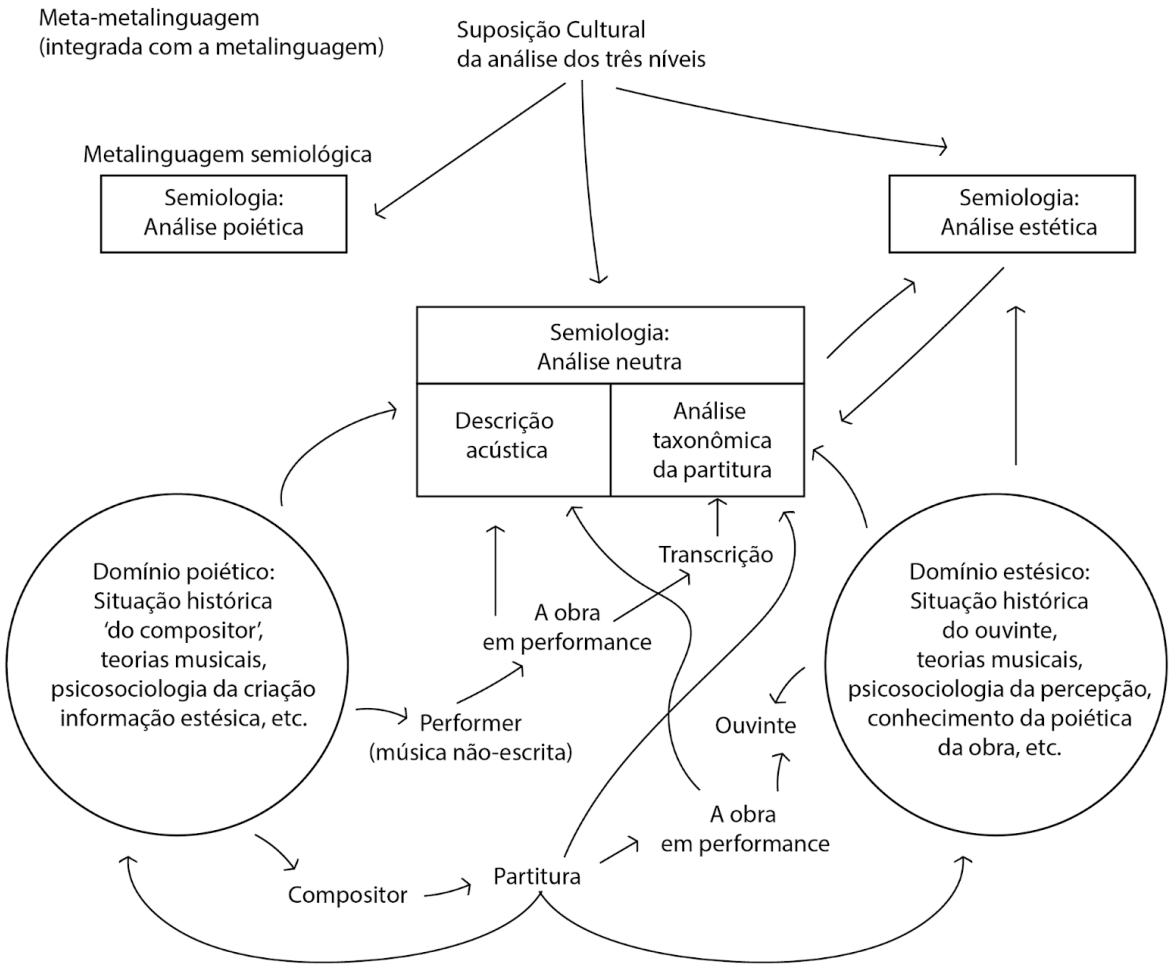
na “música em si” (p.134) . A **metodologia de análise** não seria um puro reflexo do objeto (música), visto que no processo analítico há uma “transição”, controlada por procedimentos implícitos ou explícitos para o trabalho (p.134).

Em nosso modelo particular de análise, adotamos parcialmente a noção tripartite de Nattiez (1975) e Molino (1990), que tem o potencial de fornecer alicerces eficientes para uma análise de relações musicais e imagético-visuais. Os autores defendem um olhar analítico semiológico musical através da busca de um nível "neutro" de conhecimento do objeto, sustentado pela contraposição de duas dimensões epistemológicas: a dimensão poiética e a dimensão estésica.

O **nível poiético** considera o caminho criativo, entendendo a situação histórica do compositor, teoria musical, informação estética, etc. como constituintes de significações do universo do emissor. É o nível relacionado às “estruturas de comunicação”, referentes à transmissão e organização dos sintagmas musicais, considerando inclusive o seu ambiente sociocultural referente. O **nível estésico**, traz um direcionamento focado na experiência estésica, ou seja, na experiência de recepção estética, na qual se busca perceber as significações resultantes do processo de observação e construção de significados por parte do espectador. Relaciona-se com as “estruturas de significação”, focando na recepção e nos aspectos pós-poiéticos, nos quais se faz importante o universo do ouvinte, incluindo seu ambiente sociocultural. O **nível neutro** abriga a análise taxonômica da partitura e sua “descrição acústica”, considerando essa equivalência entre compositor e ouvinte, tendo em vista também os aspectos envolvidos na performance, transcrição, etc. (MOLINO, 1990, p. 105). A “neutralidade” de tal nível implicaria em uma confluência das informações presentes nos dois níveis, priorizando as informações acústicas e os elementos gráficos relacionados à semiose musical da partitura.

A análise tripartite defendida pelos dois autores, é explicitada a partir da figura 49, que busca detalhar as nuances presentes em cada nível (nível neutro, nível poiético, nível estésico).

Figura 49: Tradução do esquema gráfico do pensamento tripartite.

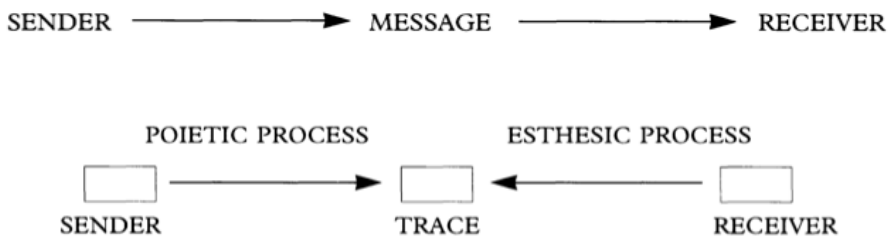


Fonte: MOLINO (1990, p.108) *apud* NATTIEZ (1975, p. 60).[61]

Molino (1990) simplifica essa relação tridimensional, ao transformar um modelo básico de comunicação social (emissor-mensagem-receptor). Ele inclui o processo poiético no fluxo emissor-mensagem e no fluxo receptor-mensagem – o que configura o termo *trace*[62] (substituindo o sentido de "mensagem") – enquanto o processo estético de reconstrução da mensagem (ver fig. 50). O autor compreende o processo menos enquanto um modelo estrito de comunicação, mais como uma rede de trocas entre indivíduos, comuns à linguagem, pintura, artes plásticas, religião e ciência (MOLINO, 1990, p.105).

[61] Fondements d'une sémiologie de la musique, 2 vols (Paris: 10/18, tradução nossa).
[62] Traço, de acordo com o autor, implica no resultante revelado pela observação metalinguística.

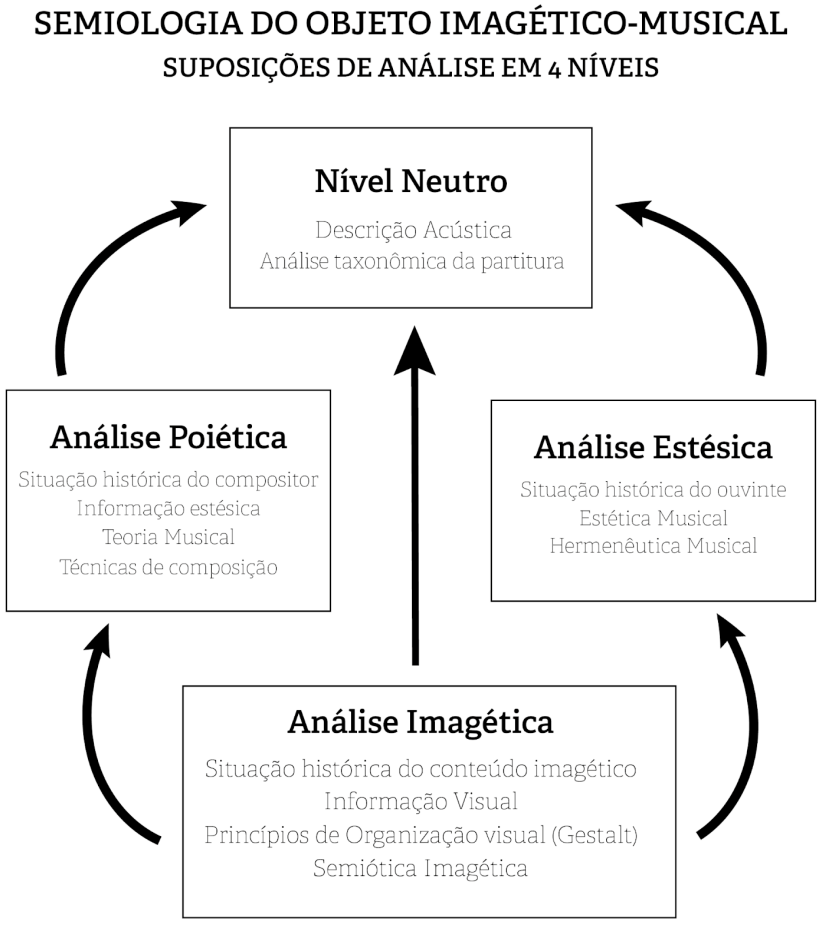
Figura 50: Modelo semiótico adaptado ao modelo tripartite.



Fonte: MOLINO, Jean (1990, p.106).

Desenvolvemos aqui uma variação do esquema analítico de Molino, onde acrescentamos o elemento imagético dentro do tripé de ambos, calcando a noção de um quadripé analítico. Sendo assim, acrescenta-se o **nível imagético,** que se conecta às noções poiéticas e estésicas, de forma a suplementar o nível poiético e estésico, subsequentemente alçando uma "nova" variante acerca do **nível neutro** de análise (ver fig. 51):

Figura 51: Esquema analítico tetrapartite.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Entendemos as partituras de CFJ a partir de sua **forma simbólica**, em suas noções variadas de objetos signológicos (múltiplos), sendo necessário obter uma divisão dos sistemas perceptivos do objeto observável “partitura”, com base em seus elementos comunicativos. Configuramos as seguintes divisões: 1. Elementos visuais comunicativos referentes ao conteúdo musical da partitura: notas musicais, acordes, conjunções, pausas, elementos textuais relacionados ao som de forma objetiva (indicações de tempos, andamentos, intensidade), elementos textuais relacionados ao som de forma subjetiva (expressões relacionadas ao caráter), etc.; 2. Elementos visuais sem função sonora: elementos gráficos figurativos (ilustrações e fotos), elementos gráficos não-figurativos (elementos de decoração), símbolos gráficos corporativos (símbolos gráficos referentes à publicidade); 3. Elementos textuais: elementos textuais que expressam informações históricas, referências autorais, endereços, autógrafos etc., que se referem a informações históricas, socioculturais; 4. Elementos mistos: elementos visuais, figurativos ou não, incorporados a elementos textuais, e/ou vice-versa; 5. Elementos evocativos: temáticos ou históricos, que evoquem a um referencial externo à obra, considerados através de um viés poiético (relativo ao universo expressivo, da linguagem artística do compositor, produtor gráfico), ou através de um viés estésico (a partir da percepção do consumidor ou analista musical)[63].

Tendo em vista essa configuração inicial, estabelecemos funções variadas das partituras: Função de comunicabilidade musical performática (sinais notacionais gráficos referentes ao caráter sonoro da partitura); Função estética ou contemplativa (ilustrações de capa, tipografias e elementos gráficos); Função comunicativa informacional (na referência da casa editora específica, artifícios promocionais, referentes estilísticos visuais e sonoros[64]); Função estética sinestésica/múltipla (referente à percepção total da partitura enquanto signo múltiplo).

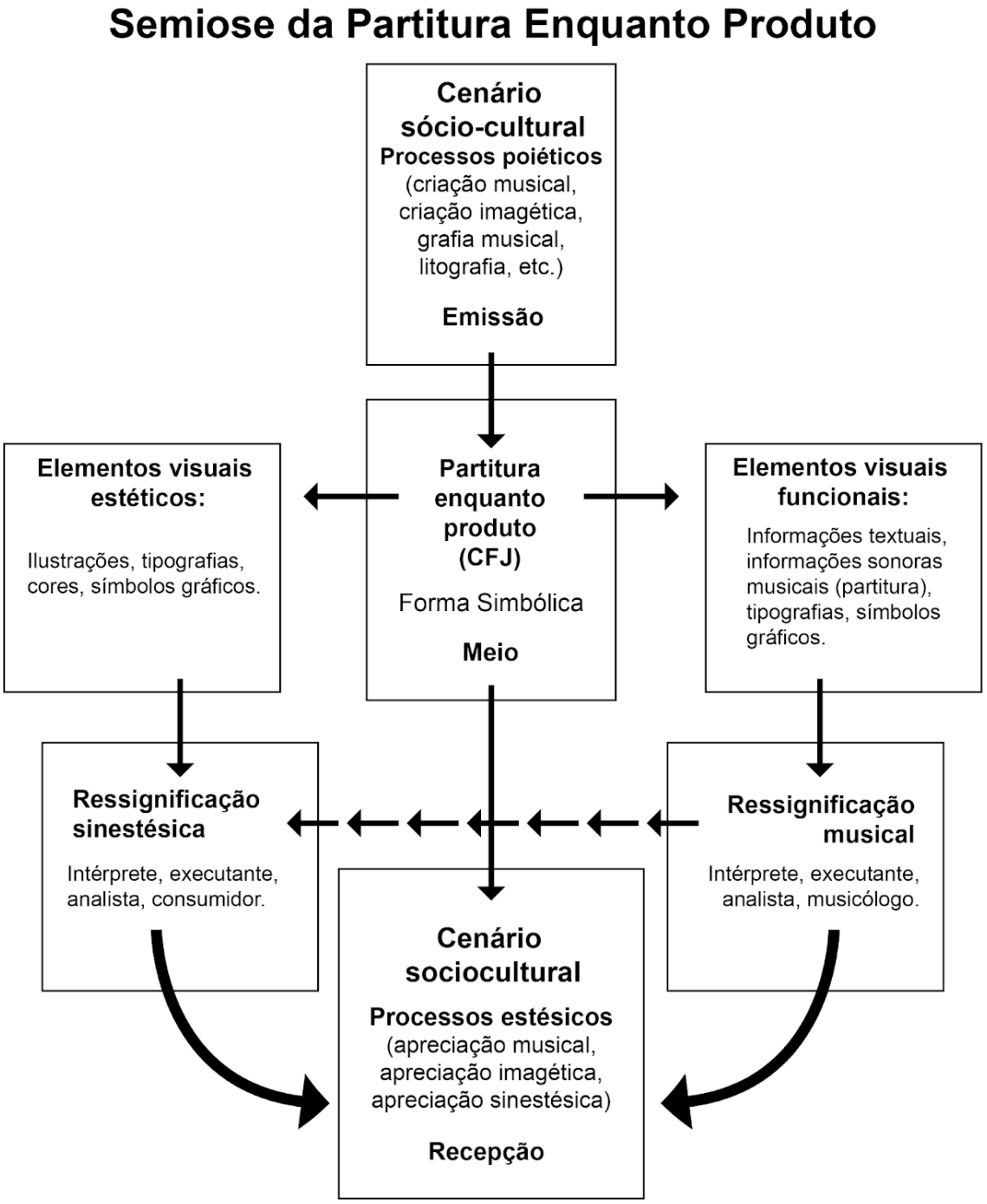
---

[63] Sobre este último elemento, em seu viés estésico, consideramos as camadas de significantes pessoais que podem estar envolvidos no ato de contemplação.

[64] Sobre um referente sonoro, refiro-me a certas informações sonoras que funcionam como elementos de comunicação, sobretudo intervalos rítmicos característicos de um estilo, ou lembranças de uma composição consagrada, por exemplo. Esses conceitos serão aprofundados durante o capítulo atual e o próximo.

A seguir, montamos um diagrama acerca das dinâmicas poiéticas e estésicas envolvidas no entendimento semiológico acerca da partitura de Clemente Ferreira Júnior enquanto produto (fig. 52).

Figura 52: Ilustração esquemática acerca do raciocínio da Semiose da partitura enquanto produto.

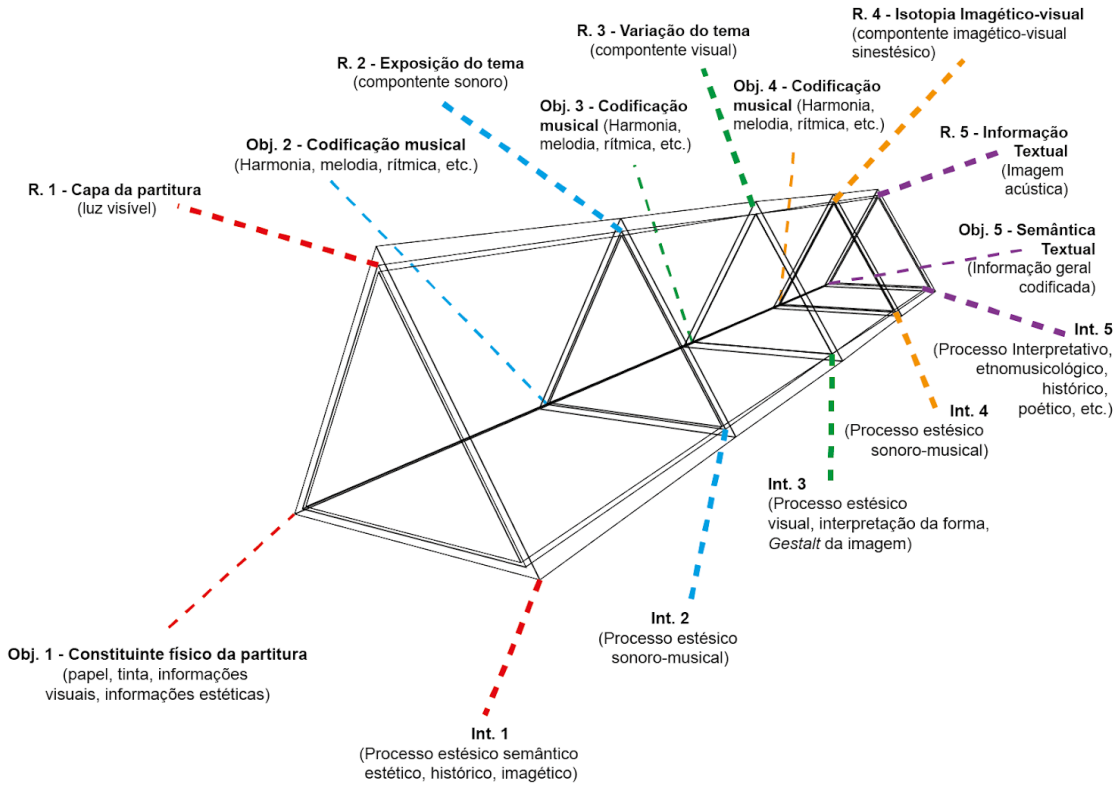


Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

O diagrama busca explicitar os processos de ressignificação da forma simbólica, compreendendo a percepção semiológica do ato “existencial” completo da obra do compositor, incluindo os processos poiéticos preexistentes ao lançamento da obra na sociedade (referentes não apenas à criação musical e temática, mas também à produção gráfica), assim como os processos posteriores de ressignificação, que contam com o processo receptivo no intérprete e/ou consumidor da obra. Considera-se a cadeia produtiva musical e gráfica enquanto o elemento responsável pela emissão, a partitura impressa enquanto o meio e o intérprete/consumidor/ouvinte como o receptor.

De forma complementar, realizamos um gráfico que exemplifica a semiose da partitura enquanto produto, considerando-a um signo múltiplo, compreendido a partir da interação sintagmática de cinco etapas sígnicas (ver figura 53).

Figura 53: Ilustração esquemática acerca do raciocínio da Semiose da partitura enquanto produto.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

A escolha das obras específicas para a análise se deu não apenas por motivos de gosto pessoal, mas sobretudo porque tais composições apresentam aspectos marcantes que acentuam claramente os parâmetros estudados aqui. Na tabela 2, apresentamos as obras de CFJ incluídas na análise, que serão devidamente endereçadas através de enfoques específicos (motivos temáticos musicais-visuais, aspectos harmônicos, aspectos melódicos, forma e concepção tonal, modernidades, etc.):

Tabela 2: Obras de Clemente Ferreira Júnior analisadas.

Gênero Musical	**Valsa**	**Schottisch**	**Outros**
Título	Matintaperêra	Olhos Sombrios	Gavotte Republicaine (Gavota)
-	Noites Veladas	Olhar Sereno	Meus Pecados (Polka)
-	A Província do Pará	Olhar Faceiro	
-	Cabôcla	Aquellesinho	
-	Minha Filha Dorme	Inflammaveis	
-	-	Não Posso Amar	
		Portugal-Brazil	

Fonte: Elaborado pelo Autor (2023).

Nossa análise possui um caráter múltiplo, tendo em vista que o próprio objeto de estudo se ancora na multi-relação dos signos artísticos. Sendo assim, dentro da cada nível da organização tripartite, será desenvolvido um enfoque específico para cada obra. Buscaremos desvelar os mecanismos comunicativos musicais e visuais, através de um esquema de descrição textual que varia entre a poiética indutiva e a estésica indutiva[65].

[65] Nattiez (1990) delimita seis tipos de análise, derivadas do entendimento tripartite: análise imanente, poiética indutiva, poiética externa, estésica indutiva, estésica “psicológica experimental” (baseada em entrevistas) e uma forma analítica que considera a equivalência entre poiética e estésica. (NATTIEZ, 1990, p. 140-142)

O enfoque descritivo relacionado ao nível poiético advém sobretudo do que Nattiez (1990, p. 161-162) chama de **Paráfrases**, consistindo em uma descrição "literal" dos eventos musicais presentes na partitura, entretanto admitiremos um flexionamento às análises **"Impressionísticas"** e às análises descritas como **Leituras Herméticas**[66], que constam, a partir do nosso entendimento, numa forma de análise cuja descrição verbal do evento musical apresenta um código próprio específico que "renomeia" os elementos musicais, sendo regida por uma aura de cunho fenomenológico. O enfoque descritivo relacionado ao nível estésico ocorre através de uma fenomenológica pessoal, guiado por vezes por relações de parentesco[67] e pelas relações de proximidade à obra, vivências enquanto consumidor de música, teórico de música e compositor. À guisa de um esmiuçamento das dinâmicas dialógicas entre imagem e música, na direção de um possível **nível neutro**, buscaremos o discurso artístico e musical em interação com o **nível imagético**.

Outrossim, alternativamente, podemos esmiuçar a relação imagético-musical presente no ato poiético de tais obras impressas, buscando compreender cada obra em seu aspecto múltiplo, mas também buscando acessar o elemento de "isotopia"[68] presente nelas. Desta forma, pode-se estabelecer um aporte entre uma entidade comunicativa comum entre um universo expressivo e outro, especificamente através de uma relação entre o elemento contemplativo, o elemento estético e o elemento informacional. Esta isotopia também pode ocorrer dentro do discurso musical em si, independente das relações múltiplas "interdimensionais".

---

[66] Nattiez (1990) define, em relação à forma de descrição verbal do evento musical, três subtipos de retóricas analíticas não formalizadas: análises "impressionísticas", que prezam por um âmbito "literário" de descrição musical; a paráfrase, que descreve *in situ* o elemento musical, sem "ressonâncias" fenomenológicas; e leituras herméticas, que apresentam uma maneira de descrição verbal que "renomeia" os elementos musicais, buscando uma essência do discurso musical através da elaboração pouco sistemática, entretanto conectado a uma aura fenomenológica. (NATTIEZ, 1990, p.161-162).

[67] Através de nossas percepções e também através de entrevistas semiestruturadas feitas com a neta de Clemente Ferreira Júnior, Maria de Lourdes Venturieri, e suas impressões sobre certas obras, além de informações históricas concedidas por ela.

[68] "Isotopia" é um conceito que Greimas (1976) emprestou da física, sendo o conceito central de sua obra "semântica estrutural". Consiste na percepção de um trato de familiaridade na totalidade de um determinado discurso.

No mais, busca-se realizar um apontamento dos vieses levantados no subcapítulo, referentes ao entendimento do objeto musical enquanto signo, revelando as relações isotópicas[69] presentes na interação semântica dos objetos musicais e visuais, em formas simbólicas múltiplas e suas formas expressivas. Além disso, as noções de Tarasti (1994) podem apontar, quando necessário, as inferências semióticas em relação aos semas musicais presentes na obra de CFJ, assim como outras noções ligadas à semiótica/semiologia musical, como narratividade e "estratégias textuais" de produção de retórica musical.

2.4 VALSA

A Valsa foi um gênero musical muito trabalhado por CFJ. Inclusive, segundo Salles (2007), o compositor "criou"[70] a valsa paraense (SALLES, 2007, p.130), dando uma característica mais "regional" ao gênero originado em Viena. Nas valsas de Clemente é possível observar um "sotaque regional", que não é expresso necessariamente por uma utilização direta de melodias populares, transplantadas em obras, tal qual fizeram os nacionalistas algumas décadas depois. O "sotaque" vem de uma certa qualidade de "sentimento sonoro", descrito por vezes pelo próprio Clemente ao assinalar o caráter de certos trechos, em que indica que o intérprete pianista deve executar com "grande sentimento íntimo"[71], o que nos dá indícios de como o autor concebia suas propostas melódicas e harmônicas: através de um ímpeto de grande subjetividade, desenvolvido de modo a atender afetos interiores.

A seguir apresentamos um pequeno trecho que visa a descrever sonoramente o acompanhamento característico da valsa (ver fig. 54):

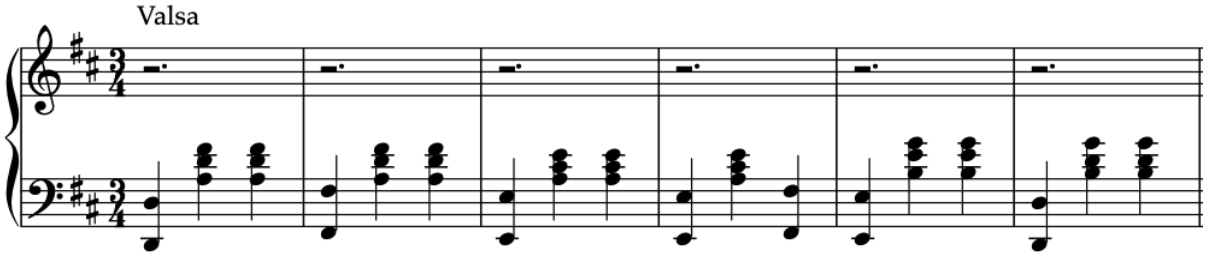
---

[69] "Na música, isotopias significam os princípios que articulam o discurso musical em seções coerentes" (tradução nossa). Original em inglês: "In music, isotopies mean the principles that articulate musical discourse into coherent sections." (TARASTI, 1994, p. 6).

[70] A afirmação de Salles possui uma interpretação ulterior, talvez não expressa de maneira mais apropriada inicialmente. Acredito que Salles queira ter dito que CFJ regionalizou a valsa, emprestando ao ritmo europeu características melódicas.

[71] Indicação de caráter encontrada na obra "Noites veladas".

Figura 54: Acompanhamento característico da valsa.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

2.4.1 MATINTAPÊRÊRA

Figura 55: Capa da obra “Matintapêrêra”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

A obra “Matintapêrêra” tem como temática central, a lenda da Matinta Pereira, muito recorrente no imaginário brasileiro, sobretudo no norte do Brasil (ver a capa na fig. 55). É representada por uma velha senhora e também por um pássaro, cuja aparição é interconectada no imaginário “visagento” nortista. A percepção lendária da presença da Matinta é confirmada pela audição do canto do pássaro relacionado à ela, que na mata pode indicar mau agouro. O autor Carlos Rocque (1968) provê uma excelente descrição da Matinta Pereira, no livro “A Grande Enciclopédia da Amazônia”:

> O Mito da Matintapereira, comum na Amazônia, notadamente no Pará, apesar de muito difundido, ainda não está bem delineado; isto é, há muita balbúrdia em torno dessa entidade mítica. Para uns é o saci amazônico; para outros, uma espécie de curupira, ou uma velha, ou um velho de uma perna só, ou um feiticeiro. [...]
> Ouvimos, no interior do Pará, várias estórias envolvendo êste sêr folclórico. Em síntese do material que coletamos, a Matinta é uma velha vestida de prêto, com longa saia. Na hora do encanto, começa a virar carambolas com uma lamparina na cabeça. E a chama dessa lamparina se mantém acesa até que ela se transforme em duende. Assombra as pessoas, dando-lhes violentas dores de cabeça, quebradeira geral do corpo etc. Quando ela está rondando uma casa (sabe-se pelo assovio do pássaro que acompanha, e que tem o mesmo nome), se se quiser prendê-la esta-se uma agulha virgem num cinto de couro e proferem-se pequenas orações: a Matinta se prende por ela mesma. No período daquela noite não mais prossegue a viagem - fica rodando a casa, assoviando, até o dia amanhecer. Então pedem que a livrem. Caso não se queira prendê-la, e simplesmente afastá-la, ao ouvir na noite o assovio característico, deve-se gritar: “Matinta, se tu queres tabaco vem amanhã!” ela vai-se embora. E no dia seguinte aparece, cobrando o fumo prometido.” (ROCQUE, 1968, p. 1092)

A representação da Matinta, percebida na capa da obra, coincide com parte da descrição de Carlos Rocque (1968), especificamente a de uma senhora com vestido preto, acompanhada de um pássaro – algo tido supersticiosamente como sinal de mau agouro (ver fig. 56). Enfim, este mito em especial tem um aspecto sonoro marcante: o assovio característico da Matinta, um aspecto entranhado no imaginário dessa lenda nortista, o que se mostrará importante mais adiante no texto.

Figura 56: Pormenores da capa da obra “Matintapêrêra”.

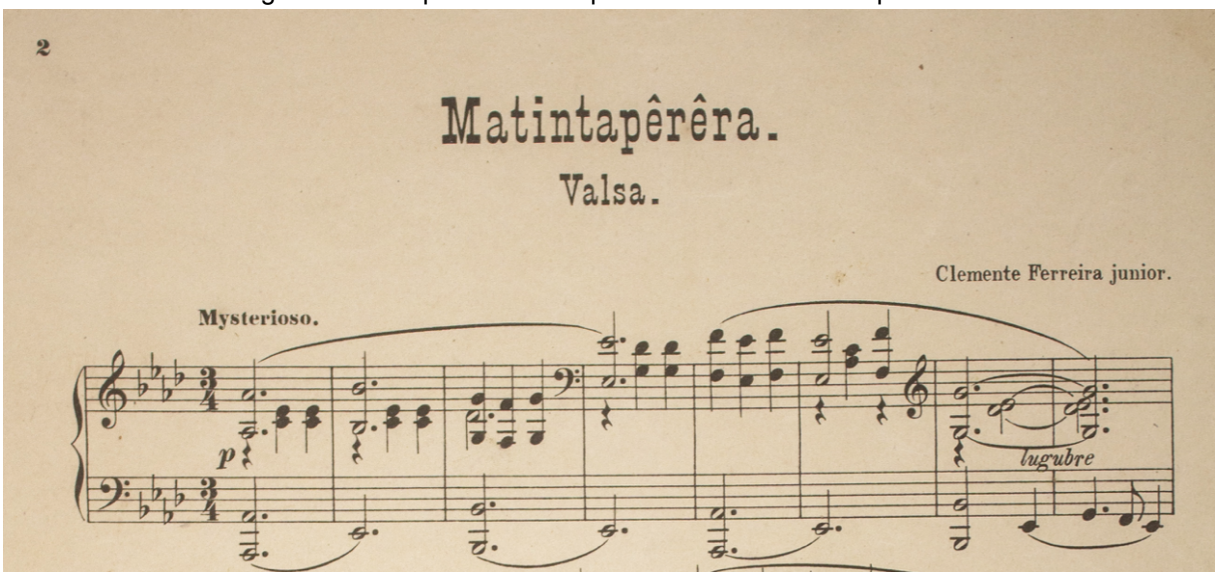


Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Matintapêrêra.

Clemente ressalta aspectos intrínsecos conectados à percepção da temática, por meio das indicações subjetivas de caráter. Já na primeira página, percebem-se as indicações “Mysterioso” e “lúgubre” (ver fig. 57). No entanto, a proposição sonora não corresponde ao sentido comum, moderno, das impressões de tais indicações[72], uma vez que se trata de uma valsa tradicional, com nível médio de dificuldade, e que utiliza a tonalidade maior. Ou seja, não há uma preocupação em trazer, de fato, uma atmosfera pesada à obra, pelo contrário, a sonoridade melódica e harmônica denota uma certa leveza e jocosidade, talvez buscando um maior caráter de “entretenimento”.

[72] Através da utilização de *clusters*, escalas “exóticas”, intervalos dissonantes, etc.

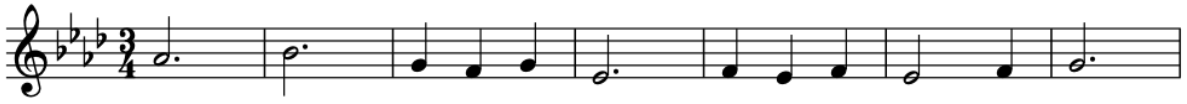
Figura 57: Oito primeiros compassos da obra “Matintapêrêra”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

A valsa se inicia com uma melodia simples, na tonalidade de Lá bemol maior, apresentando uma simetria quase perfeita, sendo os compassos 7-5 uma reaplicação retrógrada, alterada, dos compassos 2-4[73] (ver figura 58).

Figura 58: Melodia isolada dos oito primeiros compassos da obra “Matintapêrêra”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Editado pelo autor (2023).

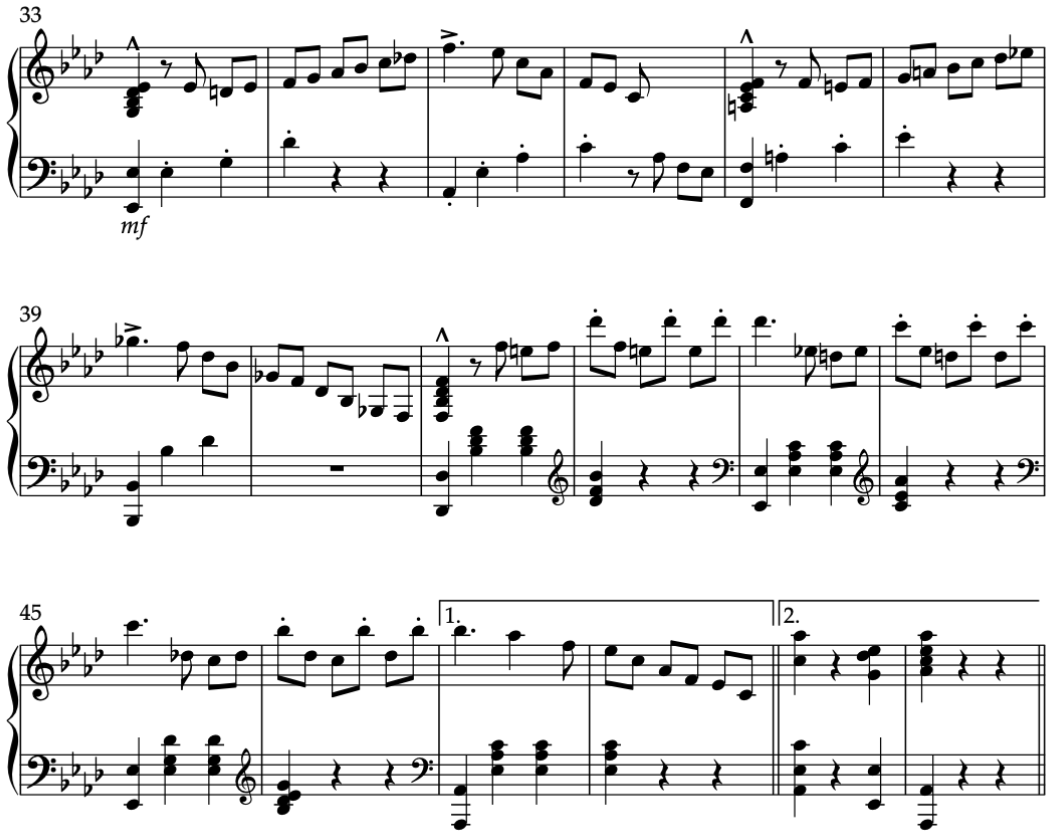
Após a exposição inicial do tema, de sua repetição e consequente fixação, observa-se maior complexidade na melodia, com a utilização de colcheias em melodias iniciadas no tempo fraco do segundo tempo do compasso (iniciando no compasso 33). Tal melodia na mão direita possui uma forma piramidal, que ocorre em 2 ciclos, distribuída em 8 compassos, caracterizando-se por um movimento ascendente predominantemente diatônico e um descendente com grande número de intervalos de segundas e terças.[74]

[73] Em termos rítmicos apenas, através da configuração: (original, compassos 2-4) mínima pontuada, semínima, semínima, semínima, mínima pontuada; (retrógrada, compassos 7-5) mínima pontuada, semínima, mínima, semínima, semínima, semínima, mínima pontuada.

[74] O primeiro ciclo consta na melodia ascendente: Mi bemol, Ré bequadro, Mi bemol, Fá, Sol, Lá bemol, Si bemol, Dó, Ré bemol, Fá, acima de uma harmonia referente a um acorde de Mi bemol maior, contando com a melodia descendente Fá, Mi bemol, Dó, Lá bemol, Fá, Mi bemol e Dó, acima

Estes movimentos podem ser interpretados como os voos de um pássaro, com variações ascendentes e descendentes, sendo o último movimento descendente (compasso 39), referente a um “pouso” na harmonia cadencial (c. 41), no acorde de Si bemol menor com baixo em Ré bemol (ver fig. 59).

Figura 59: Transcrição dos compassos 33-50 da obra “Matintapêrêra”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Editado pelo autor (2023).

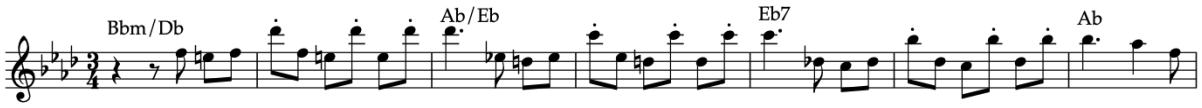
O movimento piramidal, aqui interpretado como voo de pássaro, representa um tipo de estratégia composicional que acentua uma noção gráfica intrincada no tecido sonoro. Tomando-se por base a terceira tricotomia de Peirce (2010), em uma interpretação indicial (referente ao índice), há uma possível relação semiótica, visto que o movimento gráfico-sonoro apresenta um indício vestigial da representação do pássaro, a partir de um movimento que pode ser atribuído a ele,

de um acorde de Lá bemol maior. O segundo ciclo consta na melodia ascendente: Fá, Mi bequadro, Fá, Sol, Lá bequadro, Si bemol, Dó, Ré bemol, Mi bemol e Sol bemol, acima de um acorde de Fá Maior, contando com a melodia descendente Sol bemol, Fá, Ré bemol, Si bemol, Sol bemol, Fá, Ré bemol, Si bemol, Sol bemol, Fá.

sem uma indicação direta a seu aspecto, sendo apenas uma significação residual de sua presença.

Já o trecho correspondente aos compassos 41-47, referentes ao ciclo cadencial, possui outra espécie de estratégia, ao apresentar uma série de saltos melódicos, intermitentes, que se assemelham a um assobio de pássaro, o que caracteriza uma correlação entre a temática conceitual, corroborada pelas representações da capa (pássaro) e a construção musical composicional (ver fig. 60).

Figura 60: Transcrição da melodia cifrada dos compassos 41-47 da obra “Matintapêrêra”.



Fonte: FERREIRA, Clemente (s.d.). Editado pelo autor (2023).

Tal ocorrência demonstra, possivelmente, uma preocupação do compositor em oferecer uma representação do imaginário sonoro da Matinta, através de uma tradução musical do pássaro que a representa, assim como um dimensionamento referente à ambiência florestal, signo visual igualmente presente na capa.

A relação sonora apresentada (canto de pássaro), configura uma representação semiótica icônica, que mantém na representação musical notacional aspectos sonoros audíveis do conceito sonoro-musical, no caso, a própria menção ao canto de pássaro. Outrossim, mesmo sendo a princípio uma menção não-literal[75], fica registrada uma possível intenção no processo poiético de CFJ. A representação exteroceptiva do elemento “pássaro”, registrado gráfica e sonoramente, revela uma preocupação do autor da música e do autor da representação visual (anônimo) em desenvolver uma isotopia manifestada em vários momentos.

[75] Em que não há uma tentativa de imitar completamente um canto gravado, transcrito de maneira científica, *ipsis litteris.*

Figura 61: Pormenor da capa da obra “Matintapêrêra”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

A tipografia utilizada para o nome da obra também carrega uma construção que ressalta aspectos de leveza, em função da inclinação gradual do título, implicando um sentido dinâmico ascendente, da esquerda para a direita (ver fig. 61). A disposição tipográfica fornece um dinamismo necessário para uma conexão entre a senhora na parte de baixo e o pássaro na parte de cima, quando sugere o movimento ocular para as seções superiores.

Quanto ao nome do autor, a tipografia empregada foi feita de maneira complementar àquela do título da obra, com características “magras” e serifas discretas (ver fig. 62). A sensação de leveza, proporcionada pelos traços finos de cada fonte, também reforça uma isotopia presente na temática lúdica da lenda da Matinta e seus elementos, em especial o pássaro.

Figura 62: Pormenor da capa da obra “Matintapêrêra”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

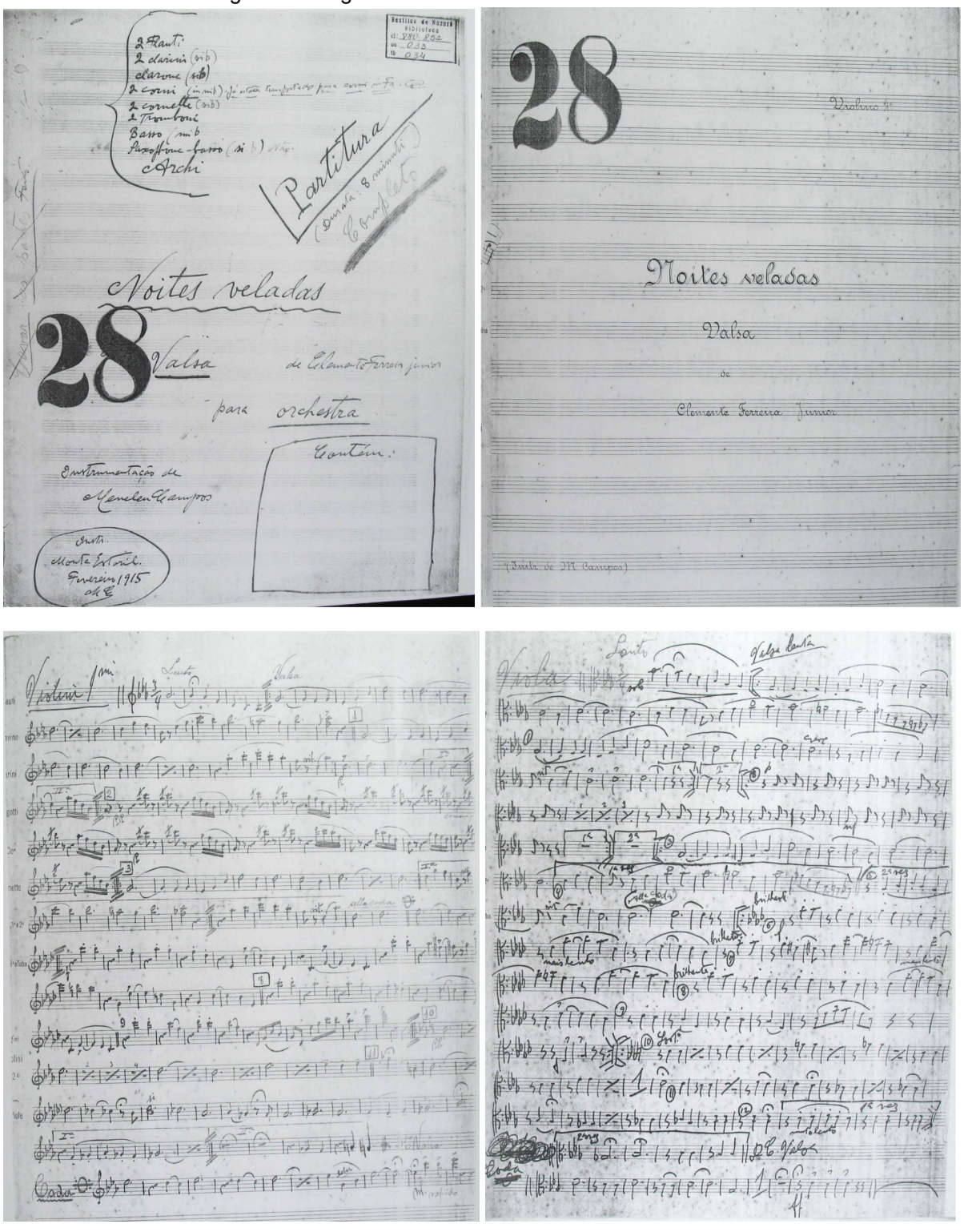
2.4.2 NOITES VELADAS

“Noites veladas” é uma das composições mais conhecidas de Clemente Ferreira Júnior, possuindo uma gravação da pianista Elza Kazuko Gushiken e da flautista Odette Ernest Dias (1979)[76]. Era uma das músicas preferidas de minha avó, Lourdes Venturieri, que a mencionava constantemente em seus relatos sobre CFJ, no dia a dia e nas entrevistas semiestruturadas que realizei com ela. De acordo com Lourdes, “Noites veladas” teria sido feita para uma das filhas do autor, numa ocasião de enfermidade. Clemente teria passado muitas “noites” velando a saúde da filha, talvez tocando a composição ao piano, de modo a instigar a sua melhora.

A obra foi orquestrada para a formação camerística por volta do ano de 1915, pelo compositor Meneleu Campos, o que indica um aspecto de prestígio, sendo possível supor que foi uma das peças mais consagradas de Clemente. Disponibilizo aqui pormenores de algumas páginas em versão manuscrita da orquestração realizada por Meneleu, chamada por ele de “Instrumentação”, feita para 11 instrumentos (violino, viola, violoncelo, contrabaixo, flauta, clarinete, clarone, fagote, trompa, corneta e trombone), como pode ser visto na figura 63.

[76] LP Sarau Brasileiro - Odette Ernest Dias (Flauta) e Elza Kazuko Gushiken (Piano).

Figura 63: Páginas manuscritas da obra “Noites veladas”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Em sua versão para piano, a obra foi produzida pela loja e editora “Pará-Chic”, descrita na própria partitura como “Livraria e Tabacaria: Agência de

Jornaes e revistas Nacionaes e Estrangeiras/Fábrica de Instrumentos de corda/Off. de Quadros” (ver fig. 64).

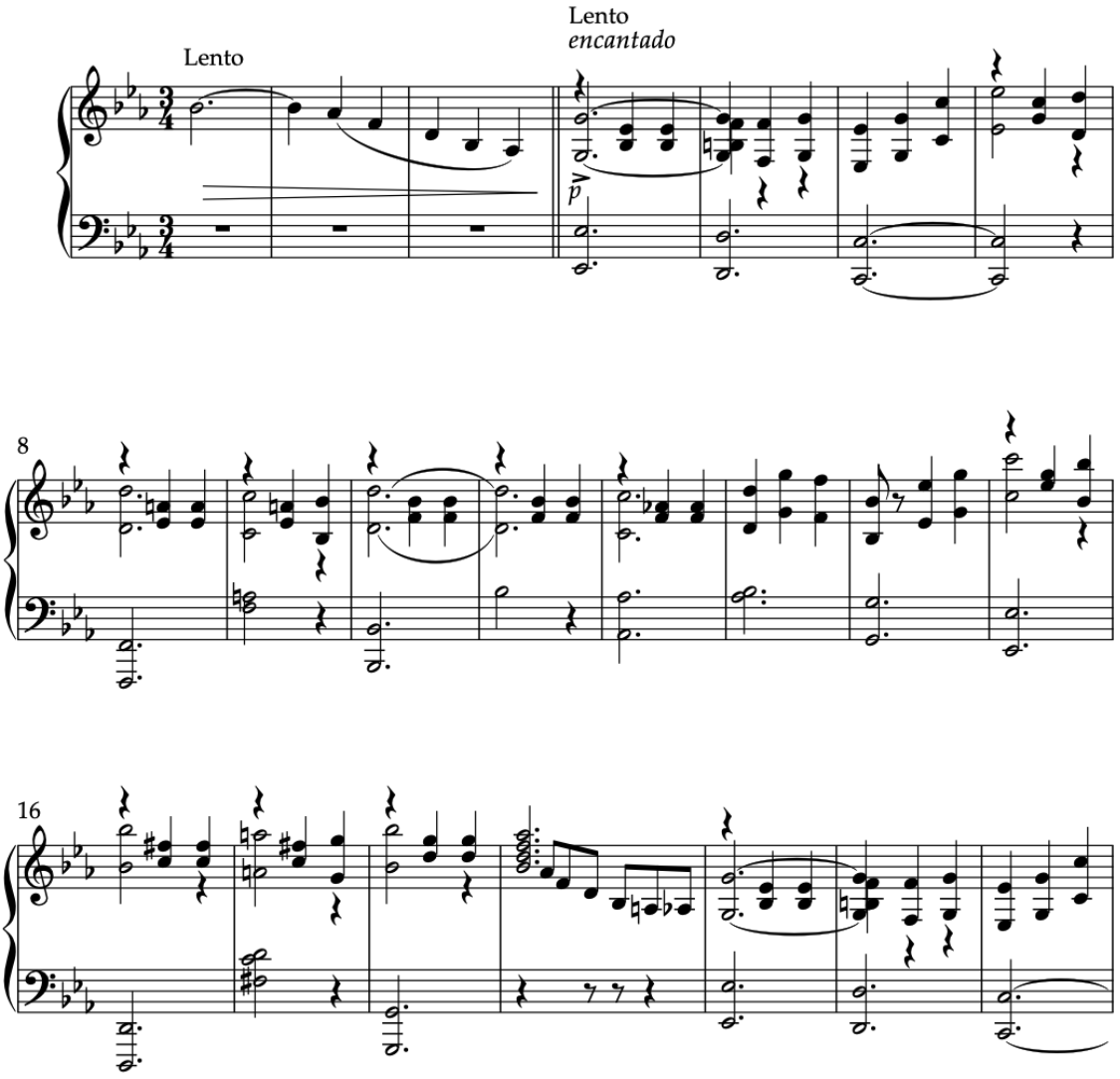
Figura 64: Capa da obra “Noites veladas”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

A obra se inicia na tonalidade de Mi bemol maior, com um arpejo lento com as notas Si bemol 3, Lá bemol 3, Fá, Ré 3, Si bemol 2, Lá bemol 2 (ver fig. 65). Tal arpejo inicial se comporta como um indutor, promovendo um dimensionamento que transporta o ouvinte a um estado de devaneio, de certo modo, preparando-o à recepção das poéticas noturnas, de características etéreas e fluidas.

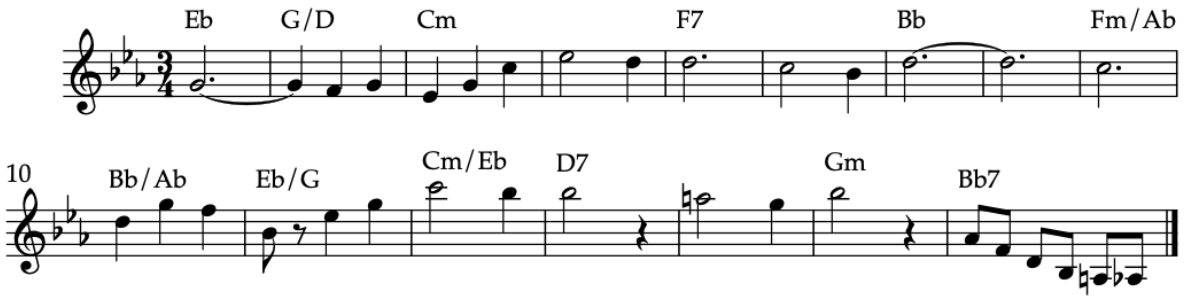
Figura 65: Compassos 1-19 da obra “Noites veladas”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904). Editado pelo autor (2023).

“Noites veladas” tem uma linha melódica inicial simples, “cantável” que apresenta um desenvolvimento moderado na primeira exposição, com um pico melódico no Dó 4, seguido por uma modulação inesperada num Ré Maior com a melodia no sexto grau (ver fig. 66).

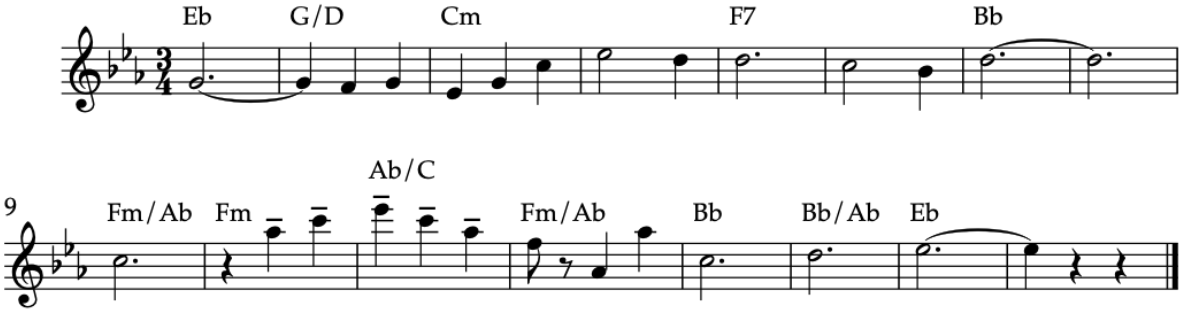
Figura 66: Melodia isolada de “Noites veladas”, de CFJ, referentes aos compassos 4-16.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904). Editado pelo autor (2023).

Na segunda repetição, há uma variação melódica que lembra a forma de arpejo piramidal (ascendente e descendente: Lá 4, Dó 5, Mi 5, Dó 5, Lá 4), iniciada no compasso 26 (ver fig. 67).

Figura 67: Melodia isolada de “Noites veladas”, referentes aos compassos 17-35.



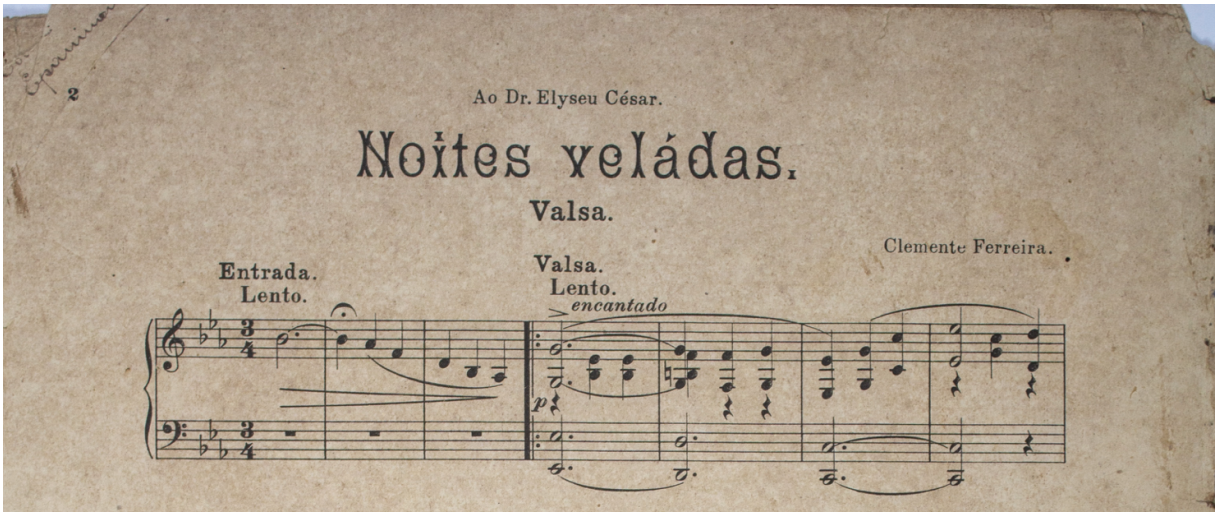
Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904). Editado pelo autor (2023).

Considerando que a obra “Noites veladas” foi feita para uma filha então enferma, e que o compositor teria passado noites em claro, acompanhando a criança, é de se pensar na possibilidade de que ele tenha desenvolvido durante tais dias/noites as ideias melódicas e harmônicas, talvez as tendo executado no intuito de curar sua filha, ou no mínimo oferecer-lha acalanto.[77] Portanto, estabelece-se uma primeira relação semiótica a partir de uma característica simbólica, visto que o compositor possivelmente associaria o ímpeto composicional à perspectiva de uma cura, através da contemplação.

[77] O oferecimento oficial da música é direcionado ao Dr. Elyseu César, o que inicialmente causa contradição com o relato de Lourdes Venturieri. No entanto, tal oferecimento pode indicar uma relação econômica referente ao financiamento da obra, aspecto em que seria possível que Elyseu tivesse papel fundamental.

A relação simbólica se constrói inicialmente pela relação associativa: composição - aspectos melódicos e harmônicos relacionados a um senso de cura. Entretanto, paralelamente, aciona-se uma forma de concepção do próprio universo pessoal simbólico (íntimo) de Clemente, guiado por um viés ultrarromântico, que talvez seja uma pedra fundamental, derradeira e absoluta na criação, em forma do seu processo pessoal de simbolização, através da transformação dos afetos familiares em “sentimentos musicais”.

Figura 68: Compassos 17-35 de “Noites veladas”.



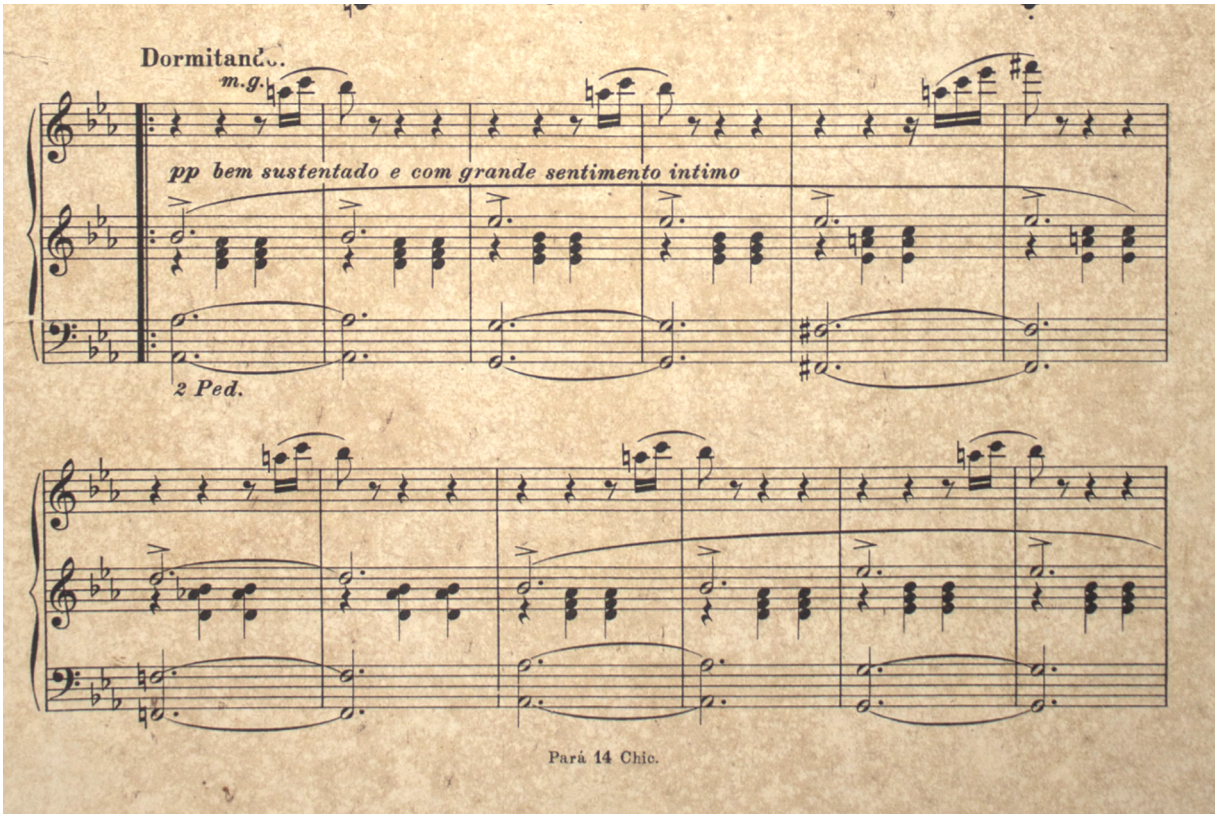
Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

À noção de extrema subjetividade conectada às indicações de caráter, encontramos ao início do tema melódico principal a indicação “encantado”, já no compasso 4, que nos fornece uma visão sobre a característica temática da obra, a ser percebida enquanto “onírica”, talvez com influenciado de uma estética geral “simbolista” e “ultrarromântica” em voga no século XIX (ver fig. 68).

É impossível não traçar um paralelo entre a temática conceitual da obra através da relação noites veladas (tema) > noturno (estilo de composição): CFJ imbrica no título da composição o aspecto imaginoso, contemplativo, meditativo do estilo de composição noturna, perpetrado por tantos autores, sendo o principal deles a grande influência de Clemente, Frédéric Chopin. Certamente, há tal aspecto na retórica musical, como poderá ser visto mais adiante.

O caráter onírico da obra é reforçado pela própria temática conceitual geral – noite/noturno. Neste sentido, o compositor buscou acentuar um aspecto de fluidez por meio das várias indicações de andamento “Lento”, “muito lento”, “atrasando muito” e “Dormitando”, presentes ao longo da obra, raramente sugestionando indicações mais vigorosas. O autor também monta um modelo narrativo paralelo ao discurso musical, demonstrando menções contínuas de aspecto onírico, através de tantos caráteres de expressão: “encantado”, “seintillante”, “brilhante”, “bem sustentado e com grande sentimento íntimo”, “adormecendo” e “despertando rápido” (ver fig. 69).

Figura 69: Compassos 111-116 de “Noites veladas”.

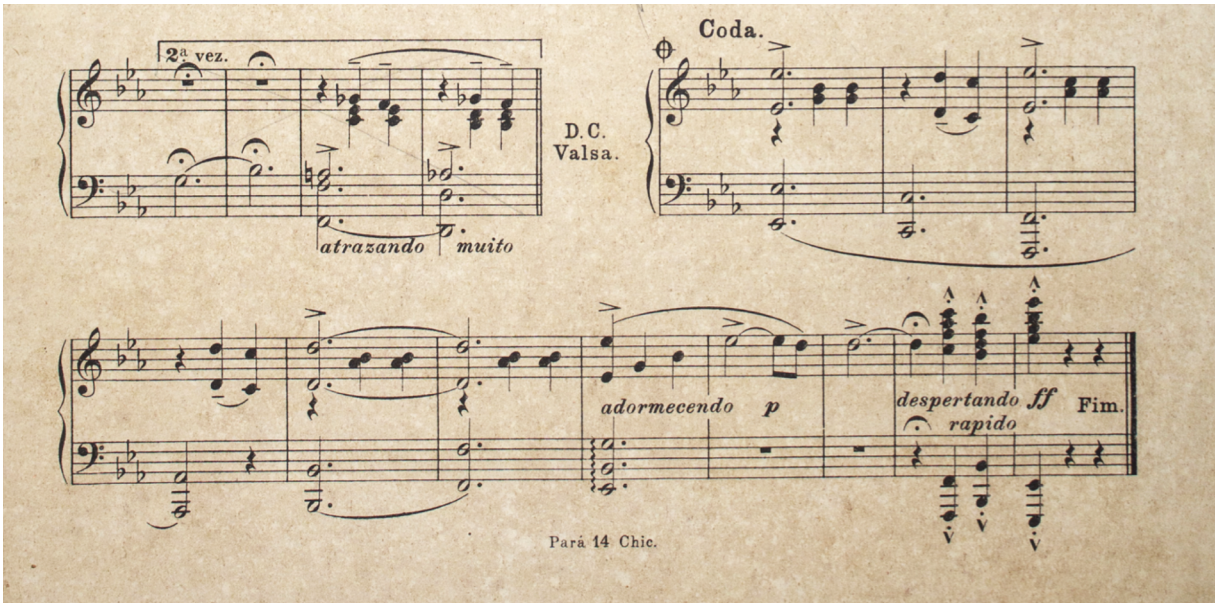


Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

O grande signo revelador da natureza criativa de Clemente Ferreira Júnior é a indicação textual de caráter: “Bem sustentado e com grande sentimento íntimo”, referente aos compassos 111-116 da mesma obra (ver figura 70). A indicação é demasiadamente subjetiva e nos gera uma busca ontológica: em que consiste um “grande sentimento íntimo”? O compositor tinha o intuito de que o intérprete “sentisse” o que estava executando, não sendo apenas um mero reprodutor de

mensagens sonoras, mas assumindo uma postura de transmissor de sentidos emocionais.

Figura 70: Compassos 137-150 de “Noites veladas”.

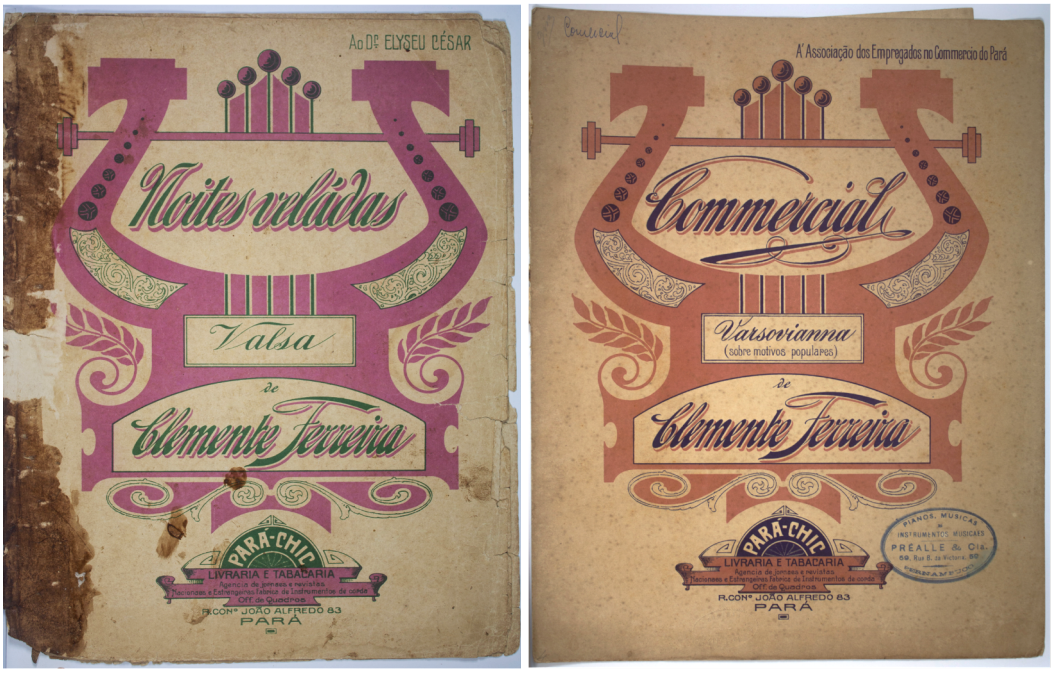


Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Clemente organiza os elementos narrativos exteroceptivos a serem percebidos dentro de uma forma simbólica (partitura “Noites veladas”), através de uma perspectiva sinestésica. O compositor propõe uma recepção quase imagética e sensorial, fruitiva de maneira paralela ao sentido de apreciação sonora da obra, cultivando sensações pela projeção de sugestões relacionadas ao ambiente noturno, onírico, reflexivo.

Os sentidos mais evidentes da estratégia narrativa são encontrados na coda, em que o compositor estabelece dinâmicas sutis de interpretação, através de sugestões de caráter” (“adormecendo” e “despertando”), justapostas de modo a fornecer um contraste entre os arpejos arrastados em *p*, encontrados no quinto e último compasso, para uma finalização “despertadora” em dinâmica *ff,* por meio de um esquema harmônico II-V-I (último e antepenúltimo compasso), resolvendo e reconduzindo a retórica fluida de outrora, ao ilustrar metalinguisticamente um despertar abrupto e hostil (ver fig. 70).

Figura 71: Capas de “Noites veladas” e “Commercial”, de CFJ.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904; s.d.).

Em relação à capa, encontramos uma relação de extrema similaridade com outra obra do compositor, “Commercial”, o que nos revela uma forma comumente trabalhada pela Livraria e Tabacaria “Pará-Chic” (ver fig. 71). O símbolo da lira[78] de Apolo é recorrente até hoje ao designar música erudita em publicações de partituras, sendo até imprescindível em anéis de formatura em Música.

[78] O dicionário de símbolos define a lira enquanto: “O mais antigo instrumento de cordas dos gregos, dotado de sete cordas. Geralmente usado para fins privados e profanos. Depois da morte de Orfeu, que, segundo a lenda, tinha recebido uma lira de Apolo, a lira foi colocada por Zeus entre os astros. Na arte cristã, ela é atributo de Davi, e também dos vinte e quatro anciãos do Apocalipse como sinal do louvor que prestam a Deus.” (HEINZ-MOHR, Gerd. 1994, p. 222)

Figura 72: Pormenor da tipografia do título “Noites veladas”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Figura 73: Pormenor da tipografia do título “Noites veladas”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

A prática da utilização de um modelo preexistente para obras diferentes nos revela a grande disparidade entre as produções gráficas do período, que variam de acordo com o porte dos estabelecimentos e da quantidade de financiamento que cada projeto possui. Daí se conclui que tais modelos necessitariam de menos investimento para a produção de uma partitura, o que não tira o mérito gráfico da obra, cujo design da própria lira, assim como as tipografias manuais, demonstram grande destreza caligráfica, revelando também a inclusão de efeitos de sombra (sem meio-tom, em roxo), tanto no título, quanto no nome do autor (ver figuras 72 e 73).

2.4.3 CABÔCLA

A obra “Cabôcla” foi produzida pela R.L. Bittencourt - Livraria Bittencourt, definida como: Casa especialista em *musicas*, pianos e novidades!”, que, assim como boa parte das lojas editoras, comercializava todos os possíveis artigos em

música, não apenas partituras. A obra em questão foi oferecida a Luna Bensimon, aluna do compositor em algum ponto, o que é confirmado pela publicação do dia 29 de outubro de 1896 do periódico *Folha do Norte*, de Belém (ver fig. 74):

Figura 74: Anúncio de jornal, referente ao exame de piano das alunas de CFJ.



Realisa-se hoje o exame de piano das alumnas do professor Clemente Ferreira, no Conservatorio de Musica

Serão chamadas as seguintes alumnas:

Luna Bensimon, Haydeé Godinho, Anna Baptista da Silva, Alia Israel, Olinda Pinto, Josephina Aranha, Olivia Baena e Victoria Freitas.

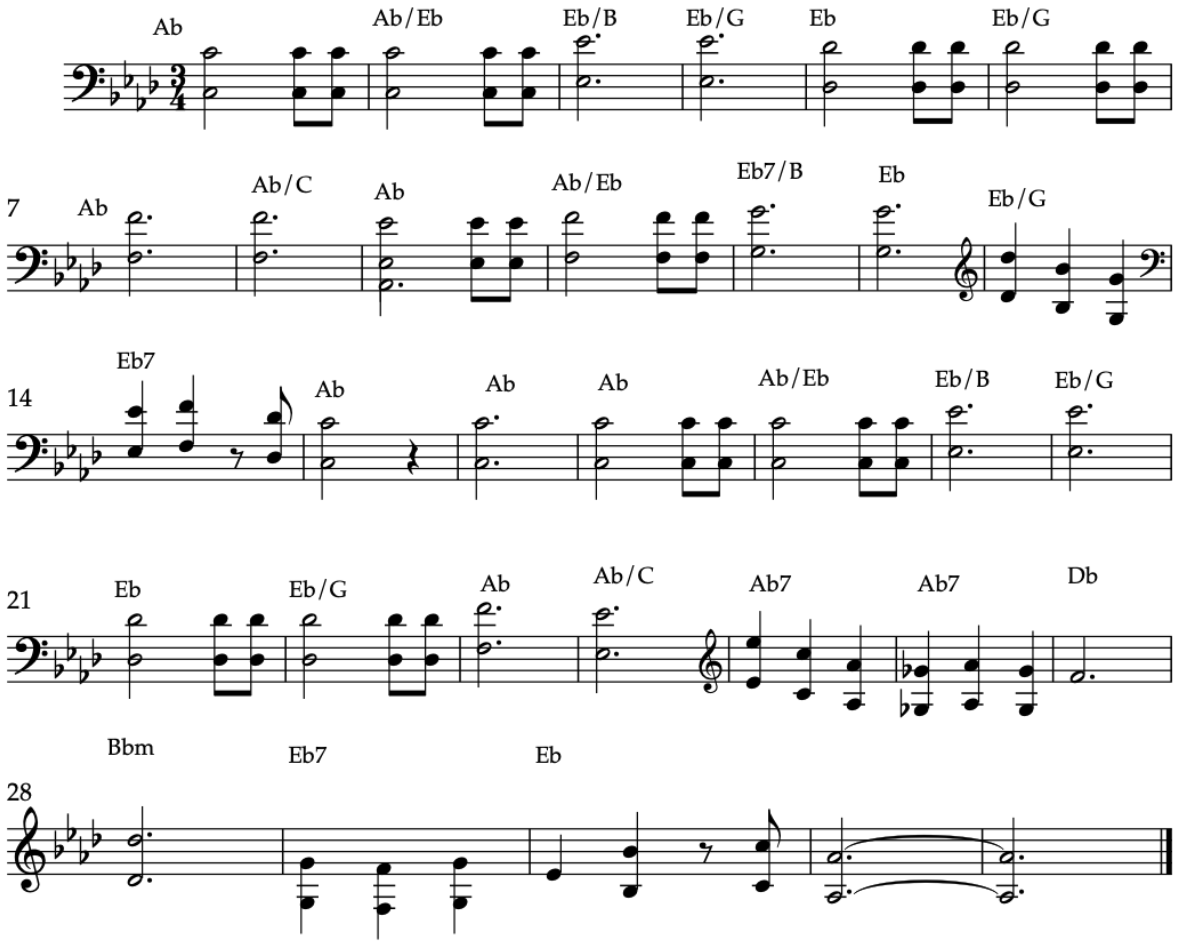
O exame constará de estudos de Chopin, Rubinstein, Czerny, Heller e algumas sonatas de Beethoven, Mendelssohon, Haydn e Grieg; de accordo com os apontamentos que o sempre lembrado o Egregio Maestro Carlos Gomes deixou para o regulamento do Conservatorio de Musica, ao qual sempre prestou valioso contingente, o illustre professor Clemente Ferreira, principalmente na parte referente ao estudo de piano.

Fonte: ECHOS E NOTÍCIAS (1896).[79]

A peça possui uma melodia simples, iniciada na terça (Dó) do acorde de Lá bemol Maior, com poucas movimentações verticais. A movimentação melódica simples e “relaxada” implica um ímpeto de crescimento da obra a partir dos encadeamentos harmônicos que interpolam a posição do baixo em momentos estratégicos, sugerindo um balanço suave e cativante (ver fig. 75).

[79] “Realisa-se hoje o exame de piano das alumnas do professor Clemente Ferreira, no Conservatorio de Musica. Serão chamadas as seguintes alumnas: Luna Bensimon, Haydeé Godinho, Anna Baptista da Silva [...] O exame constará de estudos de Chopin, Rubinstein, Czerny, Heller e algumas sonatas de Beethoven, Mendelssohon, Haydn e Grieg; de acordo com os apontamentos que o sempre lembrado o Egregio Maestro Carlos Gomes deixou para o regulamento do Conservatorio de Musica, ao qual sempre prestou valioso contingente, o illustre professor Clemente Ferreira, principalmente na parte referente ao estudo do piano.

Figura 75: Melodia cifrada referente aos compassos 1-32 da obra “Cabôcla”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Editado pelo autor (2023).

A melodia simples do tema principal dialoga diretamente com a proposta gráfica da capa, como pode ser visto a seguir, na figura 76.

Figura 76: Capa da obra “Cabôcla”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Cabôcla.

O elemento temático conceitual em “Cabôcla” é determinado a partir da figura feminina desnuda, que se protege do sol em uma praia tropical/equatorial. Chama atenção a caracterização excessiva da personagem, que conta com adereços de pena (na cabeça, no pulso e no tornozelo), colares de conchas, que buscam reforçar o arquétipo da “cabôcla”[80], juntamente com a cor da pele que, ainda que relativamente branca, possui uma tonalidade mais escura do que outras

[80] “Caboclo” é a denominação do nativo brasileiro miscigenado, especificamente através da união do genótipo indígena com genótipo branco. Entretanto, o termo “cabocla” pode se referir também à “mulher nativa”, de uma maneira geral.

representações femininas das capas de CFJ. Os traços da personagem central ainda parecem demasiadamente caucasianos para uma representação fiel do arquétipo de representação da “beleza nativa”, no entanto, tal “branqueamento” da representação cabocla seria algo muito comum no Brasil da época (fig. 77).

Figura 77: Pormenor da capa da obra “Cabôcla”.

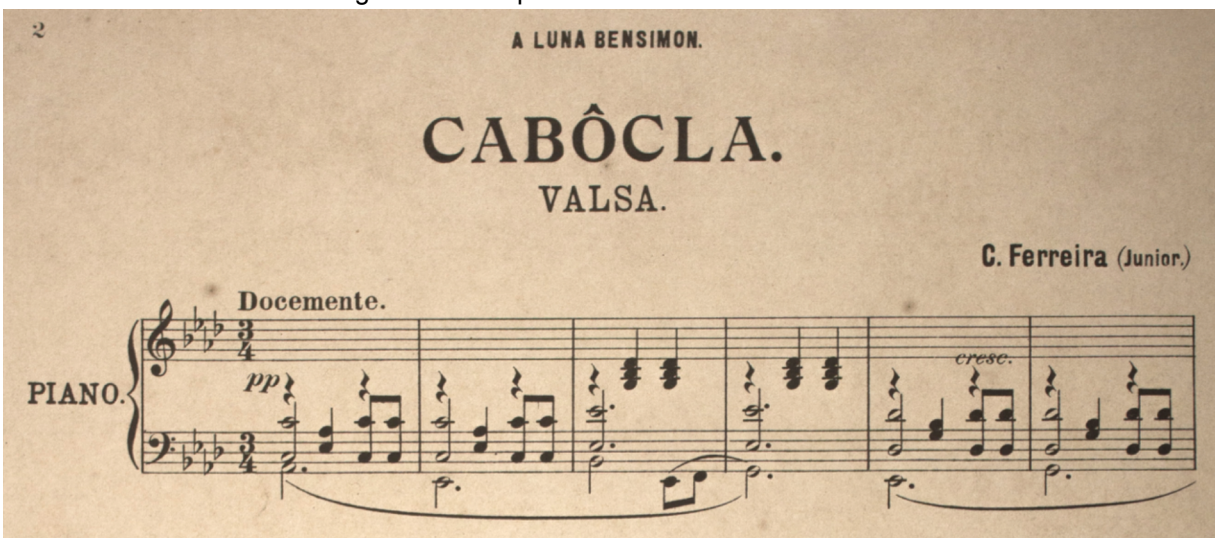


Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

O aspecto da nudez mostrada na obra representaria um apelo pornográfico? Não necessariamente, outrossim, apresenta a ideia de um romance amoroso, certamente, tendo em vista as expressões de caráter observadas na partitura, como “Muito Apaixonado”. As expressões de caráter subjetivo encontradas buscam criar situações e impressões imaginárias, a partir da proposta inicial da capa: “Docemente” (ver fig. 78), “M^{to} apaixonado” (ver fig. 79), “Brandamente” (ver fig. 80), “Com muito sentimento” (ver fig. 81), “Com muito

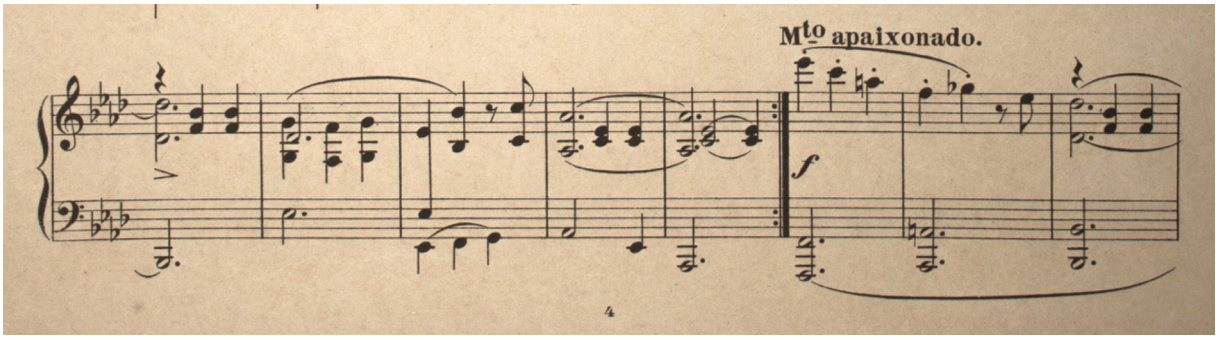
abandono” (ver fig. 84), “Cochichando” (ver fig. 86), “Desdenhoso” (ver fig. 87), “Delicadamente” (ver fig. 87), “Docemente” (fig. 88, novamente) e “Com requébro” (fig. 89). Além de indicadores de subjetividades atuantes no som, funcionam como complementos poéticos e agentes criadores de imagens e estados de espírito na mente do intérprete-espectador.

Figura 78: Compassos 1-6 da obra “Cabôcla”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 79: Compassos 29-34 da obra “Cabôcla.

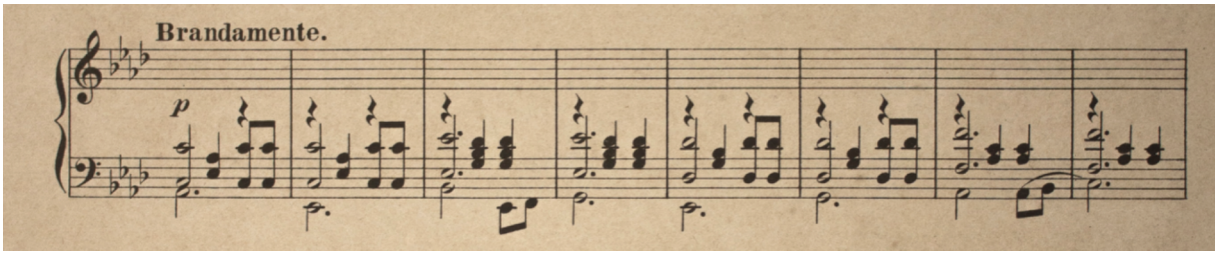


Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

No compasso 32, há uma interposição de uma breve modulação em Fá, com a inclusão do texto referente à expressão de caráter “M^{to} apaixonado” (ver figura 79). Pode-se concluir que o compositor quisesse acentuar a sensação referente ao estado de espírito “apaixonado” com a sensação de modulação musical, caracterizada pela mudança de tonalidade, o que sugere a tentativa de

impor uma metalinguagem a partir da mixagem de domínios musicais e sensoriais (proposta pelo texto).

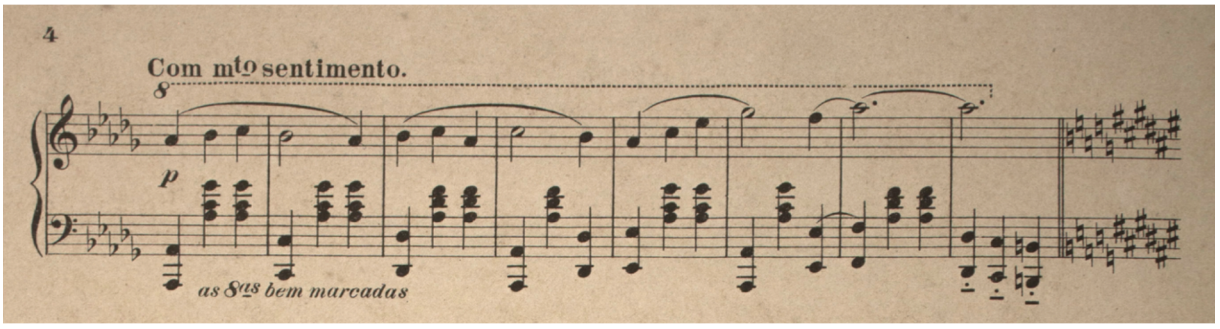
Figura 80: Compassos 51-57 da obra “Cabôcla”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

A repetição da melodia a partir do compasso 51, a ser executado “Brandamente” (ver fig. 80), induz a uma variação perceptual do caráter interpretativo. Neste sentido, o compositor provoca uma releitura de um mesmo virtualmente idêntico (ocorrido a partir do compasso 1).

Figura 81: Compassos 83-90 da obra “Cabôcla”.



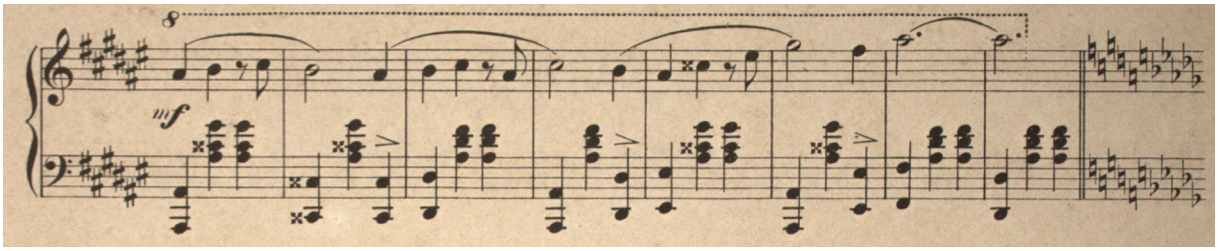
Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

No trecho referente aos compassos 89-90, o autor utiliza novamente o recurso da modulação, sendo, neste caso, uma modulação que atua na própria armadura de clave, configurando o “crescimento”[81] da tonalidade de Lá bemol maior

[81] “Crescimento” refere-se a um conceito analítico de Jean Larue (1989), que consiste em considerar a forma musical de uma maneira dinâmica. O autor realiza uma comparação com os afluentes de um rio: “O fluxo da música deve ser sempre percebido como um riacho (seja uma cachoeira, riacho ou rio) com afluentes de vários tamanhos vindos de várias direções, e nunca como uma dispersão de tanques e lagos, ou pior ainda, como cubos e caixas , ou seja, compartimentos estanques - nos quais o compositor despeja suas ideias.” (1989, p. 88, tradução nossa).
Original: “La fluidez de la música debe percibirse siempre como una corriente (ya sea un salto, un arroye o un río) con afluentes de muchos tamaños provenientes de muchas direcciones, y nunca

para Ré bemol maior. O crescimento apresentado pela mudança de clave e a mudança de elementos melódicos são reforçados pela proposta conceitual. Deste modo, “Com muito sentimento” configura, potencialmente, um signo musical de múltiplos semas.

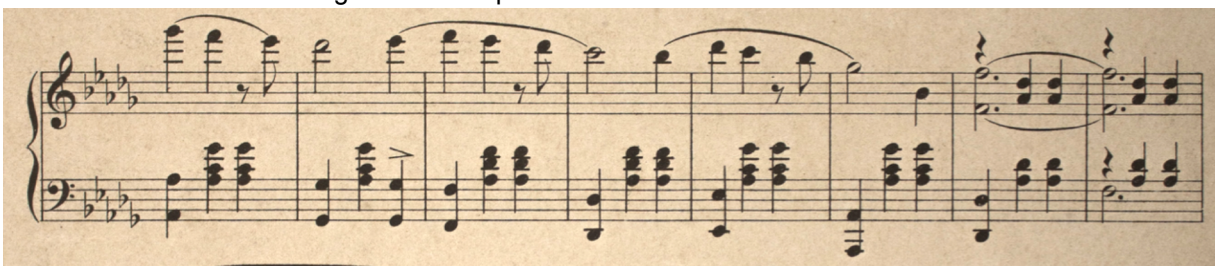
Figura 82: Compassos 91-98 da obra “Cabôcla”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

A proposta de crescimento ligada a uma ação modulatória prossegue a partir do compasso seguinte (91), em que o compositor apresenta uma modulação de clave para a tonalidade de Ré sustenido menor, ampliando à potência máxima a perspectiva do signo musical “com muito sentimento” (ver fig. 81).

.Figura 83: Compassos 99-116 da obra “Cabôcla”.



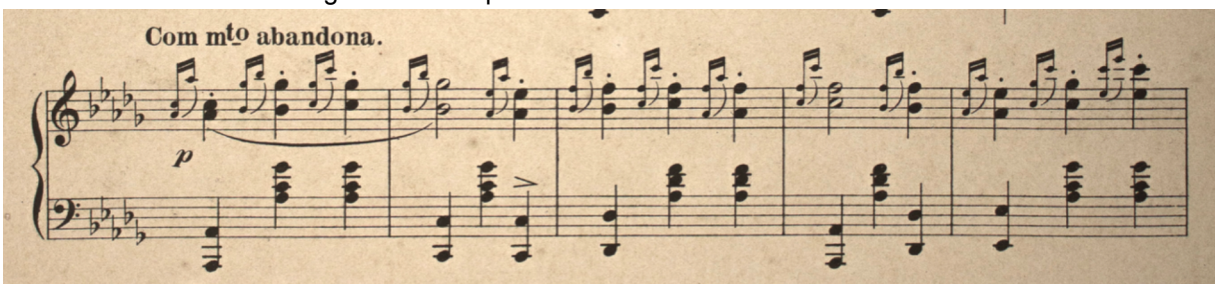
Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Clemente até mesmo promove um retorno a um estado de espírito à tonalidade original (Lá bemol maior), ainda mantendo a mesma melodia, porém adaptada (ver fig. 83).

---

eorno una dispersión de es tanqut!s y lagos, o, peor todavía, como cubos y cajas decir, compartimentos estancos- en cuyo interior e l compositor derrama sus ideas.” (1989, p. 88).

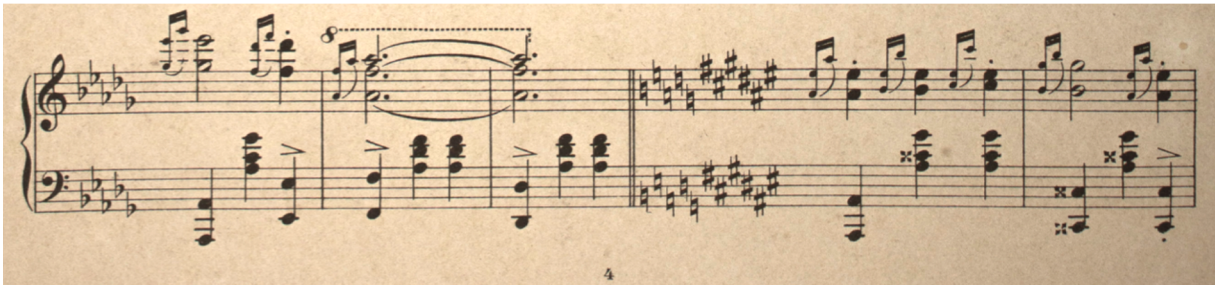
Figura 84: Compassos 115-119 da obra “Cabôcla”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

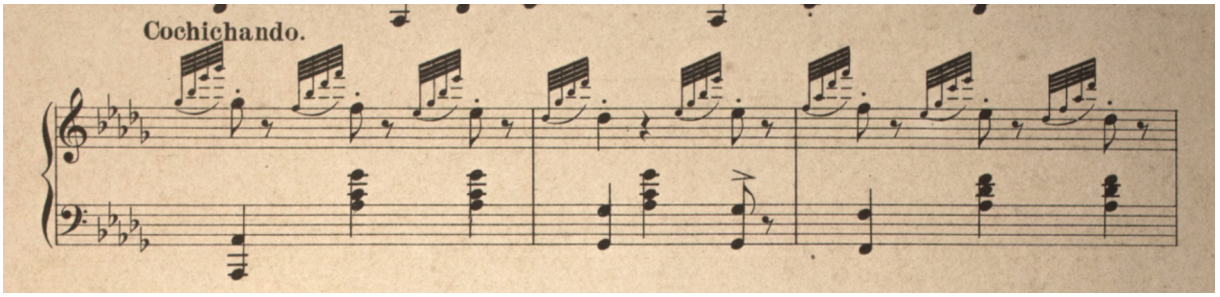
Seguindo na proposta narrativa e polissêmica, o compositor realiza a seção que corresponde ao “abandono” (ver fig. 84), ao ressaltar uma carga maior de melancolia, a ser acentuada pelo uso exagerado de apojaturas. A melodia corresponde aos exemplos de crescimento vistos anteriormente, inclusive as mudanças de clave obedecem a mesma ordem (ver fig. 85).

Figura 85: Compassos 120-124 da obra “Cabôcla”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

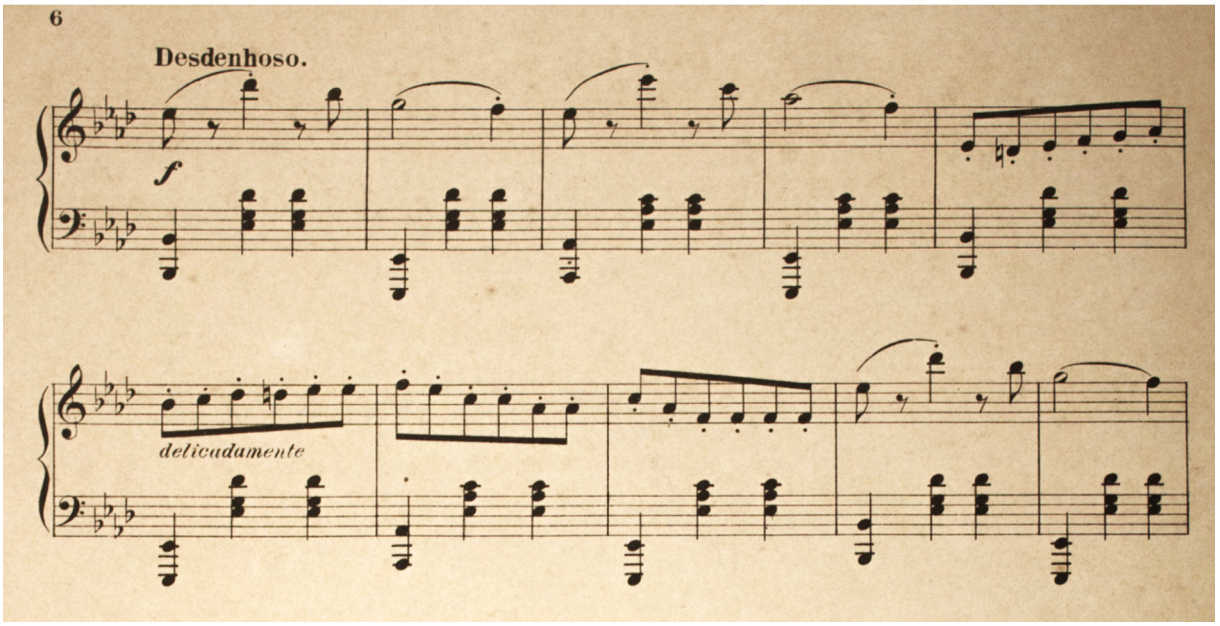
Figura 86: Compassos 131-133 da obra “Cabôcla”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Nos compassos 131-133, o compositor apresenta uma construção que pode ser análoga a uma concepção de signo indicial (terceira tricotomia de signo), visto que há uma tentativa de reproduzir um aspecto parcial do ato de cochichar. As apojaturas repetidas podem remeter a sussurros sibilantes, referentes à característica sonora do cochicho. Nota-se uma tentativa de suavizar o dedilhado das difíceis apojaturas e ressaltar a fugacidade presente em tal ato vocal (ver fig. 86).

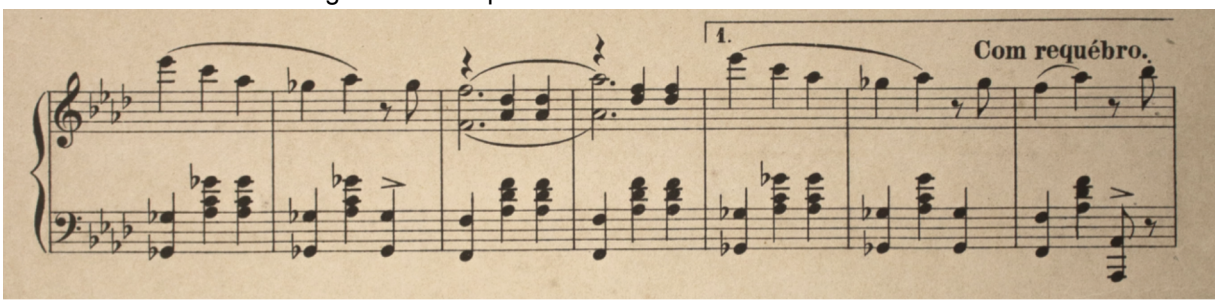
Figura 87: Compassos 147-156 da obra “Cabôcla”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Uma postura “desdenhosa” é esperada na maneira de execução dos compassos 147-156 e, entre eles, o trecho 152-154 deve transmitir delicadeza (ver fig. 87). Este trecho tem algumas repetições melódicas em *staccato*, que sugerem um viés percussivo. A partir dele, o autor promove um retorno definitivo à tonalidade principal (Lá bemol maior). Na parte final da peça, o tema inicial é repetido, com a sinalização de certo “requébro” para a interpretação, nos compassos 196-197 (ver fig. 88).

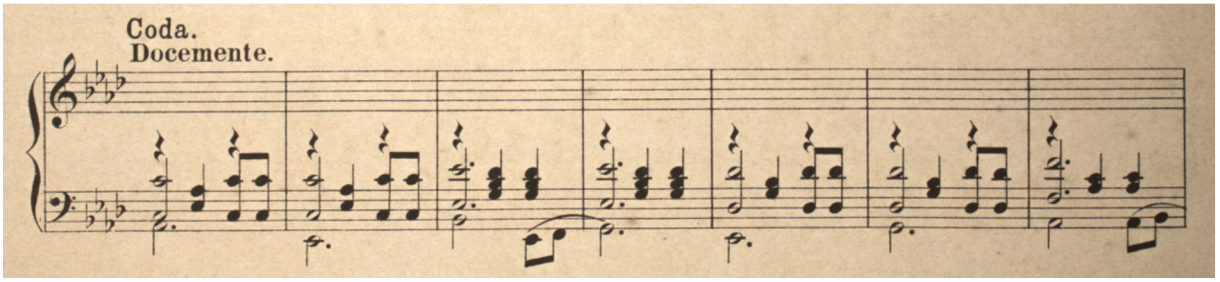
Figura 88: Compassos 191-197 da obra “Cabôcla”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Clemente fecha o ciclo de humores distintos e caracteres de expressão ligados às ideias melódicas e harmônicas, definindo o retorno ao estado de humor inicial com “docemente”, a partir do compasso 163 (ver fig. 89).

Figura 89: Compassos 163-169 da obra “Cabôcla”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

O excesso e a qualidade dos indicadores textuais de caracteres de expressão revelam uma estratégia de condução narrativa do conteúdo musical, em que o compositor induz o intérprete a imaginar uma relação amorosa, sendo este conteúdo musical o veículo para um episódio de estesia, a partir de planos de expressão em que harmonia e melodia guiam o executante para a concepção de “Cabôcla”.

O design gráfico da capa apresenta a tipografia do título com um rebuscamento a partir da interação entre as fontes. Elas esboçam certo sensualismo por meio da acentuação das curvas em algumas letras, em particular o “A” e o “B” (ver fig. 90).

Ainda a respeito da tipografia principal, percebemos mais uma comunicação que induz à percepção de um laço de intimidade e, talvez, uma implícita sexualidade, através da maneira como o “C” engloba o “A”. O último “A”

também reforça essa ideia gráfica geral de entrelaçamento. Quase todas as letras possuem algum tipo de serifa rebuscada arrojada, em especial, o segundo “C”, o “L” e o último “A”.

Figura 90: Pormenor com a tipografia principal da capa da obra “Cabôcla”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

A composição tipográfica “Valsa para Piano” expressa mais leveza em virtude de sua fraca espessura, ademais, apresenta um tipo de entrelaçamento, de certo modo similar, ainda que menos sofisticado que a tipografia principal (ver fig. 91).

Figura 91: Pormenor com a tipografia da capa da obra “Cabôcla”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

O design para o nome do compositor apresenta um erro: foi inserido um “O” onde deveria haver um “E”, resultando na grafia incorreta “Clemento Ferreira”. A fonte, de um tipo “manuscrito”, apresenta um viés igualmente arrojado; conta com sombreamento sob o logotipo principal, provavelmente para afirmar o ambiente

praiano no qual a personagem principal se encontra e, assim, induz à sensação de um ambiente ensolarado (ver fig. 92).

Figura 92: Pormenor com a tipografia autográfica na capa da obra “Cabôcla”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

2.4.5 A PROVÍNCIA DO PARÁ

A valsa “A província do Pará” apresenta uma retórica visual metalinguística, exibindo a primeira página da edição 8.620 do Jornal “A província do Pará” enquanto capa da partitura (ver fig. 93 e 94). É possível observar, de maneira inicialmente aleatória, a imagem do Intendente[82] Antônio Lemos, que foi dono do referido Jornal (ver fig. 93).

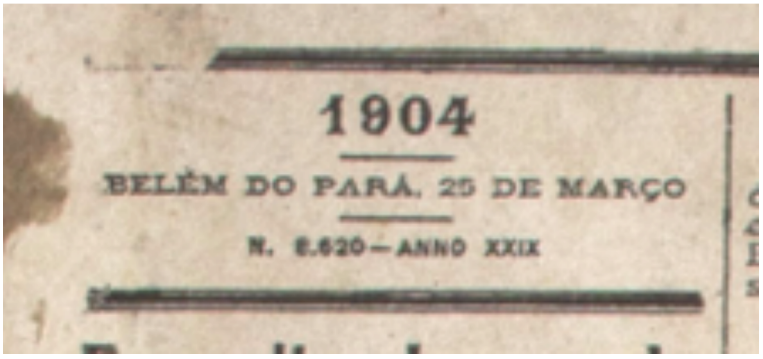
[82] Intendente foi um cargo análogo ao de prefeito, na época em questão.

Figura 93: Capa da obra “A província do Pará”, de CFJ.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

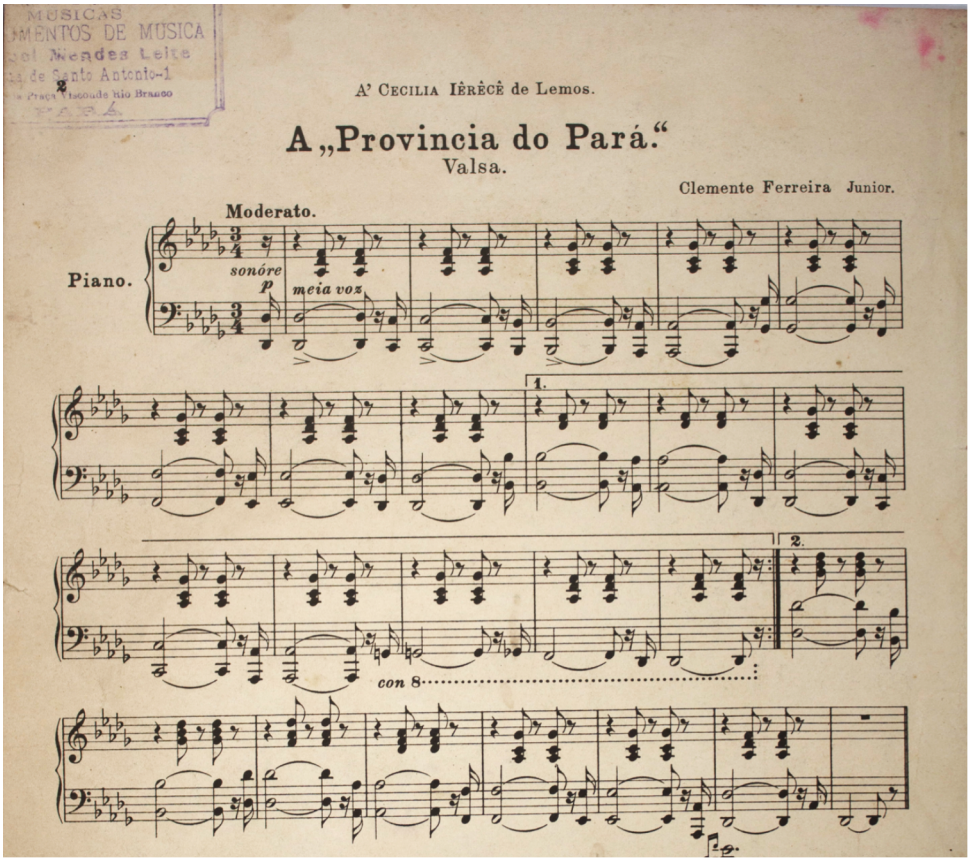
Figura 94: Pormenor da capa da obra “A província do Pará”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

Com um desenvolvimento vertical, a valsa “A província do Pará” desperta uma curiosidade afinada a uma das proposições de Salles (2007), acerca da presença de “elementos modernos” na obra do compositor: “Suas peças de piano são geralmente bem escritas, não raro difíceis de executar, com alguns toques de modernismo” (2007, p. 130). Durante nossa análise, identifiquei algumas obras em que tais caracterizações podem ser verificadas, sobretudo nos compassos 1-25 (ver fig. 95):

Figura 95: Compassos 1-25 da obra “A província do Pará”.

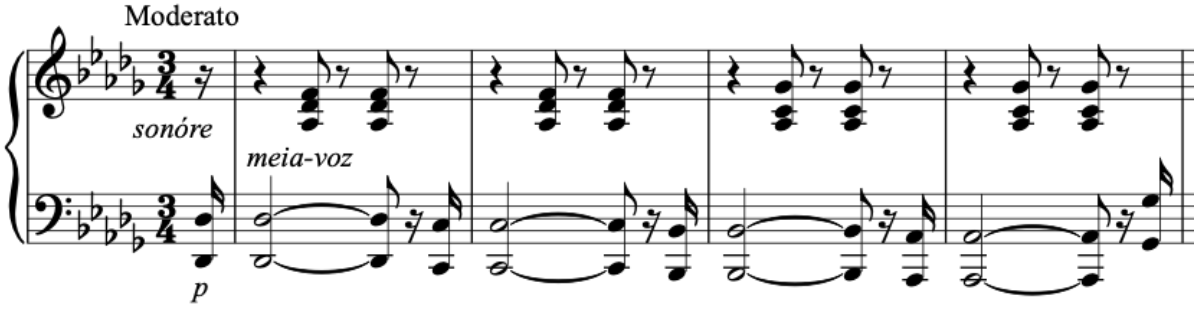


Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

No caso, a movimentação da mão esquerda apresenta ressonâncias pouco usuais para as composições “ligeiras” da época. Em contraste com os acordes da mão direita, que apresentam pouca variação, a linha do baixo promove o uma impressão de dissonâncias de passagem. Em alguns desses compassos, a dissonância é muito presente e em tempo forte, o que indica claramente a afirmação propositora de um choque harmônico, o que é claro sobretudo nos compassos 4, 8 e 14.

A primeira ocorrência a chamar a atenção, o compasso 4, apresenta uma ressonância forte para os padrões de CFJ. Os compassos 1-3 demonstram uma progressão a partir do acorde de Ré bemol maior, porém no compasso 4, Clemente apresenta um Lá bemol maior com 7ª e baixo na 9ª, resolvendo-o em seguida, no compasso 5, em um Lá bemol maior com baixo na fundamental (ver fig. 96).

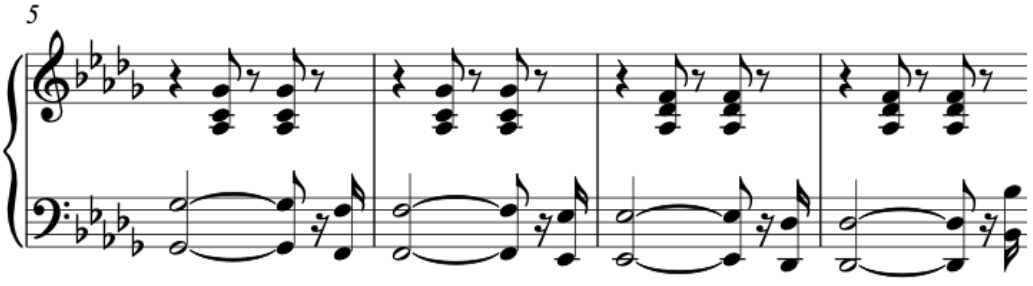
Figura 96: Compassos 1-4 da obra “A província do Pará”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904). Editado pelo autor (2023).

O compasso 7 é a segunda ocorrência a chamar a atenção, com aplicação de similar estratégia, em outro acorde, através da utilização do Ré bemol maior com baixo baixo na 9ª, seguido de uma resolução em sua própria fundamental (ver fig. 97).

Figura 97: Compassos 5-8 da obra “A província do Pará”.

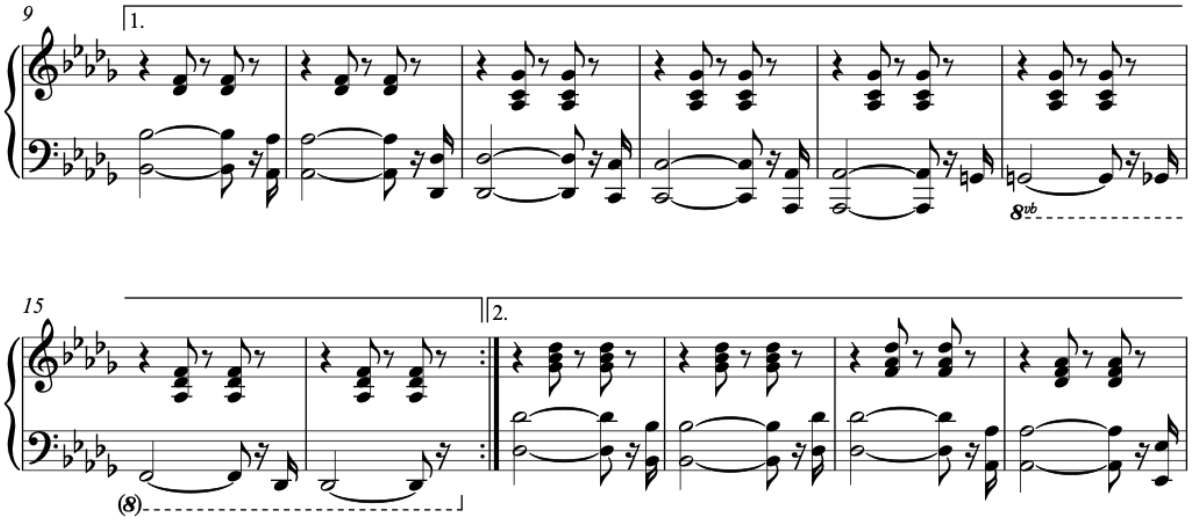


Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904). Editado pelo autor (2023).

A terceira ocorrência a chamar a atenção é o compasso 14, que apresenta um acorde de Lá bemol maior com baixo na 7ª maior, o que provoca um intervalo de 9ª menor por causa do baixo Sol (bequadro) e a fundamental Lá bemol. Fora isso, a presença da terça (Sol bemol), quando justaposta às duas notas já

mencionadas (Sol, Sol bemol e Lá Bemol), ressoa como uma espécie de cluster disjunto (ver fig. 98). Essa sequência inicial, sem dúvida, caracteriza certa “modernidade” na parte harmônica, considerando-se sobretudo que tal música foi publicada no ano de 1904, na cidade de Belém.

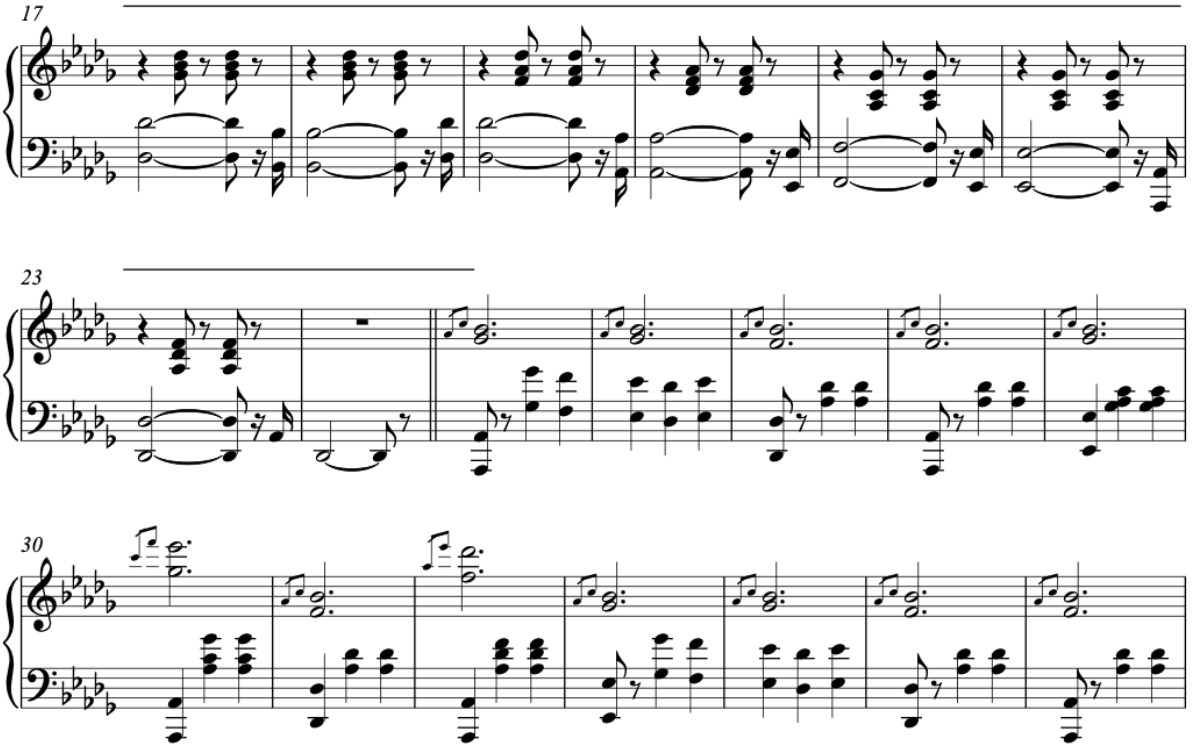
Figura 98: Compassos 9-20 da obra “A província do Pará”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904). Editado pelo autor (2023).

Posteriormente a essa abertura lúgubre e misteriosa, nota-se uma forma mais característica à obra de Clemente Ferreira, com o tema se desenvolvendo inicialmente na mão esquerda (compassos 17-24) e, em seguida, na mão direita (25 em diante). Observa-se um artifício muito usado por CFJ em suas valsas: o desenvolvimento de melodias em semínimas oitavadas, entrecortadas pelos acordes característicos que marcam a valsa (ver figura 99).

Figura 99: Compassos 9-20 da obra “A província do Pará”.

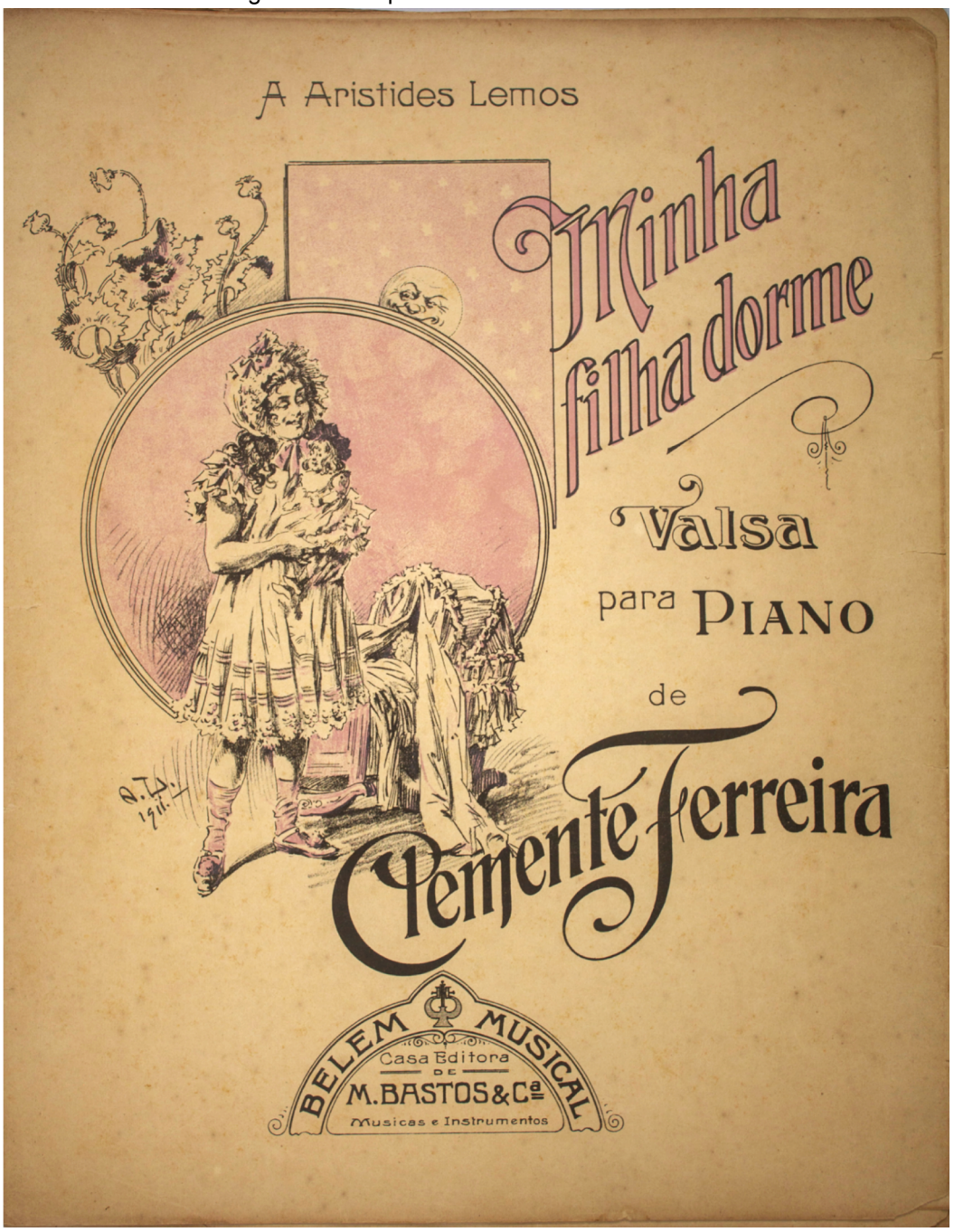


Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904). Editado pelo autor (2023)

A temática sonora-musical, lúgubre e “moderna” para a época, orna com a proposta temática da capa, cuja metalinguagem expressa uma mentalidade futurista, emanando ao mesmo tempo, fascínio e temor. A melodia calma e serena que surge após a sequência de harmonias chocantes busca reforçar a ideia de uma “redenção”, que se apresenta, após as sequências harmônicas “errantes", de modo a “purificar” o caos presente na modernidade, e propondo uma sensação de positividade diante dele.

2.4.6 MINHA FILHA DORME

Figura 100: Capa da obra “Minha filha dorme”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

“Minha filha dorme” era outra das obras preferidas de minha avó, sendo sempre mencionada por ela nas entrevistas semiestruturadas que realizamos. Ela me afirmou que a composição teria sido feita para uma das filhas de Clemente Ferreira. A capa apresenta uma menina enquanto personagem principal,

possivelmente a representação (óbvia) do título. A menina em primeiro plano configura uma “filha” a acalentar uma boneca (ver figs. 100 e 101).

Figura 101: Pormenor da capa da obra “Minha filha dorme”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Entretanto, percebemos um berço presente no plano de fundo, no qual se encontra um bebê (ver fig. 102).

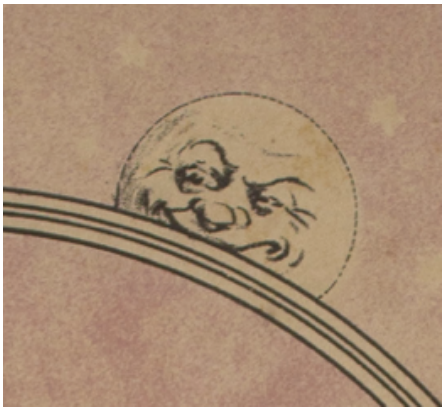
Figura 102: Pormenor da capa da obra “Minha filha dorme”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Um elemento notável é a presença de uma lua, com um rosto caricatural (ver figura 103), semelhante àquela do filme *Viagem à lua*, de George Méliès (figura 104).

Figura 103: Pormenor da capa da obra “Minha filha dorme”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 104: *Still* do filme *Viagem à lua*.



Fonte: MÉLIÈS, George (1902).

A ilustração da capa possui uma assinatura de autoria, o que é raro de se encontrar em tais trabalhos, normalmente anônimos[83] (ver fig. 105).

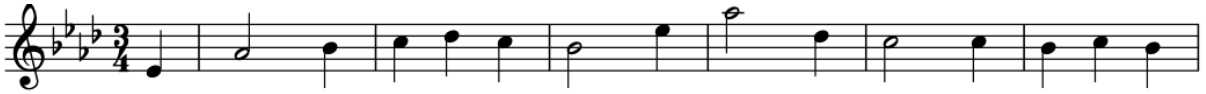
[83] Não é absolutamente claro no que constam as iniciais, possivelmente, “A”, “T” e “I”.

Figura 105: Pormenor da capa da obra “Minha filha dorme”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

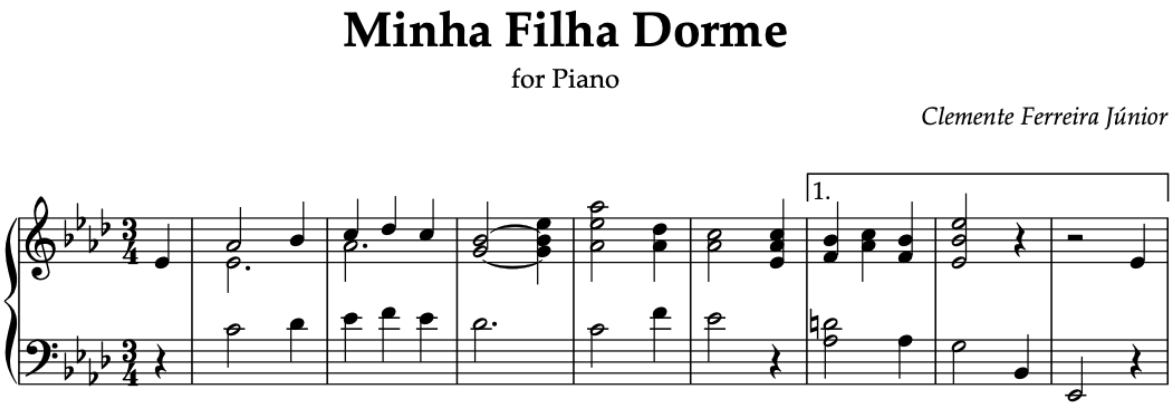
Figura 106: Melodia isolada dos compassos 1-7 da obra “Minha filha dorme”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

A melodia é simples e suave, lembrando um acalanto, ou cantiga de ninar, no entanto, seus saltos melódicos, sobretudo nos compassos 4-5, imprimem um ímpeto mais técnico no aspecto poiético, por se tratarem de saltos intervalares mais difíceis de cantar[84] por um diletante (ver fig. 106). O ímpeto “técnico” também se dá a partir do compasso 7, através da semicadência em segunda maior e dominante.

Figura 107: Compassos 1-7 da obra “Minha filha dorme”.

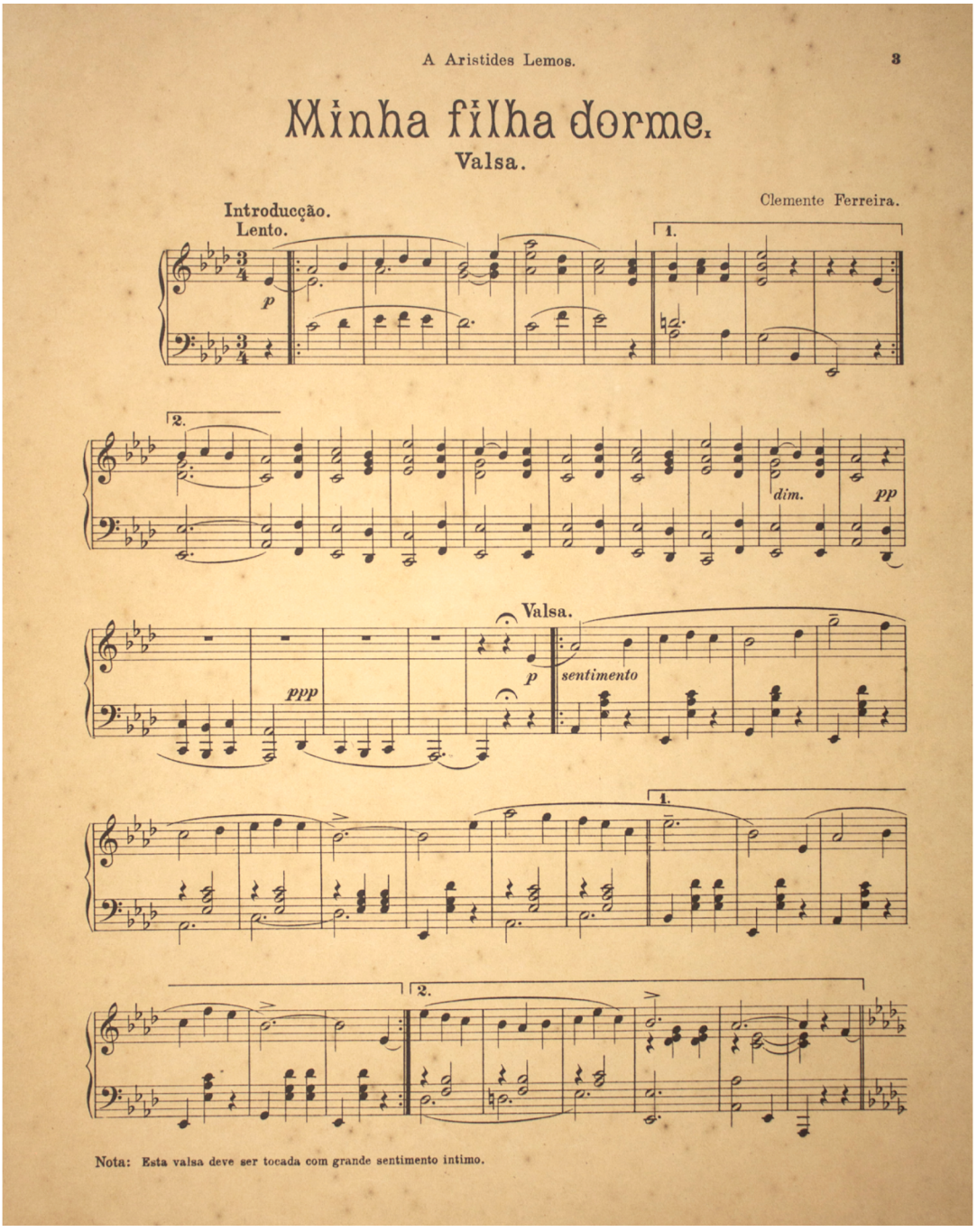


Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

[84] A partir de uma perspectiva de cantabilidade.

A retórica musical da obra se apoia em repetições alteradas da melodia que, na primeira exposição, faz-se acompanhada de uma voz “tenor” (ver fig. 107), apresentando a terça diatônica, e, em seguida, encadeia-se em acordes completos (ver fig. 108).

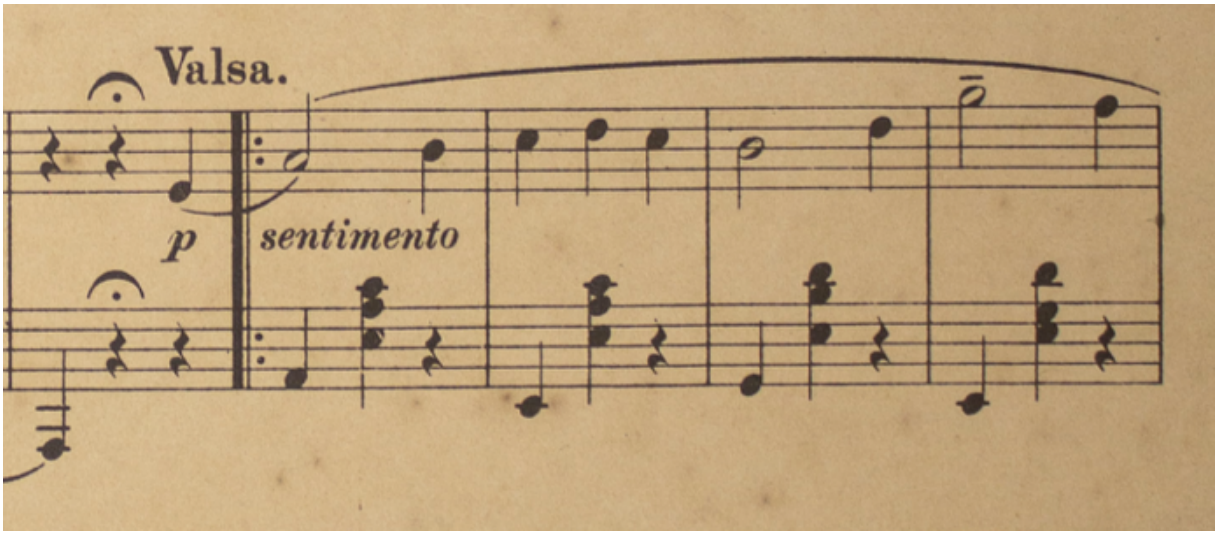
Figura 108: Compassos 1-46 da obra “Minha filha dorme”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

O ritmo de valsa se apresenta apenas a partir do compasso 24-25 (ver fig. 109), em que se observa a repetição da melodia, de forma simples, com acompanhamento típico da valsa (bordão grave no primeiro tempo forte e acordes médio-agudos nos tempos subsequentes, por vezes omitindo-se o terceiro tempo).

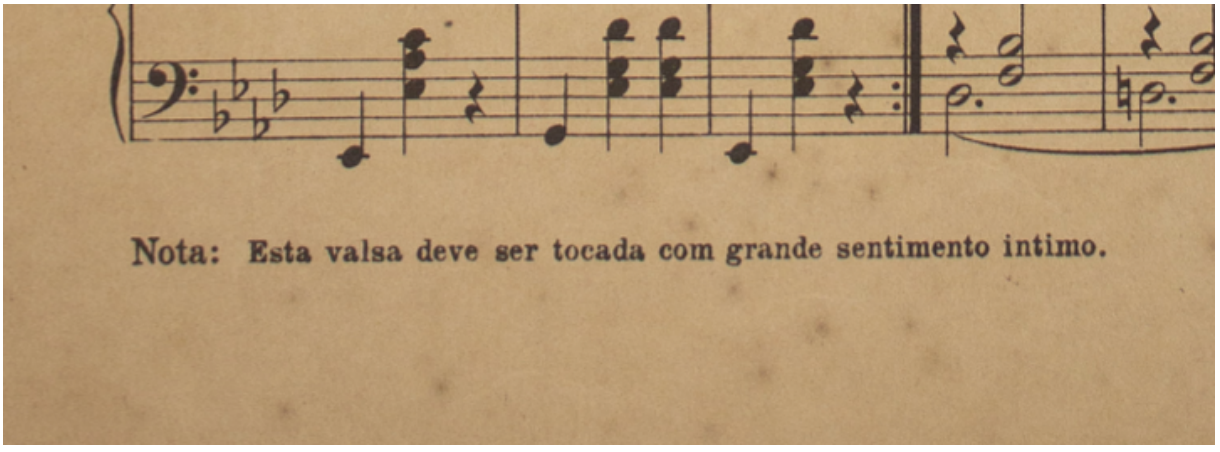
Figura 109: Compassos 24-28 da obra “Minha filha dorme”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Na primeira página, encontra-se uma indicação de caráter já mencionado em outras, que reflete uma peculiaridade de Clemente, a partir dos dizeres: “Esta valsa deve ser tocada com grande sentimento íntimo” (ver figura 110).

Figura 110: Pormenor da primeira página da obra “Minha filha dorme”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

O “grande sentimento íntimo” desta vez nos dá mais pistas sobre o seu sentido semântico, de modo que temos agora duas obras em que consta tal indicação. De acordo com as informações adquiridas nas entrevistas semiestruturadas com minha avó, a obra foi oferecida à própria filha de Clemente Ferreira Júnior (possivelmente Tecla Ferreira), ainda que na dedicatória oficial conste “Aristides Lemos”[85]. Em função do vínculo familiar referido nesta composição, assim como em outros exemplos, inclino-me à interpretação de que no “grande sentimento íntimo” de Clemente, conste uma metáfora, referente a um “gigantesco” sentimento de pertencimento e afeto, advindo da relação sanguínea.

A obra em questão teve uma participação inclusive na história do cinema mais antigo em funcionamento no Brasil, o Cinema Olympia, e foi executada na noite de sua inauguração em Belém:

> Com a assistência de numerosas famílias da nossa melhor sociedade, auctoridades e representantes da imprensa, realizou-se hontem, à: 7 1/2 da noite, com o início de sua primeira sessão, a inauguração do espêndido e brilhante Cinema Olympia[...]No salão de espera, o afinado quarteto executará, como já hontem fez, caprichoso programma de concerto. Serão hoje executadas as seguintes composições: “Momento Musical, Schubert; Minha Filha Dorme, Valsa, C. Ferreira; Lisongeira, Cheminade; Memetto, Bascherini; Olympia-cinema, valsa C. Ferreira; [...] dirige a orchestra o exímio pianista e applaudido compositor paraense, Professor Clemente Ferreira junior. Mereceu hontem calorosos elogios, pela sua excelência, no gênero[...](OS THEATROS, 1912, sem número de página)

As tipografias usadas no título têm preenchimento de cor rosa, assim como outros componentes da ilustração (ver fig. 111). É uma fonte moderadamente rebuscada, com apenas uma espiral decorativa na primeira letra maiúscula. Tal arranjo tipográfico é de estilo serifado e repousa de forma inclinada em um elemento decorativo abstrato, formado por uma espiral grande e duas minúsculas, que sublinham o arranjo como um todo.

[85] Não conseguimos, até o presente momento, informações precisas sobre Aristides Lemos. A princípio, achamos que teria algum parentesco com o Intendente Antônio Lemos, mas não foi possível comprovar tal vínculo, pelo menos através das buscas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

Figura 111: Pormenor com a tipografia do título da capa de “Minha filha dorme”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

O gênero musical é apresentado em tipografias com serifas prolongadas, que formam volutas de instrumentos de arco e sombreamento (no caso, da palavra “valsa”), enquanto que “para Piano” possui poucos elementos decorativos (ver fig. 112).

Figura 112: Pormenor com a tipografia “valsa para Piano”, na capa de “Minha filha dorme”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Por sua vez, a tipografia ligada ao nome do autor possui as iniciais com vieses manuscritos, marcados por curvas e espirais, que imitam assinaturas à mão feitas por canetas estilográficas (ver fig. 113).

Figura 113: Pormenor com a tipografia do nome do compositor, na capa de “Minha filha dorme”.

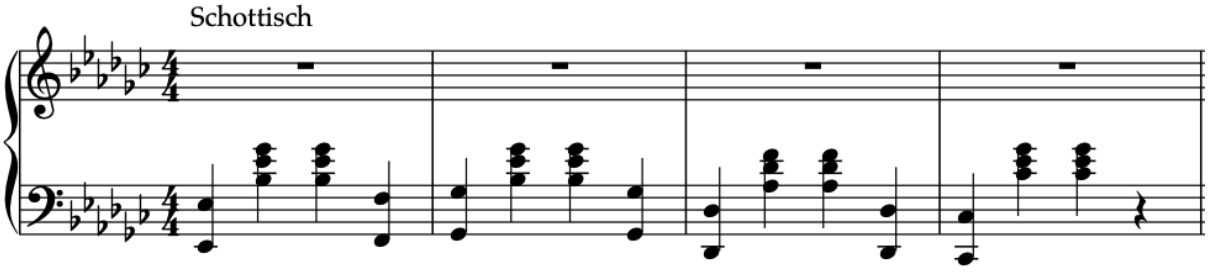


Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

2.5 SCHOTTISCH

O *schottisch* é o gênero no qual Clemente apresenta mais elementos de inovação, concatenando influências diretas da música clássica e popular europeia, assim como certos elementos da música popular brasileira (a serem vistos mais adiante). No *schottish*, CFJ sentiu que poderia imprimir visões mais distintas de poiese, deixando, por vezes de forma muito clara, os elementos que constituem as formas sonoras-musicais e temáticas.[86] Um exemplo de acompanhamento característico de *schottisch* pode ser observado na figura 114:

Figura 114: Exemplo de acompanhamento do gênero *schottisch*.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

[86] O *schottisch* de Clemente Ferreira Júnior foi o assunto exclusivo de minha dissertação de mestrado de 2018.

2.5.1 INFLAMMÁVEIS

Figura 115: Capa de “Inflamáveis”.



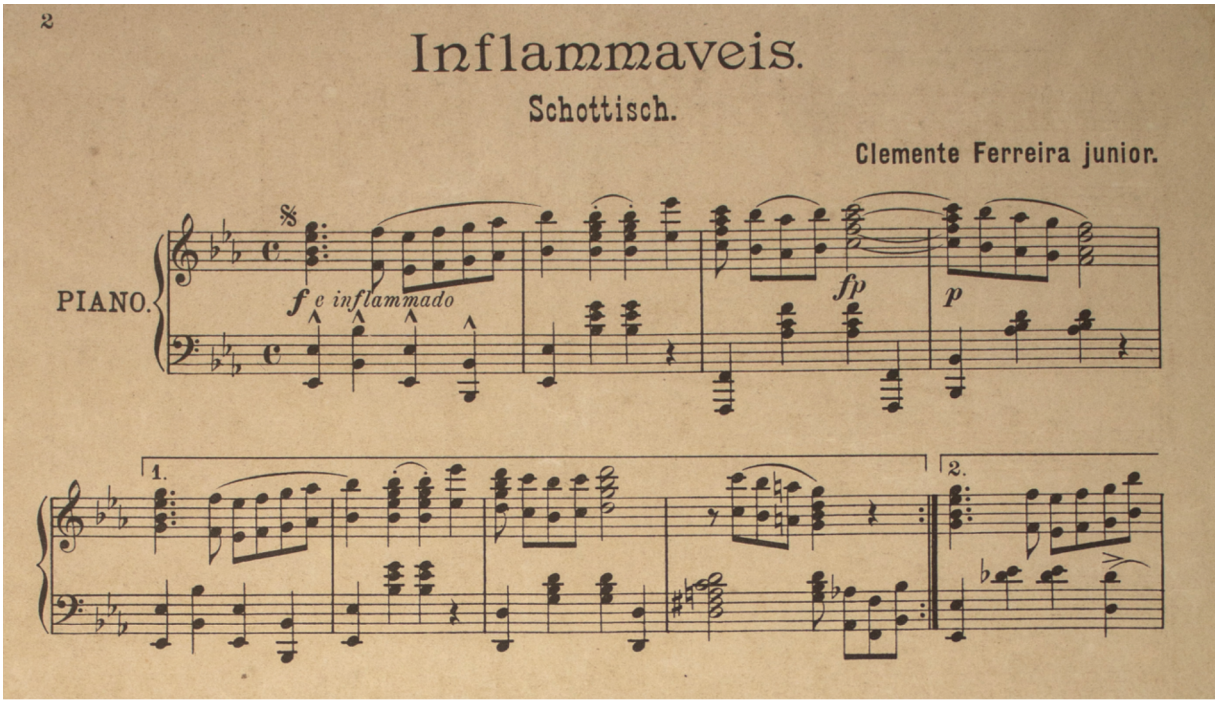
Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

O título da obra "Inflamáveis" chama atenção pela sua peculiaridade temática: remete a fogo, explosão, gás, fósforo, etc. Na capa, a ilustração segue, em partes, com o sentido literal do título, complementado por uma significação ulterior de "Inflamáveis": a sugestão sexual, através das pernas das dançarinas de *cancan*, mãos femininas e jogos de olhar. Vale mencionar a disposição não-linear da tipografia, que, colocada em meio à fumaça das explosões ilustrativas, expressa ainda o aspecto de volatilidade das substâncias inflamáveis (ver figura 115). A

disposição dinâmica da tipografia referente ao autor traz uma inclinação para o lado direito, enfatizando mais uma vez o mencionado aspecto volátil, ao dar a impressão de que a logotipia está a flutuar.

Quanto ao aspecto musical, é importante mencionar o caráter de expressão utilizado pelo compositor logo nos primeiros compassos da obra, "***F e inflammado***", o que revela uma inter-relação que concatena temática, estética visual e conteúdo sonoro. O "***F***", que designa "forte" (ver fig. 116) enquanto qualidade sonora/musical, poderia se relacionar diretamente com os itens figurativos da capa (gasolina, fósforos, bala, etc.).

Figura 116: Compassos 1-9 de “Inflamáveis”.



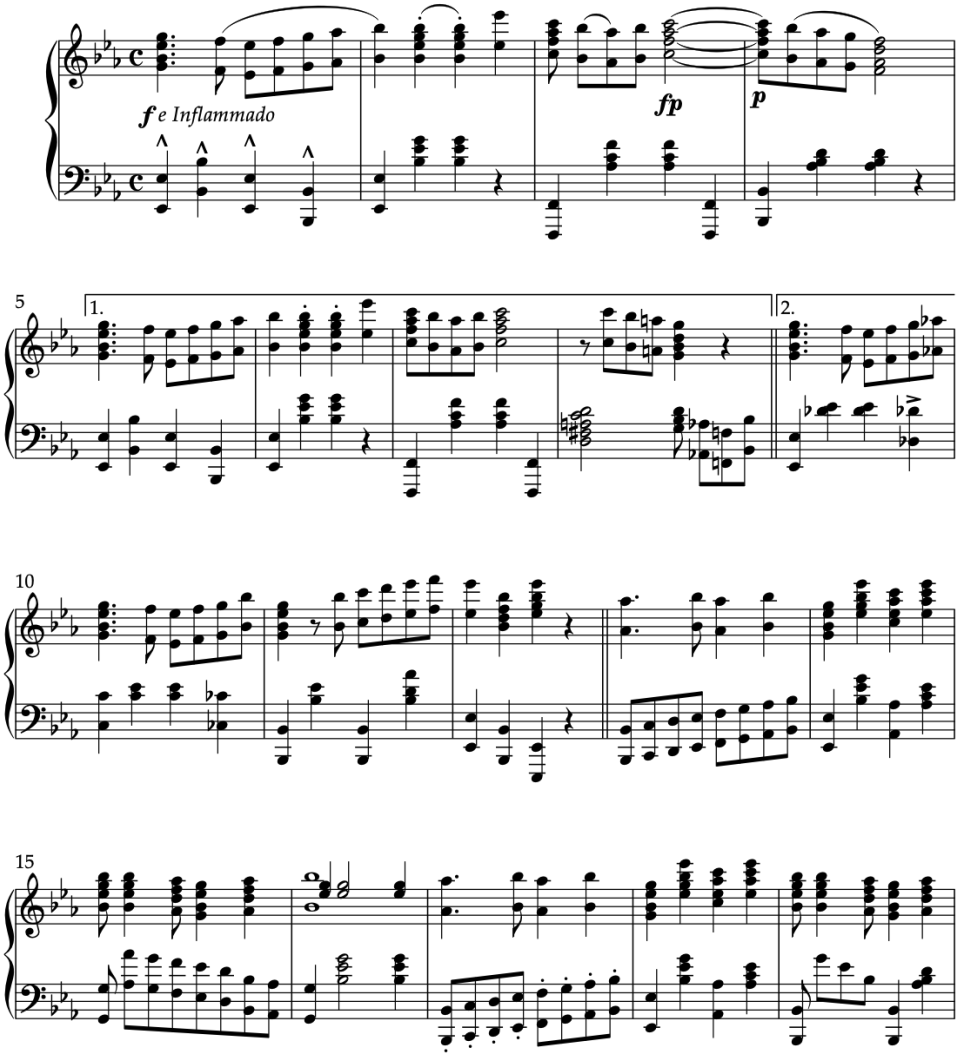
Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Em outra ponta, o adjetivo "inflamado" poderia implicar uma designação "ardente", "fervorosa", "apaixonada" para a maneira de executar a obra, um caráter subjetivo, mas que também demonstra relação com a ilustração da capa, diretamente alusiva à temática sexual, com a representação já descrita de pernas, mãos femininas e olhares.

A composição se desenvolve através de uma tônica jocosa, em que se percebe uma grande inclinação para a música de cabaré, confirmando certas

representações da capa. Um viés de dança e divertimento é reforçado pela marcação de acentuação dos bordões na mão esquerda (ver fig. 117).

Figura 117: Compassos 1-19 de “Inflamáveis”.

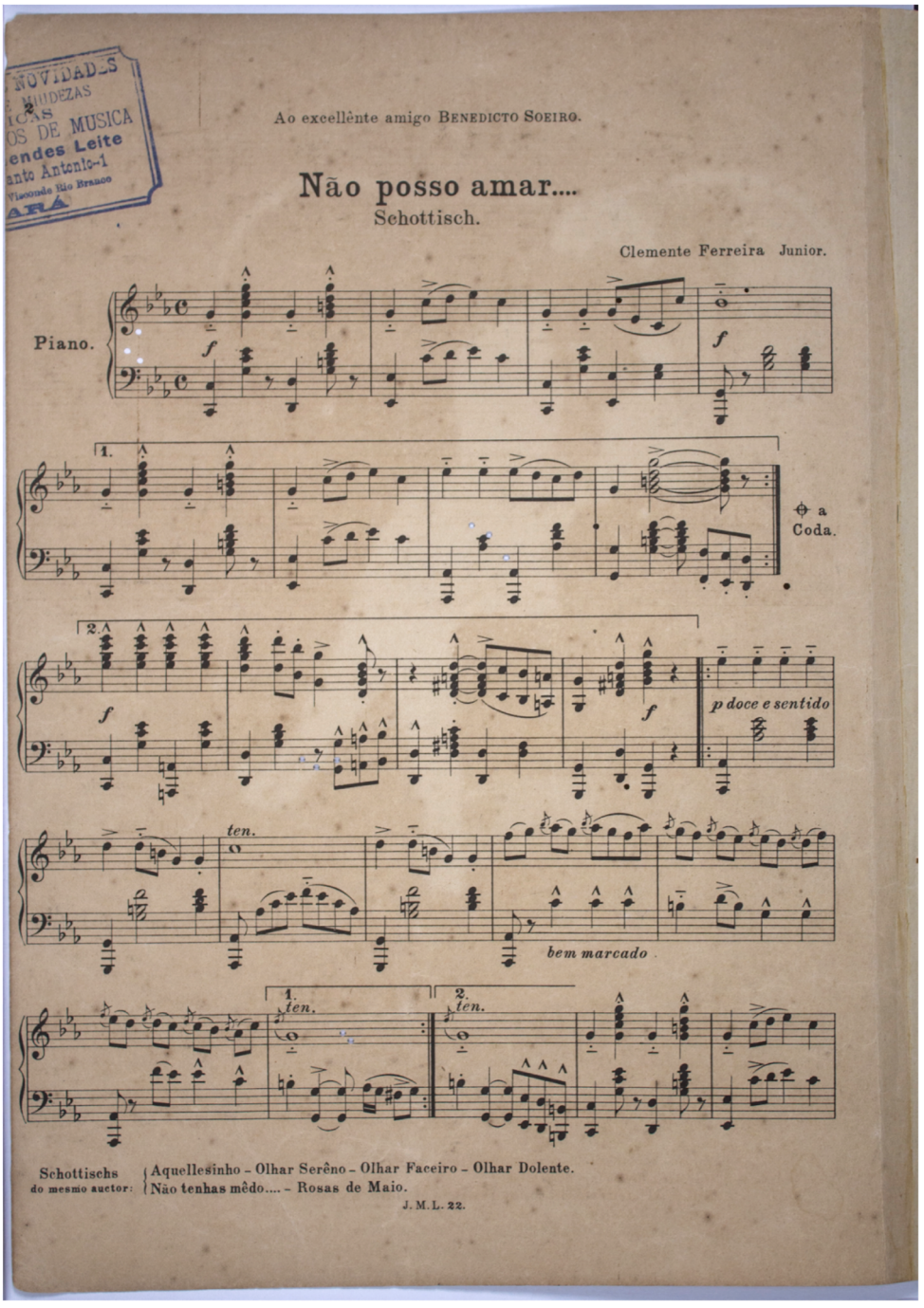


Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Editado pelo autor (2023)

Sonoramente, “Inflammaveis” se caracteriza por excessivas movimentações oitavadas em ambas as claves, sendo de difícil execução, em virtude de sua construção dinâmica. A retórica de “caos” e “fuzarca” é reforçada pela ocorrência mútua dos elementos sonoros e visuais, que projetam ao espectador a sensação de instabilidade, acentuando uma abordagem de sobrecarregamento de estímulos.

2.5.2 NÃO POSSO AMAR

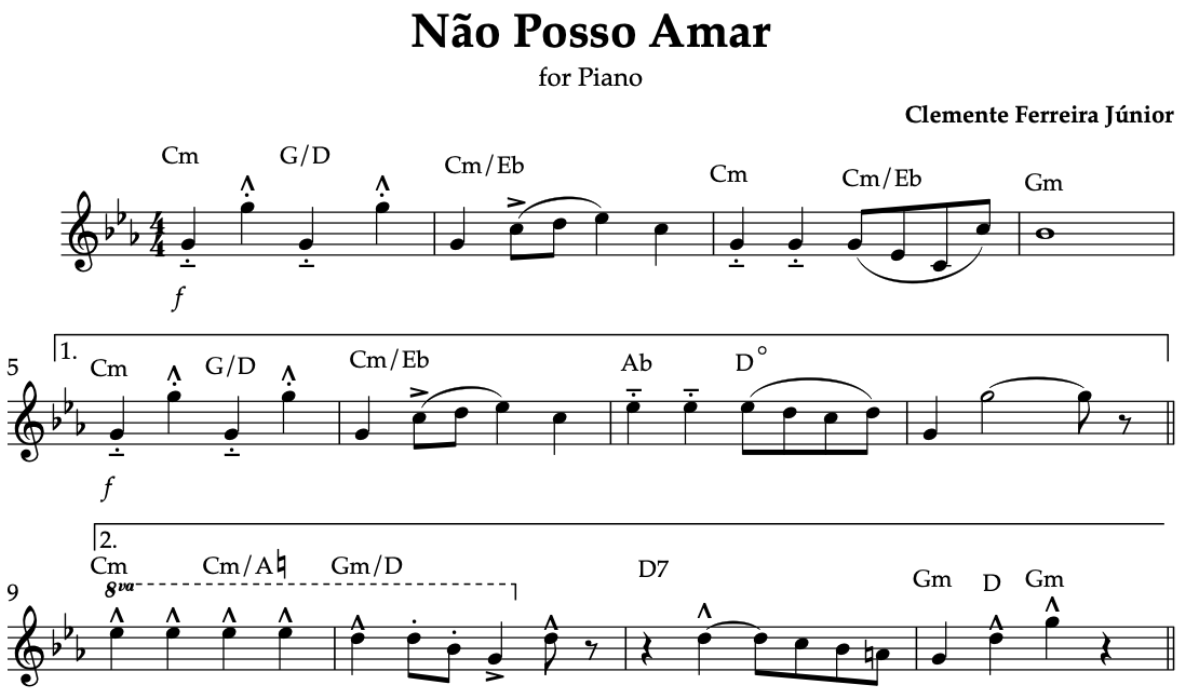
Figura 118: Compassos 1-13 de “Não posso amar”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

“Não posso amar” é um *schottisch* na tonalidade de Dó menor, que possui uma melodia simples, cantável, amplificada pela dramaticidade do encadeamento harmônico proposto pelo compositor (ver figuras 118 e 119).

Figura 119: Compassos 1-12 de “Não posso amar”.



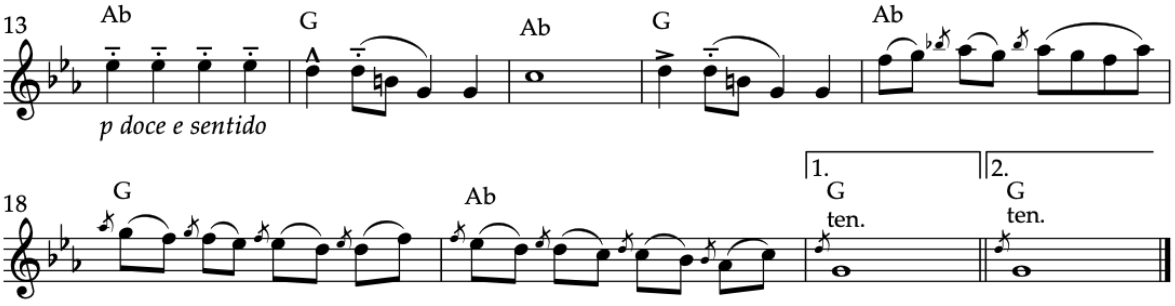
Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904). Editado pelo autor (2023).

Chama atenção a revelação de uma metalinguagem proposta pelo autor no compasso 13, a partir da expressão de caráter “doce e sentido”. O contratema re-exposto no compasso em questão[87] apresenta a confluência dos sinais de expressão *tenuto* e *staccato*, propondo uma sonoridade “contraditória”[88], semelhante a um soluço (ver fig. 120).

Posteriormente, por entre os compassos 17-19, CFJ faz um grande uso de apojaturas em uma sequência acórdica composta por repetição de Ab e G. Ele promove, neste espaço, um pormenor, uma janela sonora em que se acentuam floreios similares a um violão a executar uma progressão de música, semelhantes às técnicas de violonistas de Andaluzia (ver fig. 120). Destaco um ímpeto pertencente a um “chorar”, que busca ser perpassado na partitura, a partir dos exageros ornamentais em que se utilizam estrangeirismos, condizentes com os direcionamentos estéticos ultra-românticos.

[87] É uma repetição do tema no compasso 9, sendo apenas no compasso em questão, indicado pelo caráter de expressão “doce e sentido”.
[88] Utilizo a terminologia “contraditória” em virtude da imprecisão na execução, que é implicada a partir da união dos dois sinais: o *tenuto* visa a prolongar a nota, enquanto que o *staccato* propõe um encurtamento.

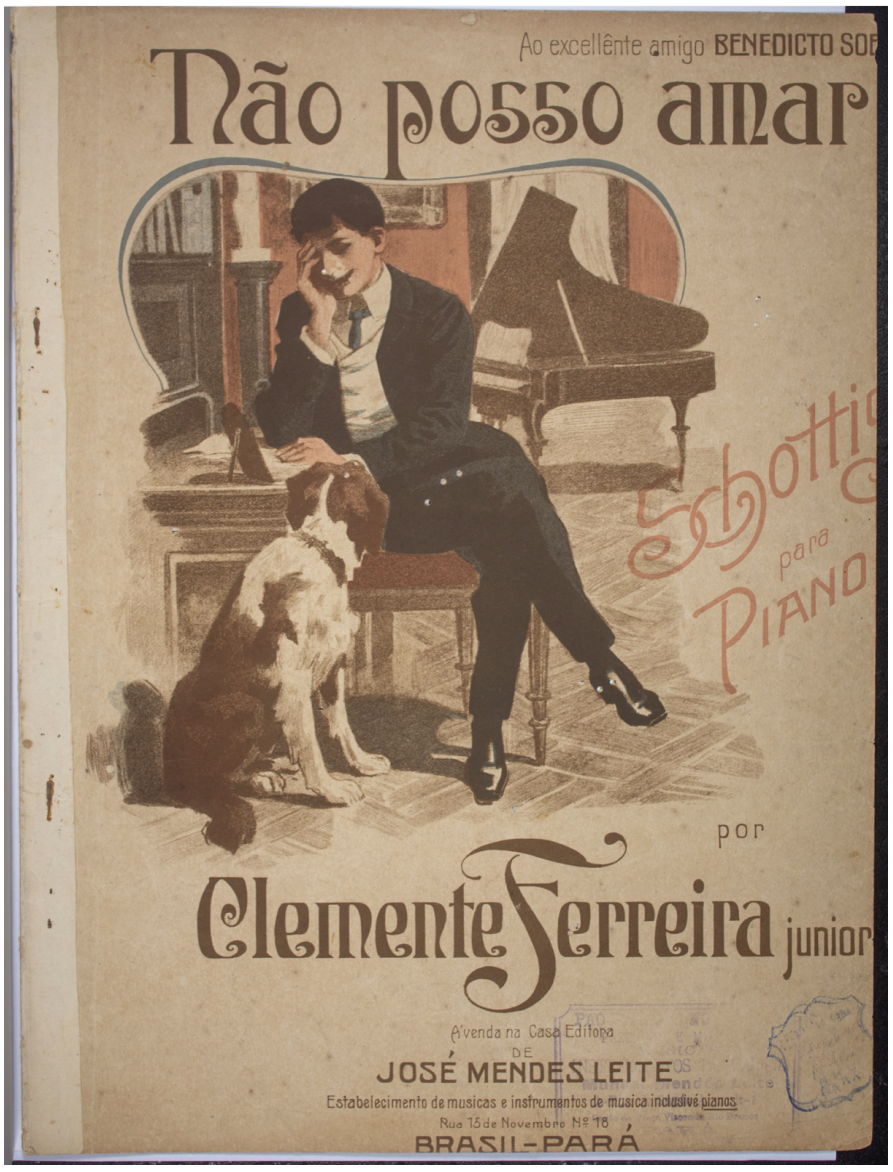
Figura 120: Compassos 13-21 de “Não posso amar”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904). Editado pelo autor (2023).

A capa traz uma temática amorosa, reunindo elementos clássicos do arquétipo romântico: o personagem central "sofre" frente a um porta-retrato (provavelmente, uma foto de sua amada), sendo acompanhado por seu cão, em meio a um ambiente de opulência, repleto de livros, estátuas e com um piano (Fig. 121).

Figura 121: Capa de “Não posso amar”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

A significação icônica do cão remonta ao aspecto da fidelidade, sendo este o único a consolar o homem na imagem. O personagem que contempla a fotografia é o foco central da composição visual: olhamos para ele, que olha a foto da amada, de modo que mais relações metalinguísticas são produzidas e ressignificadas.

Aqui, como nas outras obras, o compositor faz uso narrativo dos recursos de expressão como elementos complementares da combinação estética visual-musical-temática. Ele utiliza a indicação "***p*** *dolce e sentido*" (compasso 13), que se relaciona com o aspecto dolente da temática (romântica), remetendo a uma

"sensibilidade extrema" quando associado ao adjetivo coloquial "sentido", também interpretável como "doído" ou "sensível". Complementarmente, o trecho associado ao caráter e os trechos seguintes expressam uma "melancolia especial" na melodia, fazendo com que esta pareça quase um "chorar sentimental". Esta leitura se justifica pelo grande número de *tenutos* e *staccatos* na mesma nota, que evocam a ideia do "soluço melódico", complementado pelo excessivo número de apojaturas nas partes finais. A transfiguração da VI e da V da tonalidade de Dó Menor, através de suas repetições funcionais (Ab e G), evoca floreios do violão flamenco. A música apresenta dramáticas “marteladas” iniciais, contrastadas por excertos melódicos “suaves” e “sentidos”.

A tipografia relacionada ao título possui floreios delicados, com terminações que lembram volutas espiraladas de instrumentos de cordas. É uma tipografia “moderna”, que flerta com os altos contrastes de opostos; mescla formas curvas e retilíneas, traços grossos e finos, buscando um equilíbrio entre opostos (ver fig. 122).

Figura 122: Pormenor da tipografia do título da obra “Não posso amar”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

A fonte de “Schottisch para Piano”, em cor vermelha translúcida, apresenta um entrelaçamento marcante entre as primeiras letras de “schottish”, “S”, “C” e “H” (ver fig. 123).

Figura 123: Pormenor da tipografia do gênero da obra “Não posso amar”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

No nome do compositor, a tipografia utilizada segue a mesma orientação criativa do nome da obra, com excessivas formas espirais nas pontas de certas fontes, tendo o “F” de Ferreira uma característica manuscrita (ver fig. 124).

Figura 124: Pormenor da tipografia do autor da obra “Não posso amar”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1904).

2.5.3 AQUELLESINHO

Figura 125: Capa da obra “Aquellesinho”.



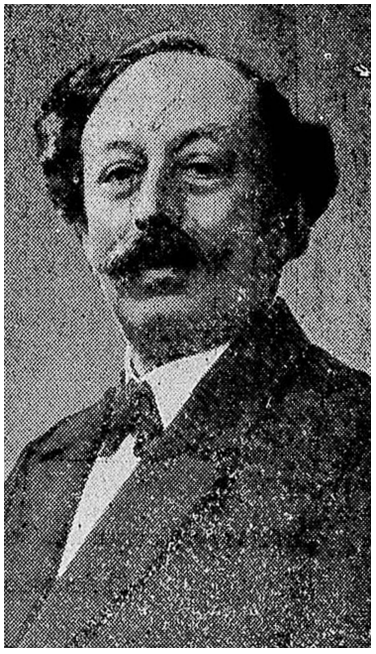
Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

“Aquellesinho” apresenta um retrato interessante de um cidadão do início do século XX, presumidamente pianista, vestido a caráter, com chapéu, casaca, calças listradas, sapato “social”, fumando uma cigarrilha e carregando uma partitura enrolada debaixo do braço esquerdo (ver fig. 125). O título da peça evoca uma característica muito comum no Pará, de adicionar o diminutivo às referências interpessoais para exaltar uma pessoa próxima, de maneira carinhosa. O adjetivo

“aquellesinho” é usado com ironia e alguma comicidade ao se referir a um músico pianista, quando na verdade se busca homenagear ao referido.

Desde a primeira vez que vi a capa desta partitura, não pude deixar de perceber a grande semelhança entre o personagem central retratado com a imagem do próprio compositor da obra: o bigode farto, a cabeleira, o traje, o olhar jocoso. Creio ter havido uma significação ulterior, em que a obra adquiriu um direcionamento simbólico, de certo modo, similar a um autorretrato. Apresento novamente a imagem do compositor para que possa ser observada a semelhança com o estereótipo representado na capa (ver figuras 125 e 126).

Figura 126: Retrato de Clemente Ferreira Júnior.



Fonte: MÚSICA - o professor Clemente Ferreira (1913).

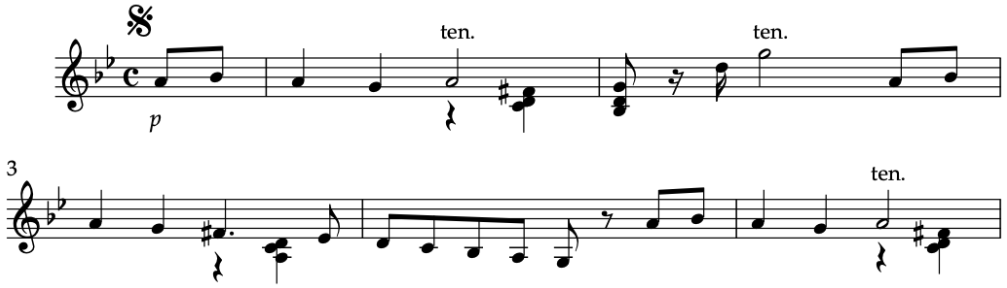
A cabeleira de CFJ, também representada no personagem da capa, já fora inclusive assunto da revista O Holophote do dia 25 de Abril de 1897, em que o colunista Mirôlha afirmava ser moda entre os compositores da cidade:

> N’essa bella terra do tacacá e do assahy, existem pessoas que viciaram-se a certas coisas que nem a páu são capazes de deixarem estas coisas, que já se tornão verdadeiras manias. [...] Mais outro: O (Ettore) Bosio; O Clemente Ferreira; o Ernesto Dias; o Ninito filho do Elpidio Costa, estão criando cabelleiras como as do Protestá dos Sinos de Corneviele: julgo eu ser mania. (MIRÔLHA, 1897, p.4)

Esta é a imagem que, pessoalmente, carrego dele em minha memória, pela combinação dos relatos de Rocha (1949) e de Mirôlha (1897) – uma mistura de impressões que faço, buscando criar seu aspecto geral em minha própria mente.

Toda a música “Aquellesinho” está na tonalidade de Sol menor. Durante a introdução, há uma melodia que se repete ciclicamente[89] (ver fig. 127 e 130).

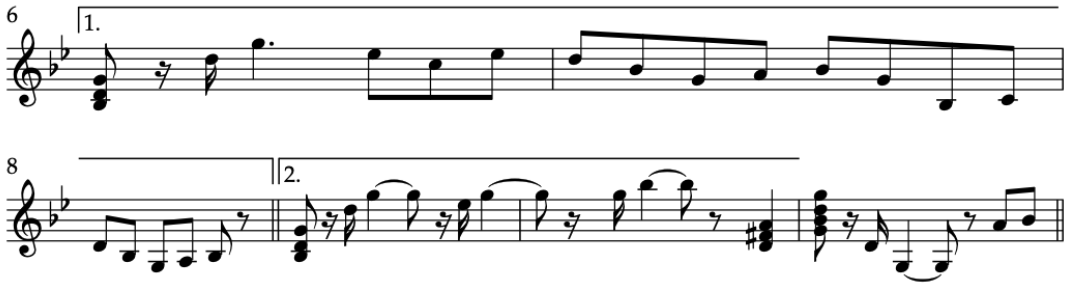
Figura 127: Compassos 1-6 da obra “Aquellesinho”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Editado pelo autor (2023).

Os ciclos iniciais são seguidos por outras duas melodias, com repetições diferentes entre si, sendo a primeira caracterizada por um movimento melódico composto por ciclos simétricos[90] (ver figura 127). A segunda repetição reafirma a tonalidade de Sol menor, com saltos de semicolcheia-mínima seguida de colcheia (Ré-Sol; Mi b-Sol; Sol-Si b) (ver fig. 128):

Figura 128: Compassos 6-11 da obra “Aquellesinho”.

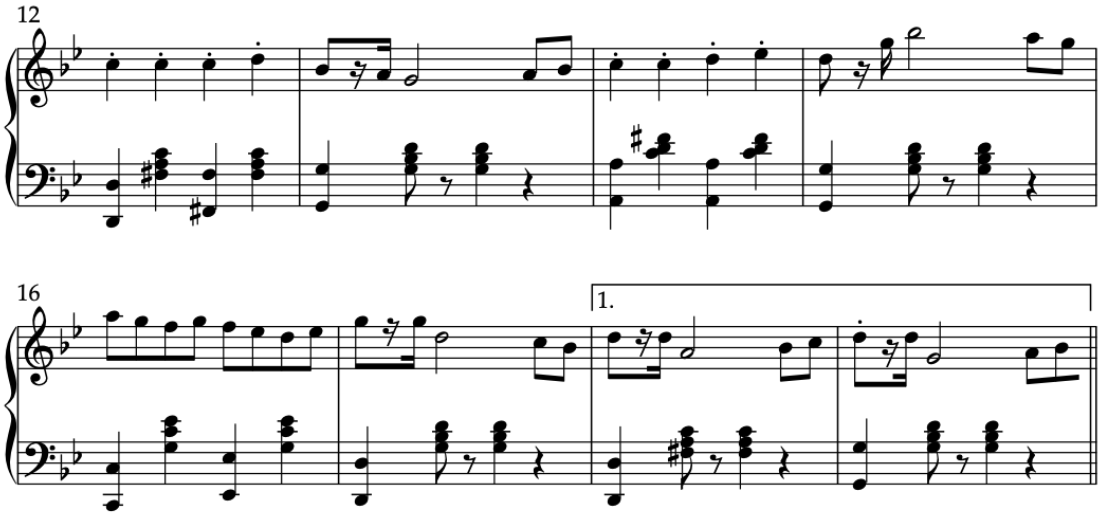


Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Editado pelo autor (2023).

[89] Lá, Si b, Lá, Sol, Lá, Sol, Ré, Sol (primeiro ciclo); Lá, Si b, Lá, Sol, Fá sustenido, Mi, Ré, Dó, Si b, Lá, Sol (segundo ciclo); Lá, Si b, Lá, Sol, Lá, Sol, Ré, Sol (terceiro ciclo, repetição do primeiro).
[90] Na primeira repetição, após a terceira nota do compasso 6Mi b 4, Dó 4, Mi b 4, Ré 4, Si b 3, Sol 3, Lá 3, Si b 3, Sol 3, Si b 2, Dó 3, Ré 3, Si b 2, Sol 2, Lá 2, Si b 2.

Clemente finalmente apresenta o desenvolvimento da obra através da sentença seguinte (ver fig. 129):

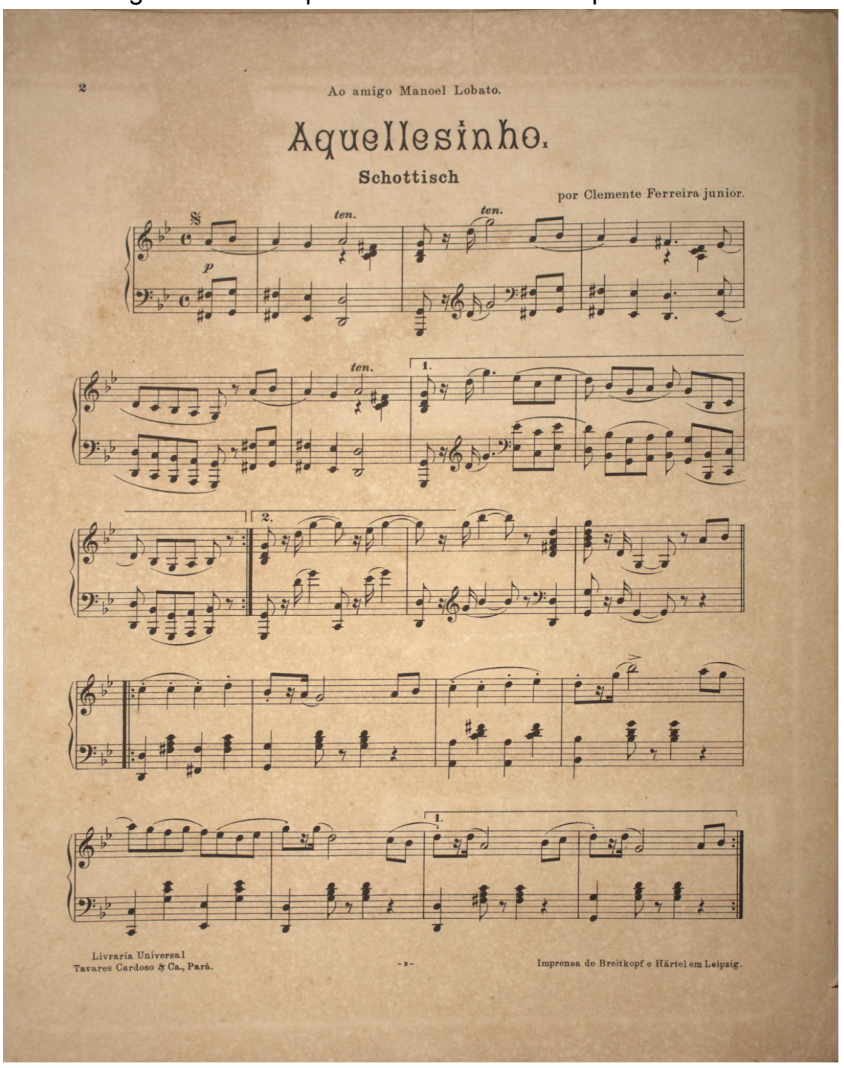
Figura 129: Compassos 12-19 da obra “Aquellesinho”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Editado pelo autor (2023).

Procurando compreender a temática dentro do ambiente composicional, percebi a melodia (com pontuação das mínimas, compasso 12, ver figura 129 e 130) como uma representação semiótica indicial, que busca fornecer uma reprodução acerca dos passos dados pelo personagem, chegando ao ambiente de execução da obra. Exponho com esta interpretação subjetiva um viés hermenêutico, de modo que eu, o analista musical, tataraneto de CFJ, talvez esteja expressando a vontade de estar numa roda de conversas no início do século passado, conhecendo Clemente, ouvindo alguma de suas histórias corriqueiras ou comentários sobre suas obras em andamento, enquanto ele fuma seu cigarro. Tal imagem poética avivada por mim é uma representação que se alia harmonicamente ao conteúdo imagético-musical e expõe uma característica presente no compositor, de propor espaços poéticos, mais uma vez mostrando a própria intimidade, mesmo que através de um sentido jocoso e cínico em um exercício de fazer musical.

Figura 130: Compassos 1-20 da obra “Aquellesinho”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

A tipografia utilizada para o nome de Clemente Ferreira Júnior nesta obra é a mesma de “Olhar Faceiro” (ver fig. 131), obra a ser analisada mais adiante[91].

Figura 131: Tipografia referente ao autor da obra “Aquellesinho”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

[91] Ver “Olhar Faceiro” na página 205.

No título da obra, a tipografia utilizada possui uma característica “condensada”, com fontes sem serifa, que conferem um ar de modernidade. O “A” inicial, que possui uma decoração inusual, em forma de um chapéu, transmite uma singularidade compatível com a proposta temática, no sentido de tornar a fonte tão marcante quanto o “personagem” (ver fig. 132). A proposta tipográfica referente ao gênero musical possui um destaque em laranja, através de um efeito de relevo, e serifas “decorativas” na palavra “piano”, que apresenta uma derivação do “A” inicial, garantindo uma harmonia ante à retórica de modernidade e *up-to-date* (ver fig. 132).

Figura 132: Tipografia referente ao autor da obra “Aquellesinho”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

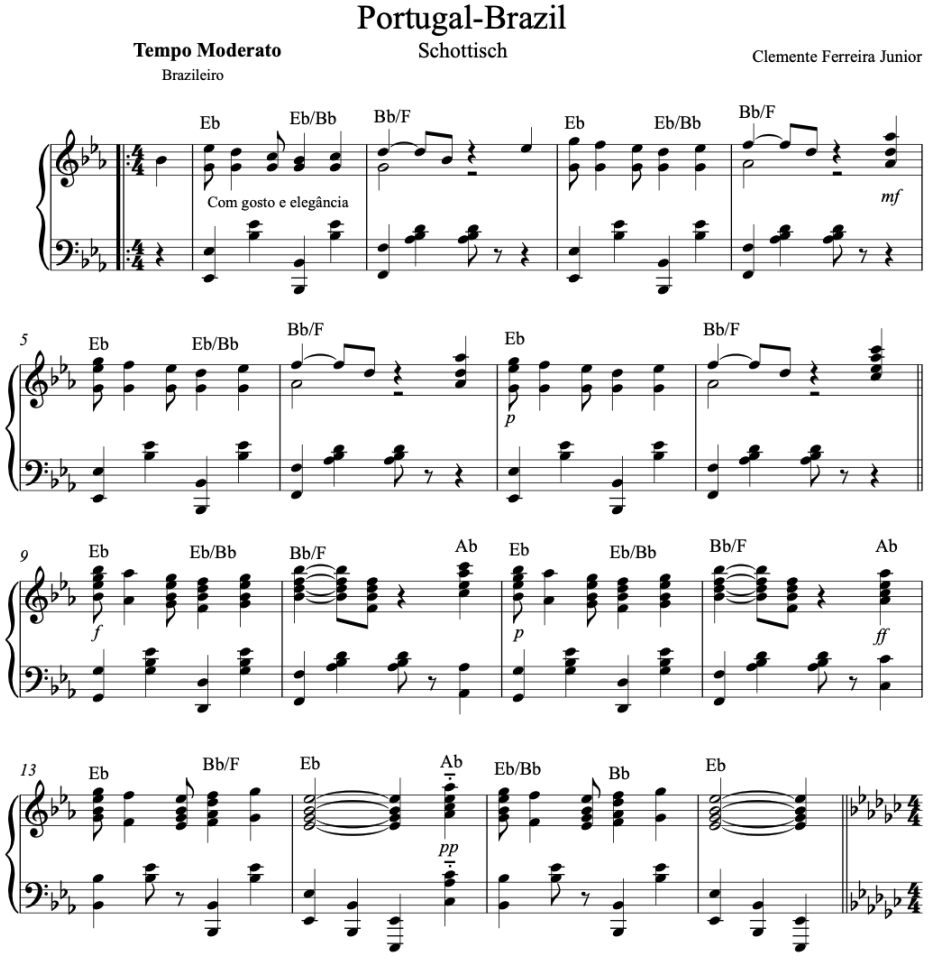
2.5.4 PORTUGAL-BRAZIL

O *schottisch “*Portugal-Brazil” apresenta um fluxo sintagmático complexo. Conta com elementos rítmicos e harmônicos característicos do *schottisch*, entretanto, se propõe a inserir gêneros musicais, ou impressões de outros gêneros musicais, no formato *schottisch*, o que será visto mais adiante. A abordagem narrativa de Clemente, já observada em outras obras, nesta alcança outro grau.

Aqui, o compositor se propõe a narrar textual e tematicamente, de uma forma de certo modo musicológica, visto que divide a música em um grande número de subseções em que a melodia temática principal e suas variações são reapresentadas em modo ora *Brazileiro*, ora *Portuguez*.

Com uso demasiado da síncopa, as partes “brasileiras” propõem uma “confluência musical” entre um tango brasileiro (através da sugestão melódica sincopada) e um *schottisch*[92] (ver fig. 133).

Figura 133: Compassos 1-17 da obra “Portugal-Brazil”.



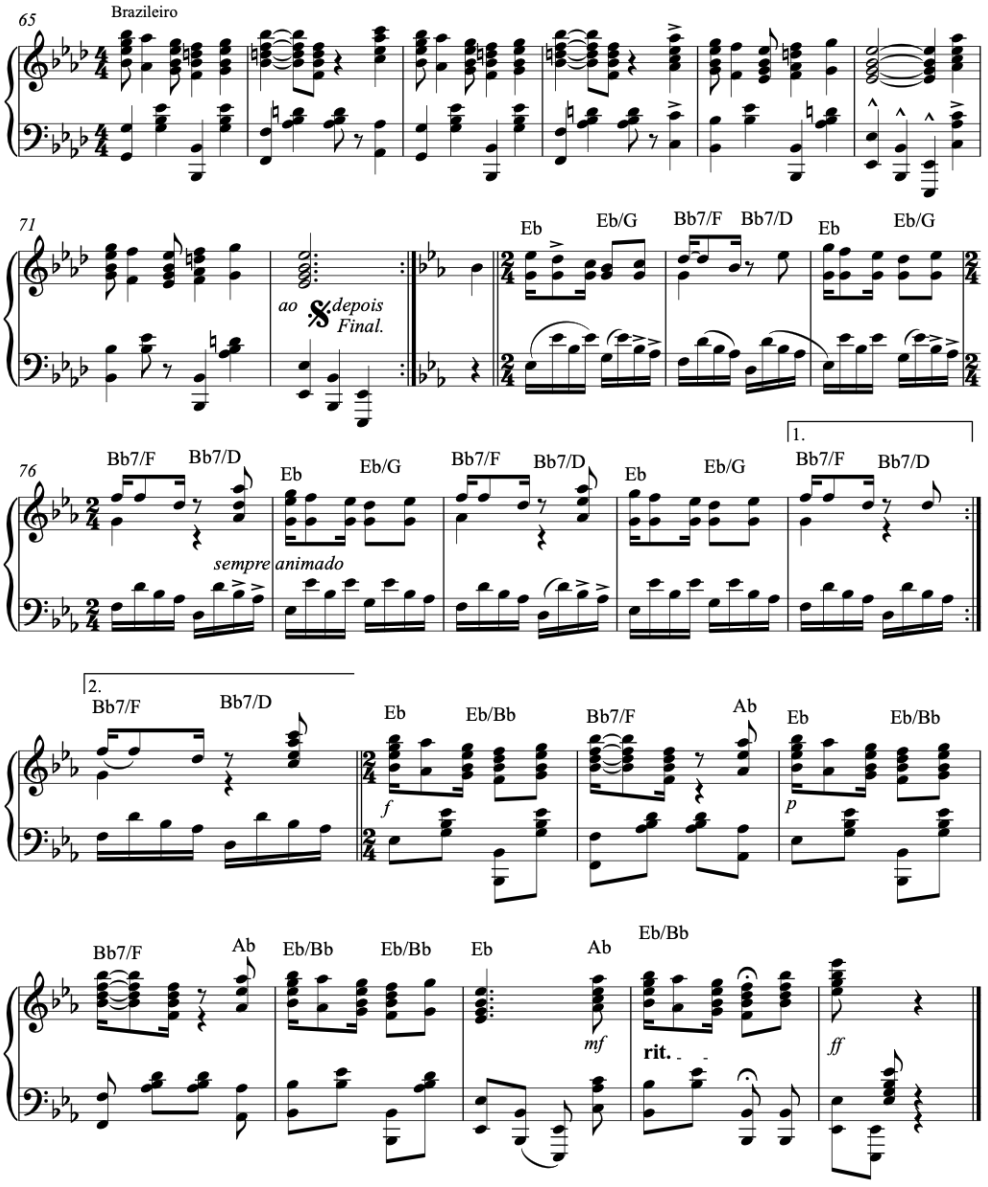
Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Editado pelo autor (2023).

As partes brasileiras se repetem intercaladas às partes portuguesas, enquanto as variações melódicas, harmônicas e temáticas se fazem presentes,

[92] Por meio do acompanhamento característico do *schottisch*, composto de uma sequência de mínimas, cujos tempos fortes se apresentam no registro grave, enquanto os fracos se apresentam em uma oitava acima.

desenvolvidas paralelamente em cada tipo de seção. A obra se conclui com uma grande seção “brasileira”, em que, além de uma reexposição do tema inicial, observamos uma reexposição final “rápida” a partir da adaptação do tema em 4/4 para 2/4, a partir do compasso 73 (ver fig. 134).

Figura 134: Compassos 65-89 da obra “Portugal-Brazil”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Editado pelo autor (2023).

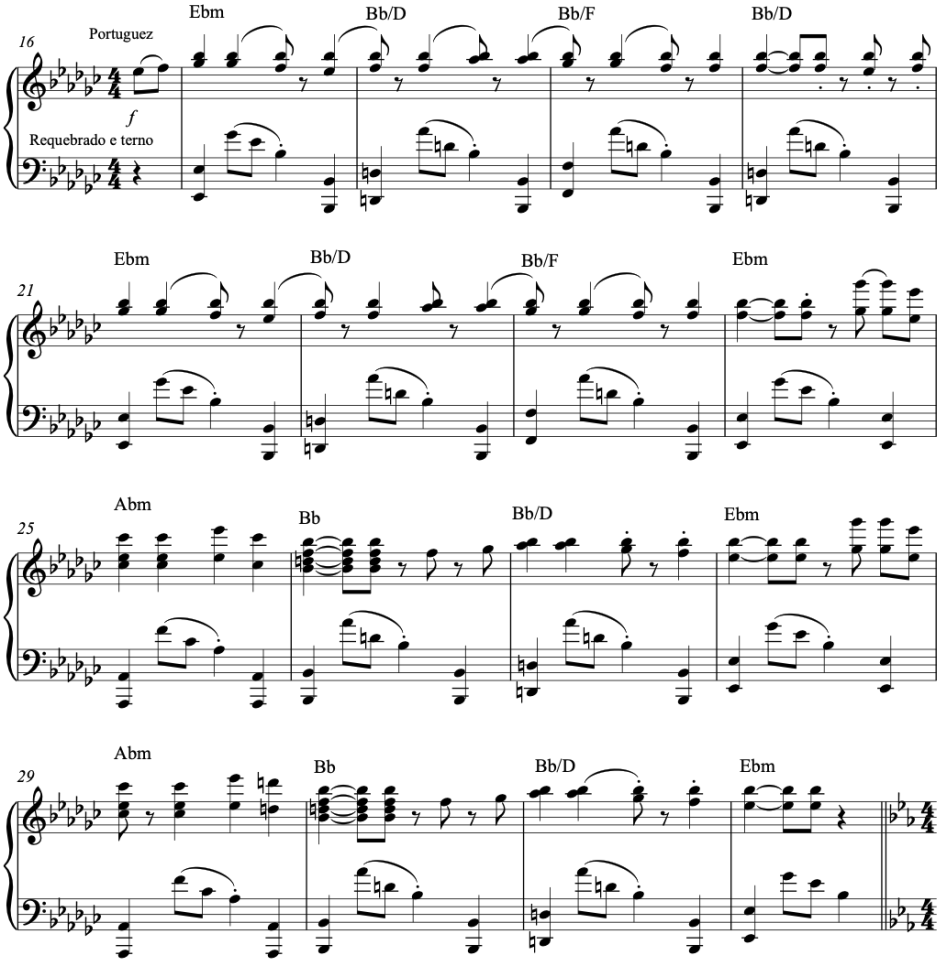
Vale ressaltar a presença de um acompanhamento análogo ao baixo de Alberti, a partir do compasso 73, que propõe uma movimentação rítmica mais intensa das características harmônicas, através de um padrão que mimetiza o

“dedilhado de viola”, lembrando a marcação de certos lundus do século XIX (ver fig. 134). Seria provavelmente uma afirmação de certa forma didática do aspecto “brasileiro” que o compositor pretendia acentuar.

As duas partes “portuguesas” se apresentam de maneira mais sestrosa, subentendendo uma percepção mais melancólica do compositor acerca do que as sonoridades portuguesas representam em sua vivência musical,[93]. A seção é apresentada na tonalidade de Mi bemol menor, trazendo um material melódico novo, sem a presença de síncopas, mas com um “balanço” rítmico evidente pela expressão de caráter “Requebrado e terno”, relembrando uma espécie de modinha (ver fig. 135).

Figura 135: Compassos 16-32 da obra “Portugal-Brazil”.

PARTE PORTUGUESA I



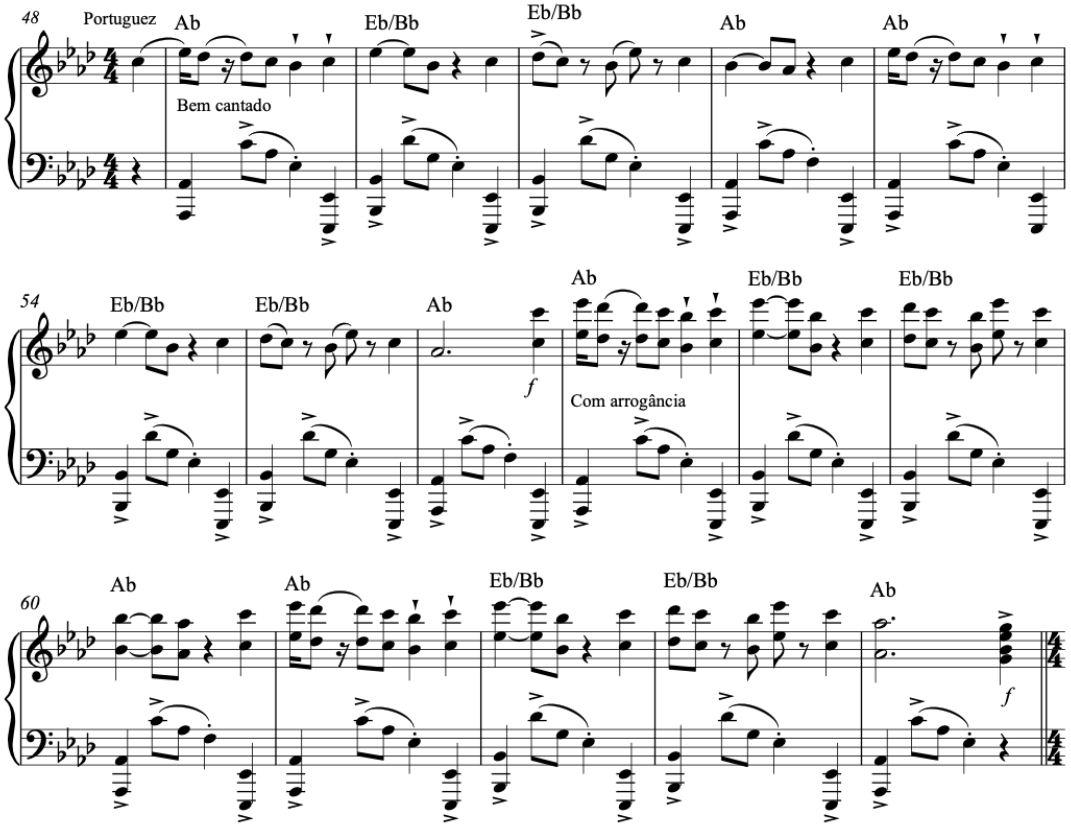
Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Editado pelo autor (2023).

[93] O compositor já morou na cidade do Porto, talvez expressando sua própria saudade dos amigos feitos por lá, o que fica claro na própria dedicatória da obra.

A segunda parte portuguesa apresenta novo material melódico em uma tonalidade de Lá bemol maior, mantendo a mesma característica de acompanhamento rítmico da primeira (ver fig. 136). Percebe-se uma relação de iconicidade acerca do aspecto melódico, em que o autor busca implementar um sotaque da fala e do canto português, por meio do uso da síncopa no início do compasso 40, com as notas Mi bemol e Ré. Há uma “quase-impressão” de *trilo*, pelo rápido deslocamento melódico na parte sincopada. A hipótese levantada é reforçada pela presença da pausa de semicolcheia logo após as duas notas mencionadas, o que acentua a maneira peculiar encontrada pelo compositor de realizar tal gesto melódico. Outrossim, o caráter de expressão “bem cantado” implica numa vocalização, frisando o aspecto lírico do trecho, visto que o executante terá de prezar pelo elemento “cantável” existente na frase pianística.

Figura 136: Compassos 48-64 da obra “Portugal-Brazil”.

PARTE PORTUGUESA II



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

A partitura enquanto produto, em sua forma simbólica, apresenta outros signos visuais acerca das formas de representação de ambos os países citados no título. Uma bandeira nas cores azul e branco, abaixo da palavra “Portugal”, e outra em verde e amarelo, próxima ao nome “Brazil”, são referências óbvias às bandeiras nacionais de cada país na época da publicação[94] (ver fig. 137).

Figura 137: Capa da obra “Portugal-Brazil”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

É possível notar que nas partes superiores dos mastros de cada uma das bandeiras (ver fig. 137) há fitas de cores não encontradas nelas (ver fig. 138).

[94] A bandeira portuguesa de cor azul corresponde aos anos 1830-1910, período coerente com a data da obra.

Possivelmente, isto representa uma ideia de fraternidade entre os dois países, visto que na parte portuguesa a fita está na cor verde (referente ao Brasil), enquanto que na parte brasileira, a fita é de cor azul (correspondente a Portugal).

Figura 138: Composição gráfica com as bandeiras de Portugal e do Brasil.



Fonte: Domínio público.

A obra é composta por seções específicas que são direcionadas a uma representação musical referente a cada país, de acordo com a visão de Clemente, implementando uma relação semiótica simbólica, ao associar os elementos musicais como um todo às retóricas “nacionais” de ambas as nações. A retórica de fraternidade entre elas é confirmada pela dedicatória apresentada na parte superior da capa: “Aos bons amigos de lá e de cá” (ver fig. 139).

A tipografia relacionada ao título possui elementos decorativos complexos nas iniciais de “Portugal” e “Brazil”, com características decorativas no estilo das Iluminuras renascentistas (ver fig. 139), o que denota uma isotopia quanto à intenção do compositor e do artista gráfico em aliar propriedades visuais e musicais “europeias” à partitura enquanto produto.

Figura 139: Pormenor da capa da obra “Portugal-Brazil”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Outros elementos gráficos merecem destaque, como as tipografias do nome do compositor e do gênero musical. O nome de CFJ está contido dentro de uma faixa em forma de arco superior, com as bordas laterais rebuscadas com espirais e curvas, que lembram o delineamento de uma folha. A parte central apresenta alguns elementos decorativos geométricos, imitando folhas entrelaçadas, dialogando com a estética *Art Noveau*.

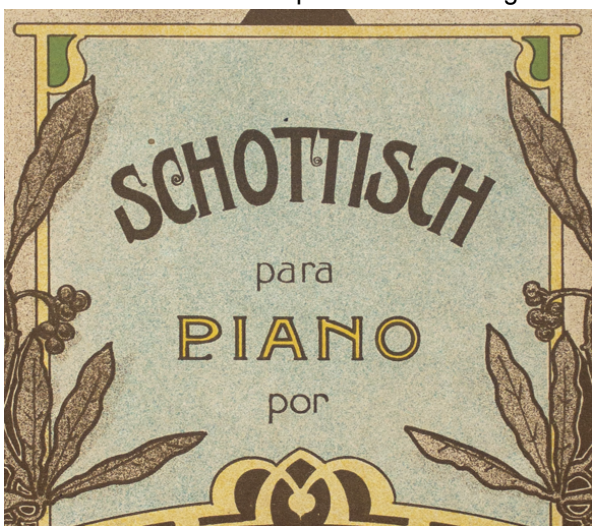
Figura 140: Pormenor da capa da obra “Portugal-Brazil”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Os termos “*Schottisch*” e “Piano” aparecem em fontes rebuscadas, com espirais nas pontas das serifas. A denominação completa “Schottisch para Piano por” parece estar dentro de um espelho, sendo este, possivelmente, mais um artifício visual que busca persuadir o espectador, propondo que o próprio possa se “enxergar” na obra (ver fig. 141).

Figura 141: Pormenor da capa da obra “Portugal-Brazil”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

2.6 SÉRIE OLHARES

Entre os *Schottisches* de CFJ, chama a atenção a série “Olhares”, um conjunto de obras pianísticas dedicadas às mulheres de sua época, em que cada título consta de uma variação do tema: “Olhar Sereno”, “Olhar Altivo”, “Olhos Sombrios”, “Olhar Faceiro” e “Olhar Dolente”.

É interessante o exercício especulativo no sentido de considerar esta série de *schottisches* enquanto uma porta para uma análise do próprio “olhar criativo” de CFJ, convocando um outro “olhar”, semiótico/semiológico, de um objeto musical em seus mecanismos de poiese e expressividades comunicativas.

Para avançar no aprofundamento reflexivo, aciono, portanto, um excerto de Mecenas Rocha (1949), autor que esculpe um retrato quase íntimo do compositor, como alguém que, de fato, parecia ter convivido com ele.

> Clemente Ferreira, Júnior
>
> Onde está Clemente Ferreira, Junior? Ninguém sabe? Está na minha evocativa lembrança.
> Clemente era um tipo meridional: bôa estatura, mãos másculas e nervosas, rosto amorenado, tez quase trigueira, apaixonado olhar de andaluz, cabeleira de poeta medievo, bigode farto, bôca sensual, alma inteiramente consagrada à sublime arte de Strauss.
> As suas composições, repassadas de modulações sonóras, acariciadoras e vibrantes, traduziam estados d'alma, ecoavam como rumores de beijos, plangiam como soluços do vento, semelhavam ruflar de esvoaçantes tufões, exprimiam o forte sentimento das mulheres voluntariosas e os seus olhares feiticeiros e soberanos.
> Igualmente expressavam o romanticismo de outros olhares, que fossem meigos, lânguidos, suaves ou tristes. E foi assim que Clemente Ferreira, epigrafando as suas schottichs com o sugestivo nome de Olhar Dolente, Olhar Sereno, Olhar Faceiro, Olhar Altivo, mostrou a beleza de sua poderosa alma de artista, a evidenciar a natural aptidão de seu espírito inventivo, criador de uma nova feição descritiva na arte da Harmonia e do Som, pois traduziu, em música, as tonalidades verdes, azues, castanhas, negras, parduscas, acinzentadas, dos olhos de nossas formosas patrícias.
> Clemente devia ser cognominado o Rei da schottisch, por ter sido essa a composição em que nos revelou a fulgurancia e potencialidade de seu espírito criador de belas partituras musicais.
> A Cabocla - valsa de salão, música quase clássica - foi feita para ser ouvida pelos grandes virtuoses. Equivale ao Danúbio Azul, de Strauss. É a obra-prima de Clemente.
> O renomado compositor paraense foi um dos mais dedicados amigos do genial maestro Carlos Gomes. Acompanhou-o nas horas de seus dolorosos sofrimentos, assistindo-lhe a morte. E dizer que rarissimos são os que hoje evocam o grande pianista! Nem ao menos o seu nome se ostenta na designação de uma das ruas ou travessas de Belém!
> (ROCHA, Mecenas, 1949, p. 138)

O relato de Mecenas Rocha (1949) é um retrato “emocional” e fervoroso do compositor, outrossim, fornecedor de grandes impressões estésicas. Além de uma descrição física de Clemente, ele provê minúcias de trejeitos, pormenores e impressões diversas: “mãos másculas e nervosas”, “cabeleira de poeta medievo”, “bôca sensual” (1949, p.138). Também fornece uma visão sobre o “espírito geral de sua obra”, descrevendo, por ora, características musicais, mas também sugestões sinestésicas:

> As suas composições, repassadas de modulações sonóras, acariciadoras e vibrantes, traduziam estados d'alma, ecoavam como rumores de beijos, plangiam como soluços do vento, semelhavam ruflar de esvoaçantes tufões, exprimiam o forte sentimento das mulheres voluntariosas e os seus olhares feiticeiros e soberanos. (ROCHA, Mecenas, 1949, p.138)

Rocha (1949) evoca tais sugestões sinestésicas através de descrições de imagens fantásticas, tais como os “soluços de vento” e “ruflar de esvoaçantes

tufões"; descreve as composições "repassadas de modulações sonoras,[95] acariciadoras e vibrantes", que "traduziam estados d'alma", ecoando como rumores de beijos" (1949, p.138). A descrição de uma modulação sonora que "acaricia" certamente combina com o ato poiético de CFJ, que preza por uma difusão de um estado de expressão artística calcada no "grande sentimento íntimo", ao propor uma sinestesia de afeto, presente na escuta de suas obras. Ao fim do parágrafo, Rocha (1949) aponta para uma noção de "feminilidade poética" existente nas composições, afirmando que expressam "o forte sentimento das mulheres voluntariosas e os seus olhares feiticeiros e soberanos" (1949, p.138), o que vai ser completado em seguida na referência direta à série "Olhares". Ele conclui com mais referências sinestésicas, ao mencionar uma "tradução" para música de tonalidades "verdes, azuis, castanhas, negras, parduscas, acinzentadas", dos olhos das "formosas patrícias":

> Igualmente expressavam o romanticismo de outros olhares, que fossem meigos, lânguidos, suaves ou tristes. E foi assim que Clemente Ferreira, epigrafando as suas schottichs com o sugestivo nome de Olhar Dolente, Olhar Sereno, Olhar Faceiro, Olhar Altivo, mostrou a beleza de sua poderosa alma de artista, a evidenciar a natural aptidão de seu espírito inventivo, criador de uma nova feição descritiva na arte da Harmonia e do Som, pois traduziu, em música, as tonalidades verdes, azues, castanhas, negras, parduscas, acinzentadas, dos olhos de nossas formosas patrícias. (ROCHA, 1949, p. 138)

As capas das cinco composições da série "Olhares" possuem referências a mulheres, representadas em "estampas musicais" específicas. Ao isolar apenas os qualissignos atrelados à representação feminina na obra de Clemente, enxergo direcionamentos estéticos dentro de sua própria retórica musical, tendo como um testemunho composicional o tecido sonoro observado em cada *schottisch* específico, configurando direcionamentos poiéticos, assegurados em uma espécie de autoafirmação. Os qualissignos associados ao conjunto de obras "Olhares" nos apresentam uma visão ulterior acerca do universo estético, conceitual e musical, sobretudo relacionado à feminilidade, presente em CFJ: DOLENTE - SERENO - ALTIVO - FACEIRO - SOMBRIO.

Analisaremos três destas obras – "Olhar Sereno", "Olhar Faceiro" e "Olhos Sombrios". Tentaremos "olhar o olhar" de Clemente, buscando desvelar e

[95] De fato, uma das grandes características do compositor, que quase nunca limitava suas obras à apenas uma única tonalidade, apresentando sempre que possível, seções novas de tonalidades inusitadas para uma "composição de cunho popular".

conectar sua linguagem composicional atrelada à representação temática, imagética e afetiva.

2.6.1 OLHAR SERENO

Figura 142: Pormenor da capa da obra “Olhar sereno”.



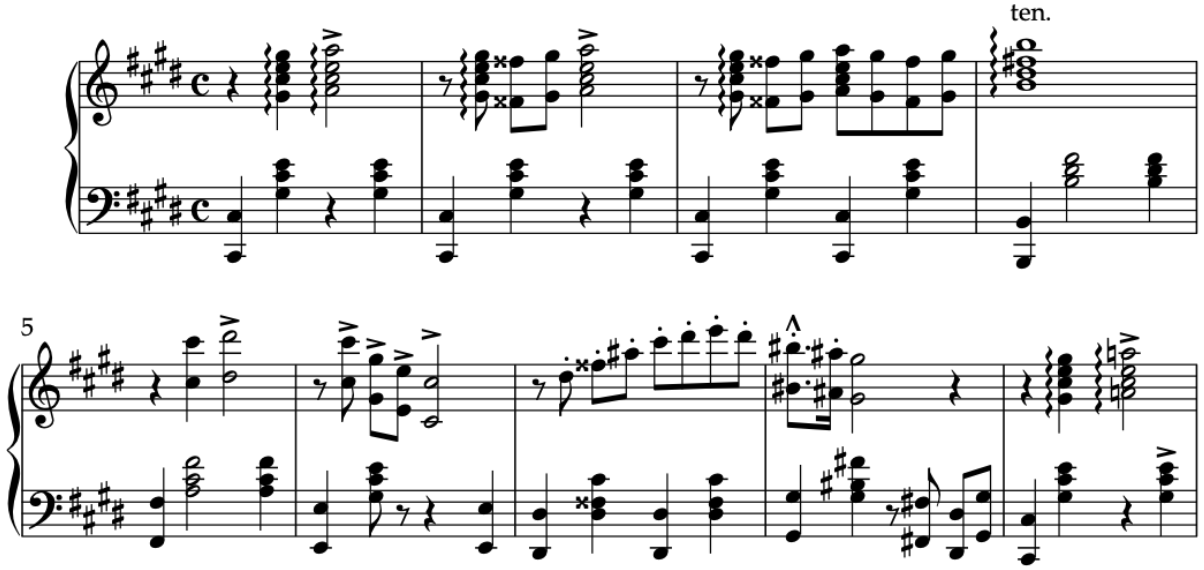
Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

“Olhar sereno” é a primeira obra da série “Olhares” a ser abordada. A capa é centrada na ilustração de uma figura feminina, que apresenta um olhar expressivo de calma, leveza e, claro, serenidade (ver fig. 142). A personagem central se encontra emoldurada por uma forma circular azul, que, sendo similar a um

espelho, propõe uma interpretação metalinguística, em uma concepção gráfica que instiga o espectador a se ver representado, considerando-se, no caso, o público-alvo feminino, muito contemplado na obra de CFJ. As escolhas tipográficas são típicas do estilo *Art Noveau*, sem serifas, com um entrelaçamento entre as letras[96]. Vale mencionar os grafismos, com curvas orgânicas, emulando caules, com corações no lugar das flores.

Há um ímpeto de dramaticidade no sentido melódico-harmônico da temática sonora principal, que foca sobretudo no choque da dissonância do intervalo de sexta menor, nos compassos 1-3 (ver fig. 143). Tal dramaticidade é complementada no compasso 5, com uma nova ocorrência do intervalo de sexta, mas de característica maior, propondo um desenvolvimento simétrico entre o primeiro e o segundo período da frase.

Figura 143: Compassos 1-9 de “Olhar sereno”.



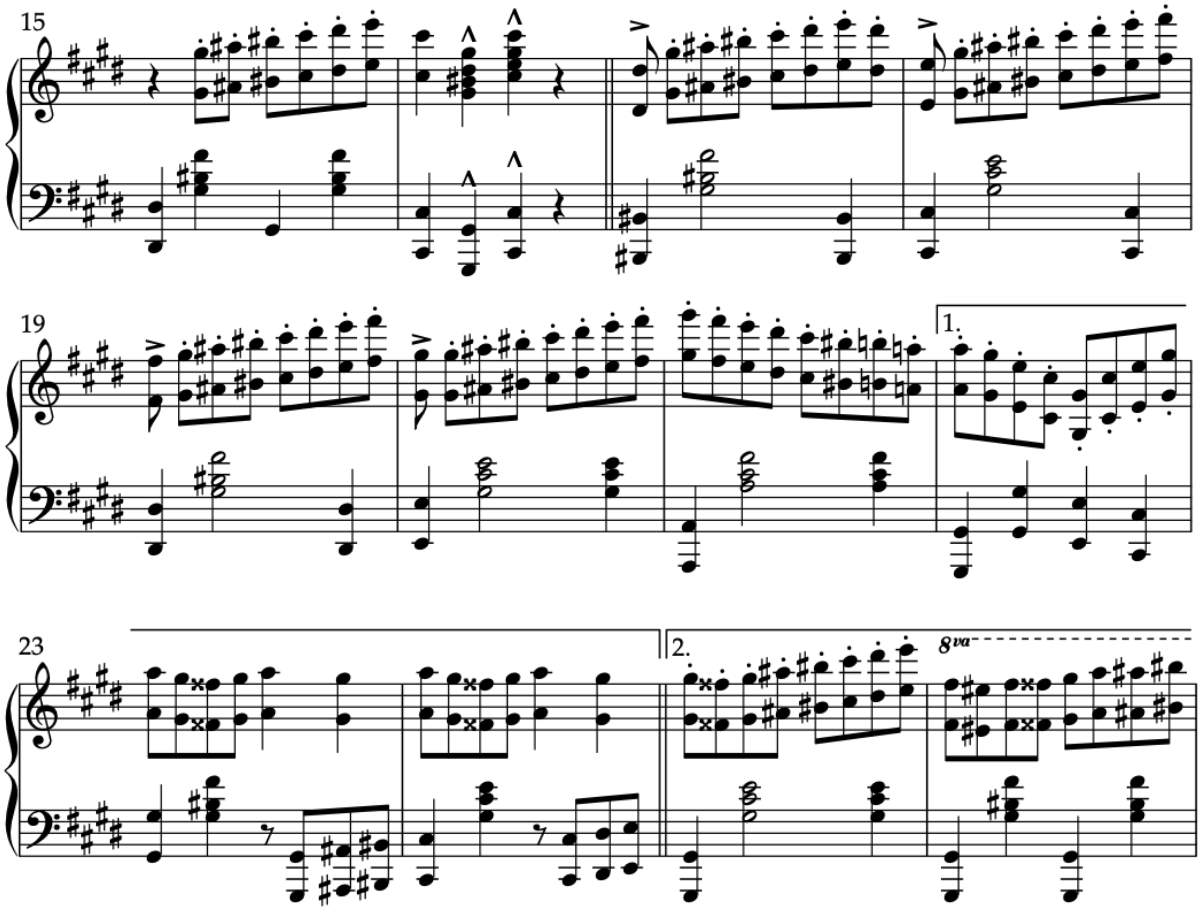
Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Editado pelo autor (2023).

Chama a atenção o desenvolvimento dos compassos 17-24, que apresenta um ostinato de caráter anacrúsico, através de uma progressão harmônica iniciada no acorde de Sol sustenido com baixo em Ré sustenido (compasso 17). A melodia do ostinato, inicialmente constituído por Sol sustenido, Lá sustenido, Si

[96] A tipografia utilizada no título possui a mesma característica gráfica de outros exemplos, em obras da Livraria Universal Tavares Cardoso e Cia., como pode ser comprovado mais adiante, no subitem Olhar Faceiro.

sustenido, Dó sustenido, Ré sustenido, Mi, se repete com pequenas variações até o compasso 20, sugerindo um padrão de “subida de rampa” (ver fig. 144). Ao alcançar o compasso 21, o compositor equilibra a linha melódica com um movimento descendente, caracterizado por Sol sustenido, Fá sustenido, Mi, Ré sustenido, Dó sustenido, Si sustenido, Si e Lá, que conecta a uma espécie de codetta, trazendo uma série de pequenas variações da melodia inicial, do compasso 22 até o 24[97] (ver fig. 144).

Figura 144: Compassos 15-26 de “Olhar sereno”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Editado pelo autor (2023).

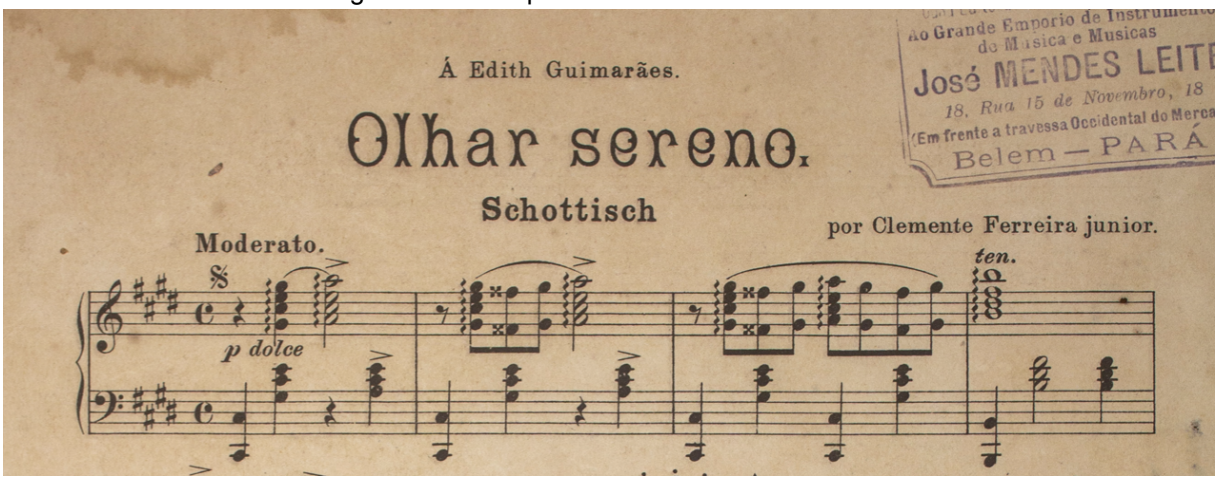
Outros aspectos sonoros relacionados vêm através da associação do caráter de expressão utilizado, "***P*** *dolce*", com a expressão visual e temática da capa, visto que a maneira de tocar mais suavemente, indicada pela qualidade de som "***P***", poderia ter correspondência com a qualidade de serenidade/sereno. Tal

[97] Primeiro ciclo da codetta: Lá, Sol sustenido, Mi, Dó sustenido (descendente); Sol sustenido, Dó sustenido, Mi, Sol sustenido (compasso 22). Segundo ciclo: Lá, Sol sustenido, Fá duplo sustenido, Sol sustenido, Lá, Sol sustenido.

expressão de caráter fornece um interessante contraste com a característica predominantemente dissonante das relações harmônicas e melódicas da obra.

O caráter de expressão "*dolce*" também dialoga diretamente com os elementos da capa (corações, designs orgânicos e a figura feminina), associados ao adjetivo "doce", designando as propriedades subjetivas da "doçura" (ver fig. 145).

Figura 145: Compassos 1-4 de “Olhar sereno”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

A tipografia utilizada para o título e o gênero obedece um senso assimétrico, visto que os traços básicos das fontes possuem graus de inclinação diferentes entre si (ver fig. 146). Certas letras da composição possuem uma haste que ultrapassa a área da fonte, expressando uma artesania e autenticidade na confecção do tipo.

Figura 146: Pormenor da capa de “Olhar sereno”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

A assimetria se mostra mais evidente na palavra “olhar”, sobretudo no ângulo assumido pelas duas hastes da fonte “H” e na inclinação para o lado direito da fonte “A” (ver fig. 147).

Figura 147: Pormenor da tipografia na capa de “Olhar sereno”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Já a composição tipográfica referente à palavra “sereno” traz, além da proposta de assimetria angular, um entrelaçamento entre as letras “E” e “R” e “E” e “N” (ver fig. 148).

Figura 148: Pormenor da tipografia na capa de “Olhar sereno”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

A palavra “schottisch” aqui também apresenta prolongamentos gráficos conectados diretamente às letras, no caso, nas duas ocorrências do “H”. A ideia de entrelaçamento também se faz presente na união das letras “C” e “H”, tanto no início quanto no fim da palavra (ver fig. 149).

Figura 149: Pormenor da tipografia na capa de “Olhar sereno”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

A tipografia utilizada no nome do autor possui uma construção visual similar à de outras obras suas (“Aquellesinho” e “Olhar Faceiro”), entretanto com menor rebuscamento. Nessas outras capas, observa-se um prolongamento da haste inferior da letra “E”, ausente no exemplo ora abordado (ver fig. 131, 150, 154).

Figura 150: Pormenor da tipografia na capa de “Olhar sereno”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

2.6.2 OLHAR FACEIRO

Figura 151: Pormenor da tipografia na capa de “Olhar faceiro”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

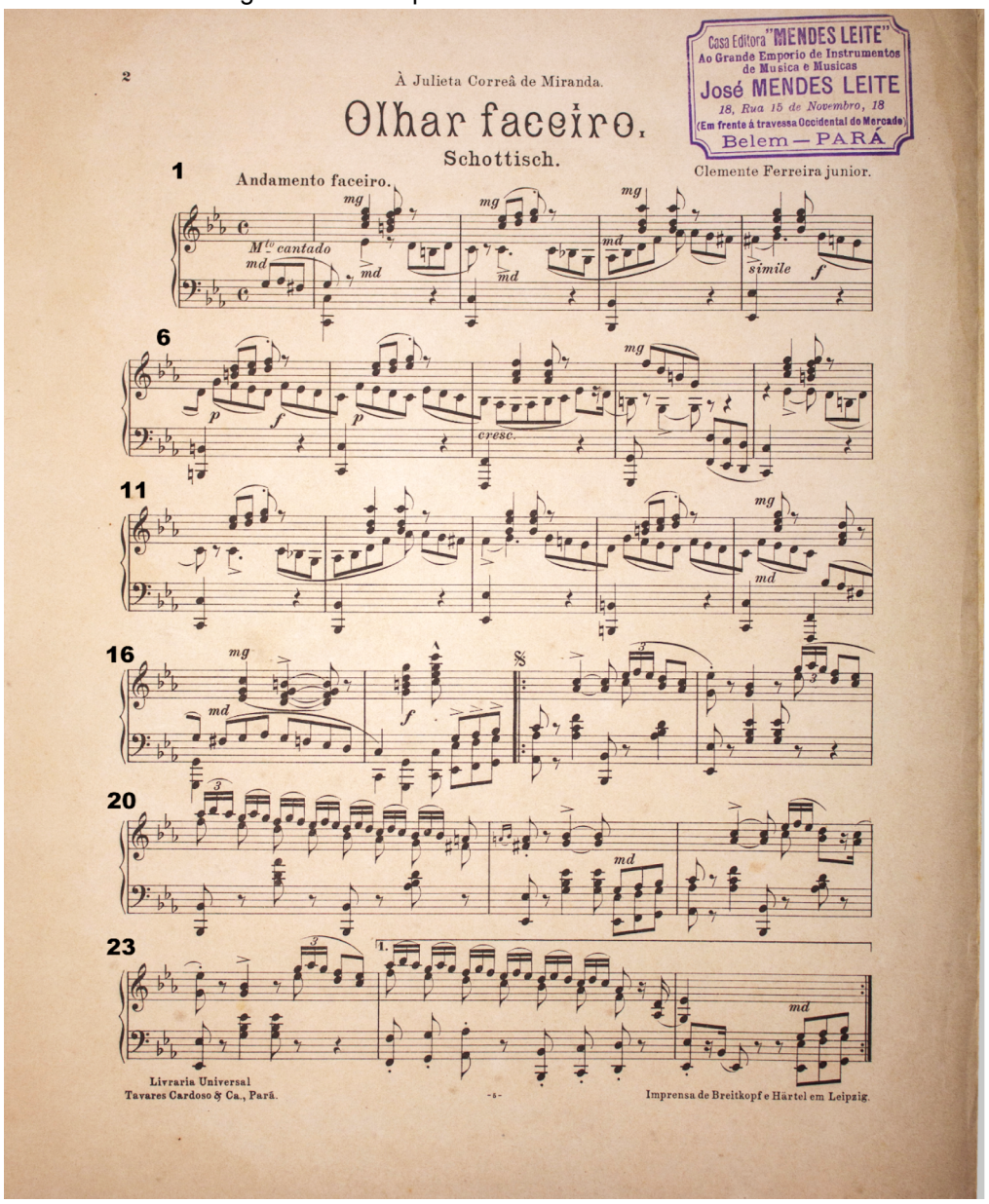
“Olhar faceiro” propõe uma representação garbosa da figura feminina, com a imagem de uma moça de sorriso enigmático, ornada por flores, com cabelos

pretos e chapéu. Sendo “faceiro”[98] um adjetivo utilizado para denotar elegância, garbo e vaidade, alguns paralelos podem ser traçados diante da proposta temática/imagética e o conteúdo musical, composicional (ver fig. 151).

Os compassos 1-17 apresentam a temática musical geral, distribuída em três vozes: baixo, marcado por afirmações da harmonia tonal, normalmente no primeiro tempo forte do compasso; voz aguda, responsável por marcar acordes ritmicamente nas regiões mais agudas do piano; voz média, que configura a melodia principal e apresenta cromatismos (sobretudo o trítono e a sétima menor, nos primeiros compassos), desenvolvendo a melodia em golpes de colcheia até o clímax, nos compassos 4-5. Neste ponto, o compositor propõe uma forte dissonância de passagem seguindo a nota Fá sustenido, temporariamente propondo a resolução em Mi bemol menor, para então, rapidamente, retornar ao acorde de Mi bemol Maior (ver fig. 152).

[98] O dicionário Online Michaelis define faceiro como: “Que gosta de se enfeitar ou de ostentar elegância; garrido, vaidoso.” Fonte: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/faceiro>

Figura 152: Compassos 1-25 de “Olhar faceiro”.



Fonte: FERREIRA, Clemente (s.d.).

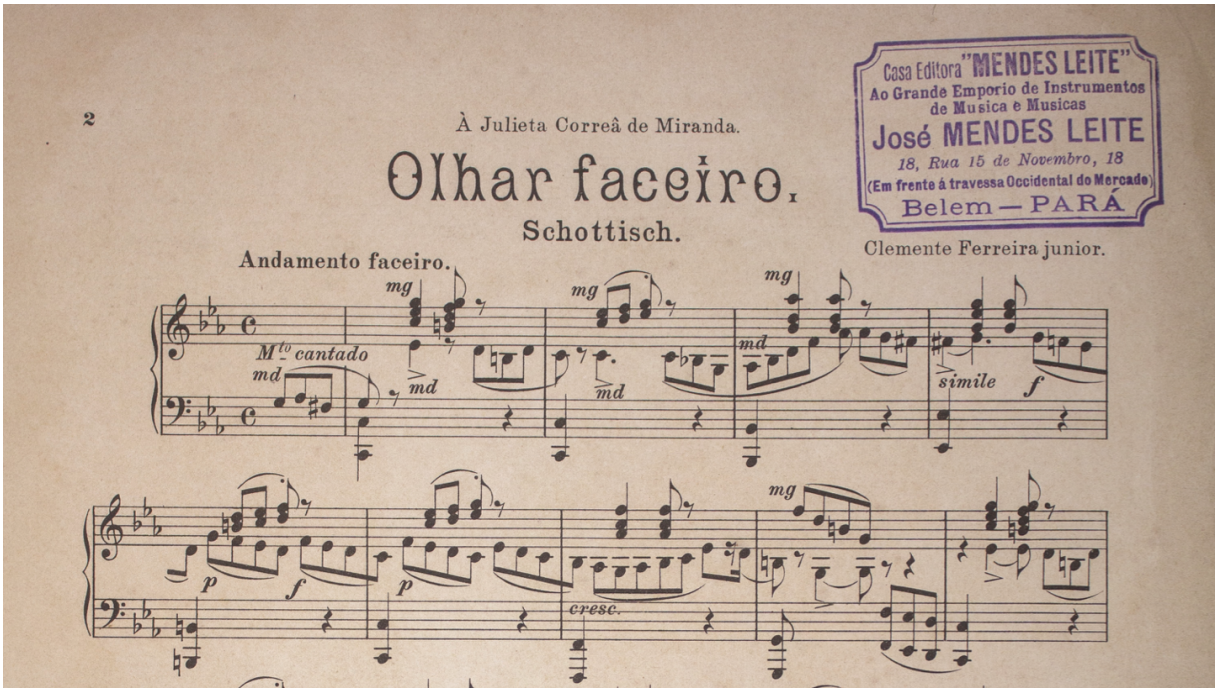
Esta característica cromática de dissonância temporária da voz média configura uma sinalização a uma linguagem musical mais erudita, também observada a partir do contraponto intenso, sem grandes acidentes, até a resolução da sentença, no compasso 9, o que demonstra o caráter “garboso” do compositor ante a linguagem sonora proposta.

A linguagem demonstra demasiada dificuldade, sobretudo quando se observam os compassos seguintes (18-25), repletos de quiálteras de semicolcheias, especialmente nos compassos 20 e 24. Em termos harmônicos, os compassos

20-21 têm uma proposta similar à encontrada nos compassos 4-5, em que é apresentada a dissonância de passagem que caracteriza Mi bemol menor - Mi bemol maior (ver fig. 152).

Em complemento, CFJ utiliza novamente o recurso de expressões de caráter subjetivo, recorrendo à livre interpretação sonora de termos ligados à temática geral, propondo a adoção de um “andamento faceiro” (ver fig. 149) – o que, em minha leitura, denota um emprego que depende da pessoalidade do intérprete, que a partir de suas experiências decidirá configurar a relação gestual do tempo.

Figura 153: Compassos 1-5 de “Olhar faceiro”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

A tipografia empregada no nome do autor é a mesma encontrada na obra “Aquellesinho”, devido ao fato de terem sido editadas com auxílio da mesma editora local, a Livraria Universal/Tavares Cardoso & Cia. Tal constatação nos aponta como os trabalhos de edição poderiam ser realizados: a casa editora teria um arquivo direcionado a um compositor específico, com elementos específicos para a produção de suas obras gráficas musicais (ver fig. 154). Como dito anteriormente, é possível notar semelhanças com a tipografia utilizada na partitura “Olhar Sereno” (sem a proposta de entrelaçamento de fontes).

Figura 154: Pormenor da tipografia relacionada ao autor na capa de “Olhar faceiro”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

A composição gráfica dos dizeres “Olhar Faceiro” também faz grande uso do entrelaçamento, no caso das letras “L” e “H”, assim como em “E” e “I” (ver fig. 155).

Figura 155: Pormenor da tipografia relacionada ao título da obra, na capa de Olhar faceiro.

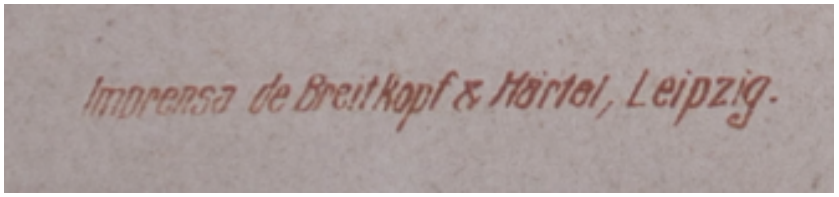


Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Ademais, a partitura em questão possui duas indicações institucionais, além das já mencionadas: na parte inferior esquerda, encontramos a inscrição “Imprensa de Breitkopf & Härtel, Leipzig” (ver fig. 156) e na parte central, além de outros locais no miolo, um carimbo da casa e Editora “Mendes Leite”, feito posteriormente ao ato de impressão da partitura (indicação de acervo, mas não de produção). O produto foi feito em parceria com a editora Breitkopf & Härtel de Leipzig, entretanto, não temos informações sobre qual parte da obra impressa teria sido produzida por ela, se apenas a capa e a ilustração, se apenas o miolo e as informações musicais, ou se ambos, sendo a Livraria Universal uma espécie de

importadora, revendendo o produto encomendado. No entanto, o mais provável é que a editora local recebesse as matrizes prontas ou semiprontas, para adição apenas de detalhes extras de informação, garantindo que as partituras fossem impressas localmente, o que seria menos dispendioso[99].

Figura 156: Pormenor da capa de Olhar faceiro.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Olhar Faceiro.

2.6.3 OLHOS SOMBRIOS

Figura 157: Capa de “Olhos sombrios”.



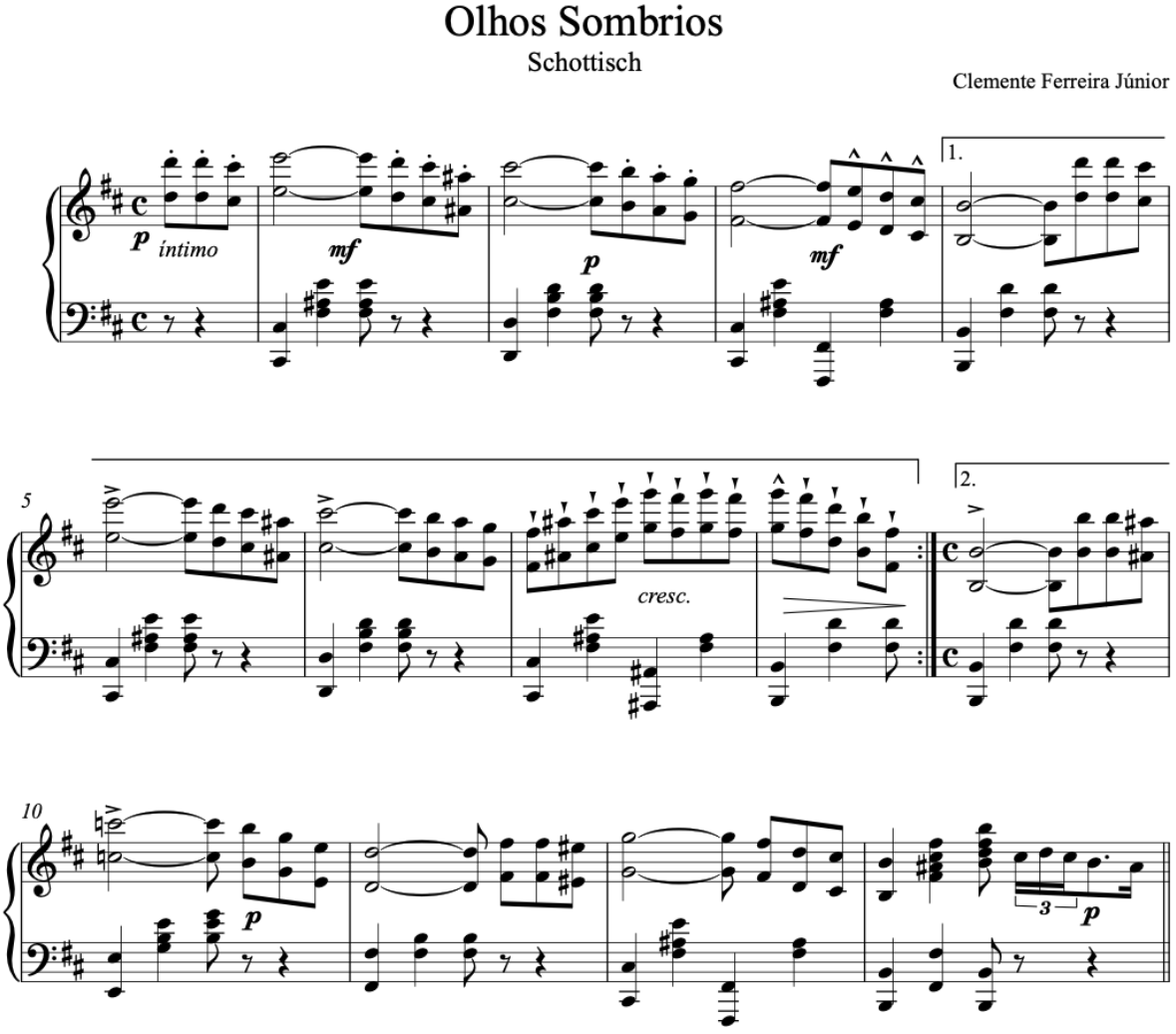
Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

[99] No caso das partituras com a indicação “Breitkopf & Härtel”.

A capa de “Olhos sombrios” atinge um extremo na peculiaridade da representação dos olhares femininos ao mostrar uma mulher com olheiras profundas e roupas vitorianas, repousando em uma espécie de espreguiçadeira (ver fig. 157).

A construção melódico-harmônica possui uma simplicidade cantável que é complementada por momentos de concepções ultrarromânticas, com dissonâncias fora do campo harmônico inicial, que reforçam a atmosfera lúgubre, atiçada pela concepção temática sombria e introspectiva (ver fig. 158 e 162).

Figura 158: Compassos 1-14 de “Olhos sombrios”.

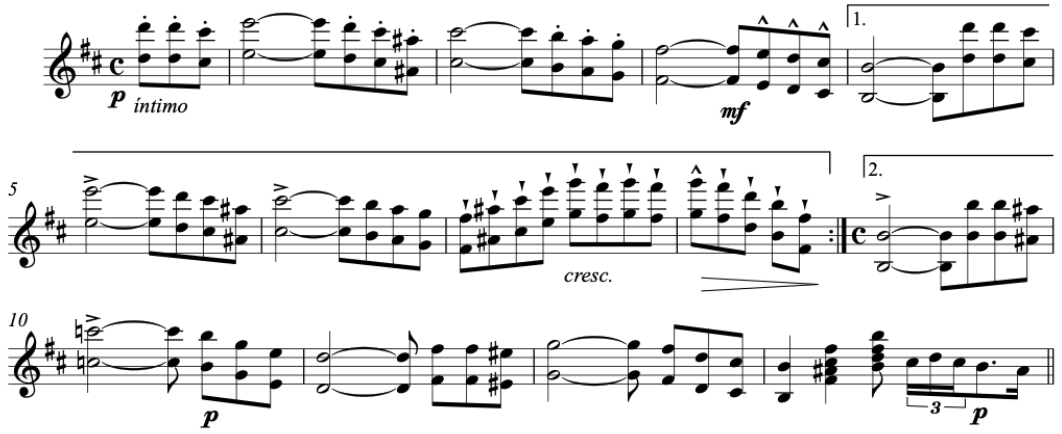


Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

A atmosfera soturna da progressão harmônica é conduzida através de uma melodia cantável em um desenvolvimento de células simétricas, caracterizadas,

em geral, pela ocorrência de uma mínima ligada a uma colcheia, seguida por 3 outras colcheias, observadas logo nos compassos 2-7 (ver fig. 159).

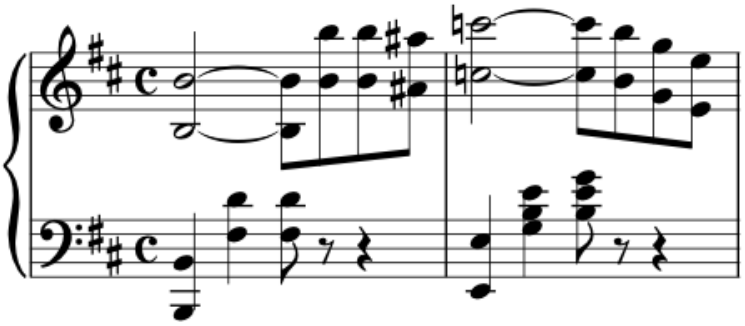
Figura 159: Melodia isolada dos compassos 1-14 de “Olhos sombrios”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

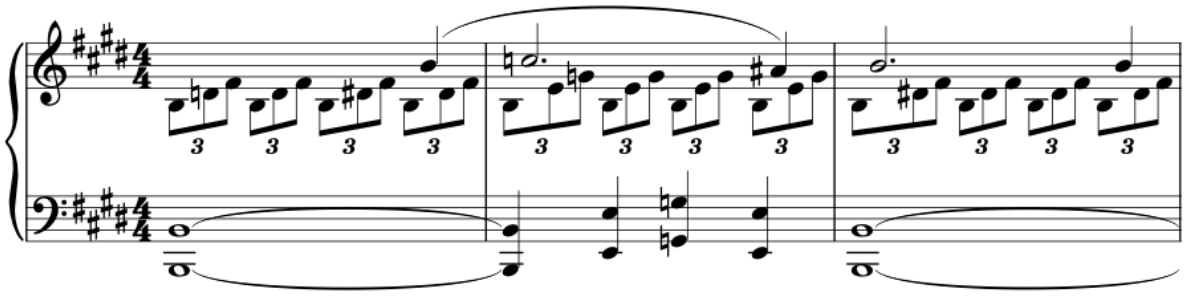
Analisei alguns dos aspectos desta obra em minha dissertação de mestrado, em 2018. Havia percebido que a concepção melódico-harmônica dos compassos 11-12 de “Olhos sombrios” possui grande semelhança com os compassos 15-17 da sonata n. 41 de Beethoven, em virtude do “magnetismo” presente no câmbio das notas Dó, Lá sustenido e Si, dentro do campo harmônico de Mi menor, em trechos da escala conhecida como “Húngara menor” (ver figuras 160 e 161).

Figura 160: Compassos 9-10 de Olhos sombrios.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

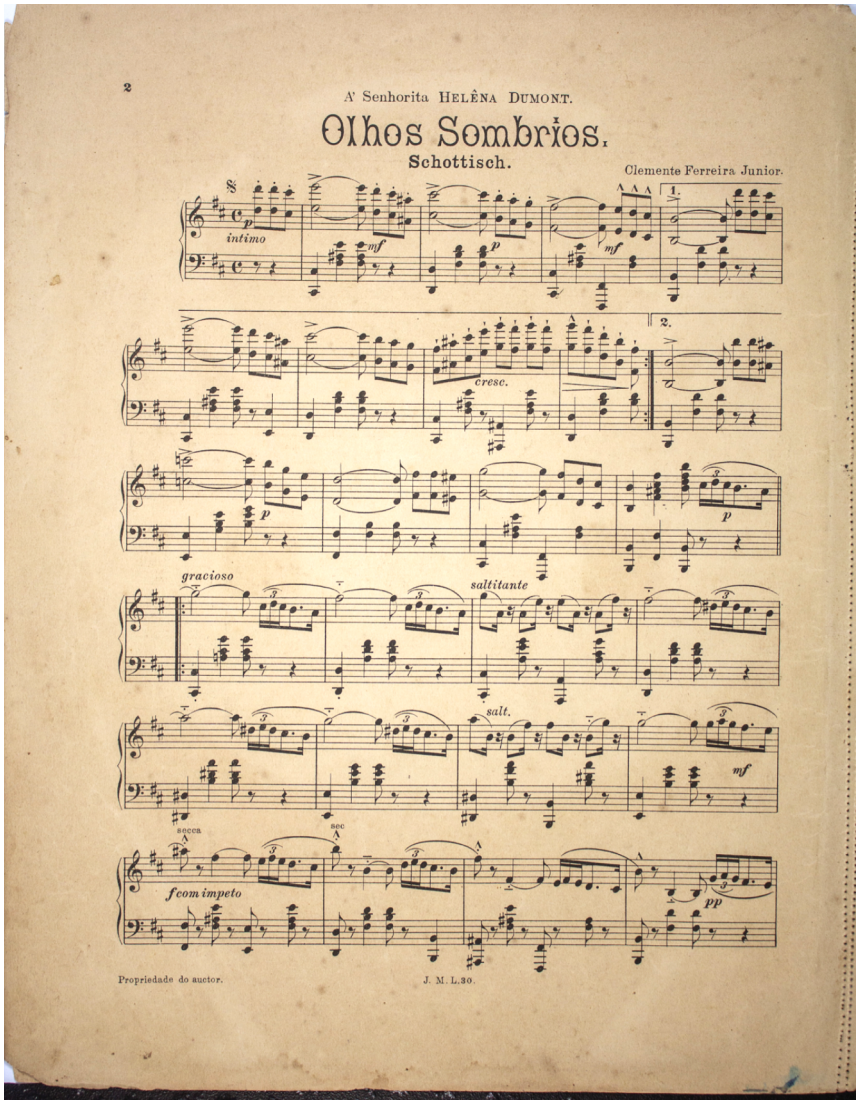
Figura 161: Compassos 15-17 da “Sonata 41”.



Fonte: BEETHOVEN, Ludwig Van, 1862.

Obviamente, não há como ter certeza absoluta de que houve alguma influência na transplantação de tal concepção melódico-harmônica na obra “Olhos sombrios”, entretanto, a presente interpretação serve para situar o compositor dentro do universo sonoro mundial dos séculos XIX e XX.

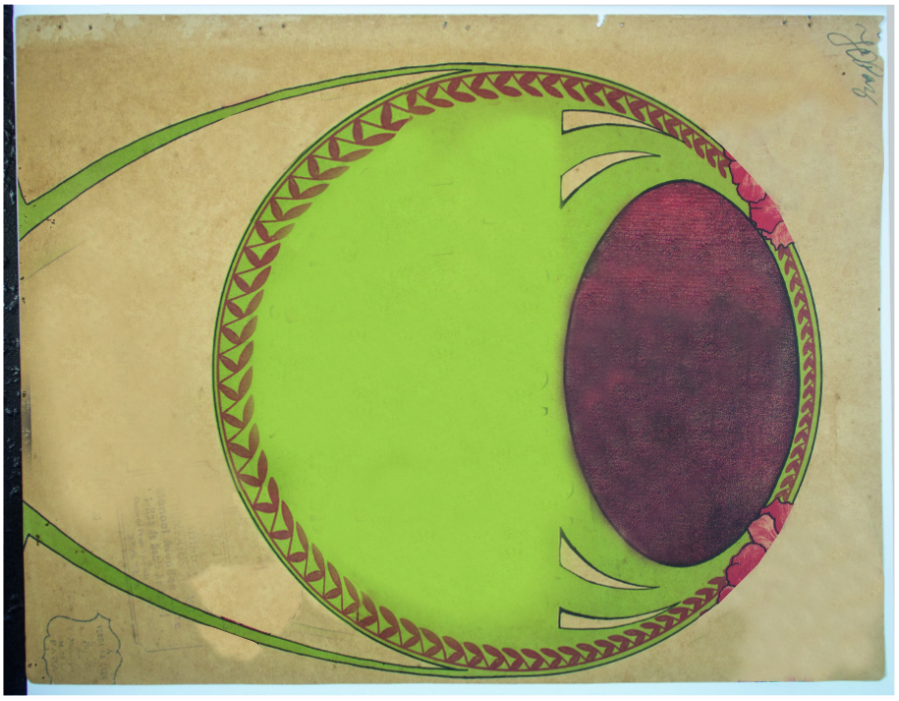
Figura 162: Compassos 1-26 de “Olhos sombrios”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Analisando a construção gráfica da obra, percebe-se que o elemento decorativo que abarca tanto a tipografia quanto a personagem se assemelha a um olho. Realizei um experimento no programa Adobe Photoshop, em que retirei toda a tipografia, ajustando o ângulo da figura para 90 graus, para que fosse possível a visualização do conceito proposto (ver fig. 163).

Figura 163: Edição digital feita a partir da capa de “Olhos sombrios”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Editado pelo autor (2023)

As tipografias utilizadas transmitem uma organicidade, devido ao excesso de curvas presentes no interior de cada tipo. O “E”e o “F” são os que possuem mais curvas, em um ímpeto ondular, enquanto que o “R” e o “A” apresentam direcionamentos “diagonais” de seus eixos centrais. As fontes escolhidas ornam harmoniosamente com a proposta “sombria”, uma vez que apresentam uma peculiaridade expressiva, com características incomuns (ver fig. 164).

Figura 164: Tipografia representando o nome do autor em “Olhos sombrios”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

A mesma construção gráfica pode ser observada na tipografia relacionada ao título da obra, porém de forma “vazada”, de modo que apenas os contornos da fonte podem ser vistos (ver figura 161). O padrão é também observado na escrita “schottisch para piano”, apresentada de forma similar à maneira manuscrita (ver fig. 165).

Figura 165: Tipografia representando o nome do autor em “Olhos sombrios”.

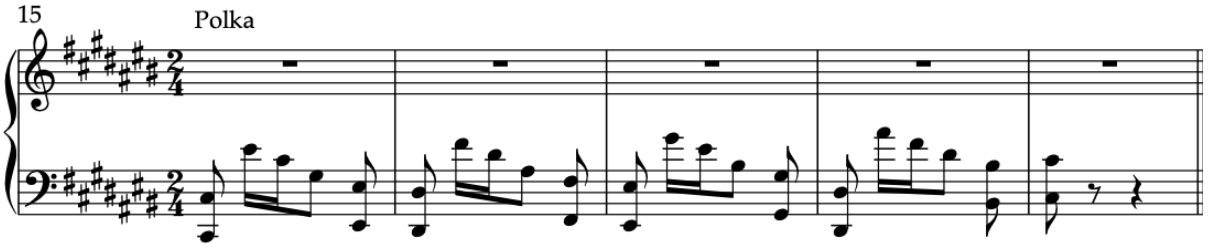


Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

2.7 POLKA

A *polka* foi um gênero visitado com menos frequência por Clemente, pelo menos quando comparado às suas inúmeras valsas e *schottisches*. As capas das *polkas* produzidas pelo compositor possuem também um intenso trabalho nas temáticas e ilustrações, relacionadas intimamente à retórica musical (ver fig. 166).

Figura 166: Acompanhamento característico da polka.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

2.7.1 NÃO TE QUERO

A obra “Não te quero” apresenta uma capa sugestiva relacionada a um dos temas preferidos de Clemente Ferreira Júnior: as relações amorosas. Percebe-se uma dinâmica de separação com uma figura masculina e outra feminina em lugares opostos, adornando a proposta temática, focada na rejeição (ver fig. 167).

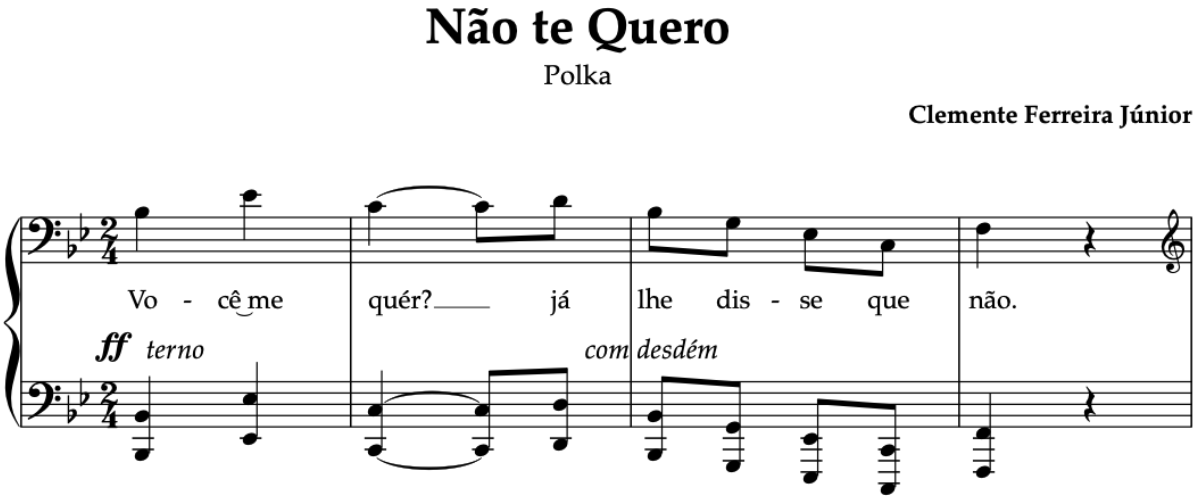
Figura 167: Capa da obra “Não te quero”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Já nos primeiros compassos,nota-se um entrelaçamento entre a proposta temática, a gráfica e a sonora, com um pequeno verso, possivelmente para ser cantado apenas nos compassos 1-4 (ver fig. 168 e 169).

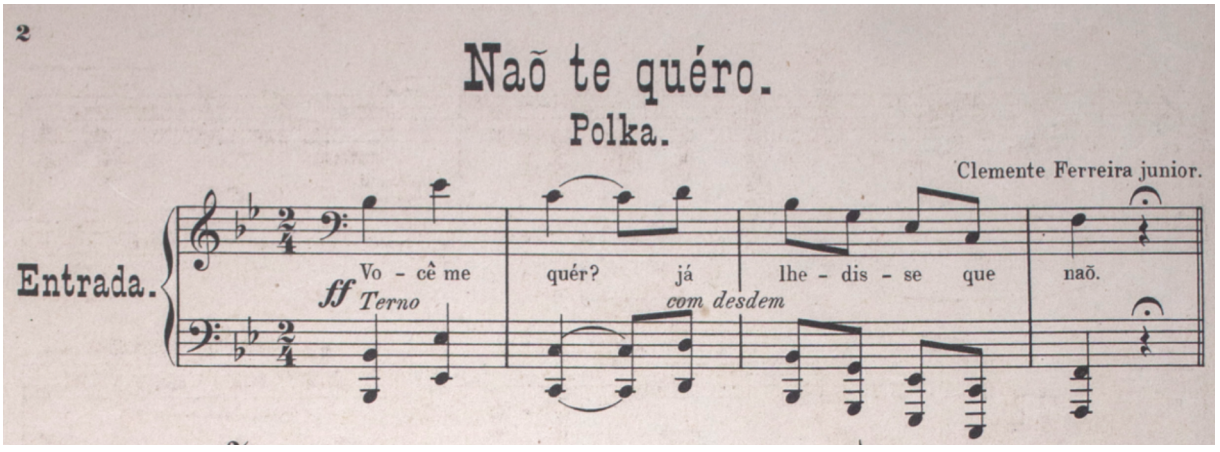
Figura 168: Compassos 1-4 de “Não te quero”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

É importante ressaltar a relação de contraste estabelecida neste trecho inicial, guiado por partes, pelo próprio texto e pelas expressões de caráter. O compositor espera que a primeira parte do texto, “Você me quer?”, seja lida de maneira terna (expressão de caráter *terno*), de modo a preparar a quebra da narrativa construída a partir do complemento seguinte, “Já lhe disse que não” (expressão de caráter *com desdém*), concluído na nota Fá, dominante de Mi bemol (fundamental). Tal construção se conecta diretamente com a própria disposição dos personagens ilustrados na capa, tendo em vista a proposta temática e gráfica de contraste e oposição.

Figura 169: Compassos 1-4 de “Não te quero”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

O compositor associa uma construção fraseológica musical à construção conceitual de uma dinâmica amorosa, que, neste caso, ressalta a rejeição. A pergunta inicial (“Você me quer?”) se inicia na tônica Si bemol, concluindo-se na dominante F (“não”), ilustrando musicalmente uma relação sígnica, possivelmente icônica, visto que traduz as ideias verbais opositivas em ideias musicais igualmente opositivas (ver figura 170).

Figura 170: Esquema representando a relação entre letras, acordes e funções harmônicas na obra “Não te quero”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Editado pelo autor (2023).

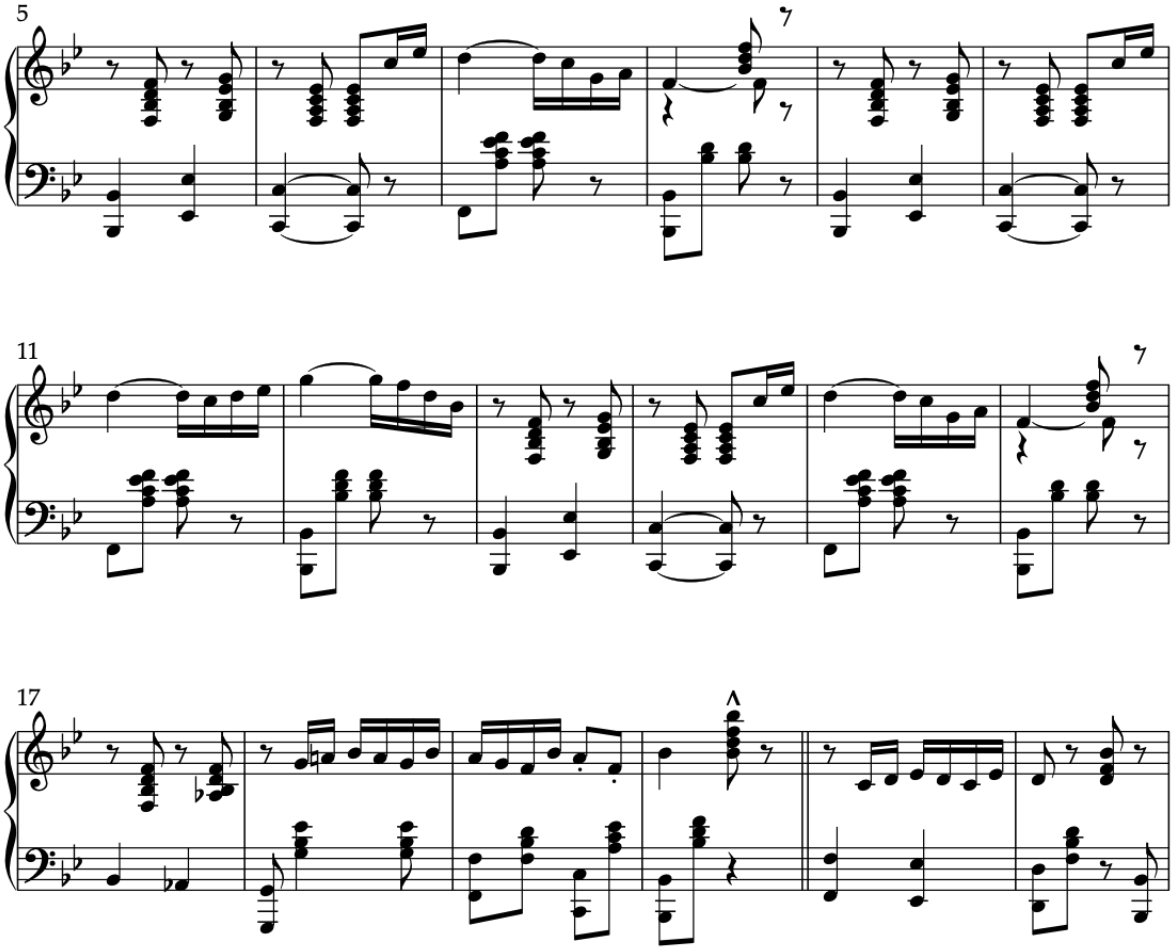
É interessante perceber, subsequentemente, que o compositor utiliza a tônica (Bb) para se referir aos pronomes “você” e “lhe”, com significados referentes ao personagem rejeitado. Outra coincidência é a similaridade das referências das palavras “Quer” e “Que”, representadas pela mesma nota, “C” (ver fig. 170).

A temática principal começa no final do compasso 6, trazendo movimentações melódicas dinâmicas, e, no primeiro tempo forte do compasso 7, apresenta uma espécie de suspensão, através de uma relação intervalar em sexta, no acorde de Fá maior, trazendo a melodia para Ré 4. Na segunda exposição da melodia, há uma movimentação intervalar que novamente frisa a sexta do acorde, mas agora no Si maior, com a melodia na nota Sol 4, no compasso 12 (ver fig. 171).

Percebo uma relação semiótica indicial na representação da temática conceitual de “ruptura” e “negação” por meio da asserção dissonante (intervalo de sexta) enquanto gestual melódico central da obra. A relação descrita aciona uma percepção isotópica entre o conteúdo temático, conceitual, imagético, e o conteúdo harmônico e melódico. Ademais, o compositor realiza, subsequentemente, uma

afirmação de um gestual melódico “afirmativo” nos compassos 18-20, de modo a oferecer uma resolução à proposição levemente disruptiva dos compassos anteriores (ver fig. 171).

Figura 171: Compassos 5-22 obra “Não te quero”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Mais uma vez, vemos uma representação arrojada nas escolhas tipográficas. A fonte utilizada para a designação do nome do compositor possui grande contraste, uma vez que a parte superior apresenta um traçado de maior calibre em comparação à parte inferior, o que evidencia uma estratégia de intercalar elementos opostos. Também há o uso de pequenas espirais nas terminações de algumas fontes, de maneira muito discreta (ver fig. 172).

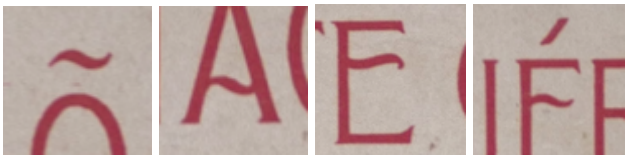
Figura 172: Tipografia relacionada ao autor na capa de “Não te quero”.

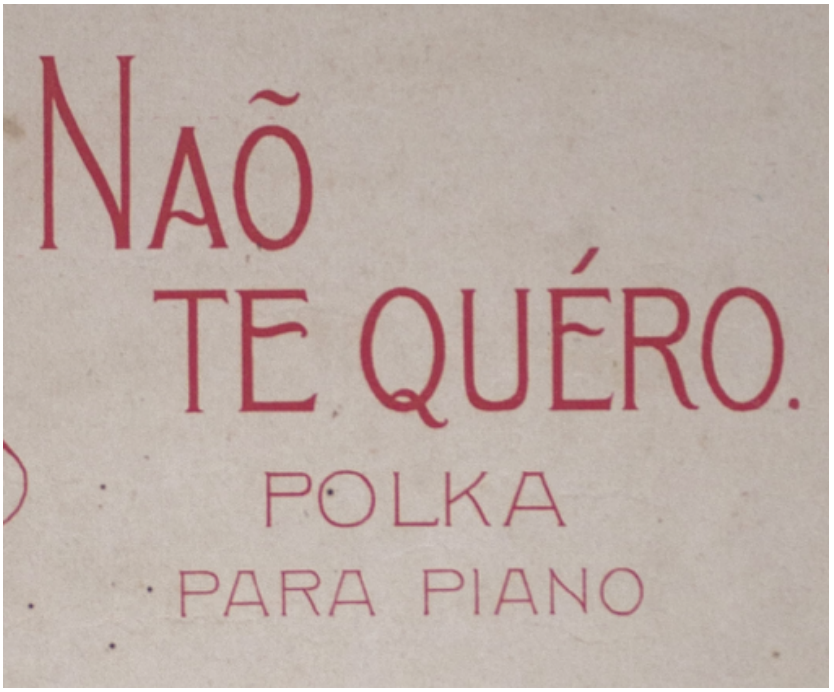


Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

A tipografia relacionada ao título é leve, afinada, com uma interessante proposição gráfica nas hastes horizontais, que cortam as letras “A” e “E”. A ondulação observada em tais hastes é demasiadamente inspirada no sinal “Til” (ver fig. 173).

Figura 173: Composição gráfica relacionada às tipografias do título da obra na capa de “Não te quero”.





Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Esta ondulação acentua o caráter cômico da temática, apresentando sintonia com os elementos gráficos figurativos . Os elementos opositivos (homem - mulher) se apresentam de modo que não se sabe quem rejeita quem, o que implica

uma suspensão na retórica narrativa. Tal suspensão apresenta uma relação isotópica, se comparada aos elementos musicais encontrados na melodia principal, quando percebemos as dissonâncias de sexta maior nos compassos 7 e 12 (já discutidos anteriormente, ver fig. 171).

Figura 174: Composição gráfica relacionada às ilustrações na capa de “Não te quero”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

2.7.2 MEUS PECCADOS

A obra “Meus peccados” apresenta na capa os motivos religiosos cristãos de forma muito direta, com uma cruz e feixes luminosos refletidos a partir da figura de uma pomba branca ao centro. As tipografias se inspiram nas famílias “góticas”, sendo extremamente rebuscadas, com detalhes decorativos (espirais e curvas) sobretudo nas fontes maiúsculas (ver fig. 175).

Figura 175: Capa da obra “Meus peccados”.



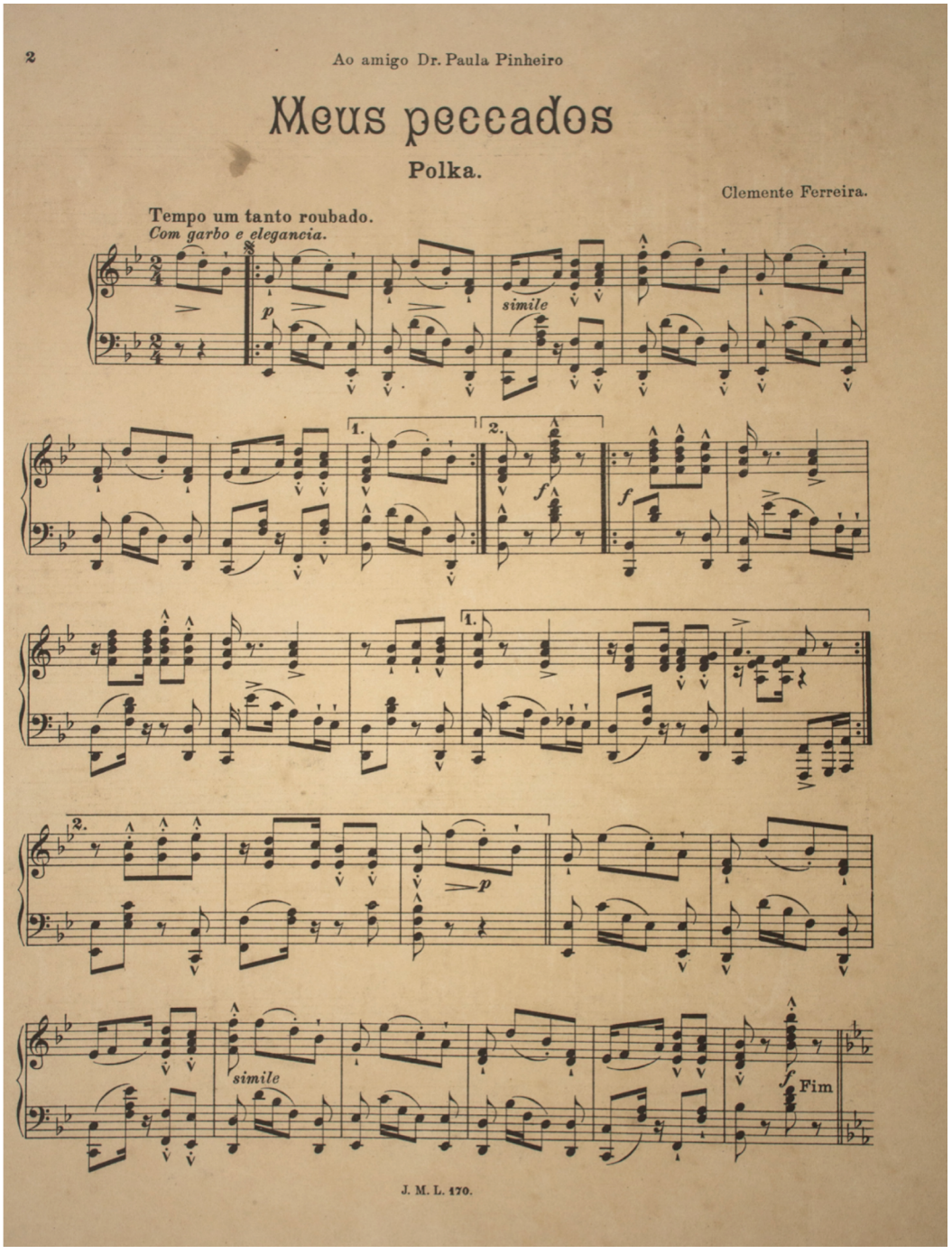
Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

É interessante que a música que contém a retórica visual mais religiosa e solene, entre as estudadas aqui, seja uma *polka* – um gênero considerado jocoso, de apelo popular, epítome da definição de música de entretenimento.

Um dos elementos perceptivos que nos sugerem as intenções ulteriores do autor é o contraste proposto entre o conteúdo visual e musical, num rompimento isotópico. Principalmente quando se analisa o discurso musical em si, percebe-se que a *polka* apresentada pelo autor possui características comuns a um tango brasileiro, de atmosfera mais alegre, completamente oposta à tônica séria e solene da capa e de seus elementos gráficos. É possível afirmar alguma intenção irônica na

designação do tema musical, de modo que o "*pecado*" fosse de fato a própria *polka*, gênero "ligeiro" por excelência.

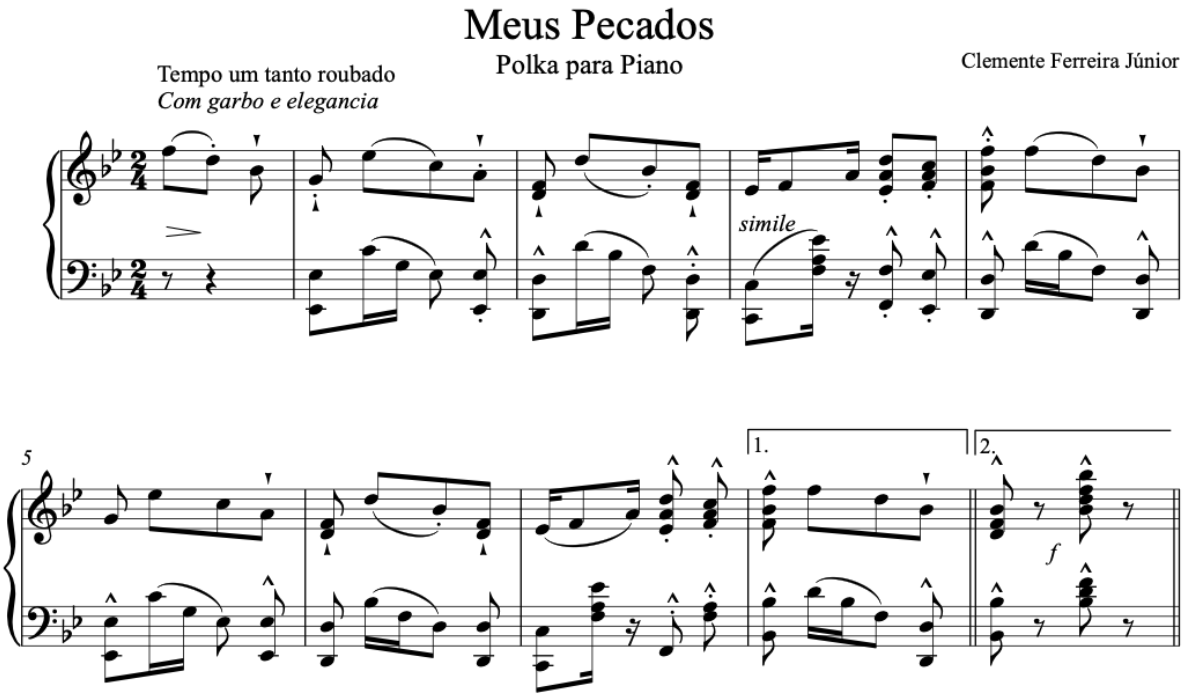
Figura 176: Compassos 1-29 da obra "Meus peccados".



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

A obra é completamente desenvolvida na tonalidade de Bb maior, no compasso 2/4, e possui uma natureza melódica bastante "mecânica" e dinâmica (ver figuras 176 e 177).

Figura 177: Compassos 1-10 da obra “Meus peccados”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Editado pelo autor (2023).

A natureza mecânica da obra se dá pela utilização da variação melódica do motivo básico de quatro colcheias arpejadas, de forma descendente, iniciadas sempre no primeiro tempo fraco do compasso (concluídas no primeiro tempo forte do compasso subsequente). A frase é composta por uma sequência dos motivos descendentes, equilibrados por um motivo ascendente, com a famigerada rítmica sincopada “característica brasileira” (ver fig. 178).

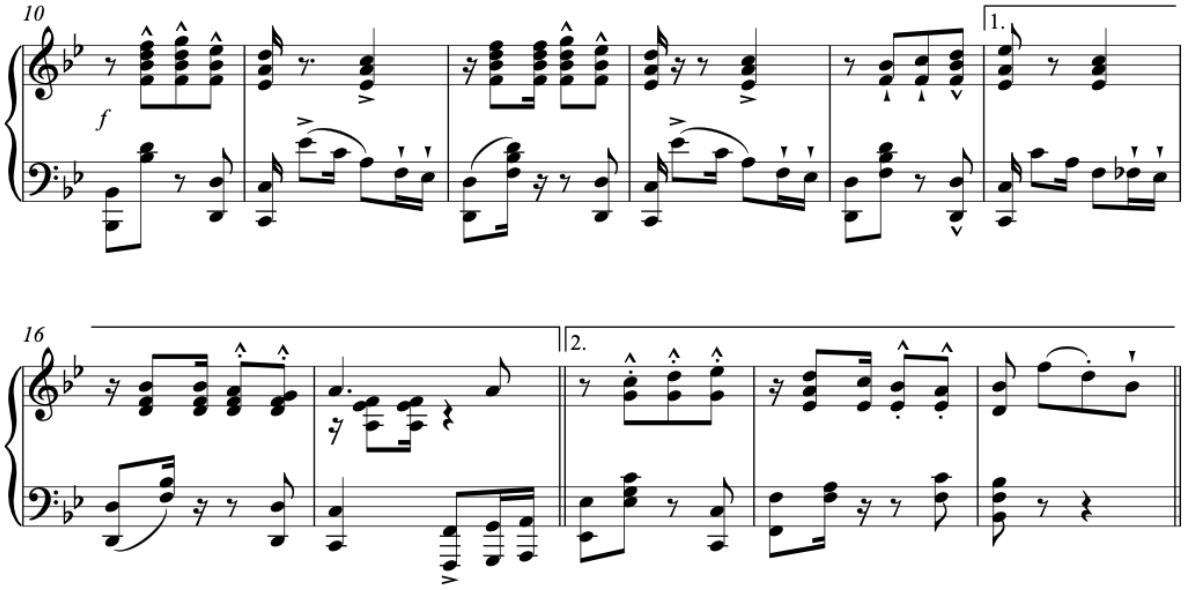
Figura 178: Ilustração esquemática referente à movimentação motívica na obra “Meus peccados”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Editado pelo autor (2023).

A síncopa ocasionada pela ausência da “cabeça” de frase no tempo forte ocasiona uma sensação de balanço e dança, sobretudo tendo-se em conta a sua repetição, que relembra uma sucessão de ondas.

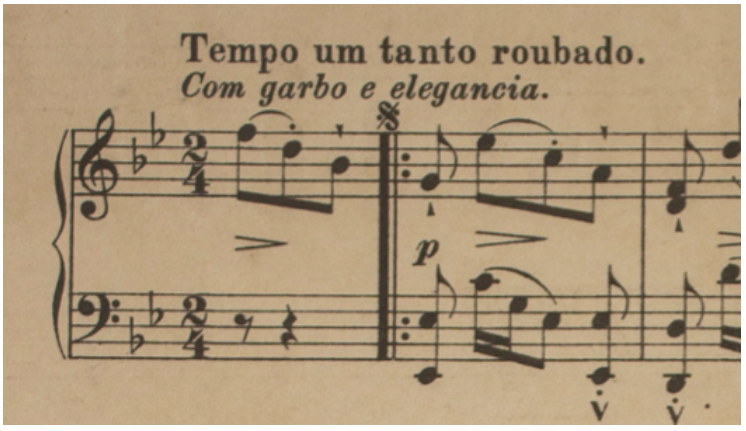
Figura 179: Compassos 10-16 da obra “Meus peccados”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Editado pelo autor (2023).

O desenvolvimento subsequente do tema melódico (a partir do compasso 10) se dá a partir de uma variação que também se aproveita do balanço ocasionado pela ausência do primeiro tempo forte no início das frases (ver fig. 179).

Figura 180: Compassos 1-2 da obra “Meus peccados”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

A respeito do conteúdo textual do início da composição, consultei dois amigos, instrumentistas da área do choro, Dulci Cunha (flauta transversal) e Diego Leite (violão de 7 cordas). Em entrevista semiestruturada com ambos, perguntei acerca do significado do texto “Tempo um tanto roubado” para o intérprete de música (ver fig. 180).

Dulci Cunha, em sua resposta, acredita que o compositor quisesse sugerir uma maneira ralentada de execução: “Pela maneira que tá [sic] escrito, me parece um ralentar (tocar um pouco mais lento do que a música sugere). Algumas *polkas* tinham essa característica de começar um pouco lento e depois encorpar o ritmo.” (CUNHA, 2022). A musicista também reforçou a intenção de ralentar a execução deduzindo que a expressão de caráter “Com garbo e elegância” sugeriria algo que devesse ser tocado com cuidado. Por fim, Dulci afirma que a indicação do compositor de ralentar possui razão de ser visto que, de acordo com sua experiência em bandas de choro: “Começamos um pouco lento e depois chegamos no [sic] tempo desejado”.

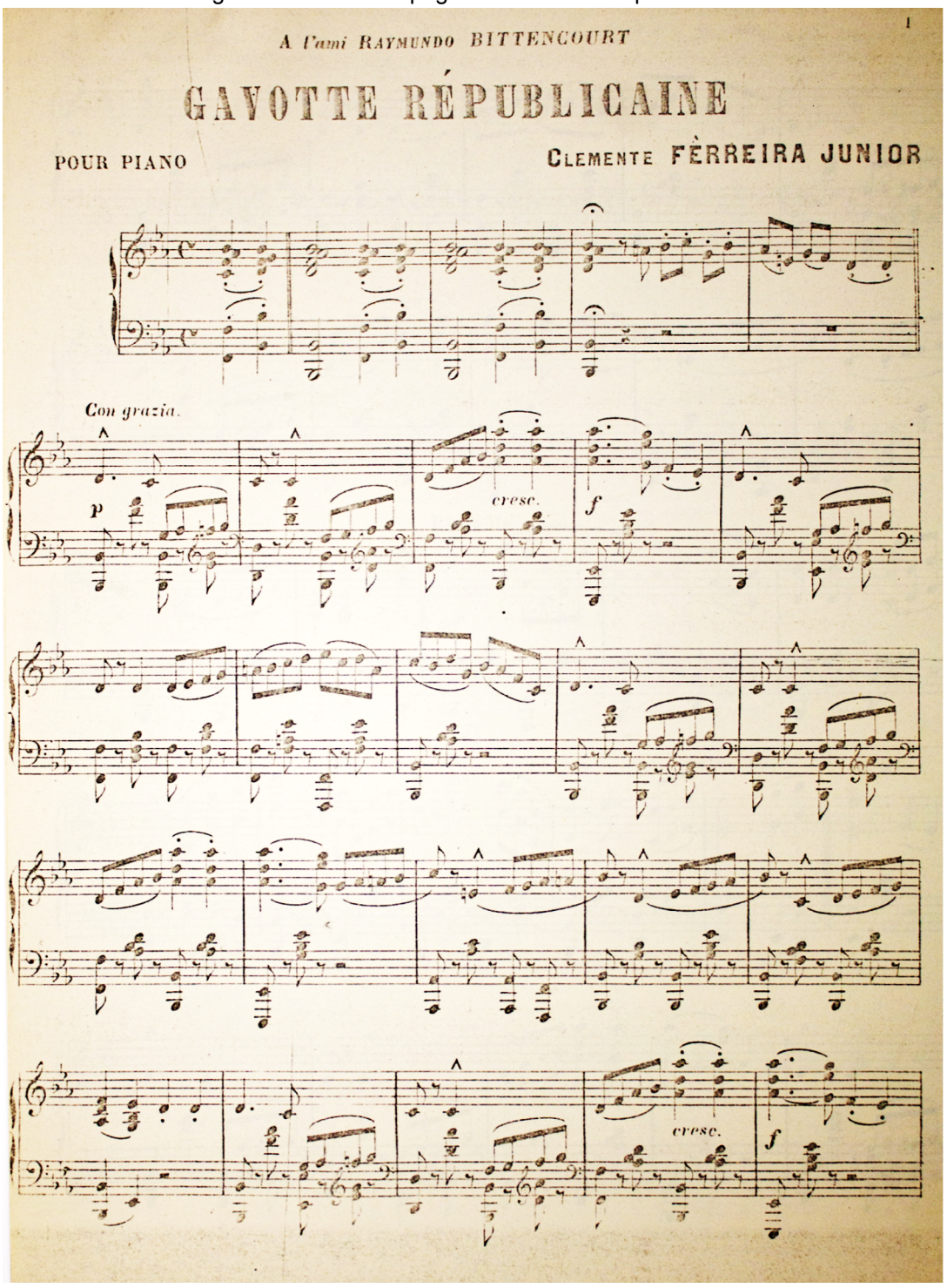
Diego Leite entende que o autor tenha sugerido que o tempo não devesse ser executado de forma regular, de modo que o “roubo do tempo” fosse a indicação de uma proposital e almejada irregularidade na pulsação: “A ideia é pra que não se siga o tempo reto (exato) [...] Aí eu não sei se ele tá [sic] querendo esse tempo roubado pra tu correres a música, ou se é pra diminuir a velocidade de execução [...] mas a ideia é de não seguir o tempo à risca” (LEITE, 2022).

A determinação de pulsação “Tempo um tanto roubado” implica uma contraposição necessária à natureza “mecânica”, referente tanto à composição, quanto à execução; tencionava que o executante encontrasse a irregularidade, considerando-a como um acerto, o que me leva à hipótese final: seria uma metáfora do *peccado*? Seriam os *peccados* de CFJ, na verdade, uma mensagem subliminar de uma “sagração” da *polka*, que mereceu até mesmo a benção da cruz e da pomba do Espírito Santo na capa?

A indicação de caráter “com garbo e elegância”, outrossim poderia representar uma tentativa de desestigmatizar a característica jocosa, de entretenimento da *polka*, contribuindo na edificação semântica contraditória, irônica e filosófica da obra, que ao mesmo tempo reconhece o estigma do gênero e propõe sua ressignificação para o espectador.

2.8 GAVOTTE RÉPUBLICAINE

Figura 181: Primeira página de “Gavotte républicaine”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1890).

Figura 182: Primeira página de “Gavotte républicaine”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (1890). Editado pelo autor (2023).

Feita no ano de 1890, de acordo com a tabela de Vicente Salles (S.D.), a obra “Gavotte républicaine” apresenta a bandeira do estado do Pará em sua capa[100]. O nome se refere à Proclamação da República, ocorrida no ano anterior, e a

[100] Foi feita uma reconstituição dos aspectos cromáticos da capa, devido ao fato de termos acesso apenas à versão em fotocópia.

ilustração é uma referência direta à bandeira do estado do Pará, que correspondia à antiga bandeira do Club Republicano[101] (ver fig. 182).

A associação da partitura com a propriedade visual da bandeira do Pará/Club Republicano configura uma relação semiótica simbólica, ao conectar signo musical e signo visual a partir de características que não têm a ver diretamente com o objeto representado. No caso, a associação advém através de uma forma "arbitrária".

Figura 183: Bandeira do Pará.



Fonte: BANDEIRA DO PARÁ, 2022.

Na publicação de 14 de Março de 1890 do periódico paraense "A República", atesta-se o recebimento de um "lindo exemplar" da partitura musical "Gavotte républicaine". Afirma-se, em seguida, de modo a acentuar o ímpeto promocional[102], que a música em questão teria se tornando, por um tempo, "música da moda" em Paris:

> Os srs. R. L. Bittencourt & Cia proprietarios da livraria Bittencourt, fizeram-nos a fineza de nos mimoscar com um lindo exemplar da *Gavotte Republicaine*, de que são editores.

---

[101] "Um dia após à Adesão à República (16 de novembro de 1889), bem como em seus anos iniciais, a bandeira do Clube Republicano Paraense figurou como bandeira estadual." (BANDEIRA DO PARÁ, disponível em <https://www.wikiwand.com/pt/Bandeira_do_Par%C3%A1> Acesso em 5 de OUT, 2022)

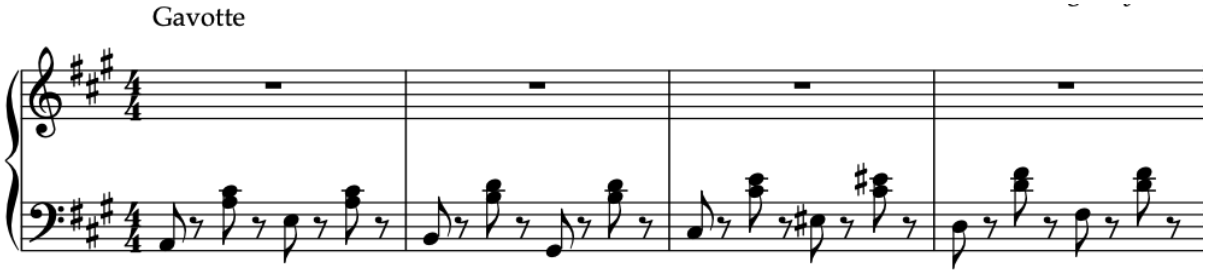
[102] A afirmação de que a Gavotte teria conquistado foros de música da moda pode tanto ter sido apenas um exercício de persuasão, quanto ter algum fundo de verdade. Até este momento da pesquisa, não foram encontrados indícios do reconhecimento da música em Paris, durante o ano de 1890 ou antes.

> Pela fama que a procedeo já todos aqui sabem que a *Gavotte* é uma bella producção do nosso intelligente patrício Clemente Ferreira.
> A *Gavotte* conseguio ser a nota do dia entre os amadores da boa musica, em Paris. Vimos cartas vindas d'aquella cidade, em que se fazem elogios muito significativos a esta *Gavotte* que conquistou na grande capital, os foros de - música da moda. A impressão é nítida e cobre-a uma capa magnífica com as armas e côres do pavilhão do Club Republicano, asteado n'este Estado pela proclamação da Republica.
> Aos srs. R. L. Bittencourt & Cia, os nossos agradecimentos pelo mimoso presente.
> (GAVOTTE Republicaine, 1890, número 22, p. 1)

Vale frisar a qualidade atribuída à capa da obra, com "nítida impressão", contendo as cores do pavilhão do Club Republicano. Este texto consta em um reclame em forma de artigo, e a linguagem persuasiva busca conquistar o público potencial: o trecho "a música conseguiu ser a nota do dia entre os amadores da boa música em Paris" reforça o diálogo com este público, aproveitando a "febre" parisiense na capital do Pará. Na obra "Gavotte républicaine", encontra-se uma dedicatória com o texto em francês "A l'ami Raymundo Bittencourt", o próprio editor proprietário da Livraria R. L. Bittencourt.

A composição é do gênero *gavotte*, que é, de acordo com o dicionário Merriam Webster (2022): "Uma dança originária do camponês francês, marcada pelo levantamento dos pés, ao invés do seu deslizamento"[103]. A marcação de acompanhamento é geralmente caracterizada pelo uso de colcheias graves ("bordões") no primeiro e no segundo tempo forte e de duas colcheias (em agrupamentos) no terceiro e no quarto tempo fraco, em um tempo quaternário (ver fig. 184).

Figura 184: Acompanhamento característico da *Gavotte*.

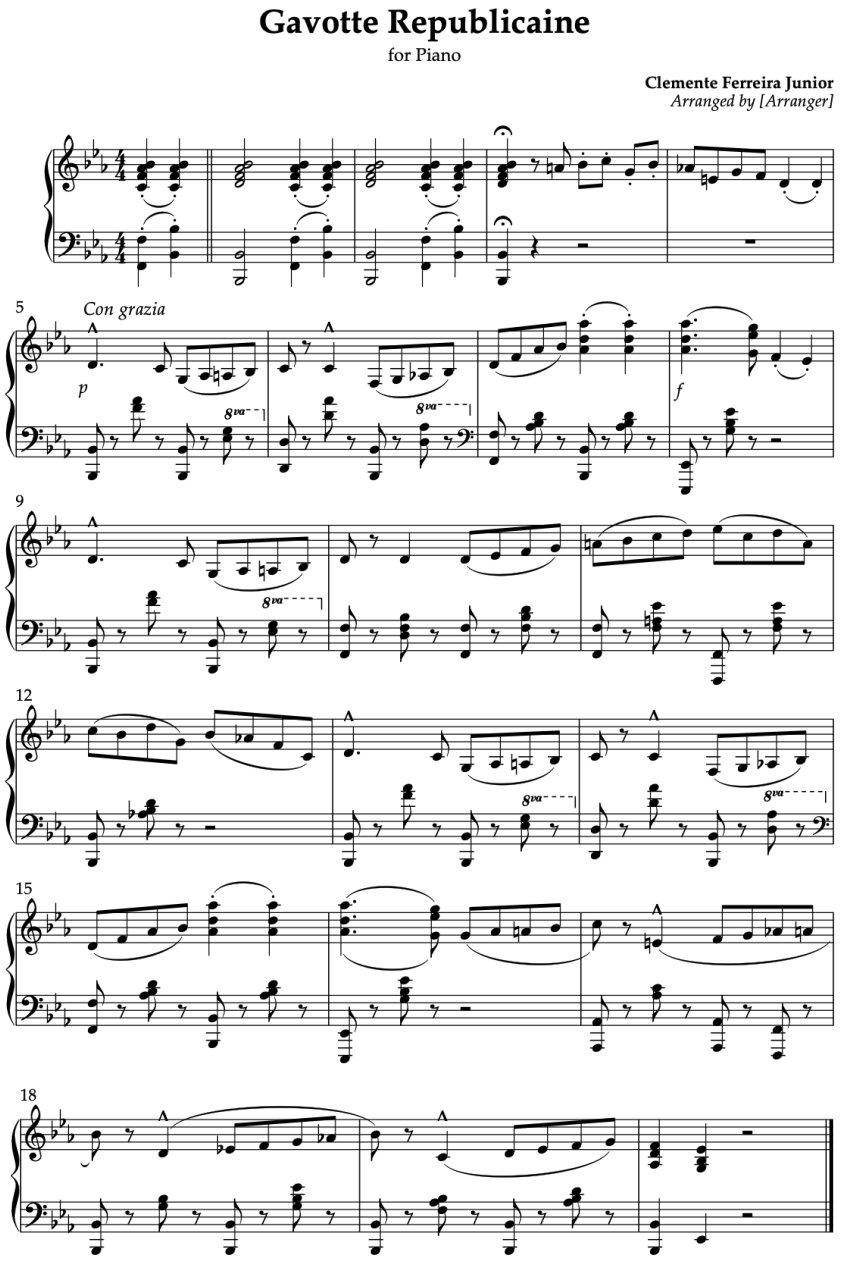


Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

[103] " [...] a dance of French peasant origin marked by the raising rather than sliding of the feet" (GAVOTTE. Merriam Webster. Dicionário. Disponível em <https://www.merriam-webster.com/dictionary/gavotte> . Acesso em 7 OUT de 2022.)

Clemente insere no gênero europeu elementos singulares advindos de sua própria bagagem pessoal e histórica, sobretudo através do uso de passagens cromáticas, observado nos compassos 5, 9, 13, 16, 17 e 18 (da primeira página, ver fig. 181 e 185).

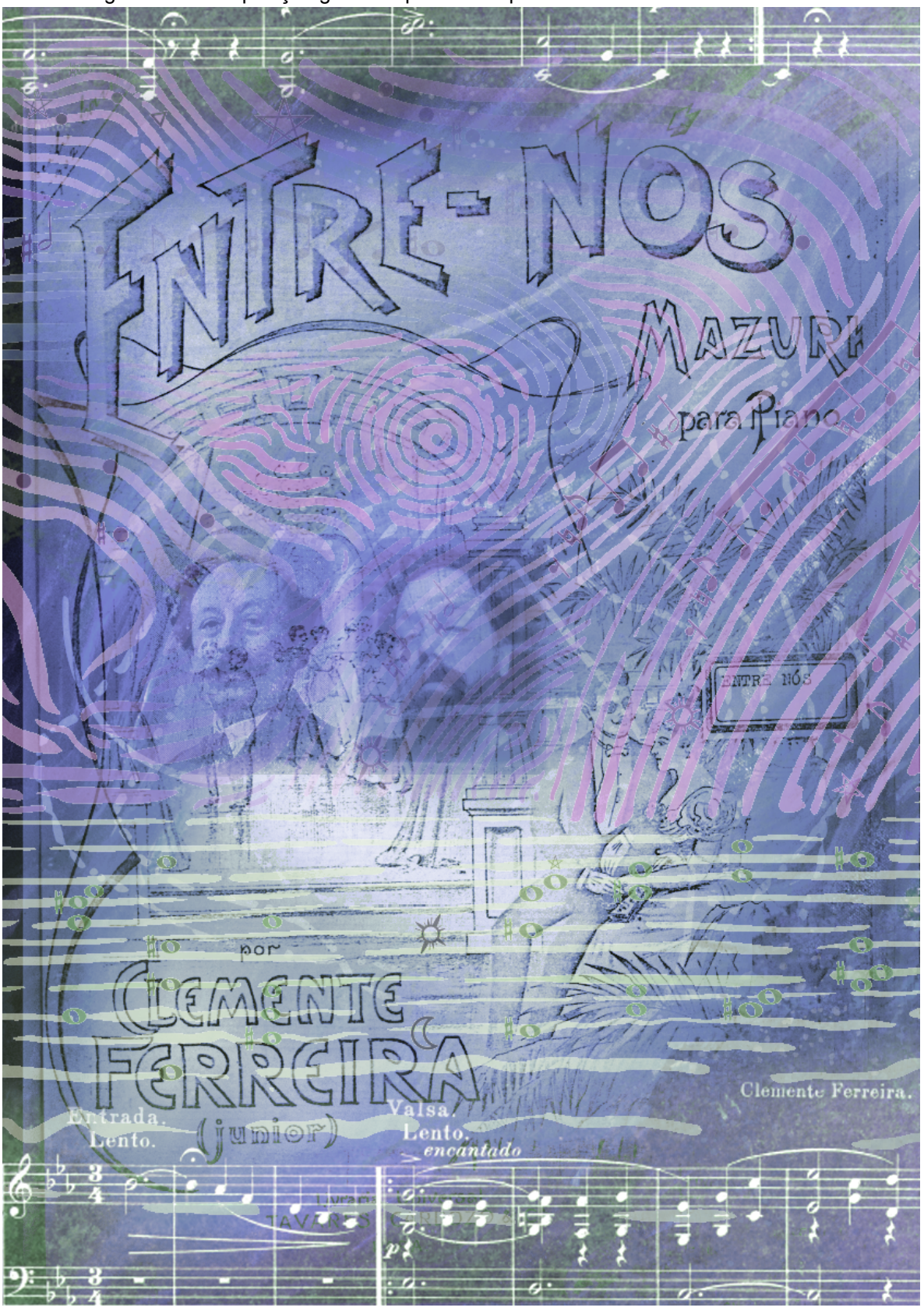
Figura 185: Compassos 1-20 de “Gavotte républicaine”.



Fonte: FERREIRA, Clemente (1890). Editado pelo autor (2023).

É possível que o excesso de cromatismo seja uma estratégia do compositor na busca por sinalizar a “modernidade”, ideal aqui associável tanto no sentido do desejo coletivo da construção de uma República democrática, quanto em relação ao *avant-garde* da música mundial da época, que caminhava para um derradeiro rompimento das tradições tonais.

Figura 186: Composição gráfica a partir da capa da obra “Entre-nós” e foto de CFJ.



Fonte: Composição gráfica feita a partir da capa da obra “Entre-nós” e foto de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: FERREIRA, Clemente (s.d.); MÚSICA - o professor Clemente Ferreira (1913). Editado pelo autor (2023)

3 ENTRE-NÓS: FUTURO DO PRESENTE

3.1 MEMORIAL DA OBRA “PAISAGENS IMAGINÁRIAS”

3.1.1 DE SIGNOS CLEMENTIANOS A MATRIZES IMAGÉTICO-MUSICAIS

Na presente tese, imaginei desenvolver um diálogo[104] atemporal entre a obra de meu tataravô e a minha, num salto fenomenológico e, de certo modo, ontológico. Busquei quebrar a “distância temporal”, debruçando-me no afeto pela figura de Clemente Ferreira – transmitido a mim pela minha avó, Lourdes Venturieri –, e me permiti cultivar um direcionamento artístico que pudesse representar a fusão de todas as minhas áreas de estudo, sobretudo a composição e a arte visual.

É um processo que também pode ser compreendido a partir de uma abordagem semiótica, visto que enxergo meu tataravô enquanto um signo de alta complexidade, sendo constantemente afetado por sua imagem e suas obras, o que encadeia significações múltiplas de ordem afetiva e estésica.

CFJ enquanto **signo**, *representâmen*, é apresentado por meio de sua música, de uma maneira geral; um jeito de compor; uma imagem (fotográfica ou mental); o próprio nome CFJ, etc. Em relação ao **objeto**, emana múltiplas caracterizações, sobretudo ligadas aos seus **traços**, em forma de relatos históricos e pessoais e evidências materiais, como partituras e gravações, textos acerca do compositor, a composição musical em si, a forma simbólica da partitura, etc. Neste âmbito, me identifico enquanto **significante** do processo, recriando e alimentando um retrato afetivo de Clemente, a partir do estudo de sua obra composicional, alcançando desdobramentos ad infinitum, acionando ressignificações que nos trazem ao presente trabalho.

A forma principal de significação adotada por mim nesta pesquisa instiga a criação de um novo signo, que reflete a própria afetação do signo original (CFJ). Sendo assim, parti para o processo de ressignificação dos elementos expressivos na obra do compositor, o que me trouxe ao desenvolvimento de uma forma artística que

---

[104] A nossa escolha pelo uso da palavra “diálogo” tem o objetivo de estabelecer uma dinâmica dos significados potenciais presentes no signo musical, propondo a característica interativa e de troca semântica nas transmissões e recepções informacionais da mensagem, em uma perspectiva inerentemente comunicacional.

reflete os elementos de expressividade principais na obra de Clemente, de acordo com meu ímpeto contemplativo, a imagem, a música e o substrato afetivo.

O aspecto imagético se tornou muito forte nessa relação simbólica: na busca por um substrato conceitual musical, dediquei-me ao exercício de encarar os olhos de meu tataravô, buscando alcançar algum *insight* através de práticas sensoriais que me apresentassem vislumbres de “tempos idos”. Coloquei nossas imagens lado a lado, de modo a expor meu processo indutivo de busca epistêmica, em que recrio a busca ontológica por meio da busca pelo olhar de meu tataravô, também através do exercício de fitar meus próprios olhos no espelho, com base na semelhança física entre nossas imagens (ver fig. 187).

Figura 187: Composição gráfica com as fotos de Clemente Ferreira e Leonardo Venturieri, lado a lado.



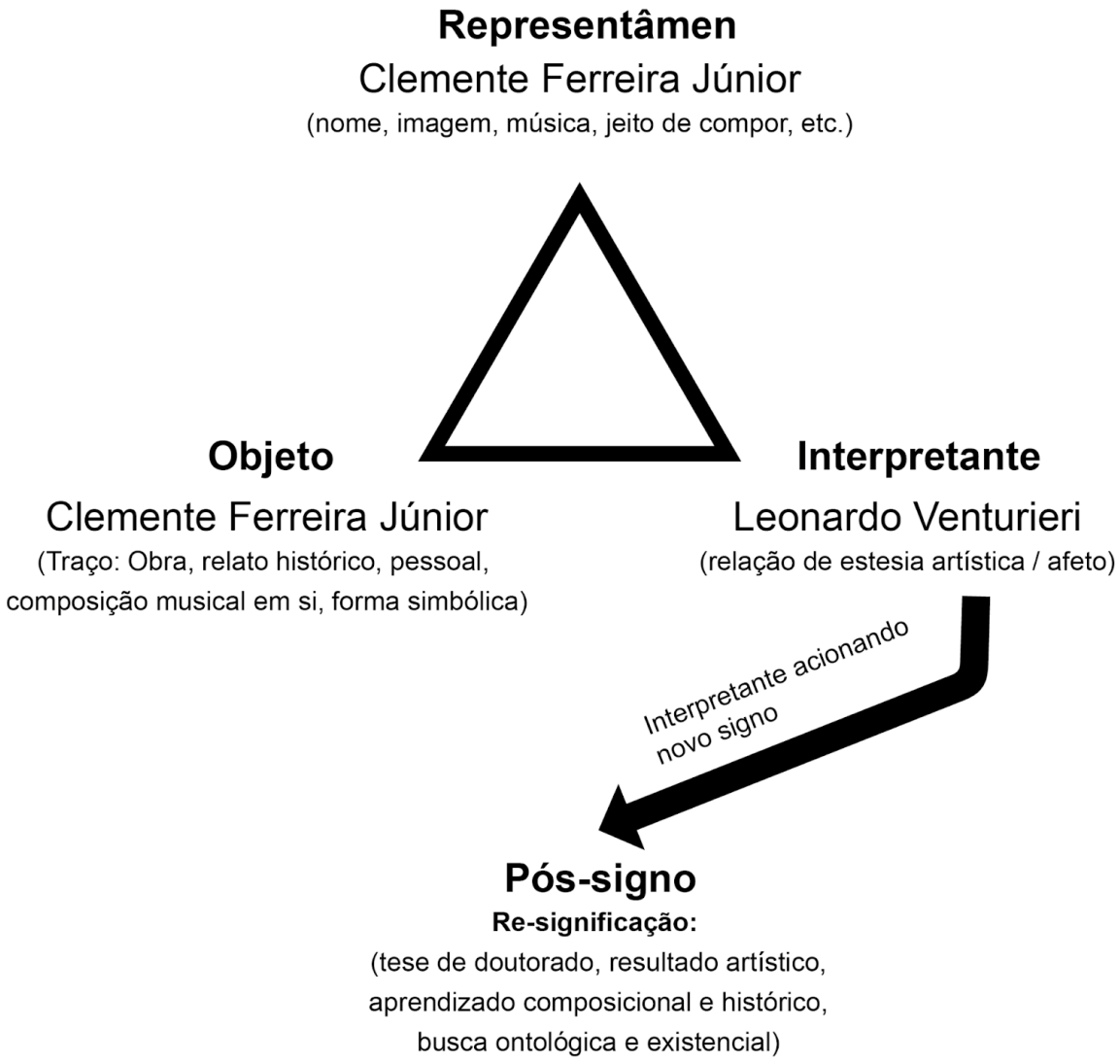
Fonte: MÚSICA - o professor Clemente Ferreira (1913). Elaborado e editado pelo autor (2023).

Nessa busca ontológica, passei a considerar CFJ enquanto um professor, que me “ensinaria as minúcias de seu fazer musical” (através do exercício de análise), desvelando também **traços** de sua relação simbólica com o seu meio. Meu desejo ulterior é de conhecê-lo em pessoa e de conviver com meu tetravô: desejo realizável apenas no plano imaginário, etéreo, artístico. Portanto, o exercício artístico de me deixar afetar por essa relação simbólica, de arte e afeto, acaba subscrevendo um plano de acionamento de novos signos, o que por ora chamo de **pós-signo**, por

ser um signo que nasce de uma fenomenologia do interpretante, devolvendo à seara especulativa, um ator de matéria e subjetividade.

Realizei um diagrama representativo do pensamento ora proposto, demonstrando este recuo no olhar estrutural do processo fenomenológico a partir de uma via semiótica (ver fig. 188):

Figura 188: Ilustração esquemática representando o ato fenomenológico-semiótico do autor em relação ao signo Clementiano.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Ao buscar Clemente Ferreira, busco **traços** de quem eu sou: quando encontro indícios de sua presença, de seus pensamentos e sentimentos, encontro **traços** de mim mesmo: o “grande sentimento íntimo” se reflete a partir de mim por

meio do cultivo de uma **hiperimagem**[105], em que se reúnem toda a impressão e a afetação causadas por sua obra em mim – uma imagem mental[106], composta não por imagens propriamente ditas, mas por um **todo** de memórias, impressões acústicas musicais, imagens icônicas, interpretações imagéticas de informações históricas, acionamentos memoriais sinestésicos, etc.

O processo de simbolização por mim descrito culmina num hiperprocesso de imaginação, em que simbolizo a seara estésica em um viés especulativo, a partir de uma dinâmica multissensorial (sinestésica) com base em representações mentais. Dentro do processo de inspiração para o ato criativo a ser apresentado neste capítulo, denomino o **signo clementiano** como o signo de fruição derradeira para a confecção do aparato composicional concebido aqui, que se nutre de toda a relação simbólica com meu tataravô, através do surgimento de tantos outros signos: visuais, musicais, memoriais e afetivos.

O **signo clementiano** me instigou a desenvolver uma forma de concepção artística que aciona os sentidos mais expressivos da obra impressa do compositor: a música e a imagem. Neste sentido, desenvolvi uma relação dialógica entre a sua obra e a minha em uma proposição experimental que batizei de **Pictopartitura**.

3.1.2 PICTOPARTITURAS: CONCEPÇÃO DE GRAFIAS MUSICAIS EM PLANOS PICTÓRICOS BIDIMENSIONAIS

A **pictopartitura** compreende a criação de uma partitura enquanto integrante de uma imagem. Difere-se do formato da partitura enquanto produto, que consta em um **todo** (forma simbólica/signo sinestésico), com propriedades referenciais imagético-musicais compartimentadas enquanto signos visuais

---

[105] Defino como hiperimagem uma imagem mental constituída por elementos sensoriais distintos: imagem, imagem da música, sensações de afeto, pertencimento, memórias acústicas musicais e sensoriais.

[106] O conceito de imagem mental é utilizado em teorias de psicologia cognitiva, tal qual a teoria da imagem interior (PIAGET, 1964): “Em sua epistemologia genética, Piaget designa a imagem mental como *imagem interior*. Ele desenvolve sua teoria da imagem interior com base em categorias explicitamente semióticas, apoiando-se na semiologia de Saussure. [...] define a imagem interior como ‘esquema representativo’ de um acontecimento externo e vê nela uma ‘imitação interiorizada’ e uma transformação de tal acontecimento.” PIAGET (1964, p. 97) *apud* SANTAELLA e NÖTH (1999, p. 30) ,

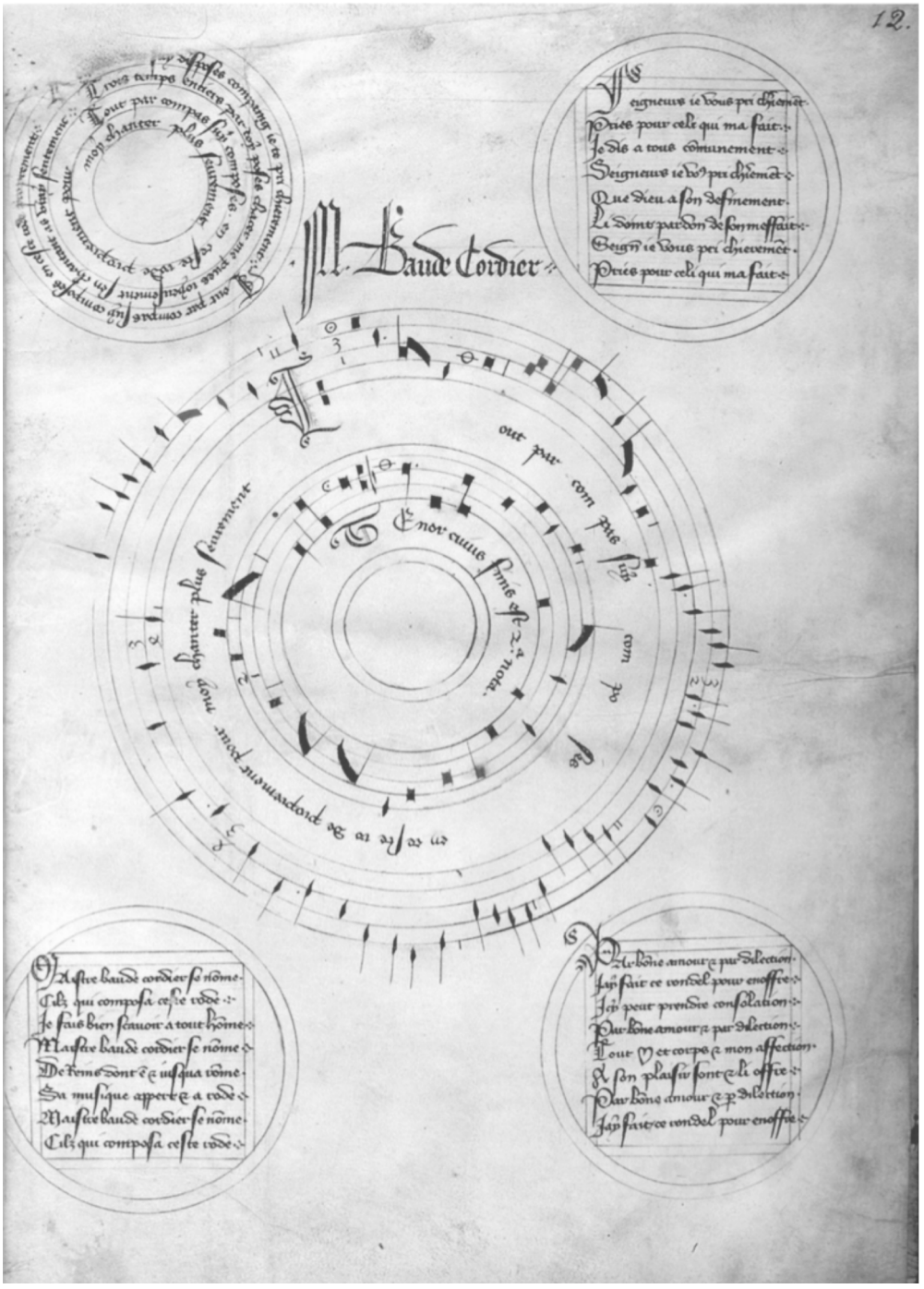
contemplativos, cuja dinâmica relacional à composição se constitui, na maioria dos casos, de forma exteroceptiva. A **Pictopartitura** aqui possui uma referência mais direta no conceito composicional de *augenmusik*, entretanto, buscando estabelecer aspectos funcionais, ligados à morfologia musical, no que diz respeito à recepção e à estesia.

Na *augenmusik* ou *eye music*, que remonta ao século XVI, o "embelezamento" da partitura dialoga com a proposição simbólica do compositor. Caznok (2008) define a *augenmusik* como uma "música para os olhos", cuja notação musical possui sentido exclusivamente visual e não auditivo (2008, p.78). A autora afirma ainda que os efeitos de tal trabalho estético seriam restritos aos executantes e compositores, deixando o espectador isolado de tal processo de contemplação estésica:

> Augenmusik, música para os olhos. Notação musical cujo significado simbólico só é percebido pelos olhos e não pelos ouvidos, pois exige a leitura ou a visualização das partituras. Seus efeitos, assim, são restritos aos executantes e compositores, deixando o ouvinte sem acesso ao rico simbolismo que esse procedimento encerra. [...] A técnica da *Augenmusik* encontrou sua síntese máxima na obra de Luca Marenzio (1553-1599), um dos maiores madrigalistas da Renascença. O compositor levou à perfeição a proposta do madrigal que visava à pintura literal das palavras, apresentando visual e musicalmente um objeto, uma ideia, um estado de espírito, ou uma paisagem. Em uma de suas obras, Marenzio "desenha" por meio de linhas melódicas os arcos de uma catedral de Roma." (CAZNOK, 2008, p.78)

Um exemplo amplamente reconhecido de *augenmusik* é a composição "Tout par compas suy composes" de Baude Cordeau (século XIV), que integra o Códice Chantilly, atualmente localizado no acervo do Museu Condé. A obra, feita para formação vocal, é disposta em forma circular, com dois pentagramas dispostos de modo que a leitura seja centrífuga, em uma página que contém ainda quatro poemas, igualmente grafados em círculos, sendo um destes na forma centrífuga e três em forma linear (ver fig. 189).

Figura 189: Página da obra **“**Tout par compas suy composés”, Códice Chantilly.



Fonte: CORDEAU, Baude (1391) *apud* HAGGH, Barbara (2002).

Caznok (2008) compreende que os recursos gráficos, relacionados a elementos musicais deste tipo de partitura atuam como estímulos interpretativos para o *performer*, a partir da correlação entre as propriedades visuais e musicais, tais como tonalidade, andamento, figurações melódicas e rítmicas:

> Para os leitores de uma partitura criada com esse propósito, os estímulos interpretativos vêm, simultaneamente, do aspecto gráfico da partitura e da

> relação deste com o texto e com os elementos propriamente musicais, tais como a tonalidade ou modo, as figurações melódicas e rítmicas e o andamento, entre outros.
> Esse tipo de escrita foi muito popular entre os madrigalistas italianos, durante os séculos XVI e XVII, embora fosse censurado e considerado um maneirismo por teóricos e intelectuais, entre eles, Vincenzo Galilei. (CAZNOK, 2008, p.78)

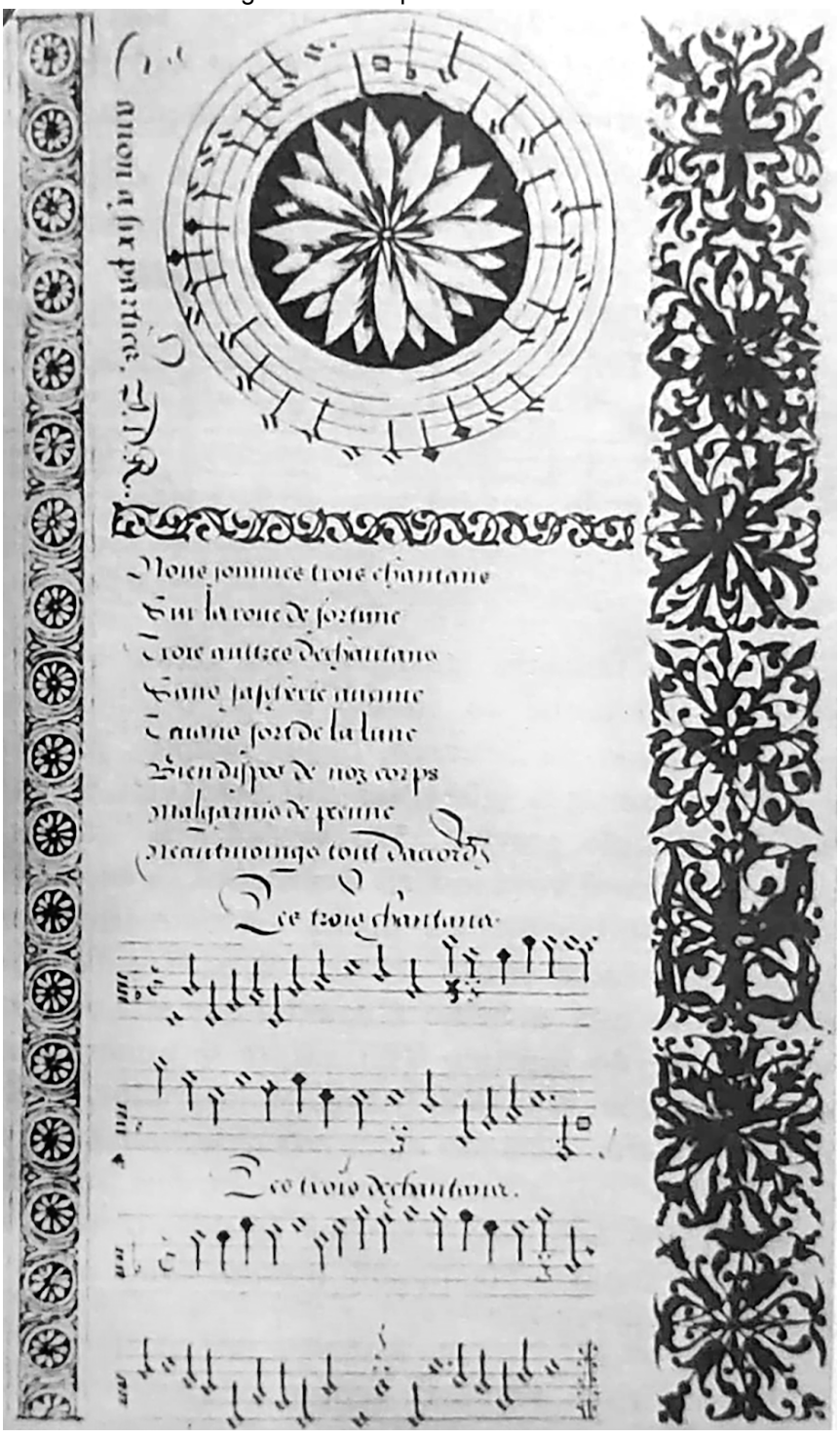
Outro exemplo interessante que também pode ser considerado *augenmusik* é do compositor e desenhista Jacques Cellier: o “Duplo cânon circular”, de 1585 (ver fig. 190). Cotte (1990) apresenta um apanhado histórico sobre a obra em questão, ressaltando a dupla habilidade do autor (musical e gráfica); também descreve a maneira pouco usual de se executar a composição, em que o intérprete deve repousar o texto sobre uma mesa e caminhar ao seu redor.

> Organista em Laon, depois da catedral de Reims no fim do século XVI, o músico Jacques Cellier exercia igualmente os talentos de mestre-escrivão e de desenhista. Juntando sua ciência musical às suas habilidades gráficas, ele nos deixou com dois belos manuscritos, o mais importante dos quais, datando de 1585, era destinado ao rei Henrique III. [...] Em teoria, semelhante obra é lida, cantada ou tocada em se caminhando em derredor da mesa sobre a qual está pousado o texto musical. Sendo este um tanto complexo de decifrar, Jacques Cellier houve por bem reproduzi-lo em grafia corrente na parte inferior da página. (COTTE, 1990, p. 144)

Cotte (1990) apresenta as maneiras como a obra pode ser interpretada, solo, ou com duas ou três vozes. Ou seja, há uma flexibilidade para a interpretação (ver fig. 191), o que de certo modo configura uma característica de “jogo”, cujo caráter morfológico é impreciso, visto que até mesmo a maneira retrógrada.

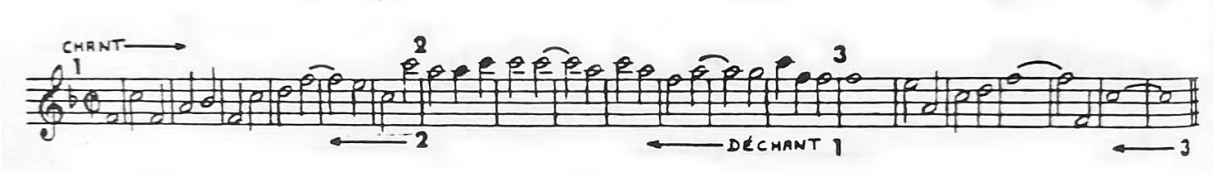
> Se se quiser cantá-lo em duas vozes, a segunda voz começa no início quando a primeira chega ao número 2 inscrito em cima da pauta. É a técnica bem conhecida das canções em canon, como a famosa Frére Jacques... Pode-se, também, cantá-lo a três vozes, começando a terceira quando a primeira chega ao número 3, sempre em cima da pauta. É o canon dos três cantantes da pequena poesia copiada no centro do manuscrito de Jacques Cellier. Se se deseja descantar - o termo é aqui empregado numa acepção um tanto excepcional - deve-se ler a "roda" no sentido esquerda-centro, a começar pela nona nota à esquerda, o que redunda em ler a transcrição acima a partir do oitavo compasso do fim e retrogradando. (COTTE, 1990, p. 144-146)

Figura 190: “Duplo cânon circular”.



Fonte: CELLIER, Jacques (s.d.) *apud* COTTE, Roger (1990).

Figura 191: Transcrição da obra “Duplo cânon circular”.



Fonte: CELLIER, Jacques (s.d.) *apud* COTTE, Roger (1990).

Fazendo um paralelo com as partituras produzidas por CFJ, é possível afirmar que preservaram algumas das características da *augenmusik*, uma vez que o trabalho dos artistas de composição, edição e produção litográfica contou com um intuito de “persuasão visual”: ilustrações, tipografias e grafismos abstratos visavam a complementar, enriquecer e aprofundar o sentido musical através de uma narrativa visual-conceitual, influenciando subjetivamente a interpretação da obra[107].

O ponto inicial da concepção das **pictopartituras** foi imaginar os limites de transformação visual de elementos referentes à linguagem tradicional de comunicação musical, ao mesmo tempo mantendo características estéticas de expressão pictórica. Assim, personalizei um sistema de transmissão de informações musicais e sonoras a partir de paralelos encontrados nos sistemas tradicionais ocidentais de notação musical.

Neste sentido, optei por estabelecer como ponto principal da nova partitura a relação de precisão existente no esquema notacional de parâmetros verticais[108], incluindo a noção inicial das linhas do pentagrama musical.

Assim, concebi composições visuais com foco nas relações de paralelismo, sobretudo nos traços, para que obedecessem um propósito figurativo e funcional, enquanto base de um sistema de notação musical. Objetivando uma via figurativa expressiva, passei a experimentar uma maleabilidade de certo modo “líquida” na concepção das linhas dos “pentagramas”: prezei num primeiro momento por padrões de linhas quíntuplas, que forneceriam percepções espaciais e paisagísticas (ver fig. 192).

---

[107] As ilustrações figurativas, os grafismos e as composições visuais tipográficas persuasivas no estilo *Art Noveau* visavam à conquista do consumidor e à confirmação da compra das partituras, mas acentuam de todo modo a experiência musical do intérprete. O intuito de persuasão e o sentido de relação comercial não neutralizam a autenticidade e a potência da relação estésica no receptor.

[108] Parâmetros ligados aos aspectos verticais são relacionados a relações intervalares, harmônicas, modais, etc.

Figura 192: Ilustração do estágio inicial da pictopartitura.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

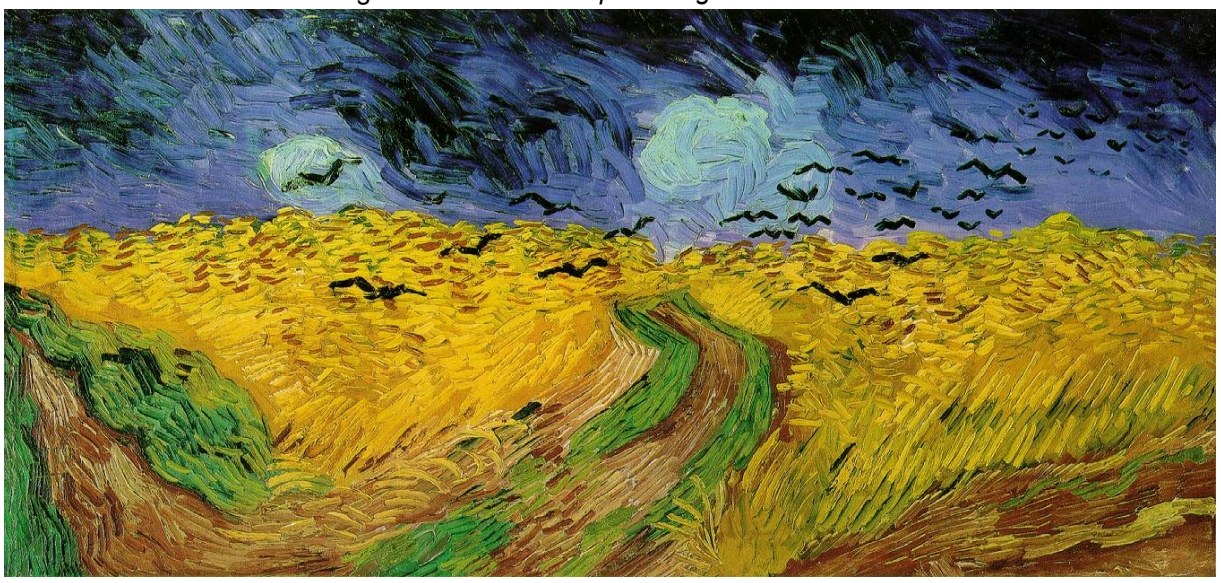
No caso da figura 192, observamos padrões de linhas tracejadas quíntuplas que simulam nuvens, ventos, sol e outros padrões, com mais de cinco linhas tracejadas, que simulam as ondas do mar. Considerei a imagem do exemplo em questão como uma espécie de página vazia, com a estrutura de “pentagramas” montados, aguardando outras informações comunicativas, análogos a um modo de comunicação musical compatível, até certo ponto, com uma maneira ocidental de representação.

Quanto à expressividade das linhas do **Pictopentagrama**, desenvolvo uma relação estilística que possui um “eco” da obra de Vincent Van Gogh, sobretudo no que diz respeito à impressão de movimento ocasionada pela justaposição paralela de pinceladas. O pintor holandês adota em grande parte de suas obras um modo de compor seus elementos pictóricos com pinceladas espessas e repetidas, que buscam traduzir os aspectos de movimento presentes na natureza, como o vento na vegetação, as alterações da luz do sol, e também o brilho das estrelas e da

iluminação artificial, como luzes de postes e de interiores, representadas por ele em muitas ocasiões.

Apresento como exemplos duas de suas paisagens. A primeira é *Campo de trigo com corvos* (ver fig. 193), que traz ao longo de sua extensão uma série de pinceladas lineares, muitas vezes paralelas, que podem instigar uma percepção de pictopentagramas de formas sinuosas, diagonais, etc. Estes elementos são perceptíveis mais acentuadamente no “caminho” (em verde e marrom), no meio da composição, assim como nas laterais, nos “ramos de trigo” e nas “nuvens”. A segunda paisagem é *Noite estrelada sobre o Ródano* (ver fig. 194), que exibe padrões similares de pinceladas lineares, sobretudo na “orla”, no “cais”, na “água” e nos “céus”.

Figura 193: Obra *Campo de trigo com corvos*.



Fonte: VAN GOGH, Vincent (1890).

Figura 194: Obra *Noite estrelada sobre o Ródano*.



Fonte: VAN GOGH, Vincent (1888).

De modo complementar, apresento, do mesmo pintor, *Estrada rural em Provence pela noite*, cujos padrões de pinceladas se encontram muito mais ordenados, sendo aplicados por toda a composição: no “caminho”, no “céu”, no “cipreste”, nos “arbustos” e nos astros representados, “lua” e “estrelas” (ver fig. 195). O padrão adotado nas estrelas, feitas como pequenos sóis, inspirou as formas que escolhi para grafar as claves musicais (o que será visto a seguir).

Figura 195: Obra *Estrada rural em Provence pela noite*.



Fonte: VAN GOGH, Vincent (1890).

Procurei por maneiras funcionais e figurativas de representar as claves, algo imprescindível para a determinação dos registros instrumentais dentro da composição, buscando manter a leitura direta e compreensível. Concebi, então, um sistema de claves baseado em figurações específicas, correspondentes às claves mais comumente utilizadas na música tradicional, com ícones diversos. Sendo assim, a clave de Fá é representada pelo ícone de uma lua; a clave de Dó, pelo ícone de um olho; a clave de Sol, pelo ícone de um sol; e uma clave “nova”, correspondente a à clave de sol oitavada (para cima), pelo ícone de uma estrela de cinco pontas (ver fig. 196). Como já dito anteriormente, as composições “estreladas” de Vincent Van Gogh foram uma inspiração para a idealização do sistema de claves,

visto que representam marcos visuais muito reconhecíveis dentro de suas criações, potencialmente apropriados para acentuar a localização de cada componente fraseológico.

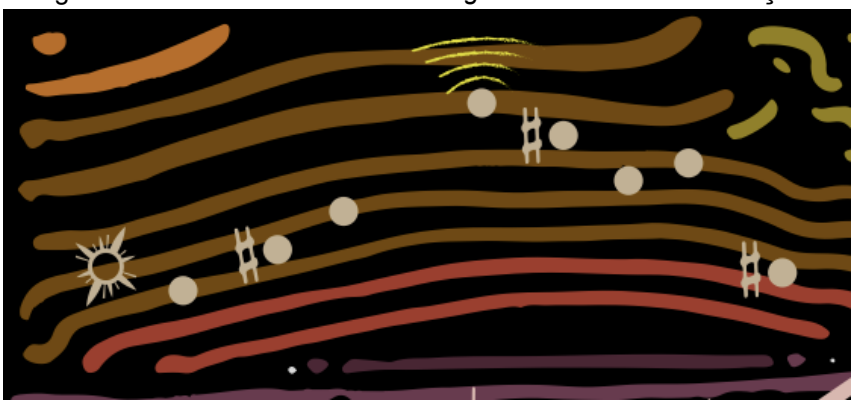
Figura 196: Símbolos gráficos representativos de claves.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Os ícones são encadeados como pode ser visto na figura 193, posicionados de forma similar às partituras tradicionais, no caso específico da clave de Sol, na segunda linha do pentagrama (de baixo para cima, ver fig. 197).

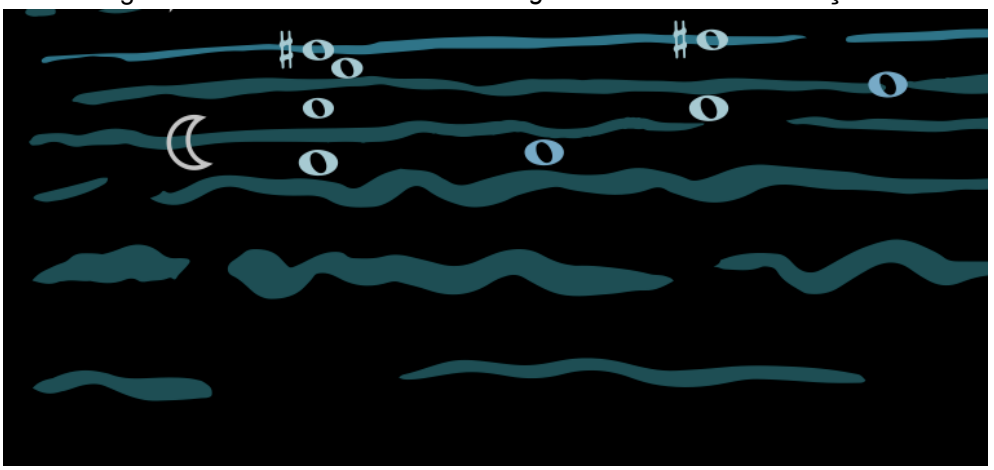
Figura 197: Pormenor da obra *Paisagem noturna com alucinações*



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

O ícone da lua é utilizado para marcar a clave de Fá, na quarta linha do pentagrama (de baixo pra cima). No exemplo específico da figura 194, a contagem das linhas se inicia na primeira, “incompleta”, que simula a figuração de uma onda do mar à noite (ver fig. 198).

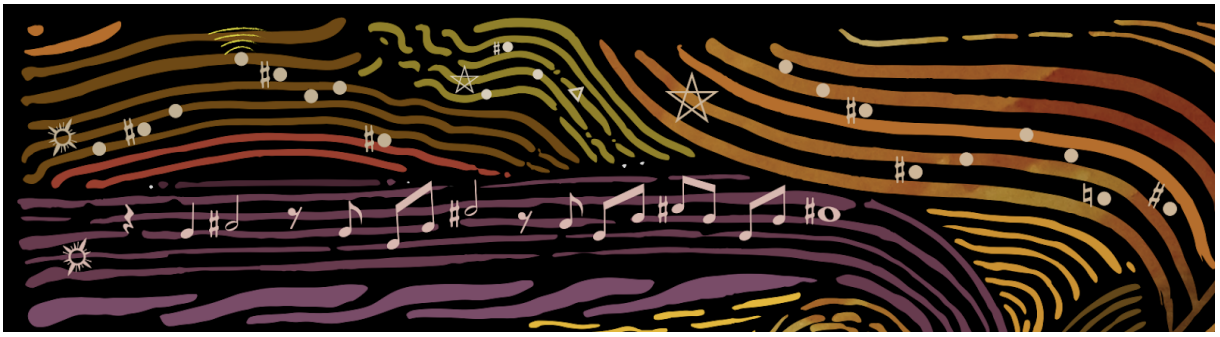
Figura 198: Pormenor da obra *Paisagem noturna com alucinações.*



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

No presente trabalho, estabeleci dois tipos de notação musical de melodias, acordes ou conjunção de notas. Para melodias que exijam uma especificidade maior, os padrões de valores e durações de notas são mantidos, podendo ser incluídas figurações de mínimas, semínimas, breves, etc. (ver fig. 199).

Figura 199: Pormenor da obra *Paisagem noturna com alucinações.*



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Outros agrupamentos, similares a uma sequência de notas, são grafados sem as hastes, de modo a permitir valores temporais indeterminados e concepções melódicas imprevisíveis, admitindo a possibilidade de improvisação direcionada.

Nas **pictopartituras**, a concepção estrutural e morfológica das composições depende diretamente da organização visual e do processo de recepção do material imagético-visual por parte do intérprete. Com esse processo, proponho que o formato final da obra caiba ao intérprete, através de uma escolha, direcionada, porém livre, a partir do movimento espontâneo dos olhos e do ato contemplativo de uma paisagem figurativa bidimensional. Sendo assim, os aspectos

de variabilidade e invariabilidade dependem da “predileção espontânea da visão”, obedecendo ou buscando a concatenação entre o olhar que “navega” a paisagem composicional gráfica proposta e a atuação instrumental em tempo real.

A perspectiva estética visual da proposta de **pictopartitura** também atua na acentuação da experiência interpretativa, uma vez que a percepção “modulada” do elemento comunicativo musical do intérprete é afetada por um processo de júbilo, potencializando estados de contemplação e inventividade.

Assim, elementos visuais da obra servem, subsequentemente, à proposta de engajar o intérprete em um estado de ser lúdico, transformando a experiência de performance em um jogo que interfere diretamente no resultado sonoro, em virtude da natureza gráfica e pictórica, tanto das linhas dos “pentagramas” apresentados, quanto de outros elementos de função estética e funcional. O direcionamento estético favorece o jogo de imprevisibilidade ao condicionar o limiar de variabilidade sonora ao ímpeto de subjetividade e unicidade potencial de cada interpretação. O aspecto fruitivo da obra de arte visual atua na morfologia da composição, a partir da distribuição de ideias expressivas em um espaço bidimensional, aliando elementos característicos da linguagem visual à concepção sonora.

Há um acionamento, em partes, do conceito de *augenmusik*, juntamente com estratégias de invariância, de modo que uma linguagem musical possa ser executada de forma intencional, através de uma retórica visual definida paralela a um objetivo musical-sonoro. Entretanto, consideramos a “música para olhos” não apenas com o objetivo de embelezamento da obra impressa, mas também como elemento disparador de ações objetivas ou subjetivas, que influenciam diretamente a morfologia musical.

Há ainda um significado subsequente, acerca de um diálogo entre a obra de meu tataravô e a minha, que representa uma busca criativa e ontológica, já externalizada no capítulo introdutório. De uma forma direta, busco em sua obra impressa “ingredientes” composicionais, pictóricos, afetivos, que guiam o meu senso composicional, cujo diálogo sistematizo através de três maneiras principais:

1) Através da utilização de elementos notacionais de sua obra: frases melódicas e informações referentes a aspectos horizontais, que podem ser alterados por movimentos de aumentação ou diminuição melódica e processos de

reorganização melódica (inversão diatônica, cromática, serial e reorganização retrógrada); relações harmônicas e intervalares, referentes à reorganização de aspectos verticais; motivos rítmicos, relacionados principalmente às células características de gêneros ligeiros, que podem ser transplantados ou reorganizados e reproduzidos de acordo com a retórica musical específica;

2) Através da temática visual ou conceitual de suas obras: a partir da releitura de aspectos "não-musicais", reconduzidos à concepção imagético-musical;

3) Através da criação de uma poética acerca das relações de afeto: com base na ligação familiar e histórica e com a utilização de poéticas de um imaginário pessoal, ligado à figura de CFJ. De uma maneira geral, refiro-me aos signos artísticos relacionados à música, ao afeto, ou à expressão gráfica concernente à história de CFJ enquanto "Signos Clementianos".

3.1.3 DIÁLOGO TRANSMELÓDICO

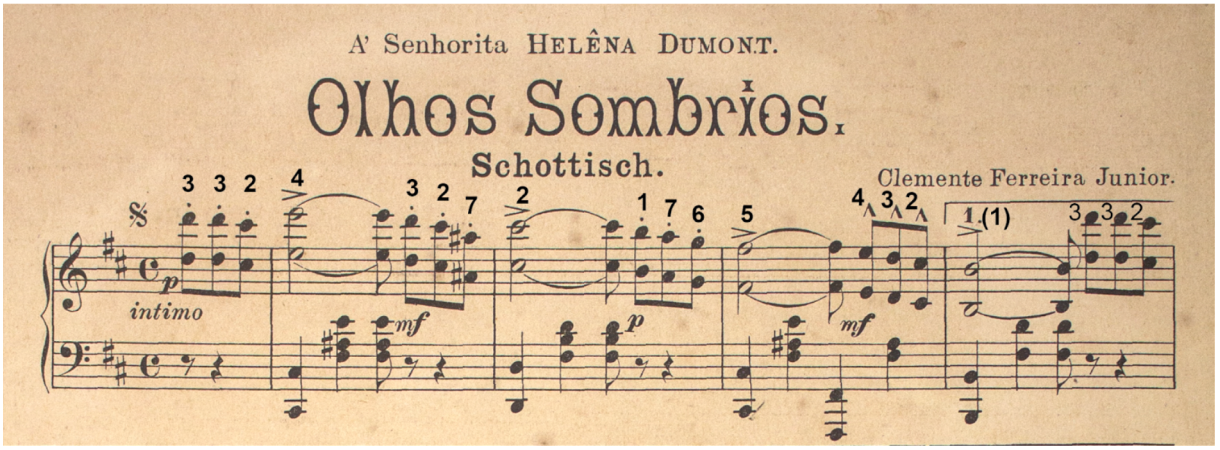
Uma das maiores relações dialógicas estabelecidas entre a obra de CFJ e a minha se dá pelo que chamo de "diálogo transmelódico" – um procedimento que mistura noções de atonalismo, serialismo, modalismo e diatonicismo e mecanismos de manipulação fraseológica musical. Parto de melodias criadas dentro de um sistema tonal (em que seja possível identificar graus diatônicos) e as conduzo para uma perspectiva não-tonal (modal ou atonal), através da transposição de suas unidades básicas poiéticas, em outras unidades expressivas.

É um processo composicional de transformação sonora que visa a modificar uma melodia tonal específica (em seus aspectos verticais), porém buscando preservar certos aspectos originais, o que, no caso, reside principalmente na preservação estrutural relativa de sua configuração funcional harmônica, tendo em vista uma reconfiguração para um novo sistema sonoro.

O processo se inicia na análise da melodia original. Em seguida, implementa-se uma operação que reduz cada elemento notacional vertical melódico em números, considerando-se sua relação com a configuração tonal, definida na armadura de clave.

Para exemplificar o raciocínio, utilizei os primeiros cinco compassos da obra “Olhos sombrios”, na tonalidade de Si menor (ver fig. 200), sendo a relação funcional numérica: 1 = Si (Tônica); 2 = Dó sustenido (Supertônica); 3 = Ré (Mediante); 4 = Mi (Subdominante); 5 = Fá sustenido (Dominante) ; 6 = Sol (Superdominante); 7 = Lá (Sensível).

Figura 200: Compassos 1-5 de “Olhos sombrios”.

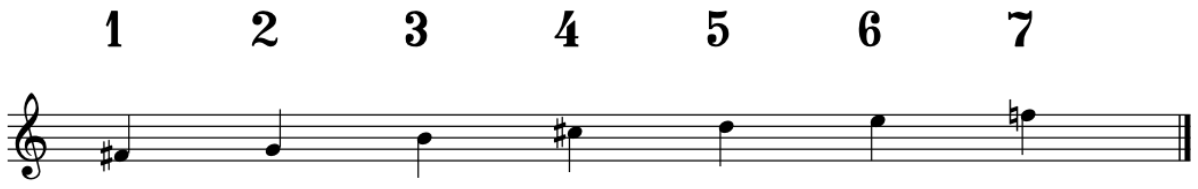


Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente.

Ao realizar este primeiro processo, é possível estabelecer relações com outros sistemas de som (além da tonalidade de Si menor), se as relações numéricas/funcionais forem respeitadas.

Para avançar na ilustração do processo transtonal, inicialmente, apresento uma sequência de 7 notas seriais (ver fig. 201).

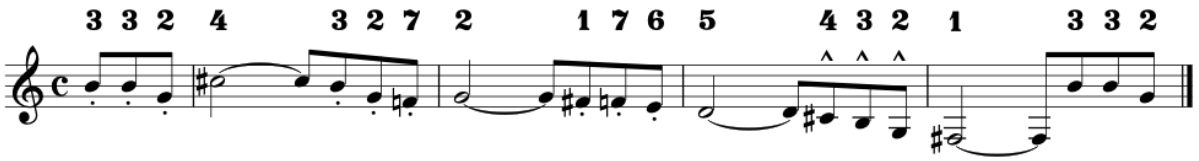
Figura 201: Série 45 A.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Sendo assim, a melodia resultante apresenta configuração rítmica idêntica, mas com aspectos verticais reconfigurados, como pode ser observado na figura 202:

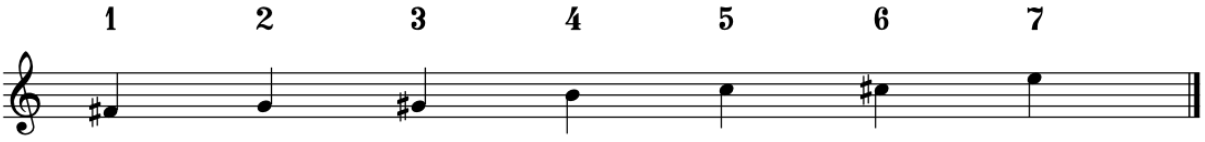
Figura 202: Escrita esquemática de um processo de transmelodia.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

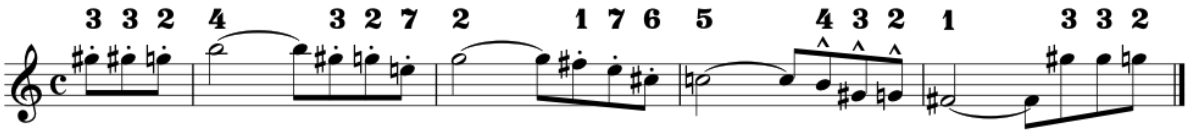
Essa mesma disposição numérica pode ser convertida em um número infinito de transmelodias, quando se opta por mudar a matriz inicial, como consta na figura 203, e, a seguir, na forma resultante, vista na figura 204:

Figura 203: Série 1 A



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 204: Escrita esquemática de um processo de transmelodia.



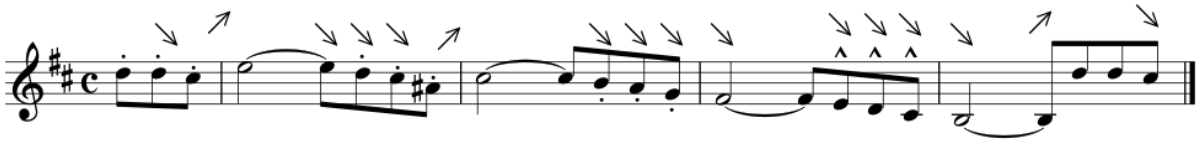
Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

No exemplo específico da figura 204, mantivemos propositalmente as configurações temporais, rítmicas, de modo a manter um elo isotópico com a obra original.

O diálogo transmelódico também pode ocorrer de outras maneiras, “não-puristas”, sem apresentar transposição escalar direta, a partir da livre reimaginação do aspecto melódico. No exemplo a seguir, apresento uma melodia focada apenas na configuração dos parâmetros de subida e descida, criando uma relação dialógica entre uma obra e outra, focada apenas no aspecto direcional da

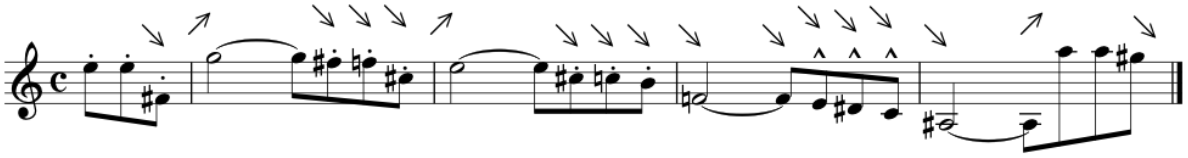
melodia, como consta na figura 205, em seu aspecto inicial, e na figura 206, em seu aspecto resultante:

Figura 205: Escrita esquemática de um processo do gestual melódico dos compassos 1-5 de “Olhos Sombrios”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente. Editado pelo autor (2023).

Figura 206: Escrita esquemática de um processo de transmelodia.

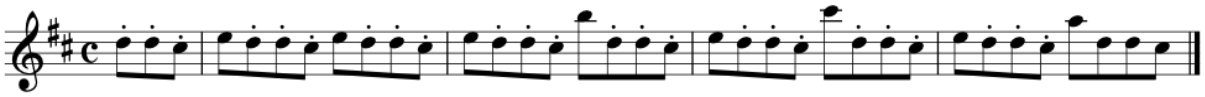


Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

O movimento melódico mostrou-se muito importante na definição de uma identidade residual, que perpassa a melodia resultante, mantendo um traço de semelhança e constituindo, assim, um diálogo semiótico de ressignificações musicais.

Outro recurso utilizado nas obras foi a “variação motívica”, que consiste na utilização de células com motivos rítmicos-melódicos em aplicações diversas e de trechos específicos com alterações verticais. O exemplo a seguir apresenta um ostinato feito com as quatro primeiras notas da melodia original de “Olhos Sombrios”, em que o recurso de repetição, aos moldes minimalistas, é realizado com pequenas variações (ver fig. 207).

Figura 207: Exemplo de aplicação de padrão motívico.



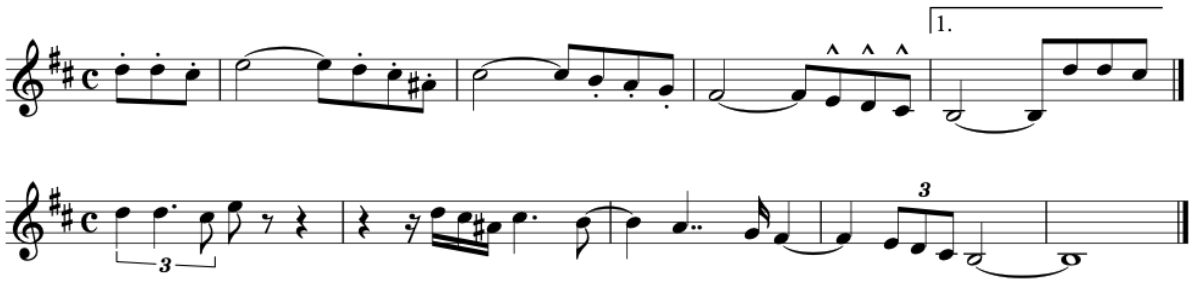
Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

A técnica em questão busca estabelecer um diálogo isotópico entre a obra original e a nova obra, de maneira quase subliminar, em que um pequeno

“átomo” motívico da primeira orna o tecido contrapontístico da última. Desta forma, comunicam-se signos discerníveis da composição de inspiração, enquanto outros são ocultados, de modo a fornecer uma sugestão sutil de seus temas e relações intervalares.

O artifício de aumentação e diminuição melódica foi utilizado em certos momentos. Consiste em um processo que altera a duração temporal, rítmica, de certas notas constituintes de uma melodia básica, inicial. Na figura 208, demonstro este recurso a partir da mesma música base (“OIhos Sombrios”), na qual se observa no primeiro compasso uma série de colcheias seguidas (Ré, Ré, Dó sustenido, Mi). Por sua vez, a versão resultante consta de uma quiáltera de mínimas (tercina), o que configura a aumentação melódica, considerando-se apenas aspectos horizontais (temporais, rítmicos).

Figura 208: Exemplo de aplicação do recurso de aumentação e diminuição melódica.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

O recurso de diminuição melódica pode ser observado no segundo compasso, em que a sequência de notas Ré, Dó sustenido Lá sustenido que na música base está em uma sequência de colcheias, na melodia resultante consta em uma sequência de semicolcheias (seguida de uma mínima pontuada). Nos compassos seguintes da melodia resultante, observa-se a ocorrência mista, de ambas as configurações, relativas à diminuição e aumentação.

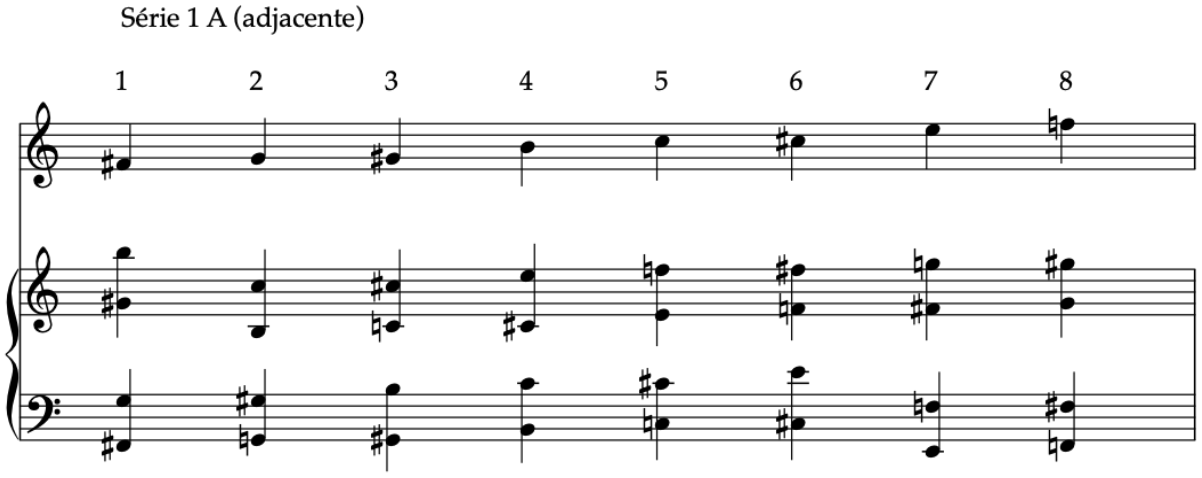
As obras construídas por mim não são exclusivamente formadas de materiais melódicos derivados diretamente da obra de Clemente Ferreira Júnior. Existe uma alta ocorrência de elementos do compositor, que são o ponto principal da retórica composicional, porém entrecortados com materiais melódicos e agrupamentos sonoros de minha própria concepção.

3.1.4 AGRUPAMENTOS/ENCADEAMENTOS DERIVADOS DE SÉRIES DE 7 E 8 SONS

O material sonoro conta ainda com uma técnica de agrupamento sonoro, que utilizo a partir de uma série de sete ou oito sons[109]. A partir de tal noção inicial, adoto duas formas básicas nas composições do projeto, o encadeamento adjacente e o encadeamento intermitente.

Considerei uma abordagem análoga ao encadeamento harmônico tradicional das técnicas tonais, entretanto, direcionado à constituição intrínseca da série específica e suas particularidades. O exemplo a seguir demonstra um encadeamento feito a partir de uma sequência (“série”) de oito notas, de forma adjacente, ou seja, de acordo com o encadeamento contínuo sequencial, com a composição de cada acorde a partir do senso de direção “esquerda-direita”, encadeando cada um tendo em vista a ordem mencionada, “de cima para baixo” (ver fig. 209).

Figura 209: Encadeamento adjacente da série 1A.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

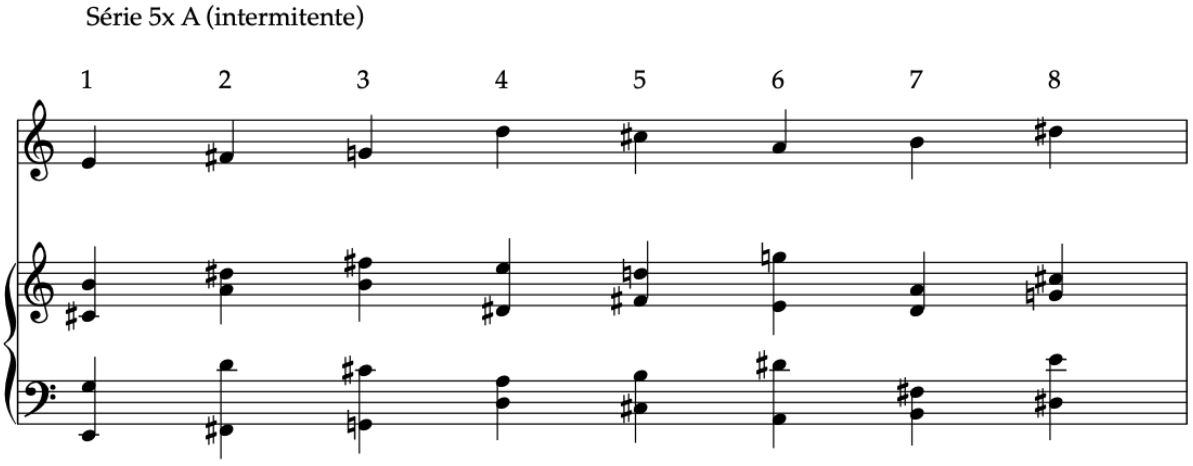
Tomemos como exemplo inicial o agrupamento 1 da série 1A[110], composto por: Fá sustenido (baixo), Sol (barítono), Sol sustenido (alto) e Si (soprano). O

[109] A técnica, de uma maneira geral, não é limitada à utilização exclusiva de séries de sete ou oito sons, as séries utilizadas na tese contam com este limite por vários motivos, puramente estéticos.
[110] Tal classificação corresponde a uma nomenclatura própria, necessária para a organização das matrizes criadas por mim, em torno de oitenta, dentre as quais escolhi as que mais se encaixavam na proposta acústica buscada.

encadeamento segue o trecho sequencial que parte das notas 1-4, caracterizando a sua definição de “adjacente”.

O exemplo seguinte demonstra um encadeamento intermitente, a partir de uma série de oito notas. Tomemos como exemplo o agrupamento 1 da série 5xA, formado pelas notas (de baixo pra cima): Mi (Baixo), Sol (Barítono), Dó sustenido (Alto) e Si (Soprano), considerando a sequência serial proposta (1-Mi, 2-Fá sustenido, 3-Sol, 4-Ré, 5-Dó sustenido, 6-Lá, 7-Si, 8-Ré sustenido). Objetivando o modo intermitente, teremos o primeiro agrupamento com o padrão 1-3-5-7, o segundo com 2-4-6-8, o terceiro com 3-5-7-2, o quarto com 4-6-8-1, o quinto com 5-7-2-4, o sexto com 6-8-1-3, o sétimo com 7-2-4-6 e, por último, o oitavo com 8-1-3-5 (ver fig. 210).

Figura 210: Encadeamento intermitente da série 5xA.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Nos modos intermitentes de encadeamento, é considerada a princípio a sequencialização dos correspondentes ímpares e pares, até o fim da sequência serial, completada pelo correspondente contrário quando o encadeamento ultrapassa o limite da série, como pode ser observado nas organizações numerais expostas no último parágrafo.

Nas pictopartituras, tais encadeamentos são escritos/desenhados, por vezes, enquanto frases melódicas “tradicionais”, através de uma leitura literal (ver fig. 211), ou então através de uma interpretação livre, pela leitura/reinterpretação de

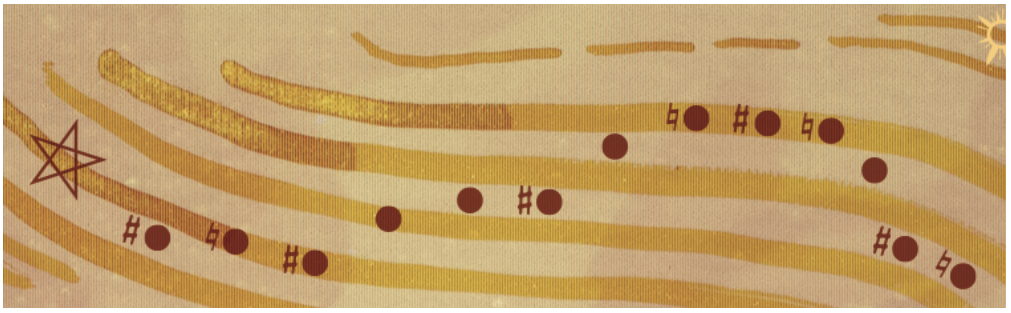
um agrupamento ou conjunto de agrupamentos sem determinação de características rítmicas (ver fig. 212, 213 e 214).

Figura 211: Frase melódica expressa de forma “tradicional”, na composição “Paisagem Matutina”.



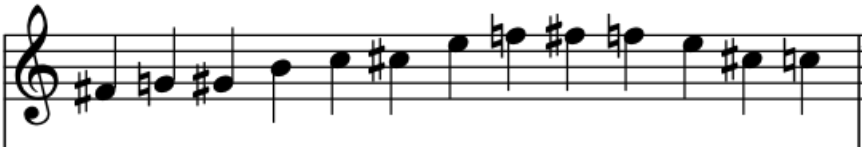
Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 212: Agrupamento sem determinação rítmica, na composição “Paisagem Matutina”.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

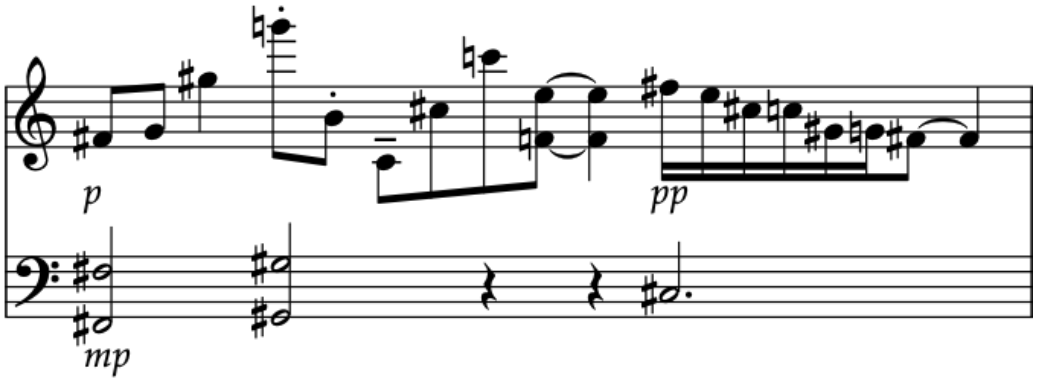
Figura 213: Transcrição de agrupamento sem determinação rítmica, na composição “Paisagem Matutina”.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Na figura 214, é possível observar uma interpretação livre do agrupamento, sem determinação rítmica na figura acima. A interpretação dos agrupamentos compreende a transformação dos elementos de maneira irrestrita, de modo que a criatividade do intérprete determine a forma da música, que pode ser executada em sequências curtas ou longas, transformadas em acordes ou fraseados, ou inclusive transpostas, reordenadas, etc.

Figura 214: Interpretação livre de agrupamento sem determinação rítmica, na composição “Paisagem Matutina”.

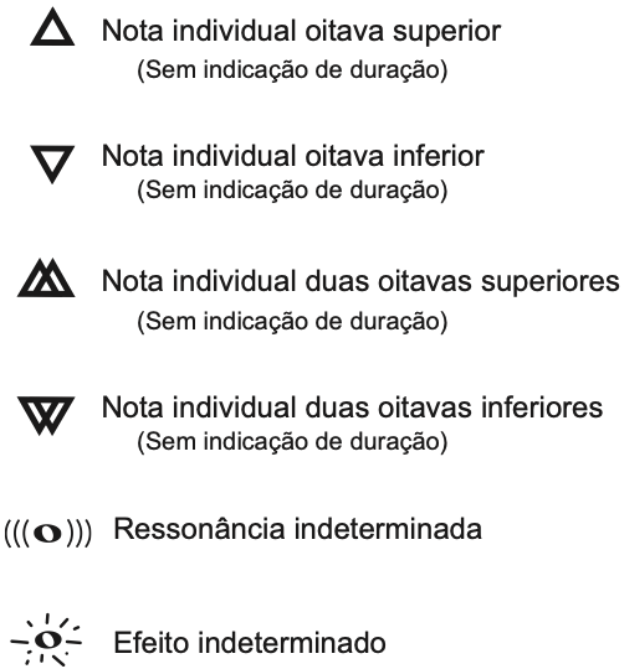


Fonte: Elaborado pelo autor.

3.1.5 SINAIS GRÁFICOS EXTRAS

Para não comprometer a eficiência da comunicação visual, em um meio prioritariamente pictórico, desenvolvi alguns sinais gráficos indiciais que visam a apontar certos parâmetros de configuração vertical (ver fig. 215), como: o sinal de **triângulo**, que indica que a nota deve ser tocada em uma oitava superior ao escrito; o sinal de **triângulo invertido**, que indica a oitava inferior ao escrito; o sinal do **triângulo duplo**, que indica a configuração de duas oitavas superiores; o sinal do **triângulo duplo invertido**, que indica as duas oitavas inferiores; o sinal de **ondas**, que indica uma ressonância em tempo indeterminado na nota específica; e o sinal de **raios**, que indica um efeito eletrônico a ser acionado por tempo indeterminado.

Figura 215: Símbolos referentes à disposição vertical de notas e à aplicação de efeitos eletrônicos.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

3.1.7 MATERIAIS E MEIOS DE CONFECÇÃO VISUAL

Utilizei um leque amplo de materiais e meios para a confecção gráfica das obras. Trabalhei em papel 180g, papel para aquarela, tela para pintura a óleo e meio digital.

Destaco, sobretudo, o uso de canetas hidrográficas, em especial os tipos com “pincel ponta dupla”, utilizados em papel 180g; tintas estilográficas de cores diversas e tintas nanquim, utilizadas com pincel chinês estilo “Sumi-e”, pena, entre outros, em papel estilo aquarela; tintas a óleo e secantes de cobalto e óleo de linhaça, utilizados sobre telas esticadas, com pincéis especializados.

Posteriormente ao ato de criação pictórica, digitalizei cada paisagem imaginária para a etapa de pós-produção, em que incluí os sinais de notação musical específicos com o programa Adobe Illustrator, o que possibilitou a aplicação de uma grafia universal que permitisse a leitura instantânea dos signos musicais e uma comunicabilidade mais efetiva.

3.2 OBRAS

3.2.1 PAISAGEM MATUTINA

Paisagem matutina é uma obra visual, digital, nas medidas de 1190×841 pixels. Foi criada para representar de maneira levemente figurativa uma cena com mar, nuvens, vento e sol (ver fig. 216).

Os padrões de pinceladas obedecem a um paralelismo quíntuplo, de modo que se equipare a uma utilização múltipla de seu *representâmen* visual. As nuvens e os ventos possuem uma dupla retórica de comunicação: apresentam-se como composição visual e mensagem musical. As ondas do mar têm uma configuração similar, visto que também buscam uma comunicação dupla, entretanto, sua relação de similaridade com o pentagrama musical é menos evidente, sendo essencial o papel das chaves (Sol e Lua) para guiar a significação notacional.

A tinta utilizada no papel foi uma *Pelikan Edelstein Golden Beryl*, que reproduz a cor dourada com muitas nuances vermelhas e marrons, escolhida especialmente para reproduzir a impressão de uma manhã ensolarada, buscando acentuar mais a imersão do intérprete ou espectador visual (não-intérprete).

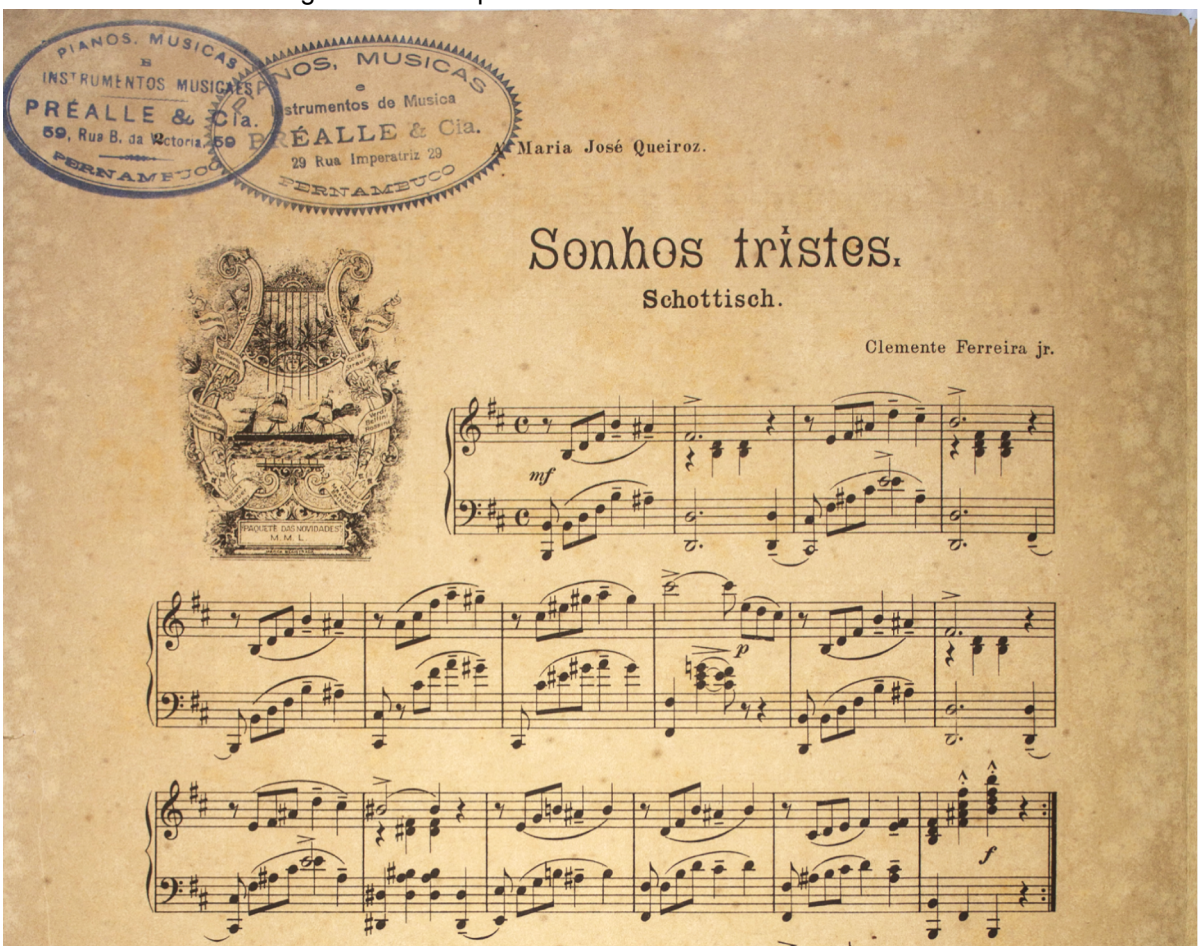
A composição traz um diálogo transmelódico com a obra “Sonhos tristes”, de CFJ (ver fig. 217), que possui um desenho melódico marcante, constituído por um aspecto arpejado, de três movimentos ascendentes em colcheias e três movimentos descendentes em semínimas e mínima.

Figura 216: Obra *Paisagem matutina*.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

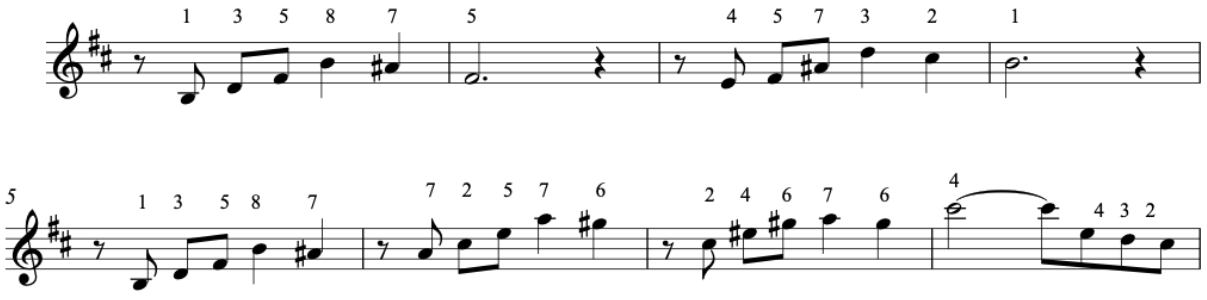
Figura 217: Compassos 1-16 da obra “Sonhos tristes”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Utilizei o método transmelódico estrito na configuração melódica de primeiro plano, como pode ser observado na figura 218. Reduzi inicialmente a melodia a configurações numéricas, ligadas a parâmetros da harmonia funcional, ou seja, a nota individual é determinada de acordo com sua posição em relação à tonalidade apontada na clave (processo já demonstrado no início do capítulo).

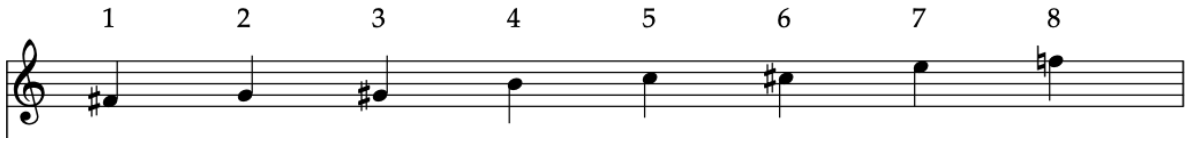
Figura 218: Mapeamento inicial dos aspectos harmônicos funcionais na melodia de “Sonhos tristes”.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Baseei-me na série 1A[111], constituída por Fá sustenido, Sol, Sol sustenido, Si, Dó, Dó sustenido, Mi e Fá, como pode ser observado na figura (219).

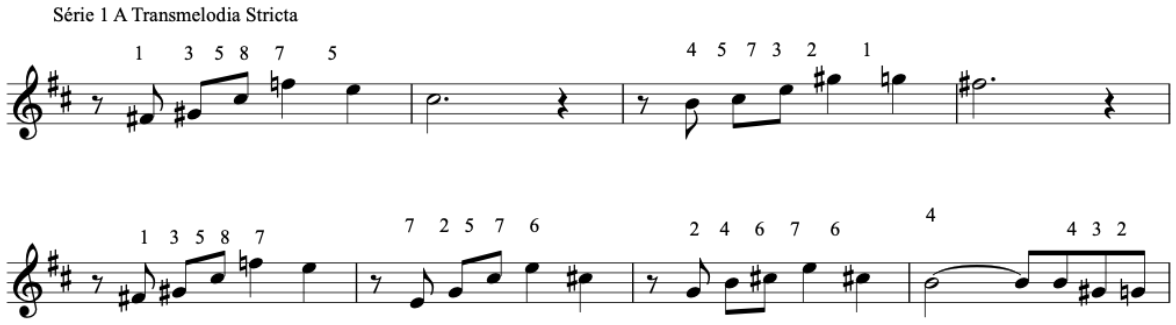
Figura 219: Série 1A.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

O resultado da reconfiguração transmelódica (através da maneira estrita), pode ser conferido na figura 220. O resultado foi usado de maneira integral na obra, acompanhado por outras sequências seriais, não relacionadas ao processo transmelódico.

Figura 220: Transmelodia estrita da melodia de “Sonhos tristes” a partir da série 1A.



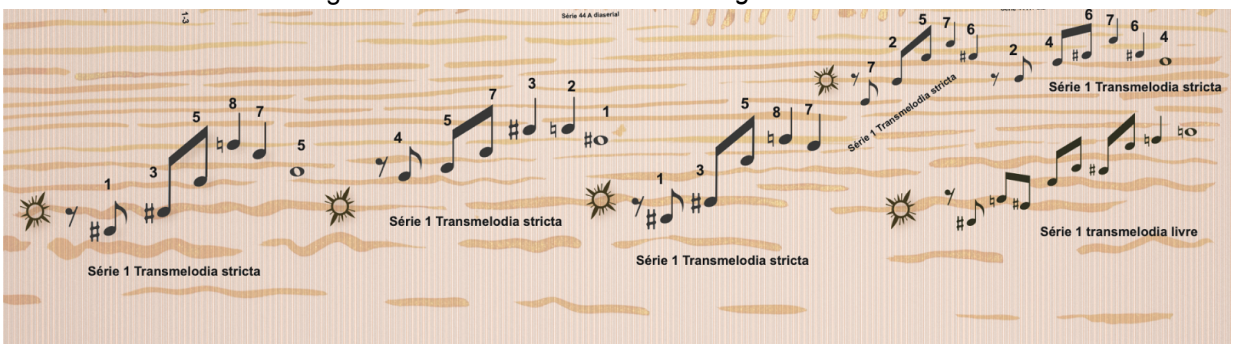
Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Após o processo de reconfiguração transmelódica, com o auxílio do programa Adobe Illustrator, organizei cada conteúdo melódico na composição visual, selecionando a localização espacial que achei mais conveniente para cada trecho musical, para acentuar ou difundir os pontos de atenção, buscando manipular a *Gestalt* imagética. Através de um processo similar ao do ofício de design gráfico, organizei as transmelodias com base em um senso de “predileção visual”, referente à expressividade potencial de pormenor da imagem principal, montando as ideias

[111] As séries ou sequências apresentadas em todas as obras foram desenvolvidas por mim em um caderno musical, que contou com cerca de oitenta séries, idealizadas especialmente para o resultado musical da tese. A numeração por vezes mistura números e letras, de modo a representar as variações que implementei. A inclusão das letras A, B, C ou D, significa: A = Original; B = Invertido; C = Retrógrado do original; D= Retrógrado do invertido.

musicais com o objetivo de instigar um senso intuitivo de navegação visual e de estimular que o intérprete crie sua própria interpretação do “caminho do olhar”. Neste sentido, na obra *Paisagem matutina*, escolhi que as ondas do mar, na parte inferior da composição visual, fossem o pormenor reservado à melodia principal (ver fig. 221).

Figura 221: Pormenor da obra *Paisagem matutina*.

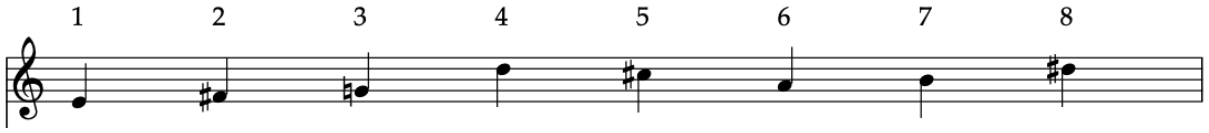


Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Em outro ponto focal específico, implementei outra derivação transmelódica estrita, baseada na série 5 (ver fig, 222).

Figura 222: Série 5A.

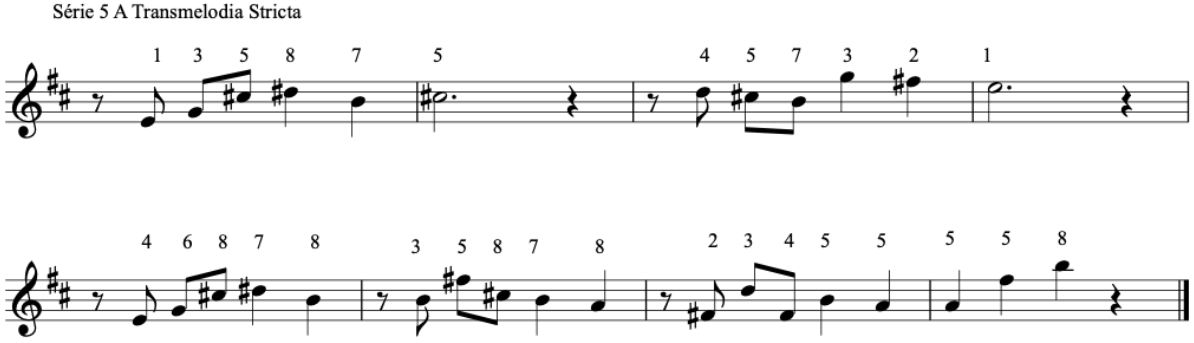
Série 5A



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

A derivação transmelódica resultou na seguinte melodia, vista na figura 223:

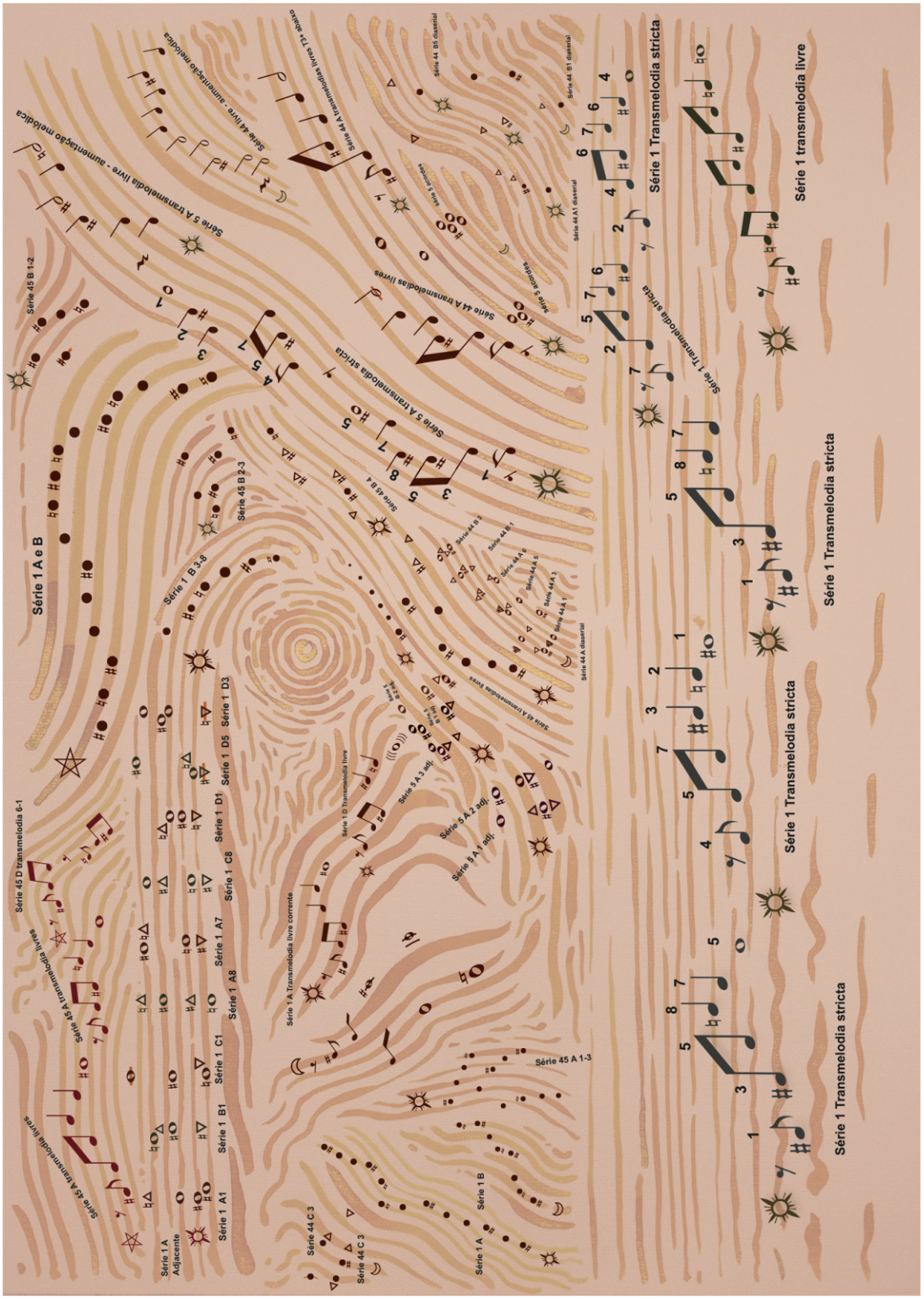
Figura 223: Transmelodia estrita da melodia de “Sonhos tristes” a partir da série 1A.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Tal melodia foi aplicada no que considerei o segundo maior ponto de potência focal na imagem, que consiste na representação de vento, diagonal, próxima à localização do “sol” (ver fig. 224).

Figura 224: Pormenor da obra *Paisagem matutina*.



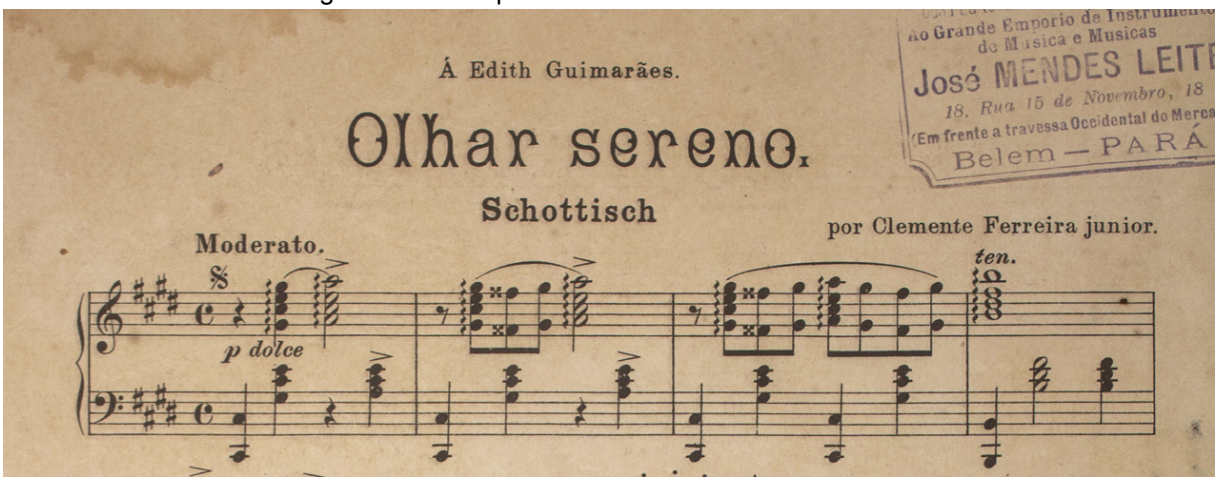
Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

É ideal que o intérprete instrumental realize um mapa de execução previamente, para personalizar sua experiência, estabelecendo certos limites que podem atuar nas questões morfológicas.

3.2.2 PAISAGEM NOTURNA COM ALUCINAÇÕES

A obra *Paisagem noturna com alucinações* (ver fig. 226) foi feita a partir do mesmo "molde" visual da anterior, entretanto, é baseada em um diálogo transmelódico desenvolvido a partir da obra "Olhar sereno", de CFJ (ver fig. 225).

Figura 225: Compassos 1-4 da obra "Olhar sereno".

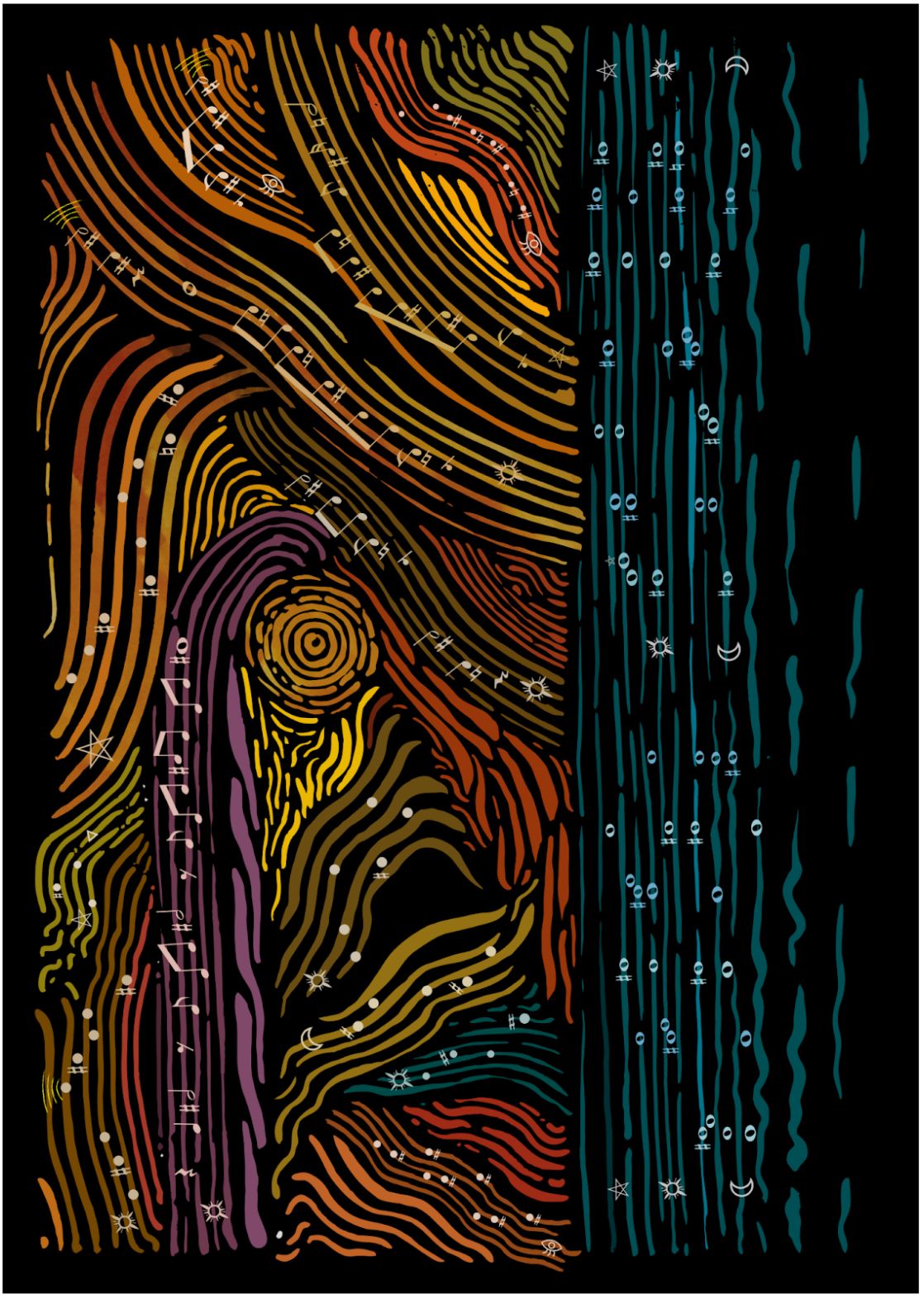


Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Apesar de ter sido feita aos mesmos moldes de *Paisagem matutina*, os métodos de concepção visual foram diferentes. Em *Paisagem noturna com alucinações*, os traços foram vetorizados no programa Adobe Illustrator e passaram por mais processos de pós-produção, o que é observado na divisão cromática de cada conjunto de traços (pictopentagramas). A colorização dos pictopentagramas atua de modo a fornecer maior contraste para as seções específicas, assim como para possibilitar maior imersão ao intérprete. A mudança de coloração do fundo da obra, configura outro de tipo de relação interpretativa: a ideia é que o intérprete absorva, de forma subjetiva, a poética noturna, no sentido de que tal elemento temático-conceitual também atue no resultado sonoro. Esta obra conta com menos

complexidade que a anterior. Alguns pictopentagramas são, inclusive, deixados propositalmente vazios, com a intenção de limitar a ação do intérprete, para fazê-lo ter mais objetividade na construção de sua leitura.

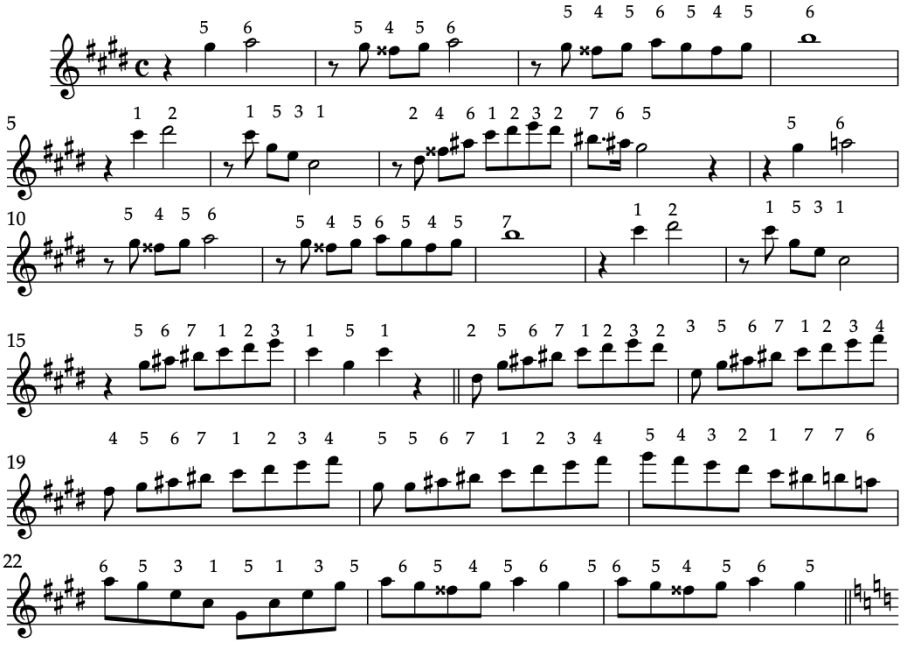
Figura 226: Obra “Paisagem noturna com alucinações”.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

O diálogo transmelódico se fez de maneira estrita, em que a utilização do resultado do processo transmelódico, foi feita de forma integral, sem ajustes posteriores, baseando-se na melodia principal da obra “Olhar sereno”. A seguir, observam-se as três partes do processo: transcrição melódica (fig. 227), referencial serial/sequencial (fig. 228 e 229) e transposição transmelódica resultante (fig. 230).

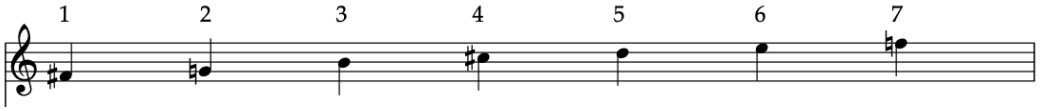
Figura 227: Compassos 1-24 da obra “Olhar sereno”, com o mapeamento harmônico funcional.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Editado pelo autor (2023).

Figura 228: Série 45A.

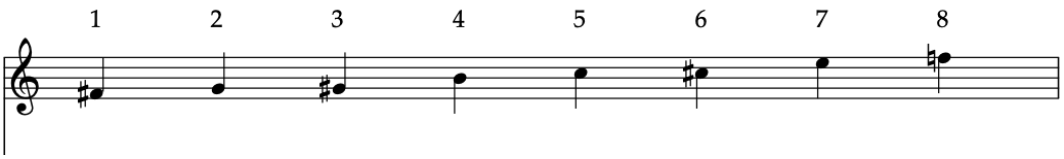
Série 45 A



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 229: Série 1A.

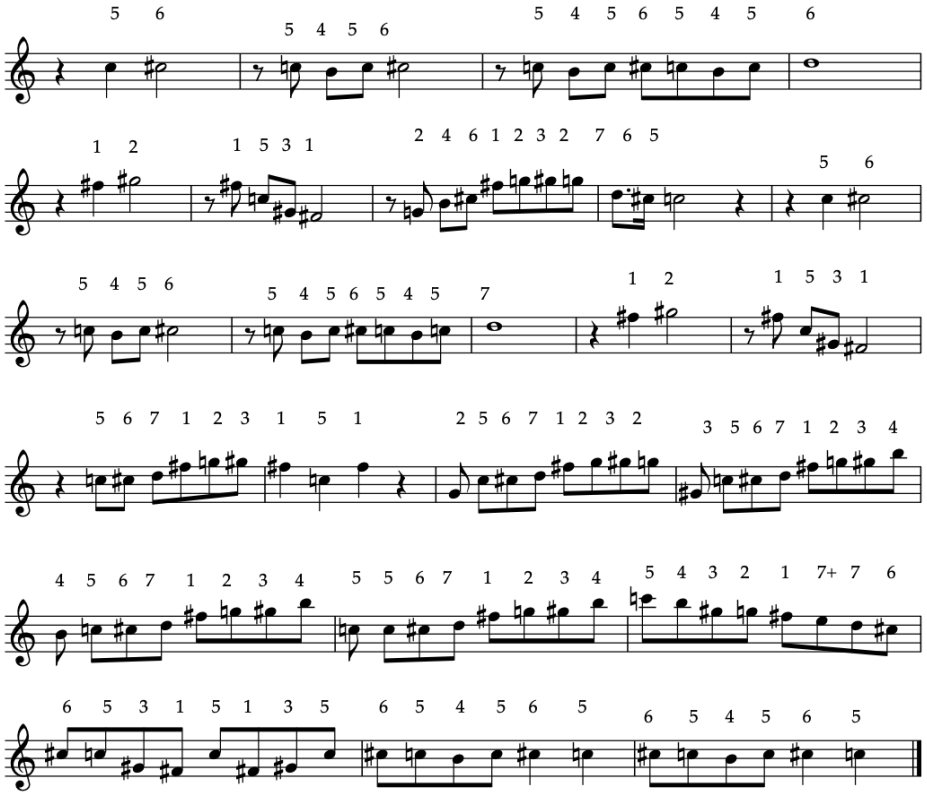
Série 1 A



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

As resultantes transmelódicas foram aplicadas no espaço bidimensional da imagem paisagística, buscando criar uma narrativa que instigue a navegação visual do intérprete, ademais, fornecendo elementos para que o executante-intérprete construa seu próprio sistema de hierarquias, a impactar o aspecto morfológico da obra (ver fig. 229).

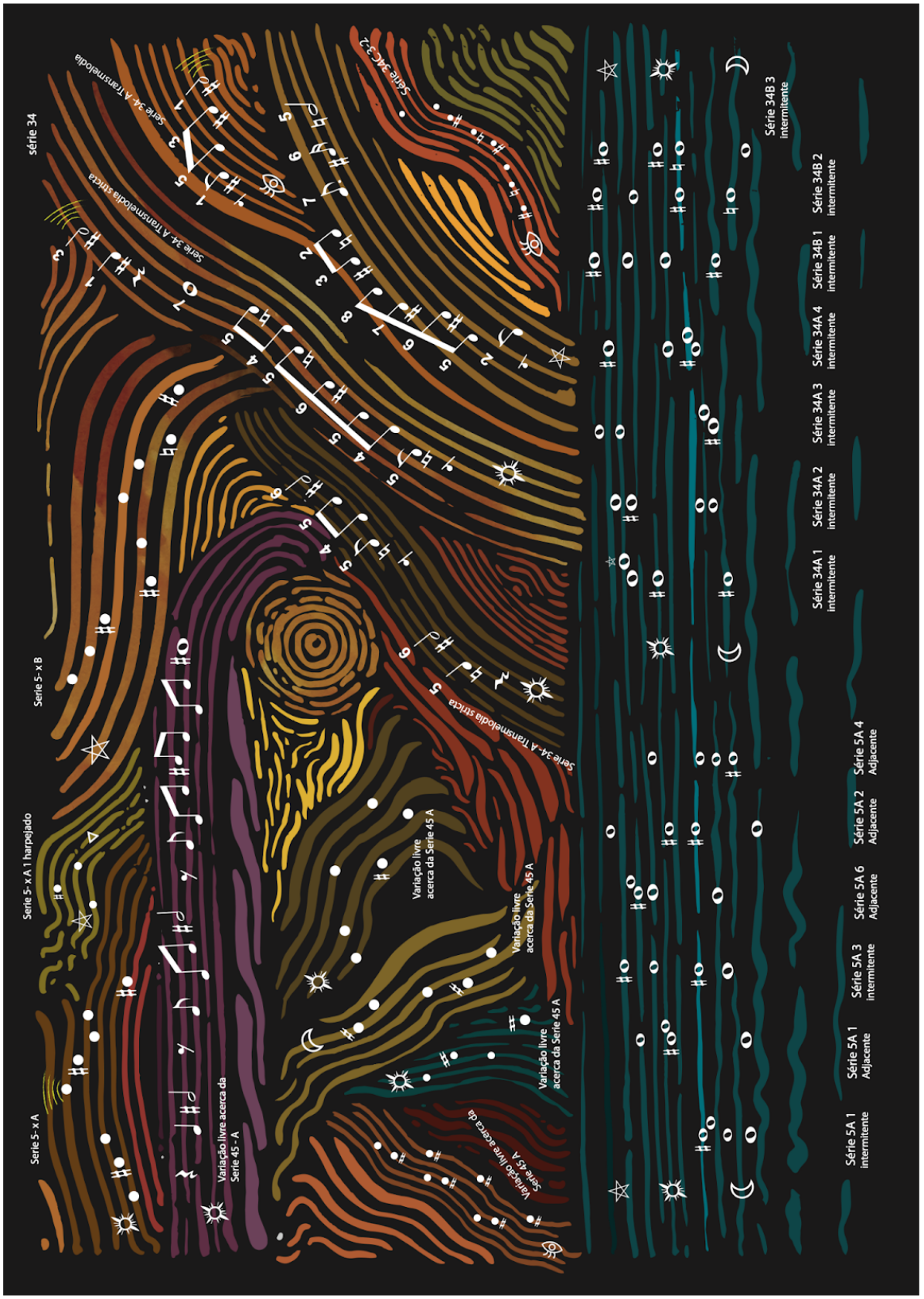
Figura 230: Transmelodia estrita da melodia de “Olhar sereno” a partir da série 1A.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Exponho a obra com a inserção de uma análise estrutural das estratégias implementadas, incluindo os trechos com sequências seriais indeterminadas, como consta na figura 231.

Figura 231: Mapeamento dos processos utilizados em *Paisagem noturna com alucinações*.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

3.2.3 PAISAGEM VESPERTINA

A obra *Paisagem vespertina* foi baseada em uma composição visual criada em tinta a óleo sobre tela (posteriormente editada digitalmente), retratando uma paisagem "imaginária", com um campo verde, entrecortado por uma estrada e um céu amarelado, em que busquei acentuar as cores e nuances da coloração das tardes de Ananindeua (ver fig. 232).

Aqui, os pictopentagramas se apresentam de maneira diferente das duas obras apresentadas até então, visto que constam entre os traçados mais variações cromáticas, fazendo com que a melodia e outros elementos expressivos "se escondam" mais na paisagem. A comunicação dos aspectos transmelódicos estritos ocorre na parte do campo, enquanto que em outros pontos, temos a sugestão de sequências de notas auxiliares.

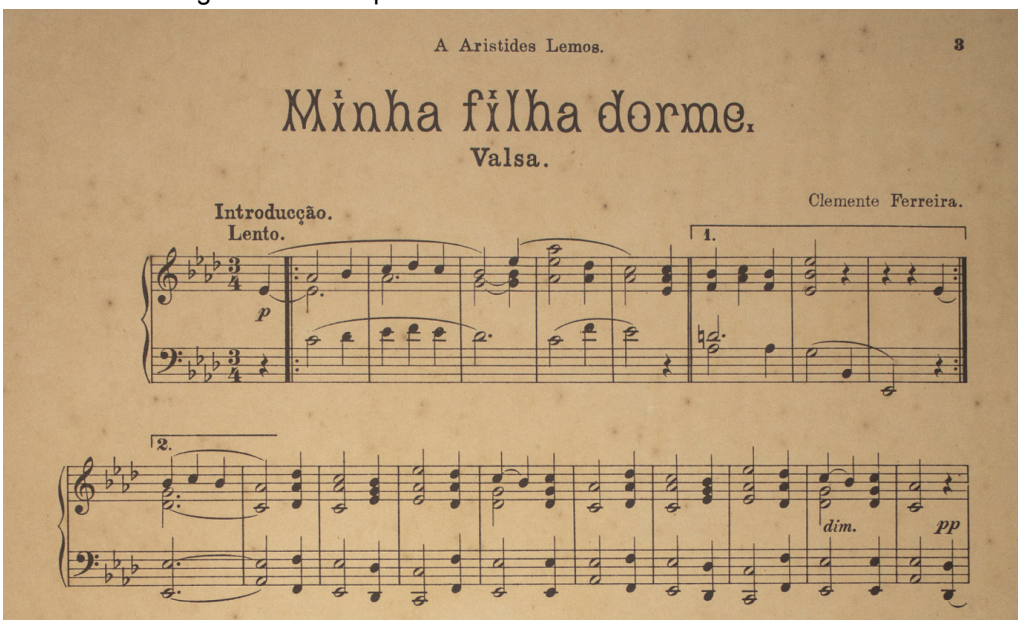
Figura 232: Obra *Paisagem vespertina*.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

O diálogo transmelódico se baseou na obra “Minha filha dorme” de CFJ (fig. 233).

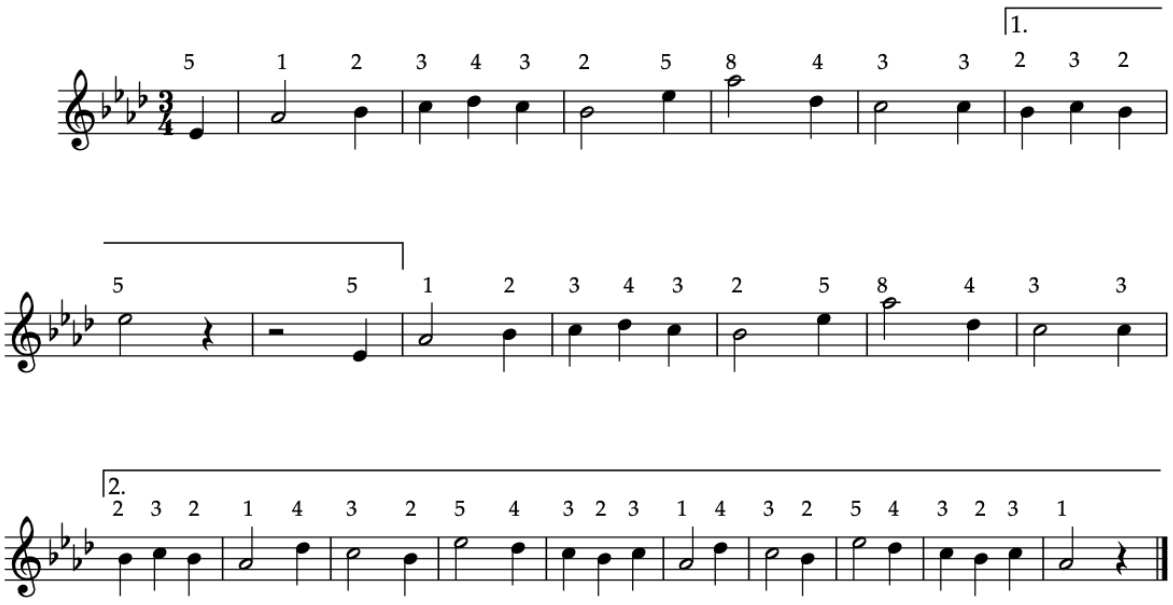
Figura 233: Compassos 1-7 da obra “Minha filha dorme”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Minha Filha Dorme.

O processo de transcrição é descrito a seguir, com início na transcrição da melodia para os seus correspondentes numéricos, advindos do raciocínio harmônico funcional (fig. 234).

Figura 234: Mapeamento inicial dos aspectos harmônicos funcionais na melodia de “Minha filha dorme”.

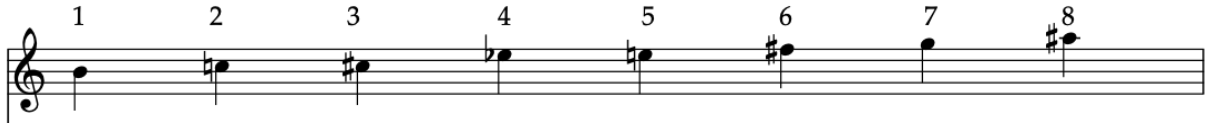


Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Editado pelo autor (2023).

Utilizei a série 33A (Si, Dó, Dó sustenido, Mi bemol, Mi, Fá sustenido, Sol, Lá sustenido, ver fig. 235) como a matriz empregada na primeira parte da composição, na parte relacionada ao “campo verde”, até a ocorrência da “estrada”. O resultado da primeira transcrição transmelódica estrita pode ser observado na figura 236.

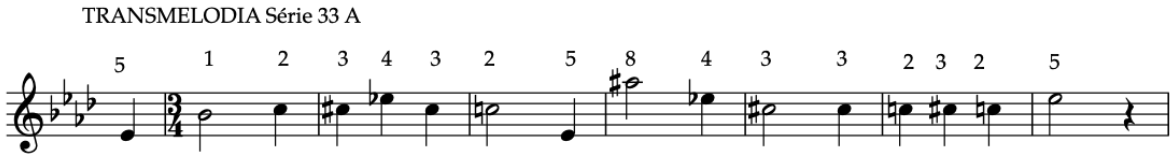
Figura 235: Série 33A.

Série 33 A



Fonte: Editado pelo autor (2023).

Figura 236: Transmelodia estrita da melodia de “Minha filha dorme” a partir da série 33A.

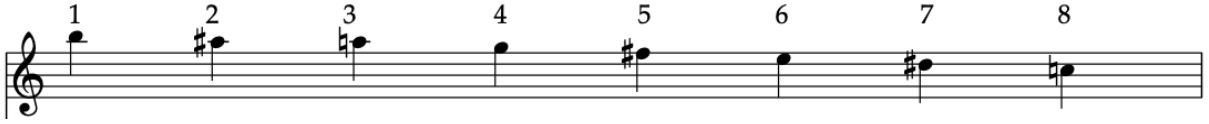


Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

A partir da segunda parte do campo verde, passando à representação da estrada, utilizei uma variação da série 33A, que resulta na série 33B, obtida através de um processo de inversão (ver fig. 237).

Figura 237: Série 33B.

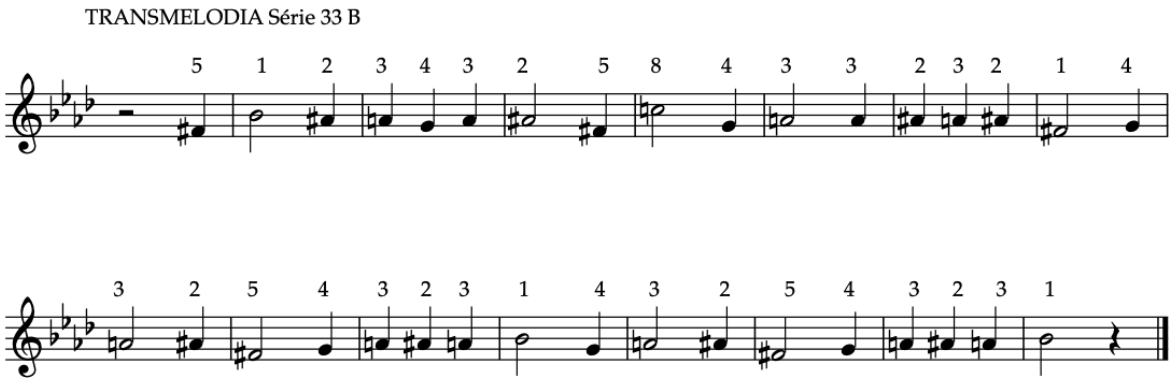
Série 33 B



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Posteriormente, realizei o procedimento de reconfigurar a melodia original, obtendo o resultado transmelódico a seguir (ver fig. 238):

Figura 238: Transmelodia estrita da melodia de “Minha filha dorme” a partir da série 33B.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Utilizei na obra como um todo outras variações da série inicial, como a série 33C, que se caracteriza pela aplicação da retrogradação da melodia 33A. As sequências auxiliares foram criadas de forma livre e podem ser usadas de forma intercalada na execução. A figura 239 demonstra a decodificação dos elementos empregados na obra.

Figura 239: Mapeamento dos processos utilizados em *Paisagem vespertina*.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

3.2.4 PAISAGEM NOTURNA (ESTRELADA)

Paisagem noturna (estrelada) é baseada, diretamente, na famosa obra *A noite estrelada*, de Vincent Van Gogh (1889). Recriei inicialmente a obra com tintas estilográficas e pincel chinês estilo *sumi-e*, buscando transformar os elementos expressivos em pictopentagramas (ver fig. 240). A ideia nasceu de uma grande admiração pelo quadro em questão, e também procurei me valer de seu aspecto gráfico mundialmente difundido, baseando-me na familiaridade dos traços para criar relações hierárquicas imagético-visuais, de acordo com os pontos focais da imagem final e seus correspondentes composicionais. O intuito foi de utilizar a organização espacial bidimensional da obra original (de maneira livre), valendo-me de sua potência dentro do imaginário mundial, para a estruturação de melodias e agrupamentos musicais, a serem reordenados pelo executante.

Em relação ao aspecto puramente gráfico da obra, após a execução dos pictopentagramas no papel, realizei a digitalização e consequente vetorização de cada traço, ou seja, transformei cada traço em uma porção sólida, editável no programa Adobe Illustrator, o que possibilitou a reimaginação das cores originais utilizadas em cada seção, e, portanto, uma reimaginação da figura inicial. Isto acabou por permitir que se potencializasse a expressividade das associações pictóricas e musicais presentes ao longo da obra, ressaltando seções específicas com melodias e ideias musicais em uma localização facilmente identificável, tanto em relação às cores quanto à posição ao longo do espaço bidimensional.

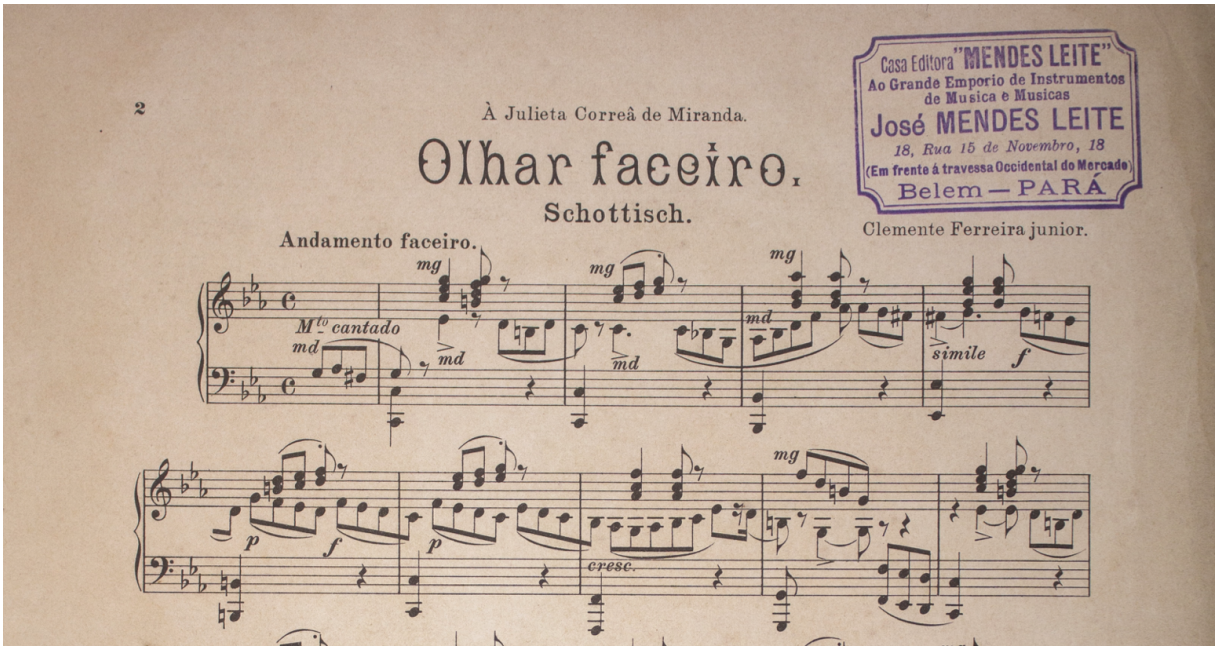
Figura 240: Obra *Paisagem noturna (estrelada)*.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Pretendi valorizar o ímpeto de contemplação enquanto auxiliar no caráter de interpretação do executante, de modo que a familiaridade com a referência de Van Gogh sirva de bússola contemplativa e estruturante, em um ambiente de composição indeterminado e aberto. A obra de CFJ escolhida para tal processo de diálogo imagético-musical foi “Olhar faceiro” (ver fig. 241).

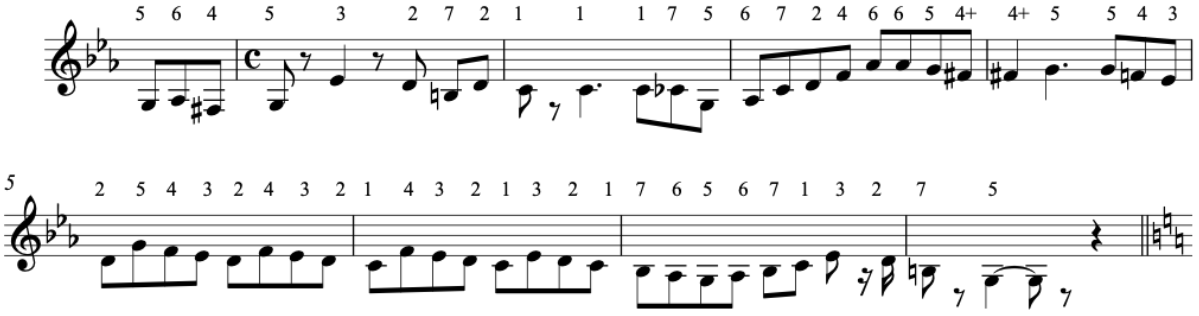
Figura 241: Compassos 1-10 da obra “Olhar faceiro”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Como nas outras obras apresentadas anteriormente, houve um processo inicial de configuração transmelódica, em que foram utilizadas 4 séries: 49A (original), 49B (inversão), 49C (retrógrado do original) e 49D (retrógrado da inversão), que correspondem respectivamente às figuras 243, 244, 245 e 246. A seguir, a melodia original inicial, convertida em números de entendimento harmônico funcional (ver fig. 242):

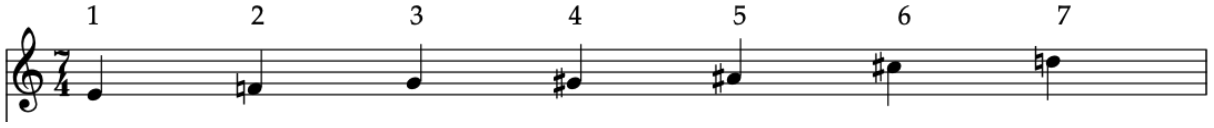
Figura 242: Mapeamento inicial dos aspectos harmônicos funcionais na melodia de “Olhar faceiro”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Editado pelo autor (2023).

Figura 243: Série 49A.

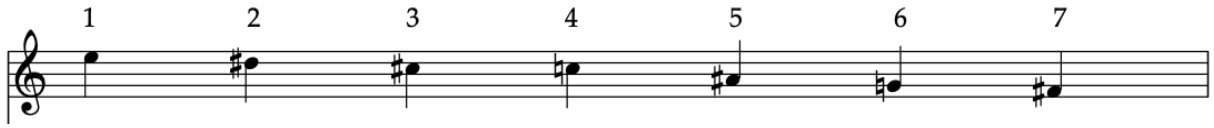
Série 49 A



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 244: Série 49B.

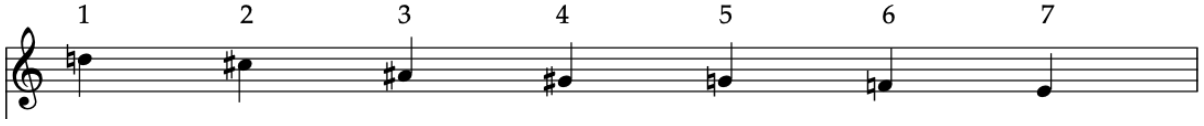
Série 49 B



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 245: Série 49C.

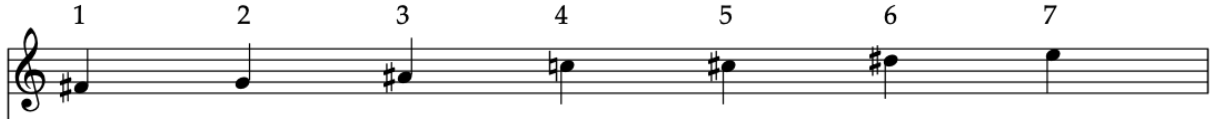
Série 49 C



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 246: Série 49D.

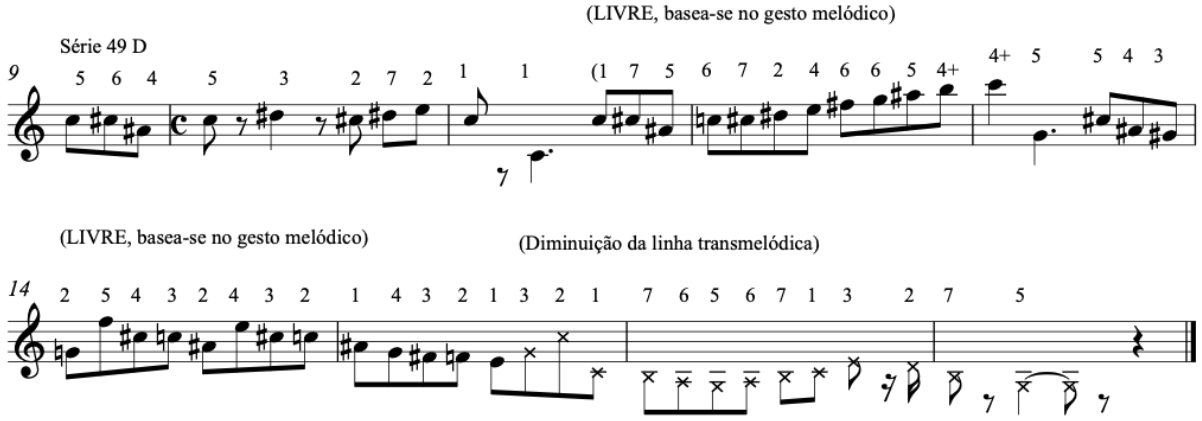
Série 49 D



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Nesta transcrição transmelódica (ver fig. 247), dispensei o aspecto estrito durante quase toda a transcrição, baseando-me livremente no gestual melódico e determinando uma configuração semelhante àquela vista na figura 202.

Figura 247: Transmelodia estrita e livre da melodia de “Olhar faceiro” a partir da série 49D.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Na figura 248, apresento um quadro ilustrativo referente a todas as operações transmelódicas e livres, seriais e sequenciais, com a devida legenda.

Figura 248: Mapeamento dos processos utilizados em *Paisagem noturna (estrelada)*.

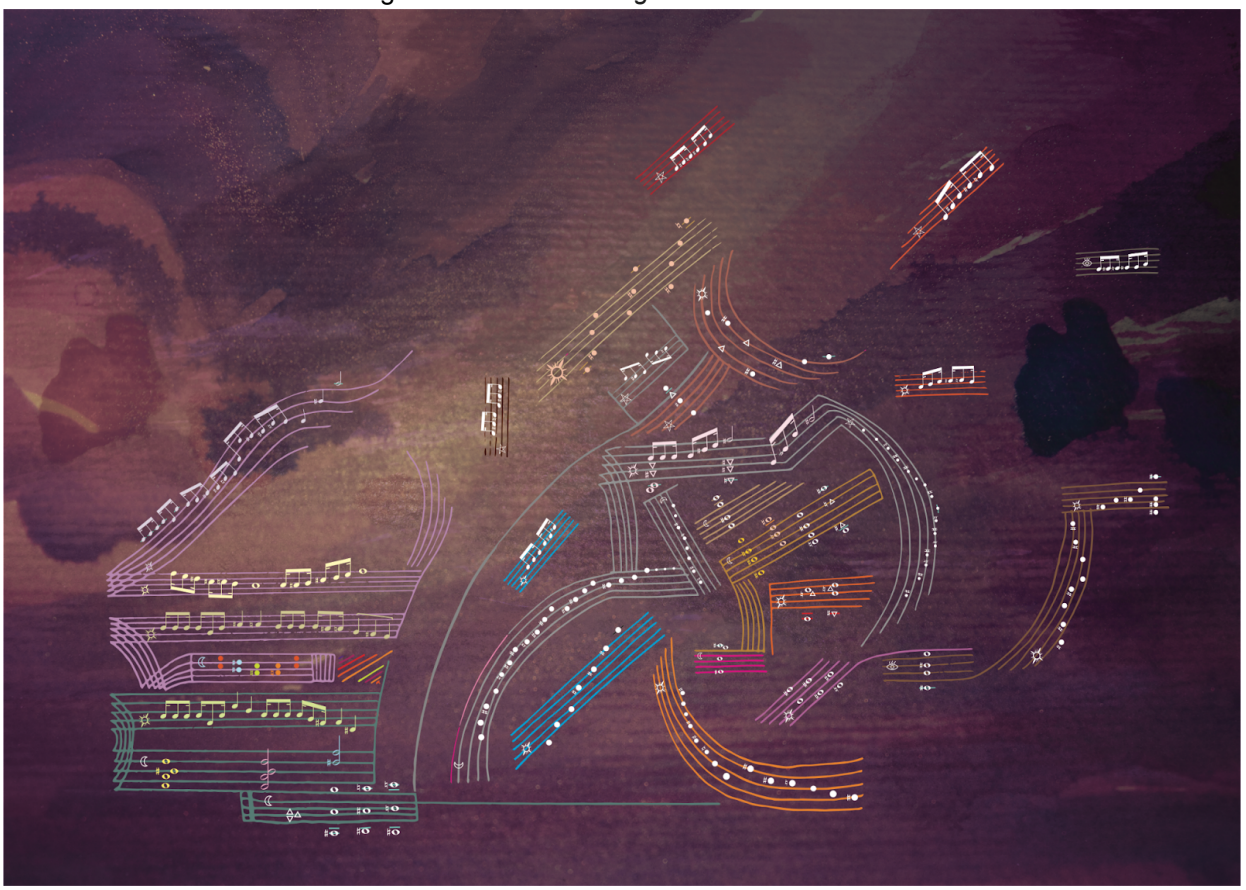


Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

3.2.5 PAISAGEM AO ALVORECER

A obra *Paisagem ao alvorecer* foi feita a partir de técnicas mistas de produção imagética, com uma proposta de construção de pictopentagramas cujo traçado é mais definido e menos paisagístico, em que busquei criar uma estrutura propositalmente confusa para a organização das ideias musicais (ver fig. 249).

Figura 249: Obra *Paisagem ao Alvorecer*.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

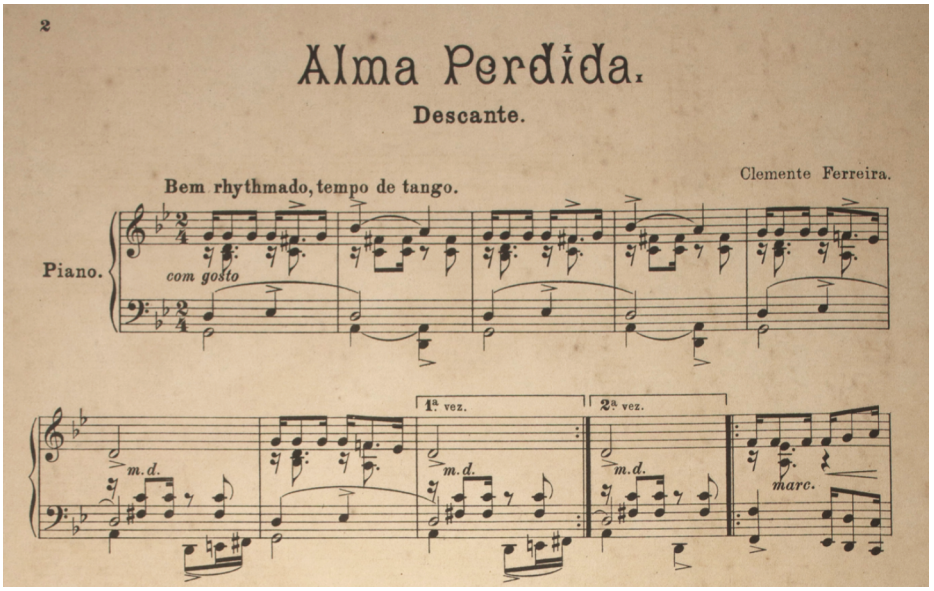
A base foi “Alma perdida”, de CFJ, obra definida pelo autor como um “Descante (em Forma de Tango)” e caracterizada por um grande uso de síncopas, que ressalta um aspecto dançante (ver fig. 250 e 251).

Figura 250: Capa da obra “Alma perdida”



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

Figura 251: Compassos 1-10 da obra “Alma perdida”.

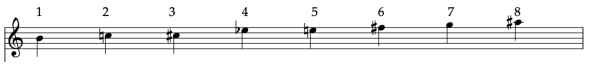


Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.).

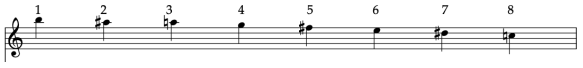
Foram utilizadas várias séries – 33-A, 33-B, 33-C, 33-D, 47-A, 47-B, 47-C, 47-D, 43-A, 43-B, 43-C e 43-D –, que podem ser observadas nas figuras 252, 253 e 254.

Figura 252: Séries 33A, 33B, 33C e 33D.

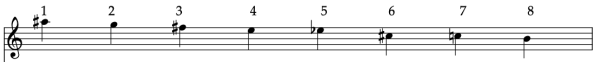
Série 33 A



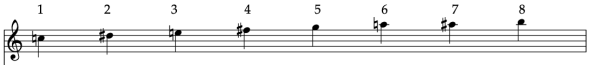
Série 33 B



Série 33 C



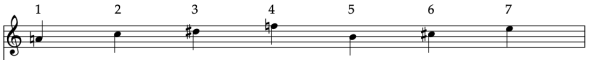
Série 33 D



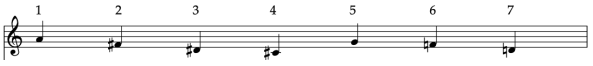
Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 253: Séries 47A, 47B, 47C e 47D.

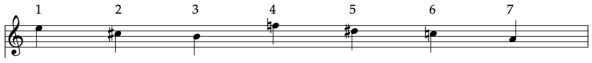
Série 47 A



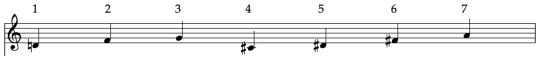
Série 47 B



Série 47 C



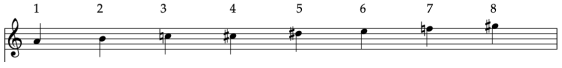
Série 47 D



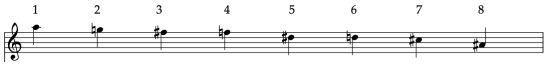
Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 254: Séries 43A, 43B, 43C, 43D.

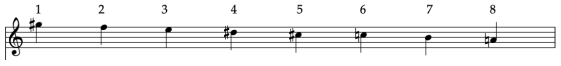
Série 43 A



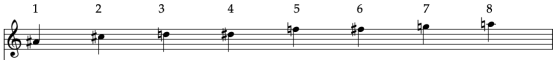
Série 43 B



Série 43 C



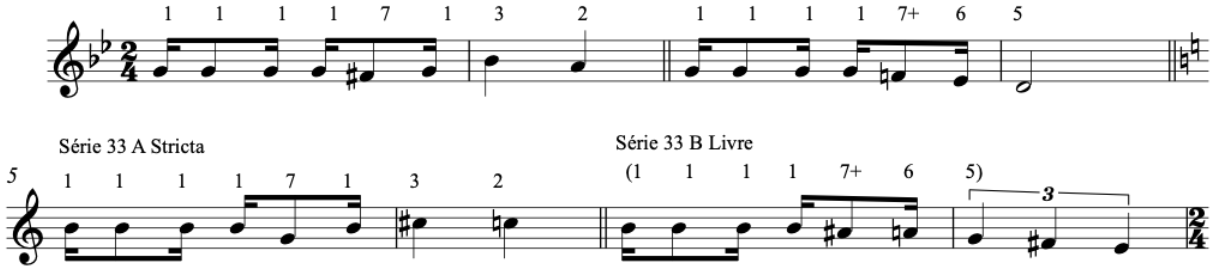
Série 43 D



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

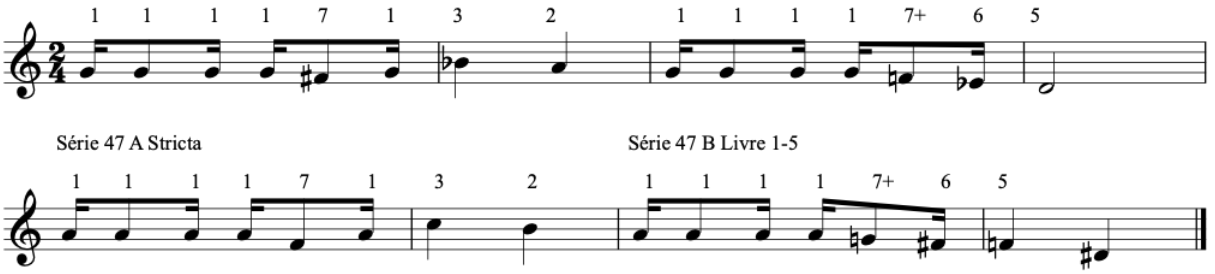
O diálogo transmelódico foi realizado de maneira estrita, a partir da melodia principal, exposta no início de “Alma perdida”, com as séries 33-A e 47-A. Houve também um processo transmelódico livre, com utilização das séries 33-A, 33-B, 47-A e 47-B. Ambos os exemplos podem ser observados nas figuras 255 e 256.

Figura 255: Transmelodia estrita e livre da melodia de “Alma perdida” a partir das séries 33A e 33B.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

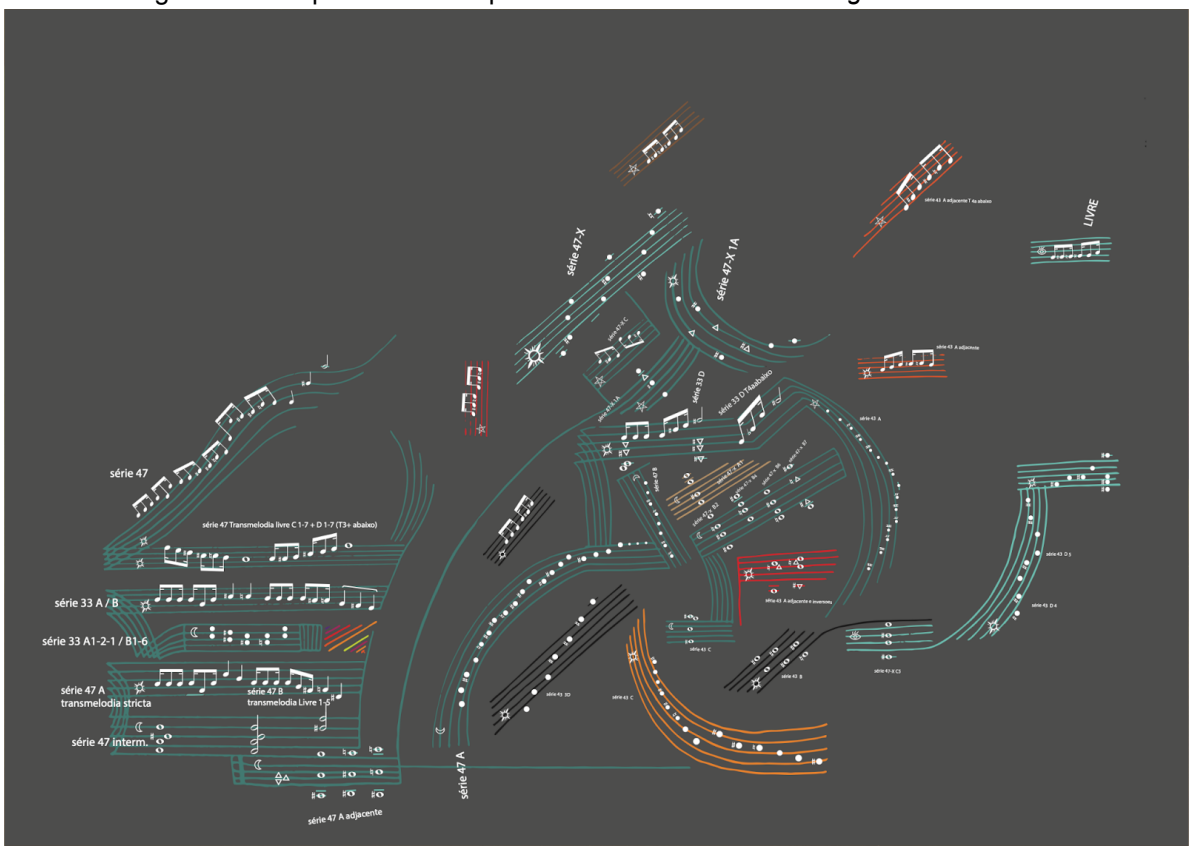
Figura 256: Transmelodia estrita e livre da melodia de “Alma perdida” a partir das séries 47A e 47B.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

O diagrama seguinte apresenta um olhar taxonômico das operações seriais/sequenciais e sua distribuição no espaço bidimensional gráfico, de acordo com as disposições dos pictopentagramas (ver fig. 257).

Figura 257: Mapeamento dos processos utilizados em *Paisagem ao alvorecer.*



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

3.3 QUANTO À NATUREZA INDETERMINADA E À UTILIZAÇÃO DE INSTRUMENTOS E EFEITOS ELETRÔNICOS

A etapa final de interpretação da pictopartitura consiste na codificação, adaptação e montagem do material exposto nas obras imagético-visuais. A ideia é que o intérprete se torne um cocompositor, de modo a interferir diretamente no aspecto morfológico final, reorganizando as ideias musicais de acordo com seu próprio estado de espírito, guiado por um ímpeto contemplativo, que cria significações poiéticas e, ao mesmo tempo em que consome, compõe, à medida que interpreta. Sendo assim, o intérprete tem a possibilidade de escolher e organizar as ideias musicais expostas na **pictopartitura** – como foi exemplificado na figura 190 (relacionada ao Duplo Cânon Circular) –, optando por uma leitura retrógrada ou original, ou ainda omitindo trechos, principalmente nos agrupamentos que indicam melodias sem hastes, o que possibilita a formação de acordes com os trechos descritos como melodia e vice-versa.

Focado em uma lógica de improvisação, o executante pode erigir a estruturação desejada para a obra. É um processo que exige um impulso criativo, uma vez que permite grande liberdade, garantida também pelo fato de se tratarem de obras para instrumento solista. Visto que o sistema de leitura se baseia na subjetividade, a inclusão de outros instrumentistas demandaria uma complexidade muito grande para organizar as seções imagético-visuais.

As obras foram escritas para guitarra elétrica ou sintetizador, com a utilização de efeitos eletrônicos, sobretudo os que permitem a sustentação sonora da execução musical, de forma que os módulos de eco e reverberação são considerados indispensáveis à sonoridade almejada pelo compositor. Neste sentido, em função da característica solo das peças propostas aqui, os pedais de efeito realizam uma ação musical análoga ao acompanhamento instrumental, o que pode ser alcançado através do uso aprofundado dos módulos.

Com exceção dos indicativos de ressonância/sustentação/eco, na leitura dos signos musicais da obra final não se encontram muitas indicações diretas de ações ligadas à efeitologia. Foi uma abordagem deliberada, com o propósito de manter um fluxo orgânico e pessoal, sem “engessar” a performance do executante com demasiadas e herméticas determinações que pudessem tirar o foco original da proposta **indeterminada** da composição.

O intérprete pode escolher entre dois caminhos principais. O primeiro é a imersão “pura” nos elementos comunicativos da obra, sem a criação de um plano de execução, mapa de montagem ou roteiro visual, para limitar os elementos de invariância da obra; o segundo é a realização de um plano de execução, mapa de montagem ou roteiro visual para obter maior controle dos aspectos morfológicos da obra, visando a uma imersão mais estruturada e previsível. Tal mapa pode ser apenas um rabisco, um esquema textual, uma memorização acerca do caminho a ser tomado durante a interpretação, ou seja, qualquer maneira que o intérprete encontre para personalizar a composição.

A obra é **indeterminada**, no sentido de que permite uma “recomposição” dos aspectos apresentados. No que diz respeito à “efeitologia”, exige-se um **mapeamento de execução**[112], que deve ser minimamente esboçado, para adequar

[112] A ser aprofundado mais adiante.

e ordenar os efeitos eletrônicos do executante aos momentos específicos indicados na partitura e configurar um “livre uso” nos momentos não indicados.

No caso de uso de sintetizadores, a preferência deve ser pelos analógicos, com aplicação de módulos de efeitos. Os sintetizadores indicados para a execução são os que utilizei no processo de composição: Deepmind 12 e Korg Arp Odyssey (ver fig. 258):

Figura 258: Composição gráfica com os sintetizadores analógicos Behringer Deepmind 12 e Arp Odyssey.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Nos dias de hoje, o mercado possui um grandioso número de módulos de efeitos para os mais variados instrumentos, sobretudo para guitarra e sintetizador. Neste sentido, elaborei uma pequena lista dos efeitos que utilizo para a proposta da execução de uma **pictopartitura**. Um dos módulos mais eficientes é o Superego Plus (ver fig. 259), da marca Electro Harmonix, um efeito do tipo *freeze*, que “paralisa” a nota que o executante escolher e possibilita a criação de novas melodias por cima da base da nota “congelada”. Podem ser selecionados o tempo que o efeito leva para agir, juntamente com o som limpo (*attack*), a duração do congelamento da nota (*decay*), o nível de acúmulo de notas congeladas (*layer*), entre outras possibilidades como glissando, *threshold*, *latch*, etc.

Figura 259: Módulo de efeitos Superego +, da marca Electro Harmonix.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Outro módulo de minha preferência é o *reverb* e sintetizador Nightsky (ver fig. 260), que provê um grande número de ambiências moduladas, garantindo efeitos de prolongamento de som e sustentação das notas, frases e ideias musicais em geral. O módulo acrescenta camadas de notas extras às notas executadas (*shimmer*), em uma espécie de modulação instantânea, e também faz um papel análogo ao de um sintetizador, conferindo ao som afetado movimentos de onda que seguem as formas de serra (*sawtooth wave*), quadrada (*square wave*), subida de rampa (*ramp up*), descida de rampa (*ramp down*), randômica e envelope.

Figura 260: Módulo de efeitos Nightsky, da marca Strymon.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

O *T*ape Degrader (ver fig. 261), da marca Velouria, foi produzido exclusivamente para o meu *set* de efeitos e também foi aplicado no presente trabalho. Ele atua no timbre conferindo um aspecto de desgaste ao sinal sonoro, com modulações e oscilações que atuam na afinação de forma randômica, em que se pode escolher a velocidade da “falha”, a sua profundidade ou suavização, além de um *gate* (espécie de filtro) que pode isolar as frequências agudas, simulando ainda mais intensamente a sonoridade de fita magnética.

Figura 261: Módulo de efeitos Tape Degrader, da marca Velouria Fx



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

O Moongazer (ver fig. 262), da mesma marca (Velouria Fx) é um multiefeitos direcionado à música “ambiente”, garantindo atmosferas de reverberação infinita até defeitos propositais que focam na destruição do sinal sonoro e musical de formas criativas e controláveis.

Figura 262: Módulo de efeitos Moongazer, da marca Velouria Fx.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Os módulos apresentados permitem que o executante emule “aspectos polifônicos” dentro de uma apresentação solista, devido à grande possibilidade de sustentação de notas e acordes, outrossim, os módulos permitem uma grande variabilidade de timbres, visto que atuam diretamente no sinal, fornecendo maior complexidade sonora para a execução das obras.

3.4 A MÚSICA EXPERIMENTAL

As iniciativas musicais produzidas no resultado artístico da tese dialogam, a grosso modo, com o que se conhece comumente como “música contemporânea”, perpassando pelo pensamento da música ocidental pós-guerra, conectado ao modelo da escola de Darmstadt[113] e além, com referências de outros compositores isolados, que de uma forma ou de outra, estabeleceram marcos na história da composição musical dita “de concerto” da segunda metade do século XX. De todo modo, irei referir-me de maneira geral ao tipo de música feita aqui, quando mencionada, como “música experimental”, à luz da definição inicial do pensamento aplicado no trabalho específico, tendo em mente o seguinte excerto de Michael Nyman (1999), do livro “Experimental Music - Cage and Beyond”:

> Compositores experimentais são, em grande parte, não preocupados em prescrever um objeto-temporal cujos materiais, estruturações e relações são calculados e arranjados previamente, mas são mais entusiasmados por um prospecto de delinear uma situação em que sons possam ocorrer, por um processo de geração de ações (sonorizantes ou outros), um campo delimitado por certas “regras” composicionais. O compositor pode, a princípio, munir o intérprete com os meios de calcular a determinação da natureza, tempo ou espaçamento dos sons. (NYMAN, 1999, p. 4, tradução nossa)[114]

A definição de Nyman (1999) para a prática do compositor experimental implica o rompimento de uma intenção “universal” em uma linguagem expressiva de música ocidental, em que, tacitamente, haja a pré-determinação de aspectos

---

[113] Refiro-me aqui à “Música Nova”, cuja estética e procedimentos foram reforçados e difundidos pelos cursos de verão de Darmstadt, na Alemanha, que exerceram grande influência em compositores contemporâneos, tais quais Stockhausen e Pierre Boulez.

[114] “Experimental composers are by and large not concerned with prescribing a defined time-object whose materiais, structuring and relationships are calculated and arranged in advance, but are more excited by the prospect of outlining a situation in which sounds may occur, a process of generating action (sounding or otherwise), a field delineated by certain compositional 'rules' The composer may, for instance, present the performer with the means of making calculations to determine the nature, timing or spacing of sounds.” (NYMAN, 1999, p. 4).

musicais (melódicos, temporais, sonoros, etc.), limitada na edição musical de uma obra. A proposição de Nyman (1999) resulta em uma interpretação pessoal, de que o compositor experimental propõe a quebra de uma linguagem tradicional, centralizada na música, tanto em aspectos comunicativos, quanto semânticos, conceituais e semiótico-musicais.

Nas obras apresentadas por mim, configura-se a noção de indeterminação em música, que se difere das maneiras tradicionais de composição, uma vez que é centrada no processo. Enquanto a música de concerto tradicional, de câmara, orquestral ou solista, propõe o controle máximo do resultado sonoro, na indeterminada "se propunha a música como um 'vir a ser', mais que algo morfologicamente estável e definitivo; uma prática musical que focalizasse o processo e não a obra em si." (FIEL DA COSTA, 2016, p. 30).

Ainda que o controle total dos aspectos sonoros de uma partitura não seja mais o foco, esta acepção renovadora não visa de modo definitivo a uma desconsideração absoluta dos aspectos comunicativos em música, mas implica a criação de linguagens alternativas, e de elementos de comunicabilidade musical e sonora, que atendam aos objetivos artísticos concebidos em uma obra musical. Nyman (1999) discorre que uma partitura experimental não representaria mais os sons da maneira que conhecemos (tradicionalmente), em que símbolos especializados se apresentam como notação, e sim de modo a reproduzir fielmente os sons que o compositor inicialmente "ouviu" e guardou (1999, p. 3-4). O autor aponta a partitura "4'33"" (ver fig. 263), do compositor John Cage, como "a evidência mais longínqua da mudança radical nos métodos e funções da notação que a música experimental nos trouxe" (1999, p.3). Na partitura em questão, não se observam notas musicais, indicações de tempo, ou quaisquer outras linguagens tradicionais de notação musical, com exceção da indicação verbal "TACET" e da divisão de movimentos (I, II, III).

"TACET" é a palavra usada na música ocidental que indica que o intérprete permaneça em silêncio durante um movimento (NYMAN, 1999, p. 3), e de acordo com a nota apresentada por Cage (1952) na partitura, o intérprete deve permanecer em silêncio por qualquer duração de tempo que escolher, devendo

reintitular a obra com o número referente ao tempo de sua apresentação (CAGE, 1952, p.1, *apud* NYMAN, 1999, p.3).

Figura 263: Página interior de “4’33””.



Fonte: CAGE (1952) *apud* NYMAN (1999, p.3).

Em “4’33””, Cage propõe delineamentos de indeterminação que podem advir da maneira pessoal que o intérprete tem de realizar a obra, da relação presente com os espectadores, assim como da natureza do local escolhido para a apresentação, onde ruídos presentes podem vir a interferir no resultado sonoro final de forma imprevisível. A obra em questão é icônica, um marco para a música experimental de caráter indeterminista. Ao descrever a utilização da palavra experimental enquanto descrição de uma prática musical, Cage (2011) afirma que:

> “[...] a palavra experimental é apta, provendo um entendimento não demasiadamente descritivo quanto um ato para ser posteriormente julgado em termos de sucesso e fracasso, mas simplesmente objetivando os atos resultantes daquilo que é desconhecido”[115] (CAGE, p. 13, 2011, tradução nossa).

John Cage compôs e idealizou um grandioso número de obras conectadas com alguns “processos” e estratégias de realização que são fundamentais na morfologia de suas composições e, subsequentemente, também nas obras experimentais de compositores derivados de sua escola.

Os “processos” representam parte considerável do ímpeto realizador da música experimental indeterminista de Cage, visto que importam mais do que o

[115] “[...] the word “experimental” is apt, providing it is understood not as descriptive of an act to be later judged in terms of success and failure, but simply as of an acts the outcome of which are unknown” (CAGE, 2011, p. 13).

resultado em termos de acerto ou erro. A divisão feita por Nyman (1999, p. 6-9) acerca dos “processos” na música experimental consiste em:

1) Processos do acaso: utilizam o acaso e a aleatoriedade como vetor criativo. O exemplo mais conhecido é “Music of Changes”, de John Cage, do ano de 1951, em que o compositor utilizou aspectos do sistema “I-Ching”[116] para estabelecer condições para a ocorrência e modificação de sons na obra.

2) *People Processes*: focam no papel inerente do(s) intérprete(s) no estabelecimento de aspectos transformadores, apoiando-se na capacidade de cada intérprete de gerenciar parâmetros notacionais a partir de sua própria subjetividade. O autor cita o exemplo da “Peça para quatro pianos”, de Morton Feldman (1957): “um trabalho com tom fixo e durações indeterminadas em que quatro pianistas executam partes idênticas em velocidades distintas”[117] (CLINE, 2016, p. 27, tradução nossa).

3) Processos contextuais: segundo a definição de Nyman (1999), “estão interessados em ações que dependem de condições imprevisíveis e em variáveis que surgem em função da continuidade musical” (1999, p.6, tradução nossa)[118]. O exemplo dado por Nyman é a obra de Cornelius Cardew, “The great learning”, que consta de uma série de textos que funcionam como um roteiro de ações, guiadas a partir de mecanismos de mobilização mútua, através de relações interpretativas interpessoais, de modo a produzir um *continuum* sonoro independente.

Uma obra que possivelmente se encaixa em tal descrição é “Ylem”, do compositor alemão Karlheinz Stockhausen (1976), para 19 executantes, cuja descrição aponta para um processo de produção musical que consiste na realização de uma espécie de roteiro, implicando uma relação sonora guiada por uma coletividade quase cênica-musical entre os intérpretes:

> Música que resulta muito bem quando os executantes estabelecem entre si comunicação telepática (tocam de olhos fechados), e com um “regente” que ouve com extrema concentração no meio da sala, sem se manifestar em momento algum por gestos.
> No começo, 10 executantes ficam em volta do piano; depois da primeira explosão, passeiam pela sala tocando e tomando posição em volta do público, os outros 9 ficam no palco. Quando vai se aproximando o final, os

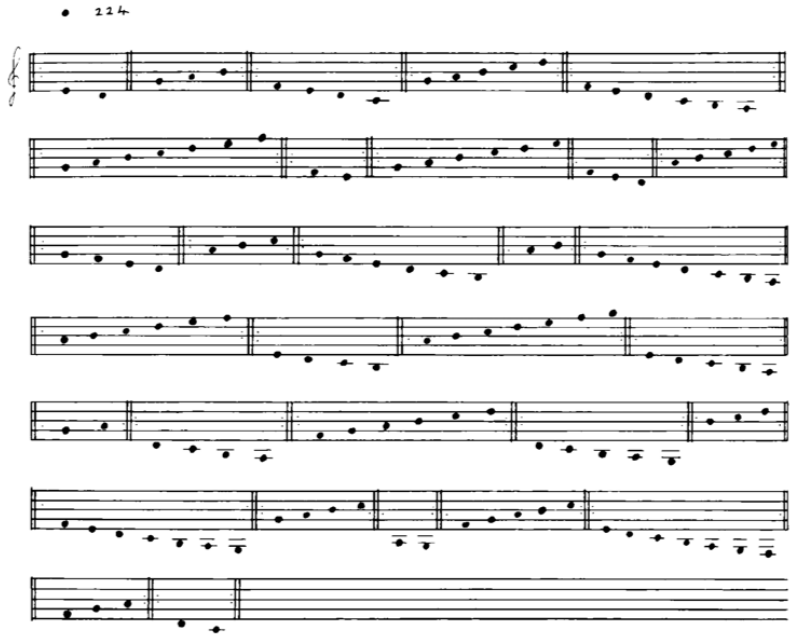
[116] I-Ching é um sistema de leitura de sorte, tradicional da cultura japonesa.
[117] “[...] Piece for Four Pianos (1957), a work with fixed pitches and indeterminate durations in which the four pianists are likely to play at differing speeds from identical parts.” (Cline, David, 2016, p. 27)
[118] “These are concerned with actions dependent on unpredictable conditions and on variables which arise from within the musical continuity” (NYMAN, 1999, p.6).

> dez voltam ao palco, reúnem-se em torno do piano para a segunda explosão e então todos os 19 executantes saem da sala e do prédio, continuando a tocar (os 9 executantes do palco tem pequenos instrumentos portáteis). (STOCKHAUSEN, 1976)

4) Processos de repetição: consiste na utilização do recurso de repetição de um modo intenso, que por vezes é a única forma de gerar movimento (NYMAN, 1999, p.8). Para tal exemplo, Nyman (1999) apresenta a obra “Cantation I for piano” (ver fig. 254), de Hugh Shrapnel, cuja estrutura aparentemente linear não pode prescindir da conferência das instruções, que indicam a alternância das figuras em relação às mãos esquerda e direita, de modo a manter um fluxo de repetição cuja dinâmica é alta e estável, restringindo-se a uma duração entre quinze e trinta minutos:

> A primeira figura é tocada pela mão esquerda; depois de um tempo a segunda figura é adicionada com a mão direita, e então a terceira figura com a mão esquerda, e assim sucessivamente através da totalidade da peça, de modo que a primeira nota da nova figura coincida com a primeira nota da figura existente para que seja iniciada simultaneamente. O andamento é estritamente mantido durante; dinâmicas são altas e a duração entre quinze e trinta minutos. (Shrapnel, 1970 apud Nyman, 1999, p. 8, tradução nossa)[119]

Figura 264: Trecho de “Cantation I”.



Fonte Shrapnel (1970) *apud* Nyman (1999, p. 8).

[119] “The first figure is played by the left hand; after a while the second figure is added with the right hand, then the third figure with the left hand, and so on ali through the piece, so that the first note of the new figure coincides with the first note of the existing figure to start with. The tempo is strictly maintained throughout; dynamics are loud and duration between fifteen and thirty minutes.”

Em “Cantation I”, o intérprete é induzido a realizar o arranjo da obra em sua própria mente, ao mesmo tempo em que a executa, processo que é possibilitado pelo aspecto de repetição indeterminada e “atemporal” (ver fig. 264).

Apesar de não ter características de interpretação indeterminista, a obra “Glassworks”, de Philip Glass (1982), atende de certa forma à característica experimental, uma vez que utiliza as repetições: mesmo com uma escrita controlada (determinada), proporciona atmosferas e texturas “inesperadas”, advindas do modo de tocar cíclico, “robótico”, matemático, com quase nenhuma pausa, o que amplia a forma perceptiva da obra, na qual se acostuma o espectador a um *continuum*, modulado através de pequenas e constantes mudanças. Assim, o fluxo da obra se transforma na própria retórica musical, e a característica experimental se realiza na mente do espectador.

5) Processos eletrônicos: são os processos de criação musical experimental que dependem unicamente dos meios de produção sonora eletrônica. A proposta artística apresentada na presente tese é um exemplo consistente de tal modalidade, por meio das “Paisagens imaginárias”, que concebem uma produção sonora feita exclusivamente por instrumentos eletrônicos/elétricos, com a produção de timbres feita sobretudo por sintetizadores.

3.5 A IMAGEM ENQUANTO VETOR DE UMA COMPOSIÇÃO EXPERIMENTAL

Qual o escopo da interação imagético-musical a partir de uma perspectiva composicional “ocidental”? Tais interações se iniciam na associação imagético-visual presente na linguagem musical manuscrita, impressa, plástica, etc., cujos signos visuais indicam discursos e ações musicais, e configurações instrumentais, parâmetros de manipulação de sons e temporais, e especificam sonoridades específicas, etc., porém munidos de uma grafia determinada tradicional, advinda de uma convenção ocidental de música erudita.

A escrita tradicional ocidental que podemos observar atualmente é o resultado direto de transformações nas formas de representação musical enquanto “linguagem escrita”, que acompanharam as transformações dentro da chamada

música ocidental, cujo aprimoramento ocorreu de acordo com as necessidades encontradas nos próprios limites da expressividade sonora intrínseca. Essa escrita possui um grande potencial de verossimilhança ao possibilitar a reprodução de uma obra musical em seus mínimos detalhes, fornecendo informações sobre aspectos verticais (intervalares, harmônicos, etc), aspectos horizontais (temporais, melódicos etc), aspectos de intensidade e de interpretação. Os sistemas ocidentais de comunicação musical tiveram, de certo modo, uma "evolução, apresentando, concomitantemente, maneiras mais precisas[120] de representar ideias musicais, aperfeiçoadas por um esforço coletivo no sentido de suprir as demandas de cada época[121].

A partir do século XX, compositores atestam novas categorias de significados musicais, além da necessidade de reprodução realista de uma obra musical. As relações de imagem e música envolvem representações em que signos musicais "não-tradicionais" remetem a ações musicais e configurações instrumentais, indicando parâmetros de manipulação sonora através de noções signológicas que remetem à escola "pós-cageana", por meio da chamada "notação gráfica", na seara da música indeterminada, aberta, pertencente à escola de Darmstadt, à "Nova Complexidade"[122], etc.

Um dos principais expoentes dessas novas concepções de grafias musicais foi o compositor inglês Cornelius Cardew (1970), que através da obra "Treatise" propôs uma maneira particular de conceber a interação de significados

---

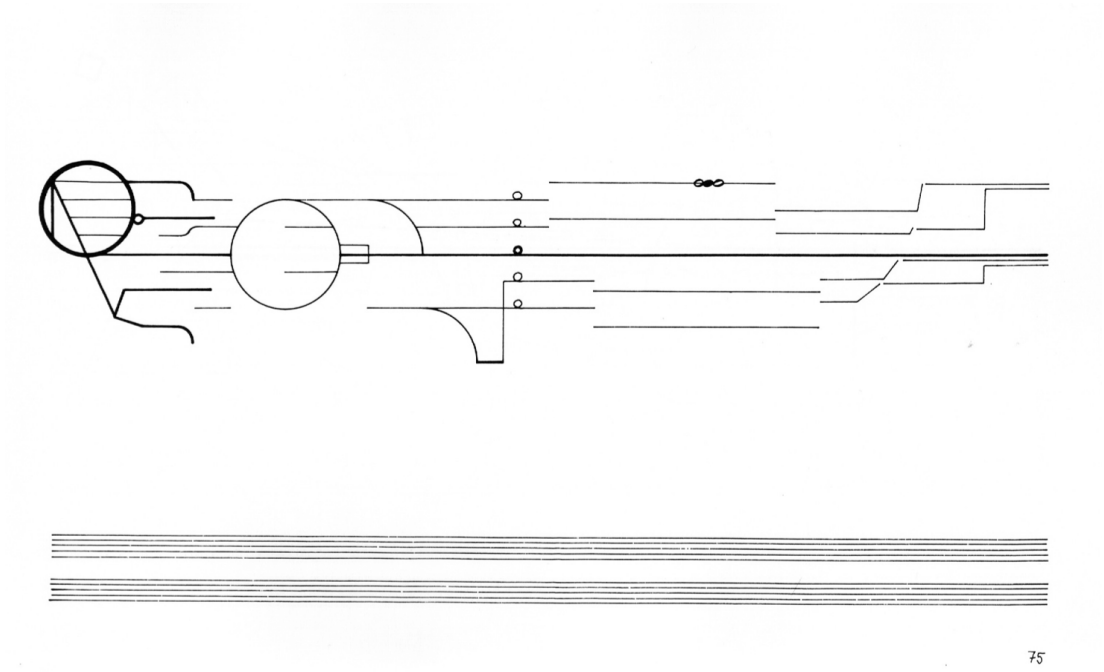
[120] No intento de buscar maior precisão e ampliar a extensão da comunicabilidade, outros parâmetros comunicativos são adicionados, admitindo grafias de elementos dinâmicos, expressivos, técnicos, programáticos, simbólicos, estéticos, etc.

[121] No capítulo 2, encontra-se parte dessa discussão, acerca das formas de grafia do canto gregoriano.

[122] "Um termo que se tornou corrente durante os anos de 1980 como uma maneira de categorizar a música de Brian Ferneyhough, Michael Finissy e um número de jovens compositores, a maioria deles britânicos, todos cuja música foi feita a compartilhar certas características estéticas e características formais. Em particular eles procuraram alcançar em seus trabalhos uma complexa, através de um interjogo em multicamadas de processos evolucionários que ocorrem simultaneamente dentro de cada dimensão, de cada material musical." (Tradução nossa)
Original em inglês: "A term that became current during the 1980s as a means of categorizing the music of Brian Ferneyhough, Michael Finnissy and a number of younger composers, the majority of them British, all of whose music was held to share certain aesthetic and formal characteristics. In particular they sought to achieve in their work a complex, multi-layered interplay of evolutionary processes occurring simultaneously within every dimension of the musical material." (FOX, Christopher. New Complexity In: GROVE MUSIC ONLINE. Oxford University Press. Disponível em https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51676. Acesso em 18 de Abril de 2022.)

musicais através de expressões visuais pictóricas. Em “Treatise”, há poucas referências signológicas “tradicionais” de notação musical clássica ocidental; é preciso que o intérprete desenvolva uma maneira própria de codificar os elementos gráficos propostos pelo compositor, tanto que, em cada página do livro, observam-se duas pautas em pentagrama em branco, de modo que anotações possam ser feitas pelo leitor e intérprete (ver fig. 265).

Figura 265: Página 75 da obra “Treatise” de Cornelius Cardew.



Fonte: CARDEW, Cornelius (1970, p. 75).

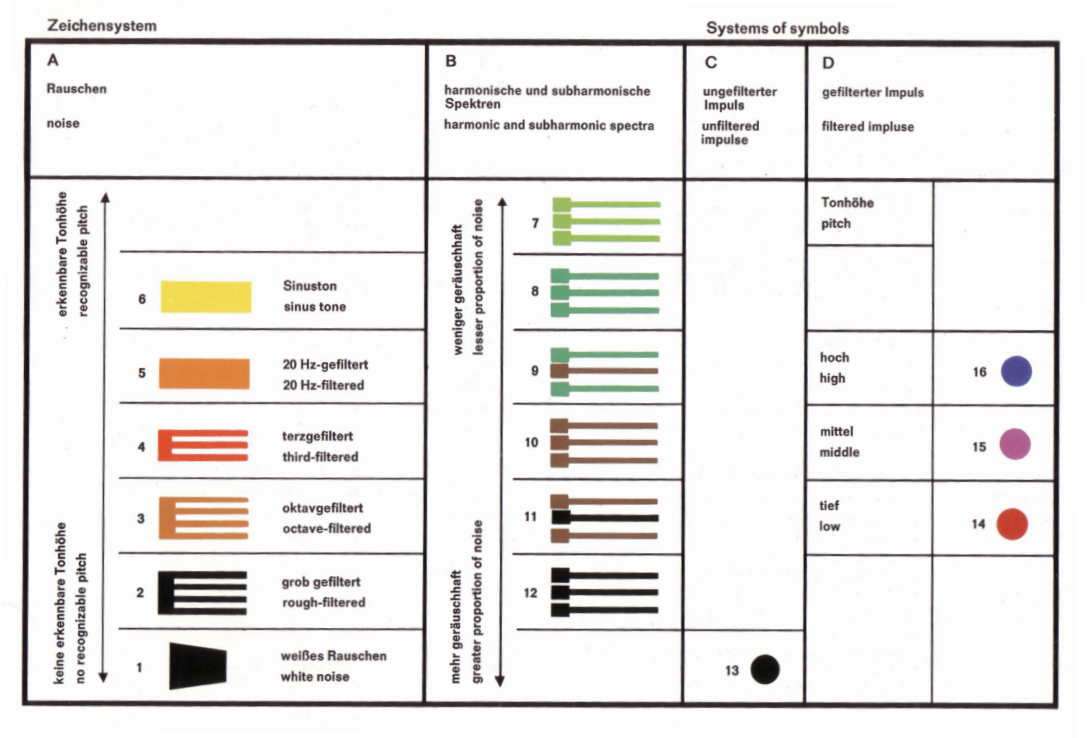
O italiano Györgi Ligeti foi um compositor que merece destaque em se tratando dessa correspondência não tradicional entre imagens e sons, em especial por conta dos desdobramentos da obra “Artikulation”, de 1970, feita pelo designer gráfico alemão Rainer Wehinger (Ver fig. 257). A parte sonora da obra segue a linha da escola de composição eletrônica:

> De grande importância para o desenvolvimento de Ligeti enquanto compositor desde sua emigração são suas experiências iniciais com música eletrônica, que ele teve em 1957/58 no Estúdio de Colônia para Música Eletrônica. Das três peças que ele produziu lá, apenas uma foi publicada. Significantemente, carrega o título “Artikulation” e é concebida como uma conversação imaginária em uma linguagem artificial: Uma sequência de monólogos, diálogos, trílogos e disputas multi-vocais. Depois disso, Ligeti

> não escreveu mais peças eletrônicas.[123] (FLOROS, Constantin. 2014, p. 79, tradução nossa)

O aspecto imagético da obra foi desenvolvido de modo a prover um meio para a sua visualização, como uma "tradução" dos aspectos sonoros . Assim, o designer desenvolveu analogias visuais para os sons presentes na composição, focando sobretudo na linguagem da música eletrônica. A figura 266 explicita vários dos parâmetros utilizados, através de uma tabela dividida em quatro colunas (A, B, C, D), fornecendo informações sobre a tradução visual de ruídos (A), espectros harmônicos e sub-harmônicos (B), impulsos não filtrados (C) e impulsos filtrados (D):

Figura 266: Tabela de correspondência de matrizes imagéticas e parâmetros de sons eletrônicos.



Fonte: LIGETI; WEHINGER. (1970, p.37).

Dimpker (2013) descreve parte dessas relações de correspondência encontradas na obra de Ligeti e Wehinger (1970):

---

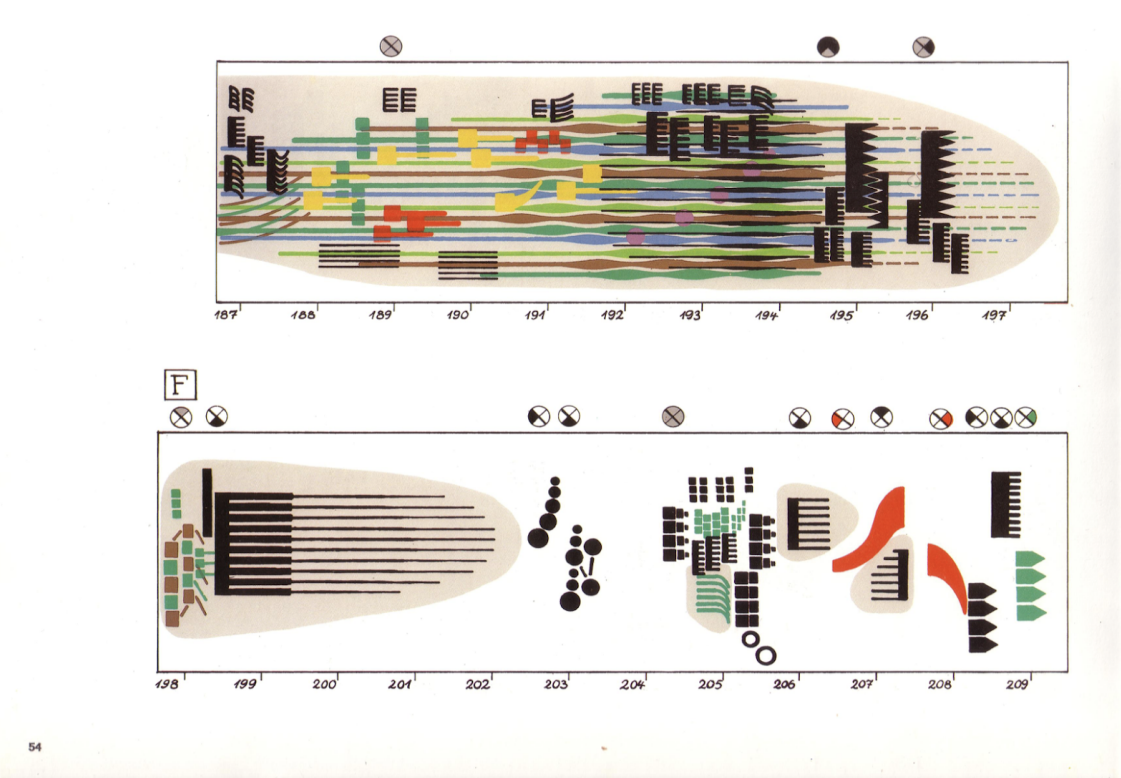
[123] "Of primary importance for Ligeti's development as a composer since his emigration are initially his experiences with electronic music, which he had in 1957/58 at the Cologne Studio for Electronic Music. Of the three electronic pieces he produced there, only one was published. Significantly, it bears the title Artikulation and is conceived as an imaginary conversation in an artifi- cial language: a sequence of monologues, dialogues, trilogues and multi-vocal disputes. After that, Ligeti wrote no further electronic pieces." (FLOROS, Constantin. 2014, p. 79)

> Neste trabalho, as ondas senoidais são representadas por formas amarelas enquanto uma notação única descreve todos os eventos utilizados na peça. O eixo X (horizontal) representa o tempo em uma maneira espacial de modo que 1 segundo equivale a 2,7 cm. O tamanho e extensão da superfície corresponde ao nível de intensidade do sinal. Além disso, a frequência do timbre é disposto pelo eixo Y (vertical) que representa todo o alcance das frequências. Entretanto, a representação é aproximada porque esse eixo apenas referencia-se às frequências mais graves e mais altas. (DIMPKER, 2013, p. 214, tradução nossa)[124]

A parte gráfica da peça eletrônica “Artikulation” serve como uma maneira de interpretar visualmente os acontecimentos sonoros da obra (ver fig. 267). A edição referenciada aqui é encartada juntamente com o áudio, de modo a possibilitar ao ouvinte uma contemplação multissensorial sincrônica. Por se tratar de uma obra fechada, tal composição difere da de Cardew (1970), uma vez que “Artikulation” requer uma observação passiva dos acontecimentos sonoros-visuais, ao passo que “Treatise” (ao menos para a questão do intérprete) exige um olhar interiorizado do saber musical e a capacidade imaginativa de cada intérprete.

[124] “In this work, sine waves are represented by yellow coloured shapes whilst a single notation system describes all events used in the piece. The (horizontal) x-axis represents the time in a spatial way whilst 1 second equals 2.7 cm. The size and surface extension correspond to the loudness of the signal. Moreover, the frequency of the tones is displayed by the (vertical) y-axis that represents the whole frequency range. However, the depiction is very approximate because this axis only holds the lowest and highest frequencies as a reference.” (DIMPKER, 2013, p. 214)

Figura 267: Página 54 da obra “Artikulation”.



Fonte: LIGETI; WEHINGER. (1970, p.54).

Meu interesse pela imagem e suas relações musicais se desenvolveu particularmente quando fui atraído pela possibilidade de trabalhar com trilha sonora para cinema, algo que me fascinava desde a adolescência. Na época, em 2005, mesmo sem estudos formais em música, “decidi” aprender a ler partitura por conta própria, estudar técnicas de composição e orquestração sem professor, através da utilização e domínio de programas de edição de partitura. No ano seguinte, tive a oportunidade de fazer minha primeira trilha para audiovisual, trabalhando com o diretor Roger Elarrat, na animação *stop motion Visagem!* (2006).

Em 2007, dirigi um projeto intitulado “A Imagem da Música” (ver fig. 268), cujo objetivo era realizar a produção coletiva de dez curtas-metragens durante um ano. Estabeleci vários conceitos gerais de interação entre música e imagem, com variadas técnicas de composição. Foram realizados curtas: de animação a óleo (*Música a óleo*[125], ver figuras 269 e 270); de animação 2D (*Viagem astral*[126]);

[125] Dirigido por mim e Cássio Tavernard (2007), com técnicas de pintura filmada e aceleração posterior das imagens, de modo a acentuar a impressão de movimento.
[126] Dirigido por Otoniel Oliveira (2007). Neste curta, foram explorados o argumento cinematográfico e técnicas de animação 2D, através do programa Adobe Photoshop.

conceitual (*Eternamente frio*[127]); no estilo documentário (*Cuia de plástico*[128]); no estilo ficção científica "B" (*Cromoverdose*[129]); no estilo de animação cromoestésica (*A dinâmica da cor*[130]); experimental de relações de sons e elementos da urbanidade (*Música da vida*)[131]. A experiência de "A Imagem da Música" foi exaustiva, visto que tive que atuar enquanto produtor de tantas obras num curto intervalo de tempo, mas foi o início de uma caminhada na busca por uma abordagem artística agregadora de linguagens afins.

[127] Dirigido por Roger Elarrat (2007). Foi criado um roteiro de imagens poéticas vagas e colorações frias, com trilhas sonoras de instrumentos não usuais (garrafão d'água, exaustores, teremim e rabeca). Houve a mistura entre a linguagem da dança (dançarina Rafaela Sidrim) e as linguagens imagéticas e musicais

[128] Dirigido por Adalberto Júnior.

[129] Dirigido por mim. Foram explorados aspectos de trilha sonora cinematográfica e relações cromoestésicas, juntamente com as artes dramáticas (atores Mateus Maia, Luana Moura e Carol Magno).

[130] Dirigido por mim, com uma animação que buscou experimentar na dinâmica das relações cromoestésicas, através de composições gráficas e pinturas a guache.

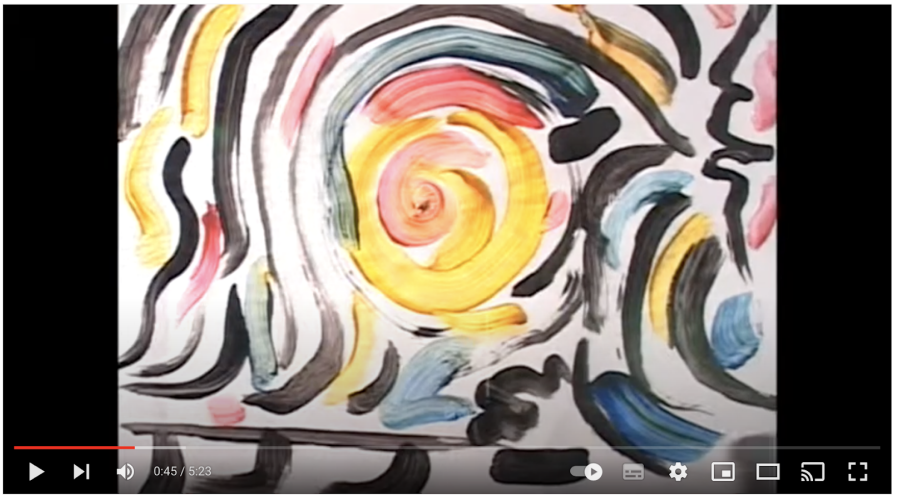
[131] Dirigido por Marco Antônio Braga (2007), o curta recortou cenas de acontecimentos urbanos nas quais posteriormente pude sincronizar ideias de sonorização e música.

Figura 268: *Still* inicial com a identidade visual do projeto “A Imagem da Música”.



Fonte: Elaborado pelo autor (2007).

Figura 269: *Still* de *Música a óleo*, integrante de “A Imagem da Música”.



Fonte: Elaborado pelo autor (2007).

Figura 270: *Still* inicial de *Música a óleo*, integrante de “A Imagem da Música”.



Fonte: Elaborado pelo autor (2007).

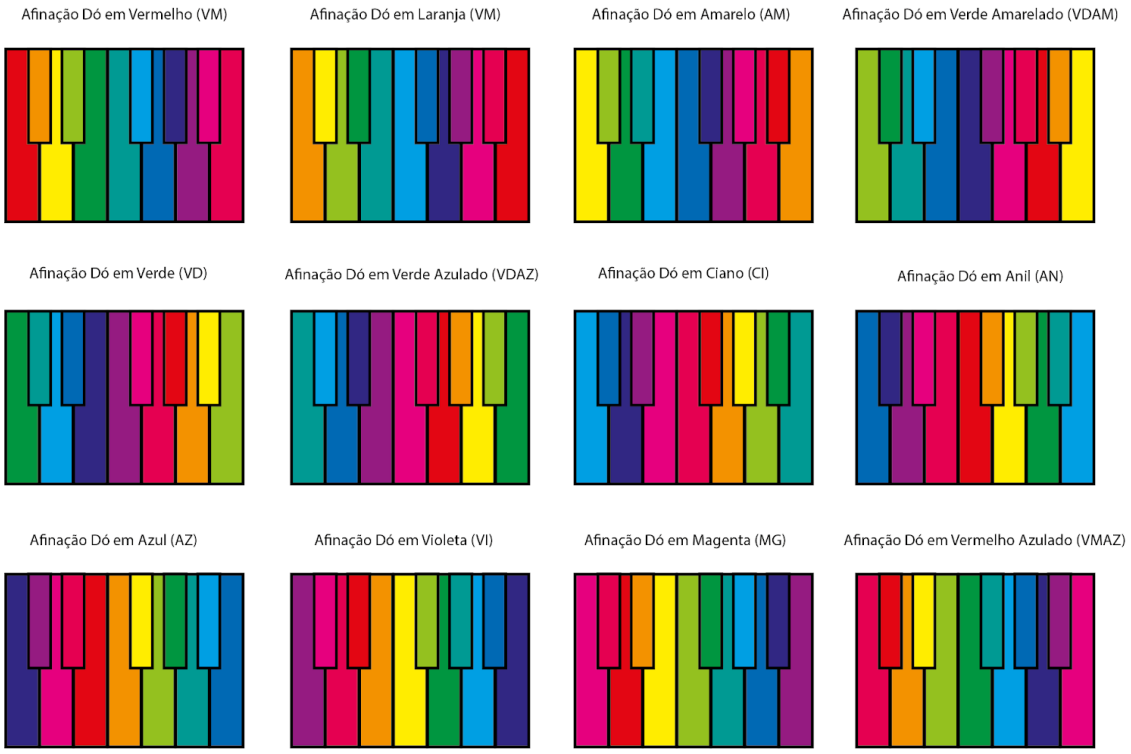
No decorrer do projeto, realizei uma série de estudos acerca do tema da correspondência entre cores e notas, a partir de uma ótica pessoal. Neste trabalho, consta um vídeo produzido por mim, chamado *A dinâmica da cor*. Nele, experimentei pela primeira vez uma correspondência direta entre os elementos citados[132], por meio de uma interação multimídia. As relações ocorrem quando o objetivo de um entendimento imagético-musical está calcado no paralelismo entre sequências sincrônicas de notas e cores, mediante organizações específicas de configuração cromática[133]. Durante o projeto, desenvolvi uma sistemática que permite escolher uma "afinação" específica para uma correspondência imagético-visual sincrônica, a partir de um pareamento cor-nota, como pode ser visto na figura 271, em que temos doze afinações diferentes, onde o espectro solar, dividido em doze cores é distribuído em doze notas (cromáticas) de uma oitava de piano[134].

[132] As associações entre cores e notas, ou entre cores e aspectos musicais diversos, remontam a muitos séculos atrás e foram realizadas por inúmeros estudiosos, compositores e teóricos. Neste subcapítulo, aponto apenas alguns dos exemplos de minha própria prática de associação, entretanto, no final do capítulo teremos uma pequena explicitação acerca do tema.

[133] São muitas as experiências dentro da história acerca deste tipo de relação, sendo assim, realizei uma seleção mais compacta do tema, em virtude da gigantesca pluralidade nas referências dentro do assunto. Uma vez que, apesar de muito vasto, o assunto não é o foco central desta tese, busquei aprofundar apenas as experiências de compositores e pensadores mais próximos de minha própria vivência.

[134] A sequência cromática, obtida através da divisão do espectro solar, é distribuída em doze notas, possibilitando uma afinação cromática-musical que hierarquiza uma cor em detrimento de outras. Assim, apresento na figura 259 a afinação Dó em: Vermelho, Laranja, Amarelo, Verde Amarelado, Verde, Verde Azulado, Ciano, Anil, Azul, Violeta, Magenta e Vermelho Azulado.

Figura 271: Esquemas de afinação cromática de uma oitava, integrante de “A Imagem da Música”.

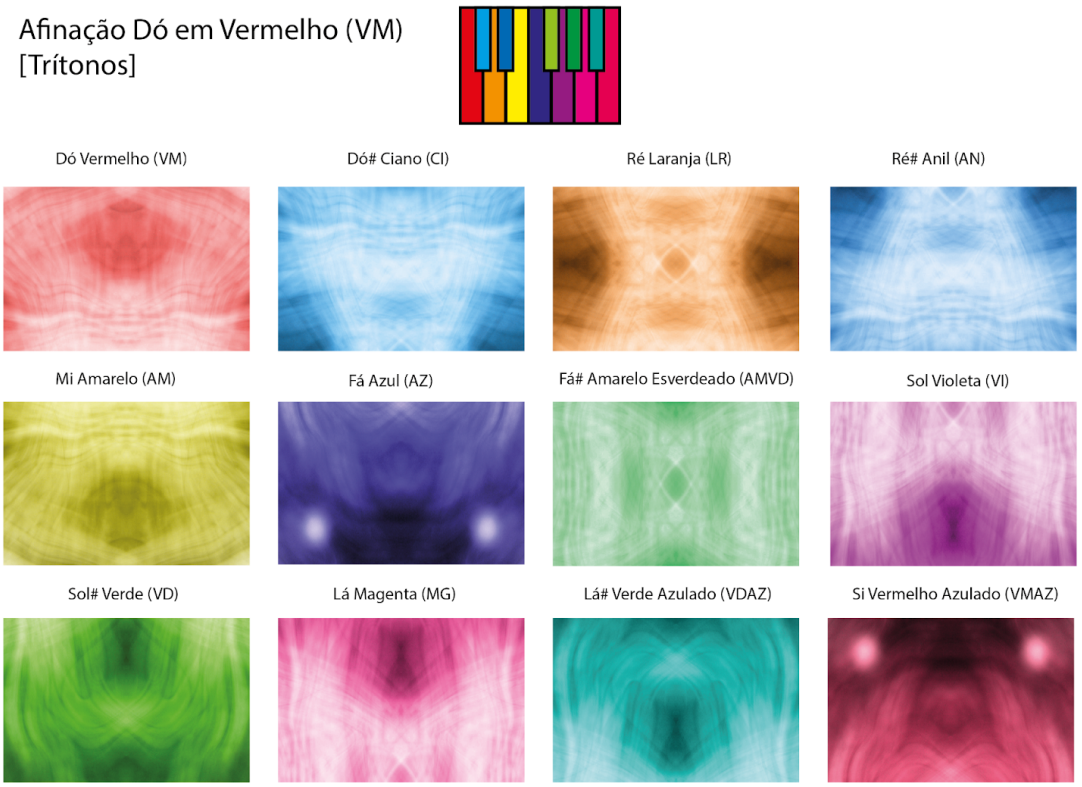


Fonte: Elaborado pelo autor (2007).

Tais conceitos imagético-musicais de cor-nota foram utilizados em algumas iniciativas minhas em vídeo, culminando em outras produções como *Mesmerismos* (2014, ver figuras 272 e 273), *Danças lunares* (2012, ver figuras 274 e 275) e *Misantropia* (2016), inspiradas pelo projeto “A Imagem da Música” (2007), disponíveis no site Youtube.

Destaco a continuação do processo de associação entre cores e notas musicais, em especial o processo de “afinação” da oitava de piano, que no caso do vídeo *Mesmerismos* foi feito considerando as relações de trítono (exclusivamente na relação das cores), sendo assim, as cores intervaladas a partir do trítono foram distribuídas de forma linear e crescente.

Figura 272: Esquemas de afinação cromática de uma oitava, através de relações de trítono, utilizada no vídeo *Mesmerismos*.



Fonte: Elaborado pelo autor (2014).

Figura 273: *Still* do vídeo *Mesmerismos.*



Fonte: Elaborado pelo autor (2014).

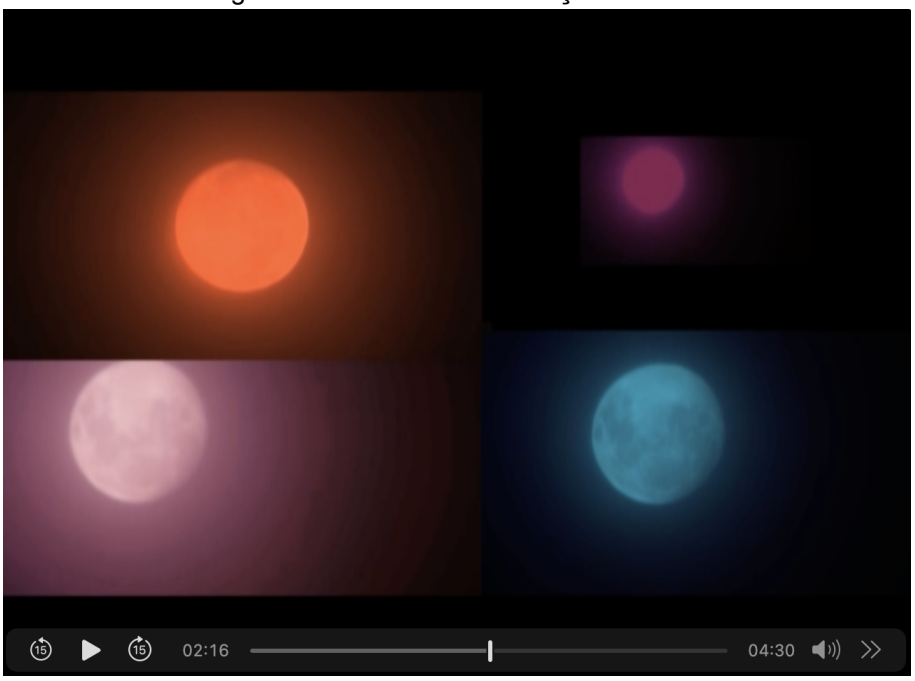
Em *Danças lunares*, realizei várias gravações do movimento da lua, em dias distintos e com enquadramentos diversos, em que, posteriormente apliquei um processo de *time-lapse*, que acelera consideravelmente um vídeo, podendo fazer uma cena de dez minutos se transformar em uma de cinco segundos. Desenvolvi um banco de pequenos vídeos acelerados do movimento da lua, nos quais associei um timbre e uma nota, além de um filtro de cor correspondente (utilizando algumas das afinações descritas anteriormente), criando um improviso de imagens e sons sincronizados em tempo real pelo programa Arkaos.

Figura 274: *Still* do vídeo *Danças lunares*.



Fonte: Elaborado pelo autor (2012).

Figura 275: *Still* do vídeo *Danças lunares*.



Fonte: Elaborado pelo autor (2012).

Sobre o mesmo assunto, em uma ótica mais distinta, Jorge Antunes (1982) apresentou sua maneira própria de aliar cores e música no livro *Correspondência entre cores e sons*, uma das primeiras publicações sobre o assunto no país. O autor inicia o livro expondo suas primeiras iniciativas na seara da experimentação dentro do que chama de “Arte Integral”, que consiste na expressão artística múltipla, compreendendo uma associação não somente entre cores e sons, mas entre elementos tácteis e outros elementos relacionados ao odor e ao paladar, com destaque para as obras “Ambientes”, “Cromofonias” e “Cromoplastofonias”:

> O presente trabalho (Correspondência entre Cores e Sons), em sua primeira versão, foi escrito em 1965 , exatamente na época em que certos devaneios sinestésicos me levaram a lançar as bases daquilo a que chamei Arte Integral.
> Na época compus e construí Ambientes, Cromofonias e Cromoplastofonias. Trabalhando simultaneamente com sons, cores, odores, paladares e elementos tácteis, realizei algumas obras musicais com elementos visuais para serem apresentadas em salas de concerto, e algumas obras plásticas com elementos sonoros para serem apresentadas em salões de artes plásticas. (ANTUNES, 1982, p. 7)

Em junho de 2022, tive a oportunidade de entrevistar o compositor Jorge Antunes, natural de Brasília, considerado um pioneiro na música eletrônica

brasileira, acerca das relações imagéticas dentro de sua obra como um todo e também sobre o tema em perspectivas diversas. Ele me falou sobre como as obras de seu pai, o pintor Carlos Antunes, o influenciaram na maneira de fazer música e arte visual, como um marco para as suas primeiras composições, na idade de 14 anos:

> Os quadros a óleo de meu pai, em geral paisagens e marinhas, influenciaram minhas primeiras composições quando eu comecei a estudar violino. Eu tinha 14 anos de idade e logo comecei, como autodidata, a compor peças para violino solo. Eram peças simples, de juventude, que tentavam, com melodias, interpretar melancolias que eu via nas paisagens. Apesar de ter abandonado essa maneira de compor em 1958, continuei e continuo, até hoje, a estar sempre muito influenciado e inspirado em elementos visuais. (ANTUNES, 2022)

Na entrevista, Antunes explica a fundamentação do pensamento referente à música cromofônica, em que não há uma técnica composicional sistematizada e estruturada, mas que se constrói a partir de um “modo de criar música, a partir do pensamento em cores”. Outrossim, o autor deixa claro que no que se refere à sua técnica cromofônica, a correspondência entre cores e notas deve obedecer à sua teoria, que designa que: Dó corresponde ao verde; Ré, ao azul; Lá, ao laranja; Sol, ao vermelho; Mi ao violeta, etc.

> Digo que isso é, entretanto, apenas "uma espécie" de Música Cromofônica. Essa vertente para ser autêntica, do modo que pratico e preconizo, tem que adotar a correspondência entre os sons e as cores de minha teoria: a nota dó é verde, a nota ré é azul, a nota lá é laranja, a nota sol corresponde ao vermelho, o mi é violeta etc. (ANTUNES, 2022)

Sendo assim, outras associações particulares de correspondências cor-nota não poderiam ser incluídas na sua concepção de música cromofônica. O compositor exemplifica o conceito presente na criação de “Elegia violeta para Monsenhor Romero”, feita em homenagem ao sacerdote Monsenhor Romero (Óscar Arnulfo Romero), defensor dos direitos humanos em El Salvador, assassinado em 1980 por extremistas de direita. Na concepção da obra, Antunes considera enquanto matriz conceitual principal a cor violeta e a sua associação com a nota Mi, buscando assim, representar o martírio de Dom Romero.

> A Música Cromofônica não tem uma técnica composicional sistematizada e estruturada. É a música em que o compositor, ao criar, pensa em cores. Um bom exemplo dessa minha vertente é a obra "Elegia Violeta para Monsenhor Romero", para piano, duas crianças cantoras solistas, coro

> infantil, piano e orquestra. Toda a composição é baseada na nota Mi e seus harmônicos. A obra, de 1980, é uma homenagem a Monsenhor Romero que foi assassinado naquele ano, em El Salvador, por extremistas de direita. O uso sistemático, na obra, da nota Mi, tinha por objetivo representar o martírio de Dom Romero. De acordo com a Teoria da Correspondência entre os Sons e as Cores, o violeta corresponde à nota Mi. Na obra eu queria retratar a dor, o sofrimento de Dom Romero. O violeta é a cor do sofrimento. É bom lembrar que o violeta, o roxo, é a cor da Paixão de Jesus Cristo. A igreja católica na época da Paixão, sexta-feira que antecede a Páscoa, cobre as imagens dos santos com tecidos violetas. Lembro também que até mesmo no plano físico a correspondência acontece: roxo é a cor do hematoma.
> Alguns compositores, entendo eu, fazem uma espécie de Música Cromofônica inconscientemente, sem saber. São aqueles que, ao falarem de sua obra, se referem a "coloridos orquestrais" e outras expressões desse tipo. (ANTUNES, 2022)

São tantos outros exemplos da interação do compositor Jorge Antunes com conceitos imagéticos que renderiam um estudo mais completo, focado apenas em tais relações. O mesmo pode ser dito quanto a tantos outros compositores, como o russo Alexander Scriabin[135], um dos mais conhecidos no que se refere à correspondência cor-música. Cotte (1988), em sua publicação “Música e Simbolismo”, apresenta considerações importantes sobre o papel de Scriabin no assunto, acerca da idealização de uma “partitura de cores” a ser executada juntamente com uma partitura musical. O autor (1988) afirma que Scriabin buscava retomar certas ideias do padre jesuíta Castel, de realizar a correspondência das doze notas cromáticas do piano, com uma divisão de doze cores do espectro solar:

> “A obra apelava a processos harmônicos novos (que alguns tentaram considerar como anunciando a música serial e dodecafônica) e, sobretudo, retornando as ideias do Padre Castel, ele associava a interpretação a uma partitura de cores, que deveria ser executada conjuntamente com a partitura musical. O “executante” manobraria um teclado, que comandaria projeções de cores associadas às harmonias. Scriabine retomava a idéia do jesuíta do século XVIII de fazer corresponder às notas da gama cromática as doze principais cores do espectro solar.” (COTTE, 1988, p. 32)

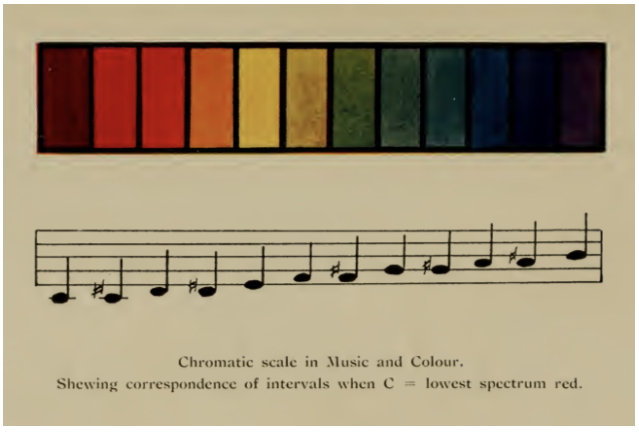
Em um exemplo já mencionado no capítulo 2, o autor Rimington, na publicação “Colour Music, The Art of Mobile Colour” (1912), apresenta um diagrama de associação entre escala cromática na música e em cores (ver fig. 276), tendo

[135] Outros compositores, como Rimsky-Korsakov e Olivier Messiaen, também possuem trabalhos relacionados a um tipo de concepção múltipla de arte musical, ligada a uma noção de cromofonia, tendo desenvolvido abordagens próprias acerca do assunto. Neste sentido, buscamos limitar o escopo por motivos de objetividade.

como base o Dó enquanto o vermelho mais baixo no espectro. Caznok (2008) menciona Rimington por ter construído um órgão silencioso, difusor de cores, de modo a acompanhar apresentações musicais de piano solo ou orquestras:

> A. Wallace Rimington (1854-1918), professor de Belas-Artes no Queen's College em Londres, construiu, em 1895, um órgão silencioso que apenas difundia cores, acompanhando uma orquestra ou piano. Em 1911, Rimington publicou um livro - Colour Music: The Art of Mobile Colour - no qual se afastou da idéia cientificista de relacionar as vibrações do som e da luz (Scholes, 1998). Ele dizia que a correspondência entre ambos está mais no âmbito psicológico do que no físico-acústico, mas, no entanto, continuou propondo uma correspondência de doze sons para doze cores. (CAZNOK, 2008, p. 21-22)

Figura 276: Página 43 do Livro *Colour Music: The Art of Mobile Colour*



Fonte: Rimington (2012, p.43).

Fora do paradigma cores-notas, focando no aspecto dialógico entre imagem e música de forma simbólica e associativa, outra iniciativa relevante de minha parte foi a participação no projeto “Pretérito mais que perfeito”, de Otoniel Oliveira (2008, ver figuras 277, 278, 279 e 280). No trabalho, fui convidado a compor uma trilha sonora para uma publicação de histórias em quadrinhos, cujo argumento se ancorou em pesquisas históricas sobre Belém dos séculos XIX e XX. Este ponto suscitou para mim uma perspectiva transdisciplinar, uma vez que a produção do projeto coincidiu com a época em que eu começava a descobrir as obras de Clemente Ferreira.

Arranjei algumas músicas de CFJ para esta iniciativa e compus outras inspirado por moldes de outrora, produzindo faixas que foram apresentadas,

inicialmente, em formato de exposição em galeria de arte e, anos depois, juntamente com a publicação dos quadrinhos em formato impresso, em que os leitores podem ouvir a música pelo acesso a sites de *streaming* via *QR code*.

Vale ressaltar que em uma das histórias integrantes do livro, o próprio Clemente Ferreira Júnior aparece como personagem (ver figuras 269), com um argumento imaginado por Otoniel Oliveira, em que o compositor narra a rebelião popular que ocasionou a depredação do prédio do jornal *A Província do Pará*, em 1912.

Figura 277: Foto da exposição “Pretérito mais que perfeito” (2008).



Fonte: OLIVEIRA, Otoniel (2014).

Figura 278: Capa da publicação “Pretérito mais que perfeito”.



Fonte: OLIVEIRA, Otoniel (2015).

Figura 279: Página 20 da publicação “Pretérito mais que perfeito” (2015).



Fonte: OLIVEIRA, Otoniel (2015, p.20).

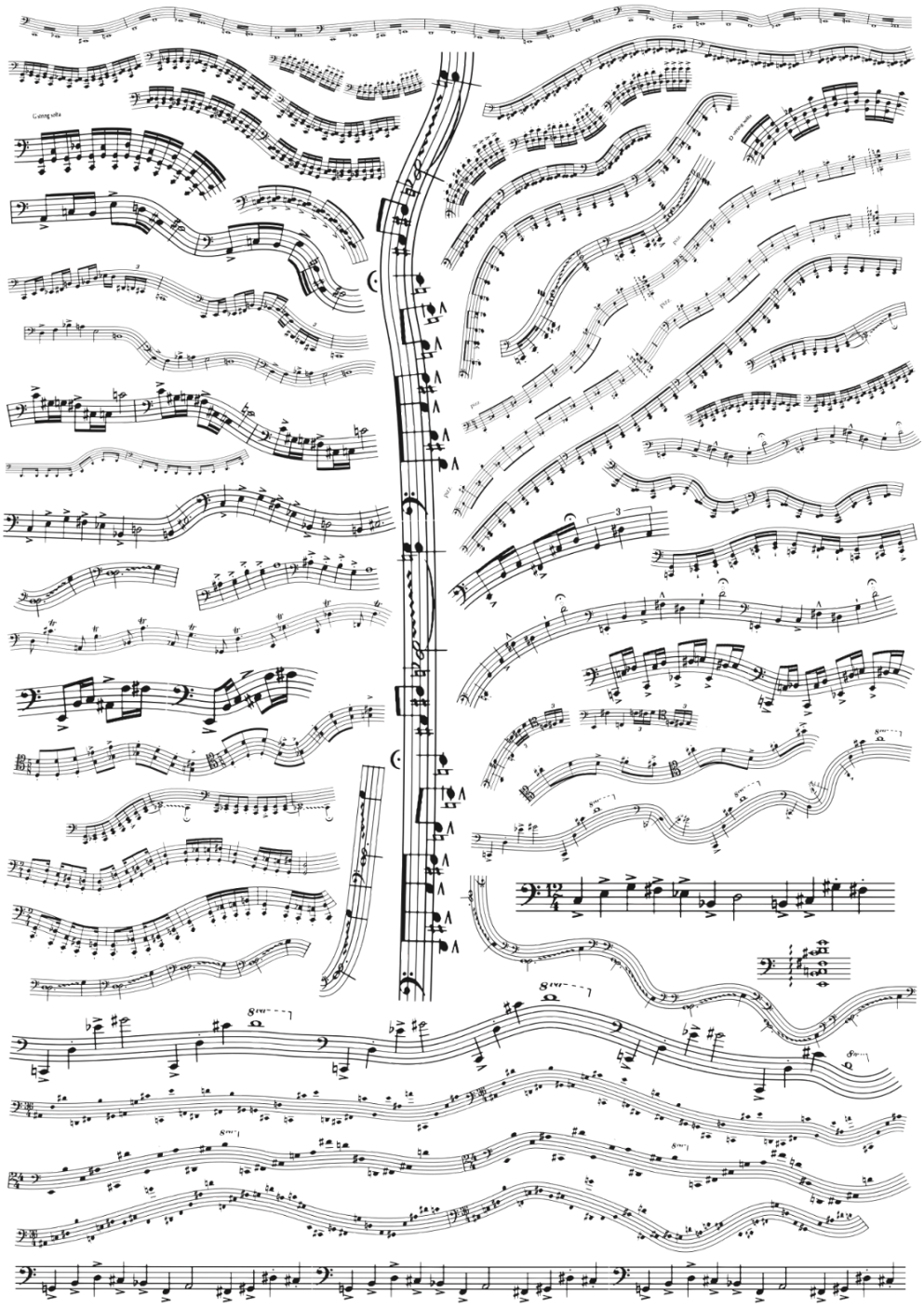
Figura 280: Página 37 da publicação “Pretérito mais que perfeito”.



Fonte: OLIVEIRA, Otoniel (2015, p. 37).

No início de 2022, escrevi uma obra para violoncelo solo intitulada “Samaumeira”, que objetiva explorar as relações de interpretação pelo viés de “obra aberta”, a partir de signos imagéticos (ver fig. 281), focando na localização espacial, bidimensional enquanto um estruturador da forma musical.

Figura 281: Partitura “Samaumeira”.



Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

No caso específico de “Samaumeira”, vários foram os elementos deixados “a cargo do executante”, sobretudo dinâmicas, no entanto, o principal fator que define um conceito de “obra aberta” reside nas relações estruturais da música. Nas instruções da composição, a primeira frase indica que o intérprete deve “deixar o

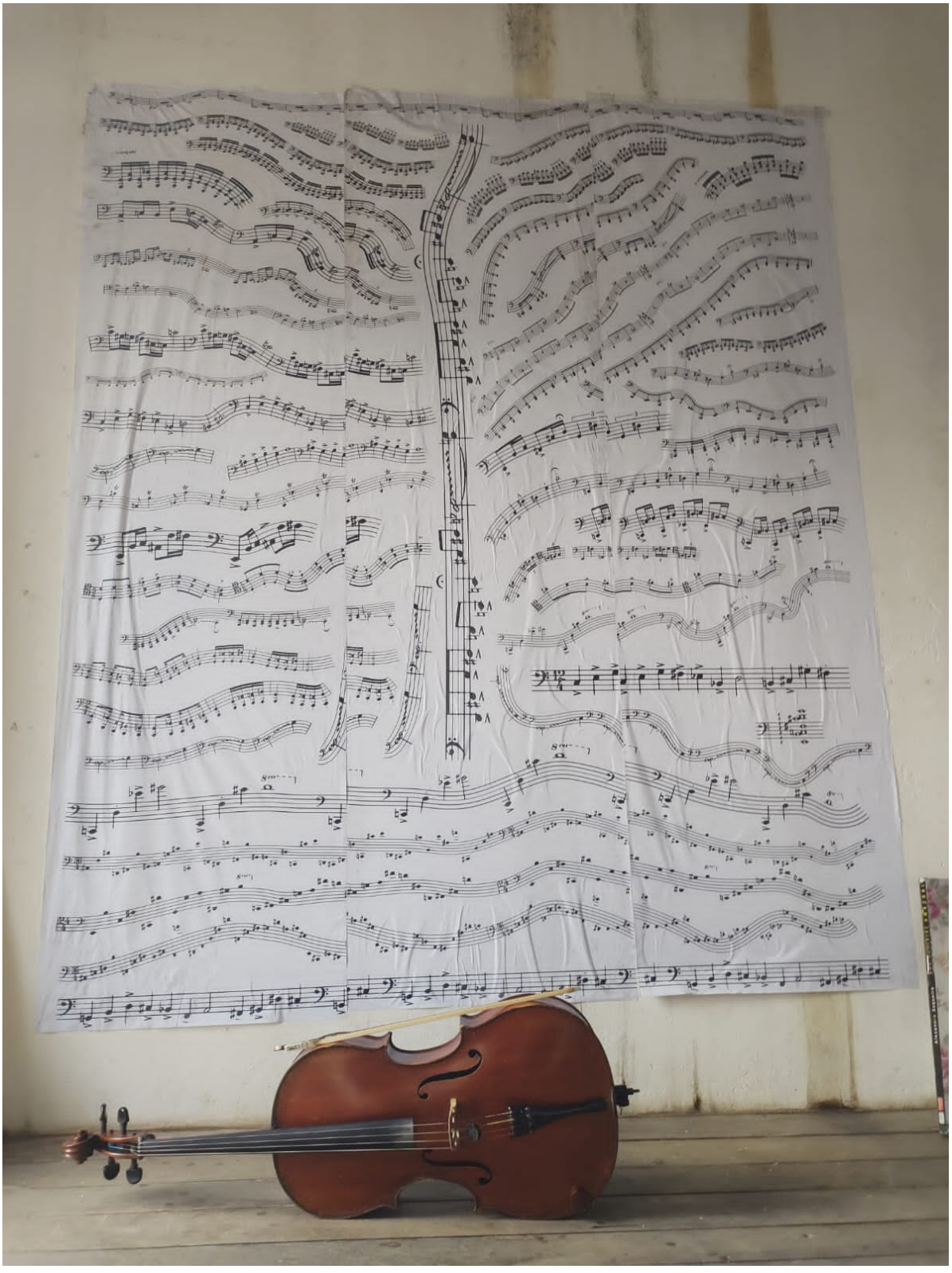
olhar determinar a hierarquia dos trechos", instigando uma relação direta entre a ação de contemplação de uma obra visual e um resultado musical. As indicações também sugerem que "Quanto mais ao chão, mais lenta e lúgubre é a maneira de tocar, quanto mais ao céu, mais leve e ligeira", o que reforça o aspecto de construção da malha interpretativa em uma relação música e imagem:

> Deixar o olhar determinar a hierarquia dos trechos.
>
> - Repetir por cerca de 10 segundos cada trecho, podendo combiná-los com pausa ou sem pausa entre eles.
>
> - Quanto mais ao chão, mais lenta e lúgubre é a maneira de tocar, quanto mais às folhas e céu, mais leve e ligeira.
>
> - O trecho mais ao chão deve ser tocado ao menos duas vezes, no início e ao final da peça.
>
> - O executante determina os andamentos da obra de acordo com seu humor, podendo até mesmo interferir na linguagem rítmica determinada de alguns trechos. (VENTURIERI, 2022)

A composição em questão foi uma encomenda da diretora de cinema paraense Jorane Castro (2023), para seu mais recente filme, *Terruá Pará*. Imaginei algum tipo de obra que pudesse se destacar enquanto argumento visual dentro da narrativa fílmica e a partir daí, adotei a metáfora da Samaumeira, uma das maiores árvores amazônicas, com galhos e raízes gigantescas. Na minha concepção, os galhos, o tronco, o solo e o céu poderiam ser pautas que sinalizariam ideias musicais, através de signos indiciais, relacionando ideias musicais a características inerentes da representação (galhos e céu, melodias rápidas; chão e tronco, melodias lentas).

Algumas questões de interpretação foram surgindo ao longo dos ensaios, instigadas pelos questionamentos da violoncelista Amanda Modesto (ver figuras 282-285). A ideia original para a interpretação da obra residiria na liberdade plena do intérprete, atribuindo a este as decisões hierárquicas referentes à estrutura.

Figura 282: Set do filme *Terruá Pará*.



Fonte: MODESTO, Amanda (2022).

Figura 283: Set do filme *Terruá Pará*.



Fonte: MODESTO, Amanda (2022).

Figura 284: Set do filme *Terruá Pará*.



Fonte: CARNEIRO, Felipe (2022).

Figura 285: Set do filme *Terruá Pará*.



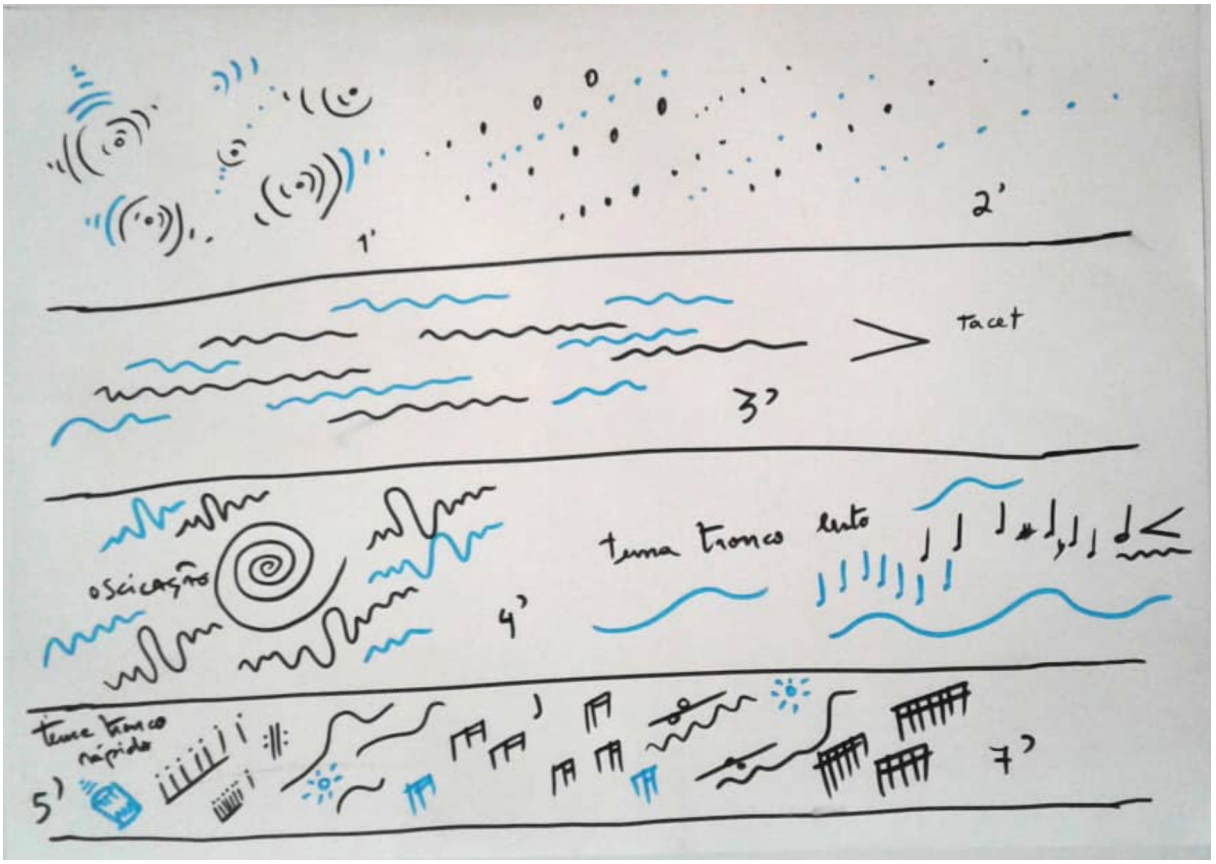
Fonte: CARNEIRO, Felipe (2022).

Ao longo do caminho, a partir da necessidade da cronometração da cena pelos produtores do filme e da demanda da bailarina Eduarda Falesi de Cantuária por uma música com que pudesse se familiarizar, para compor sua própria "partitura", decidimos fazer um **mapa de execução** ou **roteiro visual** para "Samaumeira" (ver fig. 286). Trata-se de uma composição visual com signos musicais mais indeterminados ainda, visto que não há, preponderantemente, indicações de ações musicais em agrupamentos maiores.

Neste mapa, foram incluídas também as indicações de elementos eletroacústicos, em que o próprio compositor passaria a entrar em cena, processando os sons do violoncelo a partir de pedais de efeitos temporais (*delays* e

reverbs), de registro (oitavadores e *pitch shifters*) e de modulação (*glitch*), o que forneceu mais expressividade para o caráter experimental da obra.

Figura 286: Mapa de execução ou roteiro visual para “Samaumeira”.



Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

O mapa apresentado aqui possui uma subjetividade no sentido de relacionar aspectos musicais sonoros com aspectos visuais, representando sobretudo aspectos semióticos indiciais, visto que pretendem traduzir em imagens uma emulação da ideia musical, baseando-se em referências que buscam similaridade com seu objeto sonoro. Isto pode ser observado nos momentos iniciais, antes de 1’ (um minuto), em que tive intenção de representar as ondas circulares que se apresentam ao redor de uma gota em uma superfície d’água, ou na segunda linha, após 2’ (dois minutos), em que as ondulações em grandes linhas representam notas isoladas com grande sustentação.

Um dos exemplos mais interessantes da interação imagem-música na história da arte ocidental, que foi para mim de grande influência, é a pintura *O jardim das delícias terrenas*, de Hieronymus Bosch (1480). O tríptico possui um

detalhamento minucioso, incluindo um grande número de passagens musicais, que podem ser acessadas na observação dos pormenores (ver fig. 287).

Figura 287: Visão completa da obra *O jardim das delícias terrenas.*



Fonte: BOSCH, Hieronymus (1480).

Neste pormenor em especial (ver fig. 288), é possível observar um grande número de informações musicais, tanto no caderno (situado abaixo do alaúde), em forma de neumas, quanto, ironicamente, nas nádegas do personagem, parcialmente ocultado (também abaixo do alaúde), em representação tal que parte do seu corpo é utilizada como uma página de canto coral, voltada para outros personagens ilustrados na cena. As representações de instrumentos musicais, como a harpa, o alaúde, a viela de roda e o tambor, também acabam por expressar sugestões sonoras, dentro do escopo visual, porém sem designar nenhuma informação musical específica.

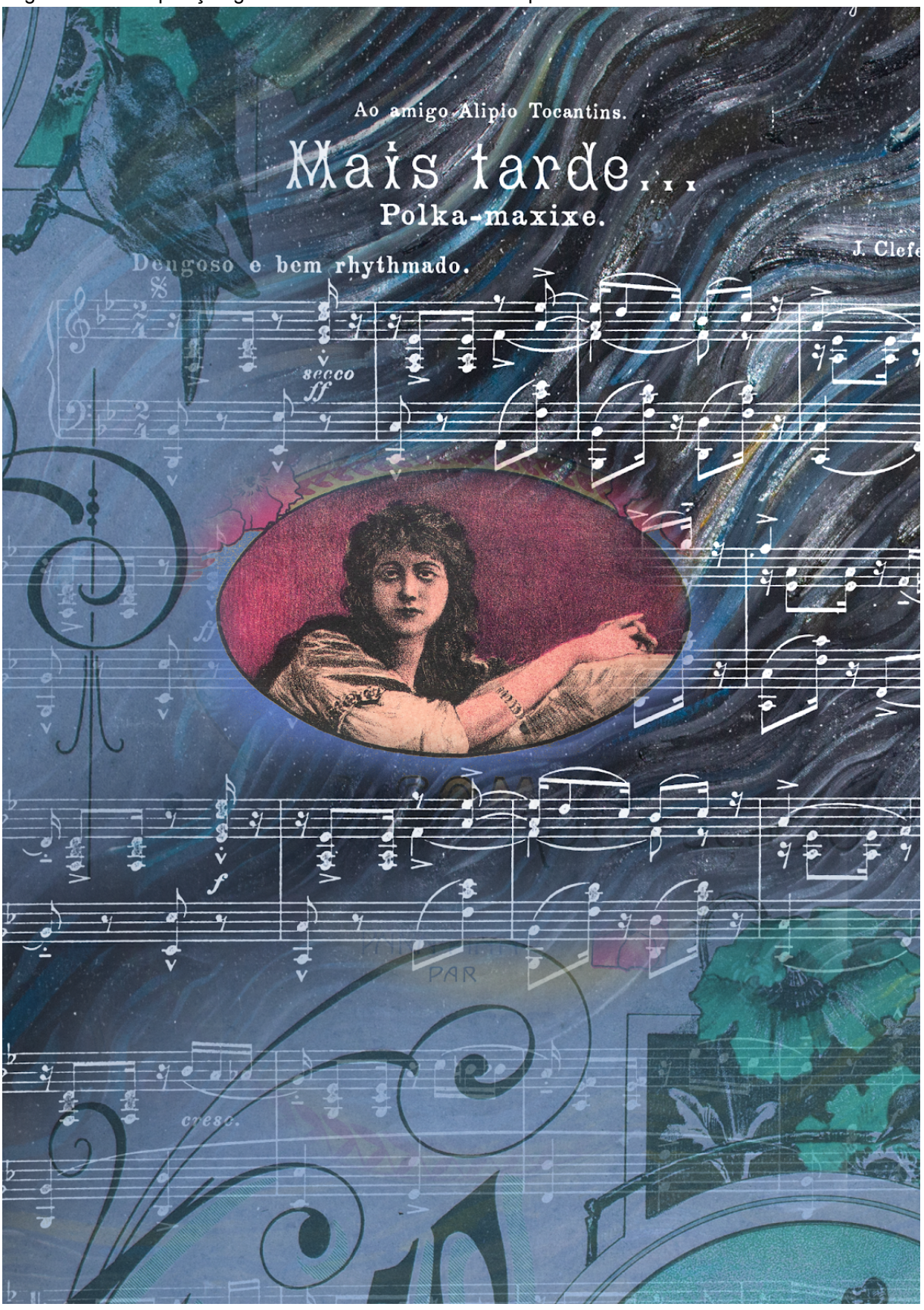
Figura 288: Pormenor da obra *O jardim das delícias terrenas.*



Fonte: BOSCH, Hieronymus (1480).

Todas as obras vistas neste subcapítulo consideram as relações imagéticas como agente fundamental dentro da concepção artística musical, incluindo, de forma direta ou indireta, os aspectos visuais, pictóricos ou cromáticos na construção conceitual. Em todos os casos, a concepção imagética se mostrou imperativa, sobretudo tendo-se em conta: que o objeto musical seja idealizado de modo a ser consumido pelo receptor simultaneamente à imagem; que o objeto visual seja fundamentalmente ligado a um sistema de organização intrínseco à organização musical; que o objeto visual proponha uma narratividade, buscando ampliar o objeto musical; que a obra visual seja um complemento interpretativo, que aja como guia narrativo e conceitual.

Figura 289: Composição gráfica utilizando elementos das partituras “Mais tarde” e “Olhos sombrios”.



Fonte: FERREIRA JÚNIOR, Clemente (s.d.). Editado pelo autor (2023).

4 MAIS TARDE: O FUTURO DO PRETÉRITO

4.1 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tese “Diálogos atemporais de música e imagem: ressignificando a obra de Clemente Ferreira Júnior” apresentou uma jornada que almejou construir uma ponte entre a composição musical e imagética e a pesquisa musicológica, buscando ampliar assim os horizontes da pesquisa em Artes e suas conexões com as áreas afins.

O capítulo “Tempos idos: pretérito perfeito” se destinou a uma pesquisa histórica acerca do cenário sociocultural em que CFJ se encontrava: forneceu-nos uma fundamentação necessária para que compreendêssemos os mecanismos de fomento da música impressa enquanto produto e os esforços das cadeias produtivas e criativas, responsáveis pela disseminação de uma “nova” forma de consumir música, não apenas limitada à escuta “isolada” da sonoridade de uma obra musical, mas possibilitando ao consumidor uma dinâmica sinestésica, ao proporcionar uma relação mais íntima com as obras, impressas, instigando a ampliação do sentido musical, através de uma receptividade de estesias múltiplas.

No capítulo “Na maromba: o pretérito do futuro”, as partituras analisadas nos revelaram informações inesperadas, em muitos casos, e em outros nos confirmaram hipóteses surgidas intuitivamente, sobretudo em relação às intenções metalinguísticas do compositor. Conseguimos perceber na linguagem de Clemente Ferreira Júnior três pilares principais: 1) o desenvolvimento composicional, observado no planejamento técnico utilizado na construção de ideias melódicas, harmônicas e estruturais, em que ele utiliza processos de variação temática, variação de armaduras de clave tonais, detalhamento do plano de execução da obra, por meio da minuciosa escolha de caráteres de expressão e textos indicativos de pulsação; 2) o desenvolvimento conceitual, responsável por guiar sua criatividade nos aspectos composicionais, advindos de um rico imaginário interno, de cunho imensamente pessoal, que afirma uma transposição de qualidades de afeto e emoção para o resultado composicional; 3) a visão poiética relacionada à concepção de produto, concatenada diretamente com seu senso conceitual e composicional, de

modo a sintetizar obras de significações multissensoriais, juntamente com outros membros da cadeia produtiva impressa, na virada do século XIX e XX. Pude, neste aspecto, sistematizar uma concepção múltipla de análise semiológica/semiótica, ao considerar várias “dimensões” de um mesmo signo (o que se diferencia numa primeira vista dos conglomerados sígnicos definidos enquanto forma simbólica), buscando construir um prolongamento conceitual das noções peircianas a ser aplicado não apenas à música, mas à música em sua relação com as outras artes.

O capítulo “Entre-nós: o futuro do presente” foi dedicado a instigar um diálogo, não apenas entre a obra de CFJ e a minha, mas entre dimensões epistemológicas distintas, aliando-as a perspectivas pessoais, afetivas, técnicas e artísticas. Para a visão artística imagético-visual, busquei combinar o que considero de mais importante em uma perspectiva pessoal e estética, ousando estimular novas maneiras de consumir música e imagem, através de interações múltiplas, ao idealizar uma amálgama das minhas impressões mnemônicas, da minha própria bagagem estética, composicional e pictórica.

Foi um desafio buscar um foco epistemológico específico que conectasse áreas tão distintas no mesmo tecido argumentativo. A abordagem semiótica/semiológica teve o papel de estabelecer pontes, não apenas entre áreas distintas, mas entre enfoques distintos, dentro e fora dos campos de investigação. Acredito que consegui criar pontes essenciais para os diálogos, conciliando abordagens técnicas, afetivas e artísticas, para atingir um sentido de equilíbrio diante da multiplicidade.

Em uma perspectiva pessoal, o trabalho representa um grande passo na minha caminhada acadêmica, artística, musical e visual e certamente aponta novos caminhos que ainda têm potencial de serem explorados e desenvolvidos.

REFERÊNCIAS

A FORMOSA PARAENSE. **O Pará** (periódico). Número 15, p.3. Belém: O Pará, 1897. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 10 mai. 2021.

ALBERT Friedenthal. **A República**. Periódico (artigo). Número 280, p. 1. Belém, 1890. disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 2 jan. 2018.

ALBERTO Frend & Comp. **A República**. Periódico (reclame). Número 825, p. 3. Belém, 1893. disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 2 jan. 2018.

ALBERTO Frend & C. **Correio Paraense**. Periódico (reclame). Número 518, p. 3. Belém, 1894. disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 2 jan. 2018.

ANTUNES, Jorge. **A Correspondência entre Cores e Sons: Bases teóricas para uma "Música Cromofônica"**. Série Pedagogia Musical. Brasília: Sistrum Edições Musicais, 1982.

_____. **Entrevista ao pesquisador Leonardo Venturieri.** Junho de 2022. Acervo pessoal de Leonardo Venturieri.

ARCIMBOLDO, Giuseppe. **Água**. Pintura a óleo, dimensões 66,5 x 50,5 cm, circa 1566. Vienna, Austria: Kunsthistorisches Museum. Disponível em: <https://www.khm.at/objektdb/detail/74/>. Acesso em: 20 dez. 2022.

BANDEIRA DO PARÁ. **Wikiwand (site)**. Artigo Online. Disponível em: <https://www.wikiwand.com/pt/Bandeira_do_Par%C3%A1>. Acesso em: 5 out. 2022

BEETHOVEN, Ludwig Van. **Sonata 41, Moonlight Sonata**. Sonaten für das Pianoforte, Nr.132 (pp.137-48). Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d.[1862]

BÉHAGUE, Gerard. **Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical**. ART19 Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA, 1992, p. 5-18.

_____. **Recursos para o estudo da música popular urbana latino-americana. In: Revista Brasileira de Música.** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Escola de Música, 1992/9.

BELÉM ELEGANTE. **O Pará** (periódico). Número 212, p.2. Belém: O Pará, 1898. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

BELÉM ELEGANTE. **O Pará** (periódico). Número 215, p.2. Belém: O Pará, 1895. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: Maio 2021.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua reprodutibilidade técnica**. Coleção L&PM Pocket. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.

BLACKING, John. **How musical is man?** 6ª ed. Seattle: University of Washington Press, 2000.

BLACK SABBATH (grupo musical). **Black Sabbath** (disco, obra musical). Foto e Design Gráfico de Keith Mcmillan. Reino Unido: Warner Bros, 1969.

BOSCH, Hieronymus. **O Jardim das Delícias Terrenas.** Tríptico, Óleo sobre painel, Dimensões: 220 x 195/390 cm. Madrid (Espanha): Museo Nacional del Prado, 1480 (Data aproximada). Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/62/The_Garden_of_Earthly_Delights_by_Bosch_High_Resolution_2.jpg>. Acesso em: 10 dez. 2022.

CAGE, John. **Silence**. Lectures and writings by John Cage. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2011.

CARDEW, Cornelius. **Treatise**. Buffalo, New York: The Gallery Upstairs Press, 1967.

CARNEIRO, Felipe. **Foto da apresentação da obra Samaumeira.** Belém, 2022.

CASA PEKIN. **O Jornal** (periódico). Número 02, p. 4 . Belém, O Jornal, 1900. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

CASTELLO BRANCO, Manuel. **Rainha das Ondas**. Para piano. Integrante do Acervo Vicente Salles. Pará: José Mendes Leite, (s.d.).

CASTRO, Fábio Fonseca de. **A Cidade Sebastiana. Era da Borracha, Memória e Melancolia numa capital da Periferia da Modernidade.** Belém, edições do autor, 2010.

CELLIER, Jacques. **Duplo Cânon Circular** *IN*: Reserches de plusieurs singularités par François Merlin . . . portractes et écrites par J.C. Bibliothèque Nationale de France (Paris, Ms. Fr. 9152.).

CHADA, Sonia. **A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos.** In: III Simpósio de Cognição e Artes Musicais, 2007, Salvador. **Anais**... Salvador: EDUFBA, 2007. P. 137-144.

COTTA, A. G. **Notas preliminares sobre o cantochão acompanhado na prática musical luso-brasileira dos séculos XVIII e XIX: o Hino a São João Batista de José Maurício Nunes Garcia**. Per Musi, Belo Horizonte, n.18, 2008, p.28-34

COTTE, Roger J.V. **Música e Simbolismo: Ressonâncias Cósmicas dos Instrumentos e das Obras**. Tradução: Rolando Roque da Silva. São Paulo: Editora Cultrix, 1990.

CENTRO ARTÍSTICO. **O Pará** (periódico). Número 633, p. 2. Belém: O Pará, 1900. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: mai. 2021.

CLEMENTE Ferreira (O Berger Brasileiro). **Revista da Semana.** Periódico (artigo). Número 687, p. 9. Rio de Janeiro, 1913. disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 2 jan. 2018.

CLINE, David. **The Graph Music of Norton Feldman**. Cambridge (Reino Unido): Cambridge University Press, 2016.

COLYSEU PARAENSE. **O Pará** (periódico). Número 467, p.2. Belém: O Pará, 1899.

CORREIO PARAENSE. Periódico. Belém, 1894. disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 2 jan. 2018.

COSTA, Haroldo. **Ernesto Nazareth - Pianeiro do Brasil.** Rio de Janeiro: ND Comunicação, 2005.

CORDEAU. Baude. **Tout par compas suy composés.** Região de Chantilly, França: 1391**.** IN: Chantilly Codex (Chantilly, Musée Condé, Ms. 564, f.12; Giraudon/Bridgeman Art Library. *apud* HAGGH, Barbara. **Contemplating the Chantilly Codex** IN: *Early Music*, vol. 30, no. 2, 2002, p. 265–69, Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3519247>. Acesso em 18 de Abril, 2022.

CUNHA, Dulci; LEITE, Diego. **Entrevista ao pesquisador**. Obtida através de mensagens (texto e áudio) via aplicativo de mensagem. Belém: Acervo do autor, 2022.

THEATRO DA PAZ, DESPEDIDA DAS IRMÃS SINAY. **Diário de Belém: Folha Politica, Noticiosa e Commercial.** Número 11, p. 1. Belém: Diário de Belém, 1887. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: mai. 2021.

DIMPKER, Christian. **Extended Notation - The Depiction of the Unconventional.** ISBN 978-3-643-90302-0. Zurique: LIT VERLAG GmbH & Co. KG Wien, 2013.

DIS-MOI Pourquoi. **A República**. Periódico (artigo). Número 61, p. 1. Belém, 1890. disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 2 jan. 2018.

DUPRAT, Régis. **Musicologia e Interpretação: Teoria e Prática.** In: Encontro de Pesquisa em Música. Universidade Estadual de Maringá, 2003, Maringá, PR. Anais do I Encontro de Pesquisa em Música. Universidade Estadual de Maringá. Maringá: Editora Massoni, p.21-34.

_____. **Música brasileira**. In Revista Oficina da Inconfidência. Ouro Preto, MG, ano 2, n. 1, 2001, pp. 233-238.

É IMPOSSÍVEL (reclame). **Estado do Pará**. Periódico (reclame). Número 2073, p. 4. Belém, 1916. disponível em http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 2 jan. 2018.

ECHOS E NOTÍCIAS. **Folha do Norte** (periódico). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=101575&pasta=ano%20189&pesq=clemente%20ferreira&pagfis=1173>. Acesso em: 15 Nov. 2021.

ECO, Umberto. **Tratado Geral de Semiótica**. 4a Edição. Título Original: Trattato di Semiotica Generale (1976). São Paulo: Perspectiva, 2003.

ELARRAT, Roger. **Visagem!**. Animação em stop-motion. Resultado da Bolsa de Pesquisa e Experimentação do IAP. Belém: Instituto de Artes do Pará (IAP), 2006.

ERNEST DIAS, Odette; KAZUKO GUSHIKEN, Elza. **Sarau Brasileiro**. LP, catálogo: 24.80.0356. São Paulo: Gravadora Eldorado, 1979.

FAZENDAS LEÃO DA AMÉRICA. **O Pará** (periódico). Número 3, p.3. Fonte: Hemeroteca Digital. Belém: O Pará, 1897. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

FACEIRO. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis.** Edição Online. Editora Melhoramentos Ltda., 2022. Acesso em 1 de Agosto. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/faceiro>

FERREIRA JUNIOR, Clemente. **Alma perdida**. Descante (em forma de tango). Para piano. Belém: Belém Musical, (s.d.). 3 p. 32,5 x 25 cm. *Nível 2.*

_____. **Amor vadío [sic]**. Schottisch. Para piano. Belém: Pará-Chic, (s.d.). 3 p. No 8. “Ao sympathico amigo Julio Santos”. Propriedade do autor. Nome “Emilia Rabello de Oliveira” na capa. Na contracapa listam outras músicas do autor. Capa ilustrada. 33,4 x 26,5 cm. *Nível 3.*

_____. **Aquellesinho [sic**]. Schottisch. Para piano. Pará: Livraria Universal, (s.d.). 2 p. No 2. “Ao amigo Manoel Lobato”. Imprensa de Breitkopf & Härtel, Leipzig. Capa ilustrada. 34 x 27 cm. *Nível 3.* (Duplicata).

_____. **Cabôcla [sic]**. Valsa. Para piano. Pará: R. L. Bittencourt, (s.d.). 6 p. “À Luna Bensimon”. Capa ilustrada. 34 x 27 cm. *Nível 2*.

_____. **Commercial [sic]**. Varsovianna (sobre motivos populares). Para piano. Belém: Pará-Chic, (s.d.). 3 p. No 9. “À associação dos Empregados no commercio”. Propriedade do autor. Na contracapa listam composições do autor. Capa ilustrada. (1 original da Coleção Mozart Araújo). 34,2 x 27 cm. *Nível 3.* (Duplicata).

_____. **Cunhã puránga**. Schottisch. Para piano. Pará: R. L. Bittencourt, (s.d.). 4 p. No 7. “À Tété Freitas”. Capa ilustrada. 33 x 25,7 cm. *Nível 2*.

_____. **Dezesete [sic] de Dezembro**. Marcha. Para piano. Pará: José Mendes Leite, (s.d.). 5 p. No 49. “Ao Exmo. Sñr. Senador Antonio José de Lemos”.

Propriedade do auctor [sic]. Na contracapa listam músicas da Editora José Mendes Leite. Capa ilustrada. 32,4 x 25 cm. *Nível 2*.

_____. **Dis-moi, pourquoi?** Valse. Pour piano. Pará:
M. J. da Costa e Silva, (s.d.). 6 p. No 24. “À Melle Maria Lameira”. Capa ilustrada. 32 x 26 cm. *Nível 2*.

_____. **Entre nós**. Mazurka. Para piano. Pará: Livraria Universal, (s.d.). 4 p. “À boa rapaziada do Grupo de Cordas”. Fotocópia de exemplar da Coleção Almirante. Capa ilustrada. 33 x 21,7 cm. *Nível 1*.

_____. **Gavotte Républicaine**. Pour piano. Pará: R. L. Bittencourt, (s.d.). 5 p. “A l’ami Raymundo Bittencourt”. Fotocópia de exemplar da Coleção Almirante. Capa ilustrada. 33,1 x 21,7 cm. *Nível 1*.

_____. **É Impossivel [sic]...** Valsa. Para piano. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, (s.d.). 2 p. No 430. Incompleta. “À senhorita Zeny Andrade”. Dedicatórias manuscritas na partitura: “A’ la graciense Joetité amie Mlle. Alice Silva. Rio 14 de Novembro de 1915”. Assinatura manuscrita não identificada após dedicatória. “À sympatica e mimosa amiguinha Julinha, offerece [sic] a amiga e admiradora Cotinha Silva”.31,5 x 23,7 cm. *Nível 3.* (+ 1 fotocópia completa).

_____. **Inflammaveis [sic]**. Schottisch. Para piano. Pará: R. L. Bittencourt, (s.d.). 2 p. No 1. “Estampado musical de C. G. Röder G.m.b.H., Leipzig. Capa ilustrada. 33 x 25,7 cm. *Nível 2*.

_____. **Lamentos**. Valsa. Para piano. Pará: José Mendes Leite, (s.d.). 7 p. No 45. “À Julia Silva”. Propriedade do auctor [sic]. Na contracapa lista músicas propaganda ilustrada da Editora José Mendes Leite. Capa ilustrada. 31,7 x 24,3 cm. *Nível 2*.

_____. **Na Maromba**. Polka. Para piano. Pará:
José Mendes Leite, (s.d.). 3 p. No 171. “Ao amigo Abílio da Fonseca”. Propriedade do auctor [sic]. Na contracapa anuncia a venda das composições do autor na Casa Mendes Leite. 32,4 x 25,3 cm. *Nível 2.*
_____. [CLEFERSON, J.]. **Mais tarde...** Polka-maxixe. Para piano. Pará: Mina Musical, (s.d.). 2 p. “Ao amigo Alípio Tocantins”. (Fotocópia). 33 x 24,2 cm. *Nível 1.*

_____. **Matintapêrêra [sic]**. Valsa. Para piano. Pará: R. L. Bittencourt, (s.d.). 4 p. No 3. “Ao amigo Dr. Joaquim Freitas”. Capa ilustrada. 34,7 x 27 cm. *Nível 2.* (Duplicata).

_____. **Meus peccados [sic]**. Polka. Para piano. Pará: José Mendes Leite, (s.d.). 3 p. No 170. “Ao amigo Dr. Paula Pinheiro”. Propriedade do auctor [sic]. 32,4 x 24,7 cm. *Nível 2.*

_____. **Minha filha dorme**. Valsa. Para piano. Belém: Belém Musical, (s.d.). 6 p. 3 originais incompletas. “A Aristides Lemos”. Nota: Esta valsa deve ser tocada com grande sentimento intimo. Capa ilustrada. 34 x 27 cm. *Nível 2.*(5 exemplares).

_____. **Não posso amar**. Schottisch. Para piano. Pará: José Mendes Leite, (s.d.). 3 p. No 22. “Ao excellente amigo Benedicto Soeiro”. Na contracapa listam os methodos, exercícios e estudos a venda pela José Mendes Leite. Capa ilustrada. 31,8 x 23,7 cm. *Nível 2.*

_____. **Não te quéro [sic]**. Polka. Para piano. Pará: R. L. Bittencourt, (s.d.). 2 p. No 17. “A Henrique Jorge”. Manuscrito na capa “Pertence a Maria Lobato Pereira de Barros”. Capa ilustrada. 33,3 x 26,5 cm. *Nível 2*.

_____. **Noites veladas**. Valsa. Para piano. Pará: Pará-chic, (s.d.). 5 p. No 14. “Ao Dr. Elyseu César”. Propriedade do auctor [sic]. Na contracapa listam outras músicas do autor. 33,9 x 27 cm. *Nível 2.* (4 partituras).

_____. **Noites veladas** (manuscrita). Valsa. Para piano. Versão manuscrita. Instrumentação de Meneleu Campos. Museu da UFPA/Acervo Vicente Salles.

_____. **Olhar altivo**. Schottisch. Para piano. Pará: R. L. Bittencourt, (s.d.). 2 p. No 19. “À Senhorita Cassilda Alvarez”. Capa ilustrada. 33 x 25,7 cm. *Nível 2*. (Duplicata).

_____. **Olhar dolente**. Schottisch. Para piano. Pará: José Mendes Leite, (s.d.). 3 p. No 6. “A Albertina Pinheiro”. Na contracapa anuncia a venda das composições do autor na Casa Mendes Leite. Imprensa de Breitkopf e Härtel em Leipzig. Capa ilustrada. 31,8 x 23,7 cm. *Nível 1.*

_____. **Olhar faceiro**. Schottisch. Para piano. Pará: Livraria Universal, (s.d.). 2 p. No 5. “À Julieta Corrêa de Miranda”. Imprensa de Breitkopf & Härtel, Leipzig. Capa ilustrada. 33,6 x 26,8 cm. *Nível 2.*

_____. **Olhar sereno**. Schottisch. Para piano. Pará: Livraria Universal, (s.d.). 2 p. No 3. “À Edith Guimarães”. Imprensa de Breitkopf & Härtel, Leipzig. Capa ilustrada. 33 x 25,7 cm. *Nível 2.* (3 exemplares).

_____. **Olhos sombrios**. Schottisch. Para piano. Pará: José Mendes Leite, (s.d.). 3 p. No 30. “À senhorita Helêna Dumont”. Na contracapa listam os methodos, exercícios e estudos a venda pela José Mendes Leite. Capa ilustrada. 33,9 x 27 cm. *Nível 2.* (Duplicata).

_____. **Olympia - Cinema**. Valsa. Para piano. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua, (s.d.). 5 p. No 6957. “Aos proprietários do confortável “Cinema-Olympia” no dia da sua inauguração”. Propriedade reservada. Na contracapa contém endereço comercial da E. Bevilacqua. 32,8 x 24,5 cm. *Nível 3.*

_____. **Pancadinhas de amor**. Schottisch. Para piano. Pará: José Mendes Leite, (s.d.). 3 p. “À ellas...”. 1 original com dedicatória manuscrita na capa “Oscar oferece a D. mariquinha Castello Branco dia 23 de Junho de [1903]. Capa e contracapa ilustradas. 32,7 x 26,1 cm. *Nível 2.*

_____. **Portugal-Brazil [sic]**. Schottisch. Para piano. Pará: R. L. Bittencourt, [s.d.]. 2 p. No 5. “Aos bons amigos de lá e de cá”. Capa ilustrada. 33 x 25,8 cm. *Nível 2*.

_____. **A Provincia [sic] do Pará**. Valsa. Para piano. Pará: José Mendes Leite, (s.d.). 5 p. No 24. “A’ Cecília Ièrèce de Lemos”. Na contracapa listam capas de músicas editadas pela editora. Capa ilustrada. 31,7 x 24,7 cm. *Nível 2*.

_____. **Qual a mais bella [sic]?** Valsa. Para piano. Pará: José Mendes Leite, (s.d.). 7 p. No 177. “A Nair Santos”. Dedicatória manuscrita na capa “A’ Illustrada [sic] redação do Heraldo offerece [sic] o editor José Mendes Leite”. Propriedade do auctor. Na contracapa listam outras composições do autor. 33,9 x 26,1 cm. *Nível 2*.

_____. **Quando o amor quer...** Valsa. Para piano. Letra e música. Pará: Livraria Bittencourt, [s.d.]. 4 p. Letra do poeta Bruno de Menezes. “Ao amigo Bernardino L. Bittencourt. Agradecido dedica o filho do autor”. Foto na capa do Maestro Clemente Ferreira nascido em 17 de outubro 1864, fallecido [sic] em 9 de outubro 1917. Mandada editar por seu filho Virginio Ferreira. Off. Graphica Musical “Campassi & Camin”, São Paulo. 1 original com dedicatória manuscrita na capa “Ao artista modesto e concencioso, Alcebíades Nobre, admirador enthusiasta [sic] das musicas de papae [sic], offereço [sic] este exemplar com os meus protestos de estima e consideração. Virginio Ferreira. Belém, 25-1- 926. 32,4 x 24,5 cm. *Nível 2*. **(**Duplicata).

_____. **Remember**. Valsa. Para piano. Belém: Bazar Ideal, (s.d.). 5 p. No 26. “Ao Exmo. Snr. Dr. Arthur Lemos recordação de 1 de abril de 1907”. Propriedade do auctor [sic]. Na contracapa listam composições do autor. 34 x 27 cm. (Duplicata).

_____. **La Rosa del Perú [sic]**. Habaneira. Para piano. Pará: (s.n., s.d.). 2 p. Lth. A. Campbell. Assinatura manuscrita na capa “Isaias Oliveira da Paz”. Capa ilustrada. 30,5 x 24,9 cm. *Nível 2.*

_____. **Saudades tuas...**valsa para piano. Belém; mu-sica instrumentos e acessórios Abilio da. Fonseca. (s.d.). 31,7 x 23,5. *Nível 2.*

_____. **Schoppiniana**. Shottisch para piano. [sic]. (s.l.; s.n. s.d). 4 p. Possui carimbo de Paqueta das novidade. 32x 26 cm. Nivel 2.

_____. **Sonhos tristes**. Shottisch para piano. Pernambuco: Piano musicas e instrumentos musicaes Préalle & Cia, (s.d.). 4p. Dedicada a Maria José Queiroz. Possui capa ilustrada. 33,5 x 26,7 cm*. Nível 2* .

_____. **Sons que passam**. Valsa para piano. Rio de Janeiro; oficina- Zincographia de Vieira Machado. (s.d.). Dedicada a Thécila [sic]. Carimbo da Paquetá das novidade. 32 x 24,5 cm *nível 2*. (3 partituras).

_____. **Tempos idos...** Valsa para piano. Letra do Poeta Bruno Menezes. São Paulo; off Graphica musical. Campassim & Carmin, (s.d.). 105 6p. Oferecida ao Srr.

Raymundo Machado, digno diretor do instituto Lauro Sondré, pelo filho do Autor. 32,5 x 23,5 cm. *Nível 1.*

FESTIVAL. **Semana Illustrada** (Revista Semanal). Número 467, p. 3735. Rio de Janeiro: Semana Illustrada, 1869.

FIEL DA COSTA, Valério. **Morfologia da Obra Aberta: Esboço de uma teoria geral da forma musical**. 1a Ed. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

FLÔR DO ABACATE. **Estado do Pará (**Periódico). Artigo. Edição número 2073, p.4. Belém: Estado do Pará (periódico), 17 de Dezembro, 1916. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

FORMOSA PARAENSE. **O Jornal** (Periódico). Número 2, p.4. Belém: O Jornal, 1900. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 maio 2021.

_____. **O Jornal** (Periódico). Número 549, p.4. Belém: O Jornal, 1899. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

FOX, Christopher. **New Complexity** In: GROVE MUSIC ONLINE. Oxford University Press. Disponível em <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51676>. Acesso em: 18 abr. 2022.

FLOROS, Constantin. **György Ligeti: beyond avant-garde and postmodernism.** Frankfurt am Main: International Verlag der Wissenschaften, 2014.

FÍGARO MUSICAL. **O Democrata** (Periódico). Artigo. Edição número 256, p.1. Belém: O Democrata, 1892. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade.** 4. ed. 8. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

GILLET, Karol. **As Formas de Morar na Belém da Belle-Époque (1870-1910)**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal do Pará, 2008. Disponível em: <https://pphist.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/dissertacoes/Ms%202006%20KAROL%20GILLET%20SOARES.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2021.

GONTAR, Cybele. **Art Noveau**. Heilbrunn timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. October 2006. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/toah/hd/artn/hd_artn.htm>. Acesso em: mai. 2021.

GAVOTTE REPUBLICAINE. **A República** (periódico). Número 22, p. 1. Belém: A República, 1890. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 10 mai. 2021.

GAVOTTE REPUBLICAINE. **O Democrata** (periódico). Número 60, p. 1. Belém: A República, 1890. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 10 mai. 2021.

GAVOTTE. **Merriam Webster**. Dicionário Online. Disponível em: https://www.merriam-webster.com/dictionary/gavotte. Acesso em: 7 out. 2022.

GOYA Y LUCENTES, Franciso de. **El aquelarre o El gran cabrón**. Pintura a óleo, 140,5 x 435,7 cm, ano 1789, Museo Del Prado, Espanha. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_de_Goya_y_Lucientes_-_Witches%27_Sabbath_(The_Great_He-Goat).jpg>. Acesso em: 27 nov. 2022.

GRANDE CONCERTO VOCAL E INSTRUMENTAL. **Diário de Belém: Folha Politica, Noticiosa e Commercial** (periódico). Número 159 p. 1. Belém: Diário de Belém, 1887.

GRANDE DEPÓSITO DE PIANOS E MÚSICAS. **A República**. Periódico (artigo). Número 933, p.3. Belém: A República, 18 de Maio, 1893. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: mai. 2021.

GRANGER, G. G. **Essai dune Philosophie du style**, Paris: Colin, 1968 *apud* NATTIEZ, Jean-Jacques. **Music and Discourse: Toward a Semiology of Music.** Tradução do original em francês: Carolyn Abbate. Princeton University Press: Princeton, 1990.

GREIMAS, A. J. **Semântica Estrutural**. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

GREIMAS, A.J.; COURTÈS, Joseph. **Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.** Paris: Hachette, 1979. *apud* TARASTI, Eero. **A Theory of Musical Semiotics**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

GROW, Cory. Heavy Metal, Year One: The Inside Story of Black Sabbath's Groundbreaking Debut In: **Rolling Stone**, Edição online de 11 de Fevereiro de 2020. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-features/black-sabbath-debut-album-heavy-metal-origin-interview-949070/>. Acesso em: 18 out. 2022.

HEINZ-MOHR, Gerd. **Dicionário dos Símbolos: Imagens e Sinais da Arte Cristã.** São Paulo: Paulus, 1994.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

KALIFA, Dominique. « Belle Époque » : invention et usages d'un chrononyme In: **Revue d'histoire du XIXe siècle.** Número 52, 2016/1, pp. 119-132. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rh19/4997>. Acesso em: mai. 2021.

KARBUSICKY, Vladmir. **Grundriss der Musikalischen Semantik**. Darmstadt: Wilhelm Fink, 1986 *apud* TARASTI, Eero. **A Theory of Musical Semiotics**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

LARUE, Jan. **Análisis del estilo Musical**. Editora Labor, Barcelona: 1989

LAVRADOR, F. Gonçalves. **Estudos de Semiótica Fílmica:** Introdução Geral e Prolegômenos. Edições Afrontamento: Porto (Portugal), 1984.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Trad. (Bernardo Leitão...[et. Al.] 4.ed. Campinas- SP: editora UNICAMP, 1996.

LIBER USUALIS. **Missae et Officii.** Tournai: Desclée, 1962.

LIÇÕES DE PIANO E LÍNGUAS. **O Imparcial** (Periódico). Número 270, p. 16. Rio de Janeiro: O Imparcial, 1913. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em Maio 2021.

LIGETI, György; WEHINGER, Rainer. **Artikulation: An Aural Score by Rainer Wehinger.** Mainz; New York: Schott,1970.

LISZT, Franz. **Mazeppa** In: Symphonische Dichtungen für grosses Orchester, Bd.2 (pp.87-218) Leipzig: Breitkopf & Härtel, n.d.[1885]. Plate V.A. 518. Disponível em: <https://imslp.org/wiki/Mazeppa,_S.100_(Liszt,_Franz)>. Acesso em: 27 abr. 2022.

LIVRARIA BITTENCOURT. **O Pará** (Periódico). Edição número 8, p. 3. Belém: O Pará, 1897. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

MÉLIÈS, George. **Viagem à Lua**. Título original: Le Voyage Dans le Lune. França: Star Film, 1902. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UHbpgsD8zCM>. Acesso em: 3 nov. 2022.

MERRIAM, Alan. **The Anthropology of Music**. p. 32-35. Illinois (EUA): Northwestern University Press, 1964.

MCLAREN, Norman; JORDAN, William. **Notes on Animated Sound**. The Quarterly of Film Radio and Television, vol. 7, no. 3, 1953, pp. 223–29. Oakland (EUA): University of California Press, 1953. Disponível em https://doi.org/10.2307/1209819. Acesso em: 1 mai. 2022.

MICHELS, Ulrich. **Guide Illustré de La Musique.** Edição Francesa. França: Libraire Arthème Fayard, 1988.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. 1. ed. rev. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

MIRÔLHA, **Manias…** O Holophote. “Noticioso, Critico, Litterario e commercial”. Revista Bi-semanal. Belém: Redação e Officina, 1897. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

MODESTO, Amanda. **Selfie no local de performance da obra Samaumeira**. Belém, 2022.

_____. **Foto do local de performance da obra Samaumeira**. Belém, 2022.

MOLINO, Jean; UNDERWOOD, J. A.; AYREY, Craig. **Musical Fact and the Semiology of Music**, *In:* Music Analysis , Jul., 1990, Vol. 9, No. 2 (Jul., 1990). Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/854225>. Acesso em: 10 abr. 2021.

_____ . O Facto Musical In: **Semiologia da Música**. Nattiez, J.J.; Eco, Umberto; Ruwet, Nicolas; Molino, Jean. Lisboa: Vega Universidade, 1972

MOURA, Ignácio. **A Exposição Artística e Industrial do Lyceu Benjamin Constant.** Belém: Typographia do Diário Official, 1895.

MÚSICA - O Professor Clemente Ferreira. **O Imparcial**. Periódico (artigo). Número 194, p. 7 Belém, 1913. disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 2 jan. 2018.

MUSICAS (reclame). **Estado do Pará**. Periódico (artigo). Número 2059, p. 3. Belém, 1916. disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 2 jan. 2018.

NATTIEZ, Jean-Jacques; DUNSBY, Jonathan M. **Fondements d'une sémiologie de la musique** *In:* Perspectives of New Music , Spring - Summer, 1977, Vol. 15, No. 2 (Spring - Summer, 1977). Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/832821>. Acesso em: 15 abr. 2021.

_____. Fondements d’une sémiologie de la musique, 2 vols (Paris: 10/18). (tradução nossa). *apud* MOLINO, Jean; UNDERWOOD, J. A.; AYREY, Craig. **Musical Fact and the Semiology of Music**, *In:* Music Analysis , Jul., 1990, Vol. 9, No. 2 (Jul., 1990). Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/854225>. Acesso em 15 abr. 2021.

_____. **Music and Discourse: Toward a Semiology of Music.** Tradução do original em francês: Carolyn Abbate. Princeton University Press: Princeton, 1990.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology:** Thirty-one issues and concepts. Urbana, IL: University of Illinois Press, 2005.

NOVIDADES! NOVIDADES! **O Pará** (periódico). Número 53, p. 2. Belém: O Pará, 1898. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

NOVIDADE Musical. **O Democrata**. Periódico (reclame). Número 276, p. 3. Belém, 1892. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 2 jan. 2018.

NOVIDADES MUSICAES. **O Pará** (periódico). Número 56, p.3. Belém: O Pará (periódico), 1898. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

NOVO BRAZIL. **Diário de Notícias** (periódico). Número 93, p.3. Belém: Diário de Notícias, 1890. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

NYMAN, MICHAEL. **Experimental Music: Cage and Beyond.** 2ª edição. Nova Iorque: Michael Nyman e Cambridge University Press, 1999.

OBNISKI, Monica. **The Arts and Crafts Movement in America**. Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. June 2008. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/toah/hd/acam/hd_acam.htm>. Acesso em: 10 mai. 2021.

OKOROANYANWU, Uzodinma. **Chemistry and Lithography.** SPIE (Society of Photo-Optical Instrumentation Engineers) Press: Bellingham, Washington, 2017/John Wiley & Sons, Inc.: Hoboken, New Jersey, 2017.

OLIVEIRA, Otoniel. **Pretérito Mais que Perfeito.** Belém: Iluminuras, 2015.

_____. **Foto da exposição "Pretérito Mais que Perfeito"**. Foto digital. Belém: Otoniel Oliveira, 2014. Disponível em: <https://www.catarse.me/preterito> Acesso em 15 dez. 2022.

OLYMPIA-CINEMA. **Estado do Pará**. Periódico (artigo). Número 456, p. 3. Belém, 1912. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 2 jan. 2018.

OS THEATROS. **A Província do Pará.** Periódico (artigo), fotocópia de microfilme. Sem número de página. 1912. Fonte: Biblioteca pública Arthur Vianna, seção de Obras raras.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. 4ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PIAGET, Jean. **A Formação do símbolo na criança**. Rio de Janeiro: Zahar, 1964. *apud* SANTAELLA, Lúcia; NÖRTH, Winfred. **Imagem: Cognição, semiótica, mídia.** São Paulo: Iluminuras, 1999.

PIANOS. **O Pará** (periódico). Número 6, p.4. Belém: O Pará, 1897. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

ROCHA, Mecenas. **Entre os Vivos e os Mortos.** Sem indicação de editora: Belém, 1949.

ROCQUE, Carlos. **Grande Enciclopédia da Amazônia**. Quarto Volume, Letras J-N. Belém: Amazônia Editora Ltda. (AMEL), 1968.

SALLES, Vicente. **Editoras de Música no Pará** In: Revista Brasileira de Cultura. Número 12, Ano IV. Rio de janeiro: Revista Brasileira de Cultura, Abril / Junho 1972.

_____. Canto Orfeônico no Pará In: **Música em Contexto**, v. 1, n. 1, p. 57-71, 31 ago. 2018.

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

_____. **O Papel do Editor de Música** IN: Lundu: Canto e Dança do Negro no Pará. Coordenação de Edição: Jonas Arraes. Belém: Editora Paka-Tatu, 2016.

_____. **Tabela de obras de Clemente Ferreira Júnior**. Arquivo de texto digital. Belém: Biblioteca da UFPA/Acervo Vicente Salles (s.d.).

SARGES, Maria de Nazaré. ***Belém:* Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)**. Belém: Paka-Tatu, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

SEM TÍTULO. **A República - Órgão do Club Republicano** (periódico). Número 266, p.2. Belém: A República, 1891. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

SHRAPNEL, HUGH. **Cantation I, for piano.** United Kingdom, 1970. In: NYMAN, MICHAEL. **Experimental Music: Cage and Beyond.** 2ª edição. Nova Iorque: Michael Nyman e Cambridge University Press, 1999.

SINESTESIA. Definição. Léxico, Dicionário de Português Online. Disponível em: <https://www.lexico.pt/sinestesia/>. Acesso em: 10 jun. 2022.

STICKLEY, Gustave. **The Craftsman**. William Morris, Some thoughts upon his life: Work & Influence. Vol I. "The lyf so short the craft so long to lerne". Nova Iorque: United Crafts at Eastwood, 1901.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. **STOP YLEM**. The London Sinfonietta. Disco em Vinil. Produzido e Distribuído pela Phonogram. Brasil (reedição): Deutsche Gramophon, 1976.

TARASTI, Eero. **A Theory of Musical Semiotics**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

TEMPOS IDOS. **Revista da Semana.** Edição n. 687, página 22. Rio de Janeiro: Revista da Semana, 1913. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

THEATRO DA PAZ. **A República (periódico).** Número 118, p.1. Belém: A República, 1887. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

ULTIMAS Novidades Musicaes. **A República.** Periódico (artigo). Número 891, p.3. Belém, 25 de Março, 1893. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

UMA IDEIA FELIZ E HUMANITARIA. **A República** (periódico). Número 342, p. 2. 1891, p.2. Belém: A República, 1891. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

VAN GOGH, Vincent. **Campo de Trigo com Corvos**. Pintada em Auvers-sur-Oise, França, 1890. Localização atual: Amsterdã, Museu Van Gogh. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_van_Gogh_(1853-1890)_-_Wheat_Field_with_Crows_(1890).jpg>. Acesso em: 15 fev. 2023.

_____. **Estrada Rural em Provence pela Noite**. Pintada em Auvers-sur-Oise, França, 1890. Localização atual: Otterlo (Holanda), The Kröller-Müller Museum. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_van_Gogh_-_Road_with_Cypress_and_Star_-_c._12-15_May_1890.jpg>. Acesso em: 15 fev. 2023.

_____. **A Noite Estrelada**. Pintada em Saint-Rémy-de-Provence, França, 1889. Localização atual: Nova Iorque, Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Gogh_-_Starry_Night_-_Google_Art_Project.jpg>. Acesso em: 15 fev. 2023.

_____. **Noite Estrelada sobre o Ródano**. Pintada em Arles, França, 1888. Localização atual: Paris, Musée d'Orsay. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/94/Starry_Night_Over_the_Rhone.jpg/2560px-Starry_Night_Over_the_Rhone.jpg>. Acesso em: 15 fev. 2023.

VENTURIERI, Leonardo; BRAGA, Marco Antônio; ELARRAT, Roger; JÚNIOR, Adalberto; OLIVEIRA, Otoniel; TAVERNARD, Cássio. **A Imagem da Música**. Projeto de múltiplos vídeos contendo (respectivamente): A Dinâmica da Cor; Cromoverdose; Música da Vida; Eternamente Frio; Cuia de Plástico; Viagem Astral; Música à Óleo. Resultado da Bolsa de Pesquisa e Experimentação do ano de 2007. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2007.

VENTURIERI, Leonardo. **O *Shottisch* de Clemente Ferreira Júnior**. Dissertação de mestrado. Belém: Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, 2018.

_____. **Päyemeramarakka**. Partitura para quarteto de madeiras. Ananindeua: Edição de Leonardo Venturieri, 2021.

VERMES, M. **Música e músicos nos teatros do Rio de Janeiro (1890-1920): trânsitos entre o erudito e o popular.** Música Popular em Revista, Campinas, ano 3, v. 2, p. 731, jan.jun. 2015.

VIEIRA, Lia Braga; SOUZA, Jusamara. **Música em Belém do Pará: Um Estudo sobre Fontes escritas.** *In*: Trânsito entre Fronteiras na Música. Belém: Editora do Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, 2013.

VOLPE, Maria Alice. **Por uma Nova Musicologia** *In:* Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília Ano 1, n. 1, setembro de 2007.

WEINSTEIN, Bárbara. **A Borracha na Amazônia: expansão e decadência, 1850-1920**. São Paulo : Hucitec : Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

ZAMITH, Rosa Maria. **A Quadrilha da Partitura aos Espaços Festivos.** Subtítulo: Música, Dança e Sociabilidade no Rio de Janeiro Oitocentista. E-book. Rio de Janeiro: Rosa Maria Zamith/E-Papers Serviços Editoriais Ltda., 2011.