



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

LEONARDO VIEIRA VENTURIERI

O *SCHOTTISCH* DE CLEMENTE FERREIRA JÚNIOR

BELÉM-PA

2018

LEONARDO VIEIRA VENTURIERI

O *SCHOTTISCH* DE CLEMENTE FERREIRA JÚNIOR

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Pará,
Instituto de ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em
Artes, como requisito para obtenção do título de Mestre em
Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Liliam Cristina Barros Cohen

BELÉM – PA

2018

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

V469s Venturieri, Leonardo Vieira
 O Schottisch de Clemente Ferreira Júnior / Leonardo Vieira Venturieri. — 2018
 160 f. : il. color

 Dissertação (Mestrado) - 1, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.
 Orientação: Profa. Dra. Líliam Barros

 1. Etnomusicologia. 2. Música no Pará. 3. Clemente Ferreira Júnior. 4. Schottisch. 5. Composição Musical. I. Barros, Líliam, *orient.* II. Título

CDD 780.981

ERRATA

VENTURIERI, Leonardo Vieira. **O Schottisch de Clemente Ferreira Júnior**. 160f. Dissertação (Mestrado). Orientação: Profa. Dra. Líliam Barros - Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará: Belém, 2018.

Fontes citadas no trabalho, mas omitidas nas referências	
Páginas com citação	Fontes
p. 76	HALEWICZ, Tiago. O Romantismo de Chopin e a cultura polonesa no exílio . Revista Ciências & Letras, n. 47, p. 25-34. Faculdade Porto-Alegrense (FAPA): Porto Alegre, 2010. disponível em: < http://seer3.fapa.com.br/index.php/arquivos/article/viewFile/37/30 > Acesso em 31 jul. 2018.
p. 60, 113	FERREIRA JUNIOR, Clemente. Mais Tarde . Polka-maxixe para piano. Partitura. Integrante do Acervo Vicente Salles (Biblioteca da UFPA). Sem indicação de Editora (S.d.).
p.17	FERREIRA, Júnior; VITAL, Leandra. Sonhos Tristes . Faixa de áudio. L. Vital (interpretação ao piano) Gravação por L. Venturieri. Belém, 2010.
p. 71, 72	LUNDU do Assahy. Autoria desconhecida. Canto Portuguez, Coleção de Romances, Modinhas, Lundu, etc. Partitura para canto de piano . Arthur Napoleão & C.: Rio de Janeiro, s. d. disponível em: < http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas481990/mas481990.pdf > Acesso em 31 jul. 2018.
p. 66, 67	SANDRONI, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917- 1933 . Jorge Zahar Editor. Ed. UFRJ: Rio de Janeiro, 2001.
p. 27, 28	SARGES, Maria de Nazaré. Belém: Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912) . 3ª ed. Belém: Paka-Tatu, 2010.



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

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

Aos vinte e seis (26) dias do mês de Junho do ano de dois mil e dezoito (2018), às quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora Liliam Cristina Barros Cohen ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Leonardo Vieira Venturieri, Intitulada: O SCHOTTISCH DE CLEMENTE FERREIRA JÚNIOR, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Liliam Cristina Barros Cohen (Presidente), Sonia Chada (Membro Interno), Fernando Lacerda Simões (Membro Externo). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Liliam Cristina Barros Cohen, passou a palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito

Excelente

_____ A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora 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 mestrando. (CASO O ALUNO NÃO ENTREGUE A VERSÃO FINAL NO PRAZO DE 30 DIAS, CONTADOS DA DATA DA DEFESA ESTA ATA PERDERÁ A VALIDADE). Belém-Pa, 26 de Junho de 2018.

Prof. Dr. LILIAM CRISTINA BARROS COHEN

Prof. Dr. SONIA CHADA

Prof. Dr. FERNANDO LACERDA SIMÕES DUARTE

LEONARDO VIEIRA VENTURIERI

Dedicado à Maria de Lourdes Venturieri, Vicente Salles (*In memoriam*),
em especial ao meu tataravô, sujeito principal da pesquisa,
Clemente Ferreira Júnior.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Liliam Barros e à CAPES pelo apoio financeiro necessário para a conclusão dessa pesquisa. Agradeço aos meus pais Alberto Venturieri (*In memoriam*) e Maria de Fátima Vieira Venturieri por ter me colocado no mundo e fornecido uma estrutura digna para a minha formação como ser humano. Agradeço à minha avó Lourdes Venturieri, que me apresentou o meu tataravô, cujo encontro mudou minha vida. Agradeço aos que ajudaram nessa pesquisa de maneira direta ou indireta: Jéssica Wisniewski, Jonas Arraes, Urubatan Ferreira de Castro, Fernando Lacerda e Sônia Chada. Agradeço também à minha turma do mestrado pelos ótimos momentos vividos.

No tempo de meu Pae, sob estes galhos,
Como uma vela fúnebre de cera,
Chorei bilhões de vezes com a canseira
De inexorabilíssimos trabalhos!

Hoje, esta árvore, de amplos agasalhos,
Guarda, como uma caixa derradeira,
O passado da Flora Brasileira
E a paleontologia dos Carvalhos !

Quando pararem todos os relógios
De minha vida e a voz dos necrológios
Gritar nos noticiários que eu morri,

Voltando à pátria da homogeneidade,
Abraçada com a própria Eternidade
A minha sombra há de ficar aqui!

Augusto dos Anjos (1928, p. 23)

RESUMO

Este trabalho investiga a presença do gênero musical *Schottisch* no Brasil e em Belém durante o final do século XIX e início do século XX, com foco no trabalho do compositor, professor, maestro e pianista Clemente Ferreira Júnior. Na investigação são utilizadas ferramentas ligadas ao estudo etnomusicológico, além de ferramentas analíticas relacionadas ao universo da teoria e composição musical. O problema de pesquisa se apresenta a partir da proposição: Como ocorrem os processos de criação musical de Clemente Ferreira? Quais são os elementos constituintes do *schottisch* feito pelo compositor? Como ocorre a relação dessa criação musical com seu contexto socio-econômico? Neste ínterim, a partir do conceito de “Prática Musical” de Sônia Chada (2007), busca-se a compreensão acerca da prática musical do compositor, tendo como parâmetro principal seu contexto social. De maneira complementar, o trabalho oferece um quadro sobre o fenômeno de transformação da música brasileira ocorrida a partir da segunda metade do século XIX, propondo a elaboração do termo “novidades musicas” para designar a constante importação de gêneros musicais estrangeiros para o país, durante o período. Por último, é apresentada uma composição musical acompanhada de memorial que detalha as decisões composicionais do autor, onde se propõe o conceito de “Transmutação”, que utiliza características da música de Clemente Ferreira Júnior como material para composições inéditas.

Palavras-chave: Etnomusicologia. Música no Pará. Clemente Ferreira Júnior. *Schottisch*. Composição Musical.

ABSTRACT

This work investigates the presence of the musical genre *schottisch* in Brazil and Belém during the late 19th century and early 20th century, throughout the figure of Clemente Ferreira Júnior, composer, *maestro* and pianist. In this investigation, some methodological tools concerning ethnomusicological studies are utilized, as well as analytical tools from music theory and musical composition. The research problem presents itself from the following propositions: How does Clemente Ferreira's musical creation processes occur? Which are the musical elements of Clemente's *schottisch*? How does this musical creation relates to the composer's socio-economic background? It is aimed the comprehension about the composer's musical practice, based in Sônia Chada's (2007) "musical practice" precept, focusing on his social context as the main parameter. The work also offers an overview about the transformation occurred in Brazilian music since the second half of the 19th century, proposing the adoption of the term "novidades musicas" (musical novelties) to designate this phenomena of ongoing import of foreign musical genres to the country during the period. At last, it is presented a musical composition, accompanied by a memorial detailing this auctor's aesthetical views on the work, showing a concept called "Transmutation", in which some of Clemente Ferreira *Schottische's* characteristics are used for creating original musical.

Keywords: Ethnomusicology. Pará's Music. Clemente Ferreira Júnior. *Schottisch*. Musical Composition.

LISTA DE FIGURAS:

Figura 1 - Foto de Clemente Ferreira Júnior.....	22
Figura 2 - Clemente no pormenor de “Os Últimos Dias de Carlos Gomes” (De Angelis).....	39
Figura 3 - Capa do fonograma “Compositores Paraenses dos Séculos XIX e XX”, na qual figura pormenor do quadro “Os Últimos Dias de Carlos Gomes” (De Angelis).....	40
Figura 4 - Pormenor da partitura Olympia-Cinema.....	42
Figura 5 - OS THEATROS, 1912.....	43
Figura 6 - Ciclo rítmico do <i>schottisch</i> , com acordes.....	48
Figura 7 - Dinâmica rítmica da valsa (compasso ternário) comparada ao segundo tempo do ciclo rítmico do <i>schottisch</i> (compasso quaternário), com acordes.....	50
Figura 8 - ALBERTO Frend & Comp., 1893.....	52
Figura 9 - ULTIMAS Novidades Musicaes, 1893.....	52
Figura 10 - ALBERTO Frend & C., 1894.....	53
Figura 11 - NOVIDADE Musical, 1892.....	54
Figura 12 - FÍGARO Musical, 1892, número 256, p. 1.....	54
Figura 13 - Pormenor da partitura Portugal-Brazil, de Clemente Ferreira.....	55
Figura 14 - Pormenor do verso da partitura Flor de Meus Olhos, de Clemente Ferreira.....	56
Figura 15 - Pormenor do verso da partitura Flor de Meus Olhos, de Clemente Ferreira.....	15
Figura 16 - Página 1 da partitura “Mais Tarde”, J. Cleferson (Clemente Ferreira Júnior).....	59
Figura 17 - Síncope característica no compasso 2/4.....	64
Figura 18 - Síncope característica no compasso 4/4.....	65
Figura 19 - Melodia dos compassos 1-5.....	65
Figura 20 - Exemplo de <i>tresillo</i>	65
Figura 21 - Exemplo da relação da noção da “síncope característica” com o paradigma do <i>tresillo</i>	66
Figura 22 - Paradigma do <i>tresillo</i> dentro do compasso de 4/4.....	66
Figura 23 - Compassos 1-5 da obra Portugal-Brazil de Clemente Ferreira Júnior.....	66
Figura 24 - Compassos 18-20 da obra Portugal-Brazil.....	67
Figura 25 - Compassos 18-20 da obra Portugal-Brazil.....	67
Figura 26 - Compassos 13-14 da obra Brejeiro.....	67
Figura 27 - Compassos 1-5 da obra Portugal-Brazil, parte da mão direita.....	68

Figura 28 - Melodia dos compassos 18-22.....	68
Figura 29 - Compassos 1-5 da obra Portugal-Brazil.....	68
Figura 30 - Compassos 52-57 de Portugal-Brazil.....	69
Figura 31 - Compassos 70-73 da obra Portugal-Brazil.....	69
Figura 32 - Compassos 70-73 da obra Portugal-Brazil, trecho da mão direita.....	69
Figura 33 - Compassos 79-80 da obra Portugal-Brazil, trecho da mão direita.....	70
Figura 34 - Compassos 79-82 da obra Portugal-Brazil, trecho da mão direita.....	70
Figura 35 - Compassos 78-82 da obra Portugal-Brazil, trecho da mão direita.....	70
Figura 36 - Compassos 79-80 da obra Portugal-Brazil, trecho da mão direita.....	71
Figura 37 - Compassos 25-29 da obra “Lundu do Assahy”, autoria desconhecida.....	71
Figura 38 - Compassos 79-80 da obra Portugal-Brazil, trecho da mão esquerda.....	71
Figura 39 - Acompanhamento da mão esquerda de Portugal-Brazil dos compassos 79-82.....	72
Figura 40 - Trecho da obra Lundum, transcrita por Mário de Andrade (1980).....	72
Figura 41 - Capa da obra Portugal-Brazil.....	73
Figura 42 - Pormenor da capa da obra Portugal-Brazil.....	73
Figura 43 - Primeiros compassos da obra Schoppiniana de Clemente Ferreira Júnior.....	77
Figura 44 - Opus 32, Balada em Sol Menor de Frederic Chopin, edição de 1881.....	77
Figura 45 e 46 - Compassos 3-4 da obra Schoppiniana, com a ocorrência da dissonância de passagem, seguida de ilustração que auxilia a percepção tonal do trecho.....	78
Figura 47 - Compassos 3-4 da obra Schoppiniana, com a ocorrência da dissonância de passagem.....	82
Figura 48 - Percepção tonal da dissonância de passagem do trecho anterior de Opus 32 de Chopin.....	78
Figura 49 - Compassos 1-5 da obra Olhar Faceiro, com a ocorrência da dissonância de passagem.....	79
Figura 50 - Percepção tonal da dissonância de passagem referente ao compasso 5 Opus 32 de Chopin.....	80
Figura 51 - Compassos 1-8 do Hino Nacional Brasileiro.....	80
Figura 52 - Melodia da obra Balada em Sol Menor, op. 32, de Chopin. Melodia isolada dos compassos 8-12.....	81
Figura 53 - Melodia da obra “Sonhos Tristes”, de Clemente Ferreira. Melodia em Si Menor (tonalidade original) dos compassos 1-5.....	81

Figura 54 - Melodia da obra “Sonhos Tristes”, de Clemente Ferreira. Melodia transposta para a tonalidade de Sol Menor, dos compassos 1-5.....	81
Figura 55 e 56 - Melodia do compasso 3-4 de “Sonhos Tristes” transposta para a tonalidade de Sol Menor e melodia do compasso 8 da opus 32 de Chopin, respectivamente.....	82
Figura 57 - Compassos 1-2 da obra “Sonhos Tristes” de Clemente Ferreira Júnior.....	82
Figura 58 - Melodia da obra “Sonhos Tristes”, de Clemente Ferreira. Melodia em Si Menor (tonalidade original) dos compassos 1-5.....	83
Figura 59 - Compasso 1 da obra “Sonhos Tristes”, seguido de uma síntese das relações intervalares utilizadas no compasso. O compasso 1 é praticamente idêntico aos compassos 5 e 9, que serão omitidos nos exemplos.....	84
Figura 60 - Compasso 6 da obra “Sonhos Tristes”, seguido de uma síntese das relações intervalares utilizadas no compasso.....	84
Figura 61 - Compasso 7 da obra “Sonhos Tristes”, seguido de uma síntese das relações intervalares utilizadas no compasso.....	84
Figura 62 - Compasso 12 da obra “Sonhos Tristes”, seguido de uma síntese das relações intervalares utilizadas no compasso.....	85
Figura 63 - Compasso 13 da obra “Sonhos Tristes”, seguido de uma síntese das relações intervalares utilizadas no compasso.....	85
Figura 64 - Compasso 14 da obra “Sonhos Tristes”, seguido de uma síntese das relações intervalares utilizadas no compasso.....	85
Figura 65 - Compassos 1-14 da obra “Olhos Sombrios”.....	86
Figura 66 - Compasso 2 da obra “Olhos Sombrios”, seguido de uma síntese ilustrativa das relações intervalares utilizadas no compasso.....	86
Figura 67 - Compassos 10-11 da obra “Olhos Sombrios”, seguido de uma síntese ilustrativa das relações intervalares utilizadas no compasso.....	87
Figura 68 - Compassos 12-13 da obra “Olhos Sombrios”, seguido de uma síntese ilustrativa das relações intervalares utilizadas no compasso.....	87
Figura 69 - Pormenor da capa de “Olhos Sombrios”.....	88
Figura 70 - Capa da obra “Olhos Sombrios”.....	89
Figura 71 - Compassos 15-17 da “sonata 41” de Beethoven.....	90
Figura 72 - Capa da obra “Olhos Sombrios”.....	90
Figura 73 - Compassos 1-8 da obra “Denguice”, de Clemente Ferreira Júnior.....	91

Figura 74 - Compassos 5-6 de “Denguice”	91
Figura 75 - Acordes utilizados no último tempo do compasso 5 e primeiro tempo do compasso 6.....	91
Figura 76 - Compassos 12-13 de “Denguice”	92
Figura 77 - Acordes utilizados no último tempo do compasso 12 e primeiro tempo do compasso 13.....	92
Figura 78 - Compassos 37-38 de “Denguice”	92
Figura 79 - Demonstração do acorde utilizado no segundo tempo do compasso 38, mostrando a dissonância de passagem.....	93
Figura 80 - Compassos 58-59 de “Denguice”	93
Figura 81 - Demonstração das relações intervalares utilizadas nos trechos mencionados nos parágrafo anterior, referentes aos dois primeiros tempos do compasso 58, e dois primeiros tempos do compasso 59.....	93
Figura 82 - Obra “Rosa do Céu”, de Bernardo Bragança.....	95
Figura 83 - Obra “Suspiros de um Anjo”, de Bernardo Bragança.....	96
Figura 84 - Pormenor da capa da obra “Sonhos Tristes”, de Clemente Ferreira Júnior.....	99
Figura 85 - Primeira frase, “Jardins Solares”	100
Figura 86 - primeira frase, “Sonhos Tristes”	100
Figura 87 - Compassos 3-4 de “Jardins Solares”	101
Figura 88 - Compassos 6-8 de “Jardins Solares”	101
Figura 89 - Compassos 9-11 de “Jardins Solares”	101
Figura 90 - Compassos 13-16 de “Jardins Solares”	101
Figura 91 - Compassos 15-18 de “Jardins Solares”	102
Figura 92 - Compassos 32-33 de “Jardins Solares”	102
Figura 93 - Compassos 35-36 de “Jardins Solares”	102
Figura 94 - Compassos 19-20 de “Jardins Solares”	102
Figura 95 - Compassos 1-4 da obra “Sonhos Tristes”, de Clemente Ferreira Júnior.....	103
Figura 96 - Imitação do gestual melódico.....	104
Figura 97 - Compassos 5-7 da obra “Sonhos Tristes”	104
Figura 98 - Melodias dos compassos 21-23.....	104
Figura 99 - Melodias dos compassos 24-29.....	104
Figura 100 - Melodias dos compassos 38-39.....	105

Figura 101 - Melodias dos compassos 1-6 da obra “II. Belle-Époque”	105
Figura 102 - Melodias dos compassos 3-4 da obra “II. Belle-Époque”	106
Figura 103 - Melodias dos compassos 31-37 da obra “II. Belle-Époque”	106
Figura 104 - Melodias dos compassos 18-21 de “III. Vítrea”	107
Figura 105 - Compassos 5-7 da obra “Sonhos Tristes”	107
Figura 106 - Série modal de 8 notas. Série original (A).....	108
Figura 107 - Série modal de 8 notas. Série invertida (B).....	108
Figura 108 - Série modal de 8 notas. Série original como retrógrada.....	108
Figura 109 - Série modal de 8 notas. Série invertida como retrógrada.....	108
Figura 110 - Série modal de 8 notas. Encadeamento da escala modal em forma original.....	109
Figura 111 - Série modal de 8 notas. Encadeamento da escala modal em forma invertida....	109
Figura 112 - Série modal de 8 notas. Encadeamento da escala modal em forma invertida....	109
Figura 113 - Série modal de 8 notas. Série original como retrógrada.....	109
Figura 114 - Compassos 26-28 de “Vítrea”. Trechos com identificações de matrizes modais.....	110
Figura 115 - Exemplos do sistema de identificação das matrizes modais da obra.....	110
Figura 116 - Exemplos do sistema de identificação das matrizes modais da obra.....	111

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	16
2 CLEMENTE FERREIRA JÚNIOR, COMPOSITOR DA BELA ÉPOCA	23
2.1 VIDA E FORMAÇÃO MUSICAL.....	23
2.2 O CENÁRIO CULTURAL DA <i>BELLE ÉPOQUE</i> E A PRÁTICA MUSICAL DE CLEMENTE.....	25
2.3 A LIGAÇÃO COM CARLOS GOMES.....	35
2.4 OLYMPIA-CINEMA.....	40
2.5 GOSTO PELOS GRANDES ESPETÁCULOS.....	44
2.6 VALSAS, <i>POLKAS</i> E <i>SCHOTTISCHES</i>	46
2.7 O REI DA <i>SCHOTTISCH</i>	47
3 AS NOVIDADES MUSICAIS E A TRANSFORMAÇÃO DA MÚSICA BRASILEIRA	51
3.1 “NOVIDADES MUSICAES” EM DEMANDA.....	51
3.2 NATURALIZAÇÃO DE GÊNEROS ESTRANGEIROS.....	57
4 ANÁLISE	62
4.1 REFLEXOS DA MÚSICA NACIONAL NO <i>SCHOTTISCH</i> DE CLEMENTE.....	64
4.2 O ROMANTISMO NO <i>SCHOTTISCH</i> DE CLEMENTE.....	74
5 TRANSMUTAÇÃO	96
5.1 JARDINS SOLARES.....	98
5.2 SONHOS FUTUROS.....	103
5.2.1 Flor Futurista	103
5.2.2 Belle-Époque	105
5.2.3 Vítrea	107
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	115
ANEXOS	123
A - LISTA DE OBRAS	123
B - SONHOS TRISTES	124
C - SCHOPPINIANNNA	127

D - DENGUICE	132
E - OLHAR FACEIRO	137
F - OLHOS SOMBRIOS	140
G - PORTUGAL-BRAZIL	143
APÊNDICES	148
A - JARDINS SOLARES	148
B - SONHOS FUTUROS	151
C - FLOR FUTURISTA	153
D - BELLE ÉPOQUE	154
E - VÍTREA	156

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nos dias atuais poucos são os que ouviram falar de Clemente Ferreira Júnior. Seu esquecimento na memória do povo paraense contrasta com o gigantesco legado cultural deixado pelo compositor durante sua vida de atuação artística em Belém, durante a chamada *Belle Époque*. Apesar de ter ouvido seu nome durante a vida inteira, mesmo sabendo que meu tataravô Clemente era “músico”, nunca imaginaria a real extensão da contribuição que Clemente Ferreira Júnior teria feito para a música do Pará e do Brasil antes de ter em mãos as cópias de algumas de suas composições.

Foi por causa de minha avó, Maria de Lourdes Venturieri (2017), neta de Clemente Ferreira Júnior, que obtive conhecimento da existência de sua vida musical. Lourdes costumava sempre dizer que Clemente “tocava” no Cinema Olympia e sempre mencionou as obras que mais apreciava do compositor: as valsas “Noites Veladas” e “Minha Filha Dorme”, ambas feitas para duas de suas tias. Pelo momento em que havia despertado interesse em sua obra, fui informado que a família já não possuía mais partituras de Clemente. O pai de Dona Lourdes, Virgínio Ferreira, havia emprestado o acervo da família para um programa musical da extinta Rádio Clube, “Baú Velho”, pelos meados dos anos 60 e após emprestado, o material nunca teria sido devolvido à família, sendo esse um fato que Dona Lourdes sempre mencionara com muito pesar, me dando a impressão de que sua obra estaria perdida para sempre.

Pelos idos de 2007, havia conhecido o professor e compositor Urubatan Ferreira de Castro (2018), que me informou que teria a posse de alguns exemplares das partituras. Urubatan inclusive ficara entusiasmado pelo fato de ter encontrado algum parente relacionado ao compositor, visto que o próprio cultivava grande admiração por Clemente ao longo de sua carreira de professor e pesquisador. Urubatan me mostrou cerca de 15 partituras, entre valsas, *schottisches*, *habaneras* e marchas. Uma partitura me chamou a atenção, a valsa intitulada “Olympia-Cinema”, que possuindo os dizeres na capa: “Aos proprietários do Cinema Olympia, no dia de sua inauguração”, desenhava uma ponte direta entre o relato de minha avó a esta partitura. Minha avó falava que Clemente “tocava” no Cinema Olympia, mas não havia detalhado que Clemente havia composto uma obra exclusivamente para a sua inauguração em 1912 e muito menos que o compositor a havia executado como regente de uma orquestra de cordas, acompanhado ao piano, juntamente com uma série de composições suas e de outros

compositores clássicos, no dia da inauguração do cinema. Tal constatação teria grande impacto na minha vida: a partir de então, iria ingressar em uma jornada em busca de uma ancestralidade distante, através da música do passado de Belém.

As informações coletadas me levaram, na época, à ideia de fazer um documentário sobre Clemente, o que acabou por não se concretizar por falta de verbas. Mesmo assim, quando pude, difundi as composições do meu tataravô em trabalhos de trilha sonora para cinema, como por exemplo, na série Miguel, Miguel (MARANHÃO; ELARRAT, 2010) na qual se escuta, logo na abertura, o *schottisch* “Sonhos Tristes”, interpretado pela Leandra Vital. Para o documentário Olhos d’água (SOUZA, 2014) também gravei algumas de suas obras. Algo de extrema importância para a celebração de sua desaparecida memória, foi a ocasião do centenário do Cinema Olympia, em 2012, em que auxiliei o professor Urubatan transcrevendo e editando um arranjo seu para a valsa “Olympia-cinema” a ser executada, igualmente por um quarteto de cordas, 100 anos depois da estreia.

A partir dessa dissertação de mestrado, obtive uma oportunidade única de investigar este compositor a partir de um olhar científico, mergulhando em suas composições e proporcionando uma melhor compreensão sobre a música feita no passado de Belém.

O problema de pesquisa se apresenta a partir das proposições: Como ocorrem os processos de criação musical referentes à prática musical de Clemente Ferreira? Quais são os elementos constituintes do *schottisch* feito pelo compositor, e qual a relação dessa criação musical com seu contexto socio-econômico? Sendo assim, o objetivo geral consiste em investigar 6 obras criadas pelo compositor dentro deste gênero, com objetivos específicos que incluem um olhar investigativo à sua obra como um todo, buscando compreender sua prática musical dentro do contexto da Belém da passagem do século XIX para o XX, identificando em sua criação musical elementos da música nacional assim como outros elementos constituintes. Está entre os objetivos específicos a elaboração de uma pesquisa bibliográfica e de campo acerca de sua biografia, identificando o seu papel no panorama sócio-cultural da época.

A escolha do *schottisch* como objeto de estudo principal se dá em função de que o *schottisch* é um gênero muito pouco estudado até o momento, mesmo tendo em consideração o seu papel relevante na na modelação da música popular do século XIX. A escolha também apoia-se na afirmação de Mecenas Rocha (1949) de que Clemente teria sido o “rei da *schottisch*” (1949, p. 138), sendo considerado pelo autor, um mestre na composição do

gênero. Desde o início de meu interesse pela obra de Clemente, a partir das primeiras escutas de sua obra, o *schottisch* tinha se destacado nas audições, sendo para mim, o gênero composicional preferido deste compositor, que mostrava seu potencial técnico e criativo.

A valsa também tinha sido uma de suas principais expressões, fato que se sustenta, principalmente a partir da constatação de Vicente Salles (2008) de que Clemente Ferreira teria criado a “valsa paraense”, transformando de tal maneira este gênero vienense a ponto de torná-lo paraense. No *schottisch*, assim como na valsa, Clemente mostra todo um sentimento musical que só pode ser completamente compreendido por quem nasceu por estas terras. Ao ouvir as suas composições é possível “lembrar-se” de uma cidade distante: uma Belém que existiu e que se esqueceu, sendo revelador da ancestralidade de todo um povo.

Para a dissertação “O *Schottisch* de Clemente Ferreira Júnior”, construiu-se uma abordagem metodológica mista, que conta com ferramentas teóricas do estudo etnomusicológico através de uma vertente histórica.

Se fazem valer conceitos de Sônia Chada (2007) e Bruno Nettl (2005). Utiliza-se a noção de “prática musical” de Sônia Chada (2007), que considera o contexto social da prática como algo de fundamental importância, visto que “modela a prática musical, ao mesmo tempo em que é modelado por ela” (CHADA, 2007, p. 1). Assim, busca-se compreender a prática musical de Clemente Ferreira Júnior, sobretudo analisando o contexto social da “*Belle Époque* paraense” e o seu papel de “modelado” e “modelador” deste contexto, através de sua criação musical no gênero *schottisch*.

De Bruno Nettl (2005), empresta-se a abordagem de “música como cultura” que requer a integração da música, seus conceitos e seus comportamentos relacionados e assim, toda a vida musical para um tipo de modelo cultural, ligado a um viés antropológico (NETTL, 2005, p. 217). Tal abordagem consegue atentar para a “natureza geral” da cultura estudada e em como a música produzida nesta cultura acomoda sua estrutura e caráter geral, ajudando a identificar valores centrais, como hierarquia ou o individualismo, mostrando como esses valores são continuados ou violados na sua concepção musical, no comportamento e no som (NETTL, 2005, p. 218).

Complementar ao raciocínio de “música como cultura” de Nettl (2005), admite-se a premissa do etnomusicólogo John Blacking (2000), na publicação “How Musical is Man?”, que afirma que “não é o bastante identificar um estilo musical característico nos seus próprios termos observando a relação com sua sociedade”, pois “devemos reconhecer que nenhum

estilo musical apresenta “seus próprios termos”, pois “seus termos são os termos de sua sociedade e cultura, assim como os corpos humanos que o escutam, criam e o executam” (BLACKING, 2000, p. 25)¹. Blacking (2000) reitera que a música de uma sociedade não pode ser dissociado dos termos culturais dessa sociedade que a escuta, a cria e a produz. Completa que “não podemos estudar música como algo isolado, quando a pesquisa em etnomusicologia deixa claro que as coisas musicais nunca são estritamente musicais, e a expressão das relações tonais nos padrões sonoros podem ser secundários às relações extra-musicais que tais sons representam.” (BLACKING, 2000, p. 25)², reafirmando a importância dos aspectos extra-musicais (sócio-culturais) na investigação etnomusicológica.

Entender o compositor como ser social mostra essencial no estudo, pois “O conhecimento do compositor como indivíduo e como ser social e cultural é evidentemente primordial para penetrar o processo da criação musical. (BÉHAGUE, 1992, p. 8)”, porquanto se fará presente no estudo das novidades musicais, a análise do contexto social que envolveram os compositores estudados, assim como a consideração de sua posição político-ideológica “O contexto social não se define não somente como identidade sócio-cultural que corresponde a valores específicos do grupo social do compositor, mas também da posição política-ideológica do mesmo.” (BÉHAGUE, 1992, p. 7)

Monta-se, através da junção de fontes históricas diversas uma pesquisa que mostra um quadro referente ao papel de Clemente Ferreira Júnior e sua música dentro do panorama cultural de Belém na *Belle Époque*. Para tal, utilizamos um sem número de relatos históricos preservados em periódicos brasileiros, principalmente do Pará e do Rio de Janeiro. A utilização dessas fontes históricas primárias se mostram essenciais à pesquisa, em muitos exemplos se mostrando mais esclarecedoras do que relatos produzidos por historiadores, no caso específico do sujeito pesquisado, visto que além de Salles (2007), não há outro historiador que aborde a história de Clemente Ferreira.

Propõe-se, ademais, um cruzamento entre os relato históricos escritos, através de periódicos e livros, com entrevistas semi-estruturadas com indivíduos específicos, detentores

¹ It is not enough to identify a characteristic musical style in its own terms and view it in relation to its society. [...] We must recognize that no musical style has “its own terms”: its terms are the terms of its society and culture, and the bodies of the human beings who listen to it, and create and perform it. (BLACKING, 2000, p. 25, tradução nossa).

² We can no longer study music as a thing in itself when research in ethnomusicology makes it clear that musical things are not always strictly musical, and the expression of tonal relationships in patterns of sound may be secondary to extramusical relationships which the tones represent. (BLACKING, 2000, p. 25, tradução nossa).

de informações e visões particulares sobre a vida e a prática musical de Clemente Ferreira. A entrevista de maior valor histórico foi a de Maria de Lourdes Venturieri(2017), neta de Clemente Ferreira que também é avó do pesquisador, sendo fornecedora de informações essenciais, principalmente no que diz respeito à vida do compositor e atuação profissional. Se obtiveram importantes informações através de entrevista com o músico e pesquisador Jonas Arraes (2017), o qual durante muitos anos desenvolveu amizade com o pesquisador Vicente Salles (2007), que foi o historiador que reuniu o maior número de informações sobre Clemente Ferreira Júnior até o momento, reconhecendo-lhe a importância histórica para o Brasil e o Pará. O relato de Jonas proporciona uma ponte entre a nossa pesquisa e o relato de Salles, passado para Jonas através da sua proximidade com Salles, enquanto vivo. Consideraram-se também certas informações fornecidas para o pesquisador através do próprio Salles durante uma conversa telefônica ocorrida em 2008. Urubatan Ferreira de Castro (2018) também forneceu importantes informações e *insights* que auxiliaram a análise das obras de Clemente Ferreira Júnior.

O trabalho compreende, paralelamente, uma pesquisa de fontes musicais impressas e editadas durante o final do século XIX e início do século XX no Pará, pertencentes ao compositor e a outros compositores regionais e nacionais. A pesquisa e análise das partituras de Clemente buscam identificar características musicais presentes em sua obra, visando fornecer informações relativas ao panorama sócio-cultural, fornecendo uma visão pormenorizada a respeito da prática musical do compositor. A análise da sua obra e portanto, de sua criação musical, também se mostra importante para a compreensão de aspectos intrínsecos ligados à essa prática.

Béhague (1992) ressalta que dentro do processo de criação musical, a multiplicidade e simultaneidade de fatores que não incluem apenas significados de ordem puramente musical, mas que considere fatores sócio-culturais, por referências não-musicais, pois segundo o mesmo autor “O “processo” denota o ato ou as ações/intenções envolvidos na produção da forma. O ato de compor tem uma forma determinada sócio-culturalmente, assim como a obra sendo composta; o ato em si, no entanto, é um processo. (BÉHAGUE, 1992, p. 6), o que apresenta consonância com o ímpeto investigativo do projeto “O *Schottisch* de Clemente Ferreira Júnior”.

No processo de análise são incluídas noções ligadas ao pensamento teórico musical, que incluem autores como: Jan Larue (1989), que propõe uma análise musical, que considera

enfoques específicos ligados a três dimensões na música (pequenas, médias e grandes); Esther Scliar (2008), que apresenta uma pertinente abordagem analítica ligada a fraseologia musical; Arnold Schoenberg (2004), que sintetiza noções ligadas à composição musical e harmonia musical.

Por fim, a pesquisa resulta na apresentação de uma composição musical deste autor, com um pequeno memorial apresentando as escolhas composicionais e técnicas empregadas. A composição se faz presente no trabalho em função da relação de parentesco e de grande admiração do pesquisador-compositor para com o sujeito estudado. Tal proposição, de se colocar na pesquisa e deixar-se ser tocado pelo sujeito pesquisado, passa por vias acadêmicas não-ortodoxas, ao menos no que se observa dentro de trabalhos nos campos da etnomusicologia, em que o pesquisador, comumente, procura manter uma certa neutralidade do sujeito/objeto pesquisado. A inserção da composição no projeto propõe um diálogo entre o pesquisador/compositor com o sujeito pesquisado, tataravô do primeiro, através de um processo denominado “transmutação”, que visa criar uma ponte entre estes dois sujeitos compositores, distantes na linha temporal, porém ligados pelo sangue e pelas memórias indiretas, através da re-imaginação e transformação de obras antigas em obras novas. Tal processo propõe a utilização de certas características da música produzida na *Belle Époque* paraense por Clemente Ferreira, permitindo à mesma uma concepção composicional pertencente a um outro contexto cultural (contexto sócio-cultural do pesquisador/compositor).

Sendo assim, o trabalho é composto de cinco capítulos: I - Considerações Iniciais; II - Clemente Ferreira Júnior, Compositor da Bela Époque, que apresenta uma visão sobre a prática musical do compositor considerando a atuação dentro do seu contexto cultural; III - As Novidades Musicais e a Transformação da Música Brasileira, que investiga o processo da naturalização dos gêneros estrangeiros durante o fim do século XIX e início do século XX, situando a obra de Clemente Ferreira Júnior no processo; IV - Análise, que cobre a análise de 6 composições do gênero *schottisch* do compositor Clemente, procurando fornecer uma janela para o seu pensamento composicional e apontando os aspectos de sua criação musical, situando as suas escolhas composicionais ao *modus operandi* de sua prática musical ligada a seu contexto sócio-cultural; V - Transmutação, que apresenta uma composição por parte do pesquisador/compositor, promovendo um diálogo criativo na pesquisa; VI - Considerações Finais, que trata da parte final do trabalho em que se mostram os resultados e conclusões reflexivas da pesquisa; Referências; Anexos; Apêndices.

Figura 1 - Foto de Clemente Ferreira Júnior.



Fonte: Museu da UFPA, acervo Vicente Salles.

2 CLEMENTE FERREIRA JÚNIOR, COMPOSITOR DA BELA ÉPOCA

2.1 VIDA E FORMAÇÃO MUSICAL

Clemente Ferreira Júnior nasceu em Belém em 10 de outubro do ano de 1864, representou a música de seu tempo e obteve reconhecimento em vida, como compositor, pianista, maestro e professor. Vicente Salles (2007) comparava a prática musical de Clemente com a prática musical de Ernesto Nazareth (1893), considerando a grande diferença entre os dois artistas, considerava Nazareth um bom contraponto de comparação para a compreensão da prática de compositor e pianista na *Belle Époque* paraense: “CFJ representa a música popular de seu tempo como Ernesto Nazareth (1893) representa a carioca” (2007, p. 130). No que diz respeito às diferenças entre ambos, Salles (2007) afirma que Clemente teve mais oportunidades que o compositor carioca, por ter estudado na Europa, com grandes nomes da música mundial e ter conseguido ser professor de piano no estabelecimento oficial, mas que mesmo assim, “ambicionou glórias artísticas diferentes das que o bafejaram” (SALLES, 2007, p. 131).

O pai do compositor, com toda a certeza chamava-se Clemente Ferreira, no entanto não há informações certificadas sobre ele. Em pesquisa na Hemeroteca Digital Brasileira, integrante da Biblioteca Nacional, se encontram algumas ocorrências de um “Clemente Ferreira” entre o ano de 1870 até o ano de 1876, porém não há como ter certeza absoluta de que este indivíduo seria o pai do compositor. Pouco se sabe também sobre a infância de Clemente Ferreira Júnior, a mais antiga informação que se tem sobre o compositor é que ele rumou a Lisboa com apenas 10 anos, de acordo com o precioso relato de Ignácio Moura (1895): “Apenas com 10 anos seguiu para a Europa” (MOURA, 1895, p. 88).

Considerando o relato de Moura (1895), Clemente partira inicialmente para a cidade de Porto, onde passou 4 ou 5 anos, seguindo para Lisboa com o intuito de estudar Medicina, porém tendo passado a maior parte do tempo em aulas no conservatório e na Academia de *Bellas Artes*.

Seria correto dizer que em 1880 teria se estabelecido em Lisboa, onde se tornou professor de música em curto espaço de tempo (SALLES, 2007, p. 130). De acordo com Salles (2007), nos anos seguintes, o compositor teria morado em Leipzig e Paris, não especificando quantos anos teria passado em cada uma dessas localidades.

Em Paris, o compositor teve aulas com Anton Rubinstein (s. d.), que inclusive, já foi professor de composição de Tchaikovsky (s. d.): “Frequentou em Paris o curso de Rubenstein e Stany, sobretudo o primeiro, muito conhecido do alto mundo da música” (MOURA, 1895, p. 88). Tal fato deve ter lhe estimulado e dado uma ambição especial para seguir como compositor e intérprete ao piano, visto que Rubinstein exercia tal fascínio sobre os seus alunos e admiradores, entre eles o famoso Igor Stravinsky (s. d.). Também tomou aulas de piano com Marmontel em Paris (SALLES, 2007, p. 130), que já deu aulas a Debussy (CALDEIRA FILHO, 1961, p. 228), “tendo recebido calorosos elogios do primeiro” (MOURA, 1895, p. 88). Pode-se afirmar que Clemente viveu avidamente a cena musical européia da segunda metade do século XIX, o que iria refletir diretamente na primeira fase de sua obra em território brasileiro. Clemente Ferreira certamente absorveu a efervescência que permeava as artes na Europa no final do século XIX.

O detalhamento de sua formação acadêmica no velho continente, é confirmado a partir de alguns relatos espaçados como o da “Revista da Semana”, do dia 12 de Julho de 1913: “Tendo feito sua educação literaria e artistica na Europa, o Sr. Clemente Ferreira regressou ao seu Estado, o Pará [...]” (CLEMENTE Ferreira (O Berger Brasileiro), 1913, número 687, p. 9). No periódico “O Imparcial”, datado de 16 de Junho de 1913, é confirmada a 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)”. O mesmo periódico também menciona a sua atividade como professor de línguas: “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 (MÚSICA - o professor Clemente Ferreira, 1913, número 194, p. 7) o que revela indubitavelmente seu cosmopolitismo.

Ainda há muitas lacunas no que se refere aos anos de Clemente Ferreira Júnior na Europa. É muito provável que já houvesse uma considerável produção composicional no velho continente. Entretanto, só há uma informação existente sobre uma obra sua sendo executada na europa, trata-se da valsa Olhos Negros que novamente, de acordo com o relato de Moura (p. 89, 1895) “muitíssimo foi apreciada em Paris, quando ali foi executada pela pianista paraense Mathilde Sinay”. O relato, portanto não detalha a data de execução da obra.

Moura (1895, p. 88) afirma que Clemente retornou em 1883 a Belém, sendo assim, este pesquisador acredita que os anos de Leipzig e Paris correspondam aos anos de 1879 até 1883. No entanto, o periódico *Diário de Belém* (1885) acusa a chegada de Clemente Ferreira da Europa no ano de 1885: “Passageiros - O vapor Inglês “Jerom” trouxe da Europa 34 passageiros, entre eles os srs, Clemente Ferreira Junior, Adolpho de Oliveira Klautau, Eduard Paul, José Ferreira da Silva Ramalho e José Luiz de La-Rocque.” (PASSAGEIROS, 1885, número 36, p. 2).

Clemente se muda definitivamente para o Rio de Janeiro em 1912, como afirma Salles (2007): “Até 1912 CFJ exerceu intensa atividade artística em Belém. Nesse ano, tangido pelas circunstâncias, transferiu-se para o Rio de Janeiro.” (SALLES, 2007, p. 131). A partir do ano de 1913, passa a lecionar na capital, fato esse que foi inclusive reportado no periódico *Estado do Pará* em 12 de junho de 1913: “O Professor Clemente Ferreira, no Rio: Rio, 9 - O professor Clemente Ferreira vae leccionar nesta capital.” (O PROFESSOR Clemente Ferreira, no Rio, 1913, número 792, p. 5). Em 1915, o periódico *Estado do Pará* o parabeniza pelo seu aniversário, referindo-se a sua nova locação: “Também completam annos hoje:-o sr. Clemente Ferreira, conhecido compositor paraense, residindo no Rio de Janeiro.” (A VIDA Mundana, 1915, número 1640, p. 2). Clemente retorna à Belém no ano de 1917, mesmo ano que marca a sua morte.

Segundo Lourdes Venturieri (2017), Clemente Ferreira teve vários filhos e nomeou alguns de maneira bem inusitada como é o caso de Tecla Ferreira, Siladó Ferreira, Tércia Ferreira, Tertius Ferreira o que indica sua ligação profunda com a música, que lhe proporcionou as principais conquistas em vida. Lourdes (2017) também afirma que o compositor obteve sucesso em vida, tanto artisticamente quanto financeiramente.

2.2 O CENÁRIO CULTURAL DA *BELLE ÉPOQUE* E A PRÁTICA MUSICAL DE CLEMENTE

A “*Belle Époque* paraense” ou a “Era da Borracha” foi um período reconhecido como de prosperidade econômica para a cidade de Belém. Essa prosperidade econômica³ se deu em função de um cenário de crescente demanda mundial por borracha (matéria-prima

³ Relativa prosperidade econômica, em função do posicionamento periférico da cidade dentro do capitalismo global, como mero fornecedor de matéria-prima.

exclusiva amazônica até então). Os principais núcleos de produção da indústria mundial injetavam grandes volumes de capital estrangeiro na cidade de Belém, o que situou a cidade como estratégica para o fornecimento dessa matéria-prima. De acordo com Fábio Fonseca de Castro (2010), essa “era da borracha” tem o seu auge entre os anos de 1880 até 1912, quando a cidade passa por uma transformação em vários âmbitos, sobretudo o em relação à urbanidade e costumes. O autor reflete sobre as ações que visam trazer a modernidade para a capital, através da implementação de um plano que transformou Belém e de uma gradual absorção dos modos de vida típicos das cidades européias:

Entre 1880 e 1912, período áureo da economia seringueira na Amazônia, a cidade de Belém foi o ponto central de um discurso de poder - a modernidade - que lhe reformulou o plano urbano e os costumes. O monopólio mundial do látex, mantido pela Amazônia nesse período, permitiu investimentos, públicos e privados, que tornaram Belém uma cidade única, de cores tradicionais acrescidas de signos de sofisticação, higienização e agilização da vida citadina do mundo europeu de então. Seguindo esses princípios, essa Belém ergueu-se altiva, uma capital da modernidade, ainda que na periferia extrativista e monocultura do capitalismo oitocentista. (FONSECA DE CASTRO, 2010, p. 137)

Fábio Fonseca de Castro (2010) questiona veementemente no livro “A Cidade Sebastiana” certas noções fantasiosas e conceitos dogmáticos “inquestionáveis” nos quais a sociedade belemense dos dias atuais é levada a acreditar no que se refere ao seu passado *Belle Époque*. Acredita-se que existiu uma cidade “civilizada” que funcionava quase de forma utópica, normalmente ignora-se que esses planos de modernidade foram transplantados de uma forma quase anti-natural e de certo modo, com brutalidade, tendo em vista que essa reurbanização também possuía um caráter excludente, privilegiando apenas uma elite, detentora do poder econômico. As observações de Fábio Fonseca de Castro (2010) pontuam que a modernidade da *Belle Époque* foi “falsamente conquistada” por ter se bastado em um sistema basicamente colonial.

Enfim, a renovação de Belém, iniciada em 1870 e concluída, dramaticamente, em 1912, trouxe no seu bojo a soma dessas experiências “de modernidade” constituídas no tecido de sua experiência histórica. A cidade-látex foi, em boa parte, um antimundo, uma modernidade falsamente conquistada, uma experiência urbana irregular, uma experiência social vacilante, uma experiência econômica distorcida e, sobretudo, uma experiência política flagrantemente destinada ao fracasso. (FONSECA DE CASTRO, 2010, p. 133)

A dependência econômica desses grandes centros capitalistas (principais injetores capital), ensejava uma espécie de sistema colonial, como já afirmado no texto. Sarges (2010)

corroborar com o entendimento de uma relação colonial durante o período: “O Pará - e consequentemente, a região amazônica [...] teve sua produção e seu comércio diretamente vinculados à Europa, enquadrando-se na linha do antigo sistema colonial (SAGRES, 2010, p. 91)”. Fábio Fonseca de Castro (2011) também reforça o argumento, ressaltando essa dependência do capital estrangeiro:

O ciclo do látex fez de Belém uma metrópole mercantil, governada por uma burguesia associada ao capital estrangeiro. Socialmente, uma das características marcantes dessa cidade-látex foi o emprego de grandes contingentes populacionais em ramos complementares da atividade da produção. A base do sistema comercial montado para a exploração de látex foi o capital estrangeiro, já que não havia, na época, capital local capaz de sustentar o empreendimento. (FONSECA DE CASTRO, 2010, p. 143)

A elite “endinheirada”, nascida decorrente do panorama de prosperidade econômica foi determinante para um processo de mudança cultural, que teve impacto na arquitetura, música e costumes de uma forma geral:

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. (SARGES, 2010, p. 111)

Essa elite ansiava por um modo de vida em consonância com Paris, mesmo que se desse através de uma relação ilusória: o desejo pela “civilização” e a apreciação pela cultura européia com toques de esnobismo:

Paris sempre presente. Era uma das imagens mais portentosas do ciclo. A comparação da capital do látex, fonte produtora do produto que movia o mundo, à cidade luz, signo central da modernidade urbano-comercial, a “capital do século XIX”, era feita a todo momento, e provocava delírios. Por exemplo, a alta goma, ou melhor, “tout le monde d’haute gomme”, ou “le grand caoutchouc”, paraenses, paraeníssimos, metidos a franceses, não gostavam de falar Pará - diziam, somente, Parrá... Paris... E quando acabavam as récitas no Theatro de Nossa Senhora da Paz, arrebatados, pediam - Encore!, Encore!, Encore! Eram incapazes de um simples “bis!”
Belém quis ser Paris em todos os sentidos. (FONSECA DE CASTRO, 2010, p. 157)

Obviamente, havia uma grande demanda para formas de entretenimento que estivessem em consonância com os termos culturais europeus. Foi o que ocasionou a vinda de inúmeras companhias artísticas a Belém, assim como a criação das casas de diversão ao molde parisiense. Sarges (2010) afirma que normalmente mandavam buscar companhias

artísticas da França, Portugal e Rio de Janeiro. De acordo com a autora a temporada de 1878 do Theatro da Paz foram apresentados 126 espetáculos:

Para seu entretenimento, mandavam buscar companhias artísticas na França, em Portugal e Rio de Janeiro, as quais fizeram época no Theatro da Paz. Calcula-se que, de fevereiro a dezembro de 1878, foram apresentados no Teatro, aproximadamente, 126 espetáculos. (2010, p. 113)

É nesse contexto, de relação de importação cultural direta, de crescente flerte com a cultura europeia, particularmente francesa, que Clemente Ferreira se insere no meio artístico de Belém. Retornou à sua cidade de origem, depois dos vários anos morando e estudando na Europa, o que seria uma prática comum das classes mais abastadas⁴.

Considerando a prática musical de músicos da época, observa-se a grande presença de música de compositores europeus nos recitais da época, como mostra o programa do concerto de despedida do pianista e compositor Friedenthal que contou com a presença de Clemente Ferreira à plateia:

Alberto Friedenthal fez ante hontem a sua despedida artística - ao Pará - nas salas do sr. George Wacker. Ante um auditório selecto, pela maior parte composto de artistas e dilletanti, o exímio pianista caminhou triumphante pelas emaranhadas difficuldades de Chopin, Tausig, Mendelssohn, Rubinstein e Listz.

As primeiras peças de Chopin, Henselet, Moszkowesky, Schubert e Schumann, que abriram o programma onde predominam as difficuldades de expressão, foram comprehendidas pelo auditorio - que reconhecem nellas só por si uma especialidade para um bom concertista, ao passo que as da segunda parte do concerto revela pela difficuldade de execução a organização poderosa e especial dos Thalberg e dos Rubinstein.

Friedenthal, os olhos meio cerrados e a frente erguida como que lendo na sua alma as phrases que pronunciava o teclado, passava sobre aquelles labyrinthos de difficuldades com a doce placidez das sombras, sem contracções, sem esforço, sem fadiga ao passo que por uma força magnética as emoções da alma do artista iam-se espalhar, pelo assombro, e pelo entusiasmo nas phisionomias dos que o ouviam.

No final de cada trecho a palavra unica era um braco que o applaudia.

Com curtissimo intervalo da primeira para a segunda parte, o pianista executou os trechos do programma, como de um fôlego terminando com a 12a Rapsodia hungara de Listz.

Ao terminar, o publico como estasiado ainda desejava ouvil-o e cremos que quanto mais o ouvisse menos se fartaria. Esplendido adeos foi este concerto, adeos pronunciado com todas as emoções do talento e da alma.

Alberto Friedenthal, em tres concertos que deu aqui, executou de quinze autores quarenta e oito peças, repetindo apenas três. De suas composições ouvimos nove, sendo uma delas a Canção para a mão esquerda, composta antes de hontem expressamente para o ultimo concerto.

Notamos entre as pessoas que compareceram à esplendida soiré, além dos representantes da imprensa, o exm. sr. conselheiro Tito Franco de Almeida, o pianista sr. Joaquim França e suas filhas, o sr. Marques de Carvalho e sua exma. esposa, os revds. conegos Macedo Sobrinho, Pinto Marques, Muniz, e o pianista Clemente Ferreira Junior. (DIÁRIO de Belém, 1887, número 111, p. 2)

⁴ Mandar os filhos estudarem na Europa.

Lia Braga e Jusamara Souza (2013), oferecem uma explanação sobre o processo de institucionalização da música européia em Belém, conectando tal processo diretamente ao contexto econômico relativo à economia da borracha, destacando o aparecimento de casas editoras, litografias e tipografias como agente consolidador da questão:

Nessa culminância do processo de institucionalização, que se considera ter ocorrido ao final do século XIX e início do século XX, houve a colaboração de diversos fatores materiais para a sustentação da difusão da música erudita européia em Belém, efeito do período de ascensão da economia da borracha e das riquezas por ela geradas, que ainda perdurou após sua queda. Dentre tais fatores estão: as sociedades musicais e as casas editoras, litografias e tipografias. A lista desses estabelecimentos permite perceber quão forte era o movimento musical em Belém entre a segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX. (VIEIRA; SOUZA, 2013, p. 208-209)

A partir dos dados obtidos nesta pesquisa, pôde-se traçar um esboço sobre o papel de Clemente Ferreira Júnior na cidade entre os anos de 1883 até 1913. Percebeu-se que o compositor foi um indivíduo de relativo destaque dentro do cenário cultural da Belém do final do século XIX, mostrando-se como um agente de difusão cultural, bem articulado em seu meio, associado a uma elite econômica e até certo ponto, difusor da cultura associada a esta elite, o que pode ser confirmado a partir do texto de Ignácio Moura (1895): “Chegado ao Pará (1883) tornou-se o chefe da propaganda de criar e alimentar o bom gosto para a musica classica.” (MOURA, 1895, p. 88), o que implica, antes de tudo, uma assumpção preconceituosa ao considerar “música clássica” como um agente “civilizatório”, própria de uma cultura sofisticada e de “bom gosto”, que teria que ser propagada em meios não europeus.

Clemente Ferreira se encontrava muito “bem inserido” dentro do cenário cultural de Belém, tanto que deixou muitos “vestígios” de sua vida através da imprensa da época. Além dos concertos e composições que eram anunciados em periódicos, alguns fatos de sua vida, os aniversários e fatos de sua vida eram constantemente noticiados. No dia 25 de Janeiro de 1896, era noticiado o aniversário de sua filha Tecla Ferreira: ”Tecla, gentilissima filha do ilustre professor, sr. Clemente Ferreira, prefaz hoje o seu 5o aniversario, cercada pelos affagos e carinhos da família estremecida” (JORNALZINHO Da Moda, 1896, número 25, p. 2), assim como o seu próprio aniversário do mesmo ano: “Nossas felicitações ao ilustre professor e festejado compositor de musica, sr. Clemente Ferreira Junior pelo seu

aniversário assinalado hoje, com sinceros votos pela sua longa reprodução. (JORNALZINHO Da Moda, 1896, número 284, p. 2).

Até mesmo a sua cabeleira é mencionada em um dos periódicos da época, através de uma crônica, como uma das manias da cidade. O periódico *Holophote*, do dia 25 de Abril de 1897 incluiu ainda o Ettore Bosio, o Ernesto Dias e o Ninito como adeptos da “mania das cabeleiras” no artigo intitulado “Manias...”:

N’essa bella terra do tacacá e do assahy. existem coisas que viciaram-se a certas coisas que nem a pau são capazes de deixarem estas coisas, que já se tornão verdadeiras manias [...] Mais outro: O Bosio; o Clemente Ferreira; o Ernesto Dias; o Ninito filho do Eplidio Costa, estão criando cabelleiras como as do Protestá dos Santos de Corneviele; julgo eu ser mania [...] (MANIAS..., 1897, n.1, p. 4)

A posição do compositor dentro da sociedade belemense, no qual o mesmo é retratado com um aparente sucesso e popularidade, é constatada em tantos outros periódicos da época. Um exemplo deste tipo de relato relacionado à sua figura é a publicação de 14 de Março de 1890, no qual o redator atesta o recebimento de uma partitura musical “*Gavotte Republicaine*”, afirmando que a música em questão teria se tornando por algum tempo “música da moda” em Paris e afirmando que Clemente já possui uma fama que o procede:

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.
Pela fama que a procedeo já todos aqui sabem que a *Gavotte* é uma bella producção do nosso intelligente patricio Clemente Ferreira.
A *Gavotte* conseguiu 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)

No mesmo ano, no mesmo periódico é anunciada a execução da *Gavotte Republicaine*, pelo maestro Roberto de Barros, em um formato orquestral:

CONCERTO

Realiza-se, hoje á noite, no “Café Chic”, um espendido concerto.
A orchestra, que será regida pelo conhecido maestro Roberto de Barros, executará a brilhante *gavotte-Republicaine*- do nosso intelligente patricio Clemente Ferreira.
(CONCERTO, 1890, número 103, p. 2)

O compositor recebeu muitos elogios à sua música e ao seu talento ao piano através de muitas publicações em periódicos locais. Um exemplo deste tipo de relato, do mesmo ano de 1890, referiu-se à valsa “Dis-moi Pourquoi”, no qual não se pouparam elogios à sua composição e ao próprio Clemente, no que se utilizaram os adjetivos “talentoso”, “original” e “festejado”:

“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)

“Dis-moi Pourquoi” e “Gavotte Republicaine” refletem demasiadamente bem o contexto cultural de influência européia descrito anteriormente, sobretudo pela utilização de dizeres franceses nos títulos, o que indica uma apropriação estética e no caso da Gavotte, uma celebração do espírito republicano efervescente, pouco tempo após a proclamação da república, em 1889.

Durante a pesquisa em periódicos, percebeu-se que as apresentações em clubes e teatros seria algo muito presente em sua prática musical, o que não incluíam apenas a execução pianística, mas também a regência. No concerto de despedida das irmãs Virgínia e Mathilde Sinay no Teatro da Paz, Clemente Ferreira e Ernesto Dias, juntamente com o maestro Bernardi teriam cuidado da regência, como é relatado no periódico Diário de Belém, do ano de 1887:

No dia 12 do corrente as nossas talentosas conterraneas Virginia e Mathilde Sinay, darão um concerto de despedida no Theatro da Paz com o valioso concurso dos distinctos maestros Bernardi e professores Clemente Ferreira e Ernesto Dias.

A festa será honrada com a presença do exm. presidente da provincia.

Do variado programma que vae publicado na secção respectiva, destacamos as bellissimas partituras: Quarteto de Suppé; Grande Concerto, e a Marcha Nuptiale.

Este concerto de despedida é sem duvida o -ultimo adeus- que dizem à sua patria e ao publico paraense, essas duas inteligentes meninas, que no dia 3 de fevereiro deverão seguir para Paris, em companhia de seu veterano pae.

Pois bem, seja esse ultimo adeus, correspondido por todos, com as homenagens a que tem incontestavel direito essas duas fulgurantes estrellas da Amazonia. (AS MENINAS Sinay, 1887, n.12, p. 2)

Na edição de número 86 do mesmo periódico também é relatada a apresentação de Clemente Ferreira na Associação Santa Cecília, em que não se economizam elogios à performance de Clemente ao piano:

Realisou-se ante-hontem, como estava anunciado, o concerto dado pela associação Santa Cecilia.

[...]

O sr. Clemente Ferreira Junior no seu galope de concerto- confirma a justa nomeada que já tem de bom pianista. Muita execução e muita nitidez. Folgamos por ver que o joven concertista é compositor desprezando o exemplo de inercia e inacção de alguns dos nossos professores, apresenta-se em publico reclamando a attenção dos applausos que merece. Nós que temos tido o prazer de, no seu gabinete de trabalho ouvir um grande número de suas composições, asseguramos que o sr. Clemente Ferreira reune ao verdadeiro talento musical o desejo de aperfeiçoar-se, portanto a infatigabilidade no trabalho. É com estes dotes que se fazem os Gotshalk e os Saint-Saens. (FOLHETIM Do Diário - Concerto, 1887, n.86, p. 2)

Clemente teve participação no concerto de Albert Friedenthal (s. d.) realizado no salão da Assembléia Paraense do dia 29 de Janeiro de 1891 e novamente é bastante elogiado:

Albert Friedenthal

Realisa-se hoje, no salão da Assembléia Paraense, o 2o concerto d'este disctincto artista. Tomará parte no concerto o nosso intelligente conterraneo Clemente Ferreira.

O programma em que figuram esplendidas composições de Mendelssohn, Weber, Chopin e Liszt, é assaz convidativo.

É de supor que o salão da Assembléia regorgite hoje de espectadores.

(ALBERT Friedenthal, 1890, n. 280, p. 1)

Em relação ao trabalho de autor de partituras musicais, o relato de Moura (1895), no ano de 1895, descreve a produção “atual” do compositor no qual além de Olhos Negros menciona “Bolero”, a “Gavotte Republicaine”, as valsas “Dismoi pour Quoi” e “Remember”, obras que, com exceção de Olhos Negros encontram-se preservadas no Acervo Vicente Salles, recolhido à Biblioteca do Museu da UFPA. Também menciona que o compositor estaria trabalhando em uma *Berceuse* para violino, diversos *romances* sem palavras, estudos de harmonias e uma *symphonia* para dez pianos e quarenta mãos (p. 89, 1895), cujas fontes não localizamos, em grande parte, até o momento.

Moura (1895) insinua que Clemente trabalha em composições ao “estilo de Gottschalk”: “Tem escripto para piano diversas producções no sublime estylo de Gothshalk” referindo-se às composições citadas no início do último parágrafo. A afirmação de Moura (1895) fornece uma pista para mais uma característica da música de Clemente, que teria alguma influência do compositor estadunidense. Tal informação pode ser cruzada com

informações contidas no reclame publicado no periódico Diário de Belém, do dia 17 de Julho de 1887, em que se mostra o programa de concerto a ser contemplado no Theatro da Paz em que Clemente executaria a obra “Le Banjo” de Gottshalk:

Grande Concerto
Vocal e instrumental

no salão de honra do
THEATRO DA PAZ
Em benefício da dilettanti de canto

D. Maria Pasini

Em 17 do corrente

Com o concurso de gentis senhoras e cavalheiros

Ultima vez que abre suas portas antes das grandes reformas que vae receber o dito theatro para o seu melhoramento.

Honrado com a presença do exm. sr. conselheiro presidente da provincia

Programma

2a Parte

[...]

3o - Le Banjo, esboço americano, para piano, Gottschalk - Sr. Clemente Ferreira

(GRANDE Concerto, 1887, n.159, p. 1)

O compositor possuía uma relação muito direta com a imprensa da época visto que algumas mídias faziam o trabalho de distribuir algumas de suas partituras, no caso a obra “Berceuse”:

Paquete do sul

[...]

A Arena- Foi distribuido ante-hontem o n. 10 d’este importante jornal litterario, acompanhando um supplemente artistico, do sr. Clemente Ferreira Junior, uma Berceuse para piano dedicada a mlle. C. Carneiro. (PAQUETE Do Sul, 1887, n.142, p. 2)

Evidências dessa relação com a imprensa também pode ser comprovada na edição de número 19 do ano de 1888 do periódico Diário de Belém, quando o jornal atesta o recebimento da composição Bolero, de Clemente, enviada pela casa editora M.J. da Costa e Silva. O jornal ainda recomenda às pianistas paraenses o “nome do autor”:

Paquete do Sul

[...]

Bolero - Pela casa do sr. M. J. da Costa e Silva, fomos mimosoados com um exemplar de um bolero, para piano, composição do nosso conterraneo Clemente Ferreira.

O nome do auctor é a melhor recommendação que tal peça deve ter para as pianistas paraenses.

Agradecemos. (PAQUETE Do Sul, 1888, n.19, p. 2)

A prática musical de Clemente Ferreira, através de um certo viés, pode ser comparada com a de outros compositores do mesmo período, como Ernesto Nazareth, cuja a prática musical pode ser equivalente à do pianeiro. Robervaldo Rosa traz um relato a partir do texto de Aloysio de Alencar Pinto (1986) que define com acuidade o papel do pianeiro na segunda metade do século XIX:

Diversos eram os locais de atuação profissional dos pianeiros. Eles tocavam em bailes particulares, festas (chamadas também de “assustados”), casas de música e de instrumentos (executavam as peças escolhidas pelos clientes, auxiliando-os na compra das partituras), restaurantes, bares, confeitarias, academias e ou escolas de danças de salão, e, posteriormente, já no início do século XX, salas de cinema (tanto as de espera, como as de exibição do filme mudo, para o qual eles interpretavam a trilha sonora ao piano), enfim, uma ampla gama de espaços urbanos dedicados ao entretenimento. (PINTO, 1986, apud ROSA, 2012, p. 30)

Robervaldo Rosa (2012), a princípio atribui a palavra pianeiro, principalmente à pejoratividade que estaria presente no ofício, em função de uma desvalorização da atividade:

[...] observa-se que a palavra pianeiro, [...] está relacionada, em sua origem, tanto a uma profissão pouco valorizada, como, também a um substantivo prenhe de pejoratividade. Interessante observar o resultado da intersecção dessas duas abordagens, revelando, assim, uma nova configuração: uma profissão pouco valorizada e, talvez por isso mesmo, carregada de pejoratividade. (ROSA, 2012, p. 58)

Sendo assim, a ideia de Clemente Ferreira como um “pianeiro” pode ser coerente até certo ponto, visto que o mesmo possuía formação musical, tendo formado-se em instituição respeitada⁵ no mundo da música. O que atribuiria ao compositor alguns aspectos de pianeiro, de acordo com o ponto de vista deste pesquisador, seria a aproximação com a música popular que passa a ocorrer a partir de uma certa fase de sua carreira⁶. Por outro lado, toda a música popular brasileira para piano do século XIX acaba sendo, de uma forma ou de outra, uma

⁵ Conservatório de Leipzig.

⁶ A ser visto mais adiante no capítulo *Valsas, Polkas e Schottisches*.

música feita por pianeiros, pois pianeiro também indicaria a insígnia tanto de um diletante⁷ ou profissional “capacitado”, conseguindo abarcar ambos os sentidos, o que Rosa (2012) completa: “Os dicionários são unânimes em relacionar a palavra pianeiro tanto ao diletante que realiza música de forma insatisfatória, como, também, ao profissional inserido no mundo do trabalho [...] (ROSA, 2012, p. 58)”.

Partindo da definição de Tinhorão (2005) que: “[...] o tocador de piano possuidor de pouca teoria e muito balanço que, para distinguir dos pianistas de escola, se convencionou chamar (algo depreciativamente) de *pianeiro*.” confirma-se que Clemente Ferreira Júnior não se encaixa completamente em tal designação (por ter formação musical), mesmo tendo atuado em alguns dos ambientes de ação dos pianeiros⁸.

2.3 A LIGAÇÃO COM CARLOS GOMES

Uma amizade com o maestro e compositor Carlos Gomes (s. d.), possivelmente se inicia com a chegada de Carlos Gomes ao Pará em 1895. Salles (2007) afirma que Clemente foi “um dos mais chegados amigos de Carlos Gomes no Pará, padrinho de seu filho Iberê” (SALLES, 2007, p. 131). A relação de proximidade entre os dois foi relatada no exemplar de 17 de junho de 1896 da Folha do Norte, sobre uma felicitação que Carlos Gomes recebera, enquanto hospedado na casa de Clemente:

Ante-hontem, às 3 horas da tarde, uma comissão de operários foi ao Marco da Léguas, em casa do sr. Clemente Ferreira, felicitar pelo seu aniversário natalício ao emerito maestro Carlos Gomes, que ali se acha hospedado, oferecendo-lhe, em nome da corporação artística do Diário de Notícias, um modesto presente. (CARLOS Gomes (artigo), 1896, número 169, p. 1)

A Folha do Norte também fez uma grande matéria relatando em detalhes o episódio sobre a morte de Carlos Gomes, no qual expõe o múltiplos papéis de Clemente no incidente. Inicialmente, a Folha do Norte relata a preocupação de Carlos Gomes, em seus últimos dias,

⁷ Diletante é o nome designado para o músico amador. Também possui outras designações como “o músico que se dedica à música por amor à música, sem esperar receber dinheiro por isso”.

⁸ De acordo com a pesquisa, essa atuação de “pianeiro” coincide com sua prática musical em clubes e salas de espera de cinema, a ser visto mais adiante. Contrasta com sua atuação em ambientes mais restritos como o Theatro da Paz, como concertista de música ao estilo europeu.

no que concerne à criação das bases para a regulamentação interna do Conservatório de Música, tendo delegado à Clemente a tarefa de “dar-lhes conveniente destino”⁹:

[trecho rasgado] ... seus últimos dias, a mais constante (trecho rasgado) ocupação de Carlos Gomes era o nosso Conservatório de Musica, cujas bases para a regulamentação interna havia elle elaborado mostrando intensos desejos de vel-as acceitas e dispostas. Só deixou de occupar-se d’ellas, depois que as assignou e entregou-se ao seu desvelado amigo professor Clemente Ferreira para lhes dar o conveniente destino. (CARLOS Gomes (artigo), 1896, número 169, p. 1)

O “Conservatório de Música” nasceria como o Instituto Estadual Carlos Gomes, pelo ano de 1898, após a conversão da Academia de Belas Artes¹⁰ na instituição que leva o nome de Gomes (BARROS; BRAGA, 2015). O Instituto Estadual Carlos Gomes existiria até 1908, ano de seu fechamento, tendo sido reaberto em 1930 pelo esforço de alguns professores: os maestros Ettore Bosio e Cincinato Ferreira e o compositor Domingues Brandão.

Na mesma publicação, citada anteriormente, de A Folha do Norte, é relatado que fora achado em uma velha carteira de Carlos Gomes, trechos de uma marcha fúnebre, que o professor Roberto de Barros se encarregaria de utilizar na marcha que o mesmo estaria compondo para o funeral do maestro. O distinto colega Clemente Ferreira já teria inclusive, lido trechos de tal marcha fúnebre:

Numa velha carteira de Carlos Gomes foi encontrada meia folha de papel com os quatro primeiros compassos de uma marcha fúnebre, que o glorioso artista começou a compor a ultima vez que esteve em Lisboa, deixando-a de terminar certamente em virtude de aggravação do mal a que succumbio. O conhecido professor Roberto de Barros vae aproveitar esses compassos e bem assim varios do Guarany para uma marcha fúnebre que está compondo para ser executada nos funeraes do veneravel Morto, tendo já lido um trecho d’ella ao seu distincto collega Clemente Ferreira Junior. (CARLOS Gomes (artigo), 1896, número 169, p. 1)

A edição da Folha do Norte, do dia 19 de Setembro descreve sobre o fim do processo de embalsamento de Carlos Gomes, tendo sido, Clemente Ferreira, confiado juntamente com os enfermeiros Raul e Nilo Franco a cuidar do corpo do maestro:

“o embalsamento terminou, como já dissemos, ante-hontem, às 8 1/2 horas da noite, retirando-se algum tempo depois os medicos, que deixaram o cadaver confiado ao desvelado amigo de Carlos Gomes, professor Clemente Ferreira Junior, e aos seusolicitos enfermeiros Raul e Nilo Franco. (CARLOS Gomes (artigo), 1896, numero 262, p. 1)

⁹ O “conveniente destino” implicaria que Clemente Ferreira auxiliasse na criação do Conservatório de Música.

¹⁰ Funcionava na Academia um departamento de música denominado Conservatório, pelo ano de 1895.

No mesmo periódico também se relata o desejo do maestro Carlos Gomes, antes de morrer, de presentear com uma foto com dedicatória, o enfermeiro Raul Franco, pelo qual possuía grande estima, tendo pedido a Clemente Ferreira que escrevesse a dedicatória:

Por diversas vezes Carlos Gomes, grato à solicitude e ao carinho com que o tratava o enfermeiro Raul Franco, manifestara o desejo de oferecer o seu retrato com uma dedicatória àquella leal e incansavel serviçal, pedindo mesmo ao professor Clemente Ferreira que escrevesse a dedicatória para que o maestro a assignasse.
Hontem o professor Clemente Ferreira recordando-se do desejo do seu glorioso amigo, satisfel-o, offerecendo a Raul Franco uma das photographias do maestro com estas palavras no verso:

“Como amigo particular do illustre maestro Carlos Gomes, cumpro um dever sagrado de profunda gratidão, offerecendo o retrato do Grande Morto ao sr. Raul Franco, assaz desvelado enfermeiro, a quem o mesmo maestro mostrou sempre desejos de dar esta prova de reconhecimento, a qual sinto orgulho em assignar.”
Belém, 18 de Setembro de 1896
Professor Clemente Ferreira Junior
(CARLOS Gomes (artigo), 1896, numero 262, p. 1)

Por fim, a Folha do Norte descreve o velório de Carlos Gomes, e o papel de Clemente no evento:

Era 4 1/2 da tarde quando voltamos hontem à casa do eminente extincto.
Accusava o respectivo livro colocado à entrada da sala sobre uma mesa, a visita de 820 pessoas.
Despedida de adornos, avultando apenas ao fundo um magnífico piano de cauda que nos evocou logo no espirito do maestro a executar ali os trechos de suas operas favoritas; estando presentes poucas pessoas que trajavam rigoroso luto, todas em attitude contristada; não exhibindo mais ali aquelles bibelots, aquellas tantas teteias artísticas que lhe davam outrora uma perspectiva bizarra e captivante; silenciosa, tristemente silenciosa essa dependencia noble da casa, ella mais e mais, ao transpormos-lhe o limiar, exacerbou essa grande magoa que nos ennevôa a alma desde a hora em que Carlos Gomes deixou de existir.
Recebeu-nos o distincto professor Clemente Ferreira, que conduzio-nos ao quarto em que se achava o cadaver do maestro, deitado ainda sobre a mesa em que fora embalsamado.
[...][...]
Demoramo-nos largo tempo a contemplar aquella noble figura, a que a Morte não tirara aquella beleza mascula e varonil e nem desvirtuara os traços d’aquelle formoso e veneravel semblante.
Pela janela aberta do quarto lobrigava-se um trecho de adoravel ceu estivo, a ostentar-se n’um azul limpido e purissimo. No pequeno descampado, que fica ao fundo da casa e pouco distante da dependencia em que estavamos, passarinhos que recolhiam aos ninhos pendentes das arvores que marginam aquelle trecho de terra, saudosamente gorgejavam, pondo uma nota de melancholia pungitiva n’aquelle fim de tarde. (CARLOS Gomes (artigo), 1896, numero 263, p. 1)

A amizade de Clemente Ferreira Júnior com o maestro Carlos Gomes é retratada, de forma emocionante, na publicação no periódico *A Semana*, no dia 12 de Julho de 1913, em

que se informa que Clemente esteve ao lado de Carlos Gomes até o momento derradeiro de sua morte:

O artista que hoje apresentamos aos leitores da Revista da Semana pertenceu ao número dos raros seleccionado pelo affecto do immortal Carlos Gomes, de quem foi, em verdade, um grande amigo, e a cujo lado esteve carinhosamente durante todo o tempo em que o glorioso mestre do Guarany soffreu a terrivel doença que o conduziu à morte. Carlos Gomes morreu, por assim dizer, nos braços do maestro cujo retrato estampamos nesta página. (CLEMENTE Ferreira - O Berger Brasileiro, 1913, número 687, p. 9)

Outro fato que relaciona Clemente Ferreira à memória de Carlos Gomes é a sua representação no quadro “Últimos Dias de Carlos Gomes” de Domenico De Angelis. Clemente foi representado na pintura do italiano, como assim afirma Luciane Viana (2015):

Na direção do compositor, já no segundo grupo, dois homens olham fixamente para Carlos Gomes: o enfermeiro de Gomes, Raul Franco mais recuado e à sua frente, o professor e músico Ernesto Dias, com a mão no queixo, com provável atitude de contrição. Completando o segundo grupo, está o coronel Gama Gosta (membro da comissão executiva do Diário de Notícias), com o olhar voltado para o espectador e o músico e amigo Clemente Ferreira de cabeça baixa ao fundo. No primeiro plano, identifica-se Visconde de São Domingos, recostado sobre a cadeira do piano. O terceiro grupo é formado pelo próprio compositor, conversando com o governador do Pará, Lauro Sodré, que se encontra sentado ao lado do vice-governador, Gentil Bittencourt. Carlos Gomes gesticula para os seus interlocutores num movimento lento e comedido. (VIANA, 2015, p. 1)

O mesmo periódico também relata a representação de Clemente Ferreira no famoso quadro “Últimos Dias de Carlos Gomes” dos pintores De Angelis e Giovanni Caprinesi:

Trabalho do pintor italiano De Angelis, há no salão nobre da Intendencia de Belem um grande quadro representativo dos ultimos momentos de Carlos Gomes, destacando-se na tela entre os que circumdam o maestro, o vulto do sr. Clemente Ferreira. (CLEMENTE Ferreira - O Berger Brasileiro, 1913, número 687, p. 9)

A representação de Clemente Ferreira é relatado num documento da prefeitura de Belém, referente à sua pinacoteca, contendo o brasão da cidade e intitulado apenas com o dizer “Pinacoteca Municipal” contendo:

Título do Quadro: Últimos Dias de Carlos Gomes

Autor: De Angelis e G. Caprinesi

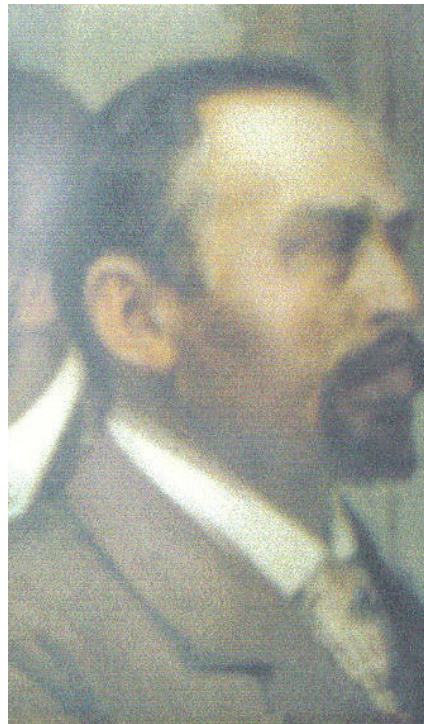
Data: 1899

[...] “Estão admiravelmente retratados no quadro, além do maestro Carlos Gomes, o Governador Paes de Carvalho, o Bispo do Pará, os Drs. Lauro Sodré; Gentil Bittencourt e o senador Antonio Lemos, chefes políticos, autoridades militares, jornalistas, artistas, comerciantes e os dois autores.

[...] À direita de Carlos Gomes [...] com a barba apoiada na mão direita, juntando com o corpo e o cotovelo do mesmo braço, o professor Ernesto Dias, tendo mais atrás o compositor paraense Clemente Ferreira [...] (PINACOTECA Municipal, Sem indicação de autor ou ano, p. 1-2)

Novamente se confirma sua posição de privilégio dentro de seu contexto sócio-cultural, principalmente quando se observa que é representado juntamente com figuras de grande poder na época, como os chefes políticos e autoridades militares e religiosas. A representação em “Os Últimos Dias de Carlos Gomes” é um indício indubitável de sua posição privilegiada dentro de seu contexto social, no que é retratado juntos a figuras de poder no fim do século XIX em Belém. Esta inserção neste círculo de poder e influência, deve ter contribuído em seu relativo sucesso financeiro, fato que é confirmado a partir do relato de Lourdes Venturieri (2017)¹¹.

Figura 2 - Clemente no pormenor de “Os Últimos Dias de Carlos Gomes”, De Angelis.



Fonte: Museu de Arte de Belém.

¹¹ Como visto na introdução.

Figura 3 - Capa do fonograma “Compositores Paraenses dos Séculos XIX e XX”, na qual figura pormenor do quadro “Os Últimos Dias de Carlos Gomes” (De Angelis).



Fonte: Museu de Arte de Belém / Universidade Federal do Pará. Belém: Secult, 2005.

2.4 OLYMPIA-CINEMA¹²

O desenvolvimento dos cinemas em Belém, e o surgimento do Cinema Olympia, estão ligados ao declínio do gênero da ópera no início do século XX. Este declínio no Pará, está ligado a vários fatores, dentre os quais à falta de incentivo apresentado pelo governador Augusto Montenegro, como afirma Salles (2012):

O governo da época já não se empenhava em prestar favores aos empresários do teatro lírico. Augusto Montenegro, governador em dois mandatos (1901-1909), não era fanático por ópera - da música geral. Era apaixonado pelas obras.[...]Desde o início de seu mandato fez restrições às atividades musicais, não prestigiou os concertos do Conservatório Carlos Gomes, e não se empenhou em manter o prestígio dos músicos da terra.[...] Basta assinalar que não prestigiou a temporada lírica de 1905 [...] (2012, p. 49)

¹² A pesquisa sobre a obra Olympia-cinema só foi possível a partir de informações passadas através de Lourdes Venturieri a este pesquisador que apenas desta maneira pôde descobrir informações sobre o programa musical da inauguração em periódicos sobre o Cinema Olympia. Ela mencionou que o seu avô, Clemente Ferreira “tocava” no Olympia, uma informação a princípio vaga, mas que foi o pontapé inicial da pesquisa. A partir daí, este pesquisador pôde cruzá-los com dados presentes na partitura e então supor que ele não apenas havia composto a partitura, mas tinha tocado no dia da inauguração, o que foi confirmado através da consulta do jornal A Província do Pará de Abril de 1912.

Na medida em que tais incentivos fossem ficando escassos e as novidades do mundo do entretenimento chegassem com mais facilidade até Belém, incluindo-se o cinematógrafo, teria início a experiência cinematográfica na cidade: “A ópera se despedia e o cinematógrafo se firmava no ambiente provinciano[...] Fechava-se o telão do Teatro, iluminava-se a tela do cinema” (SALLES, 2012, p. 52).

Clemente protagonizou um episódio importante para o cinema do Pará e do Brasil, através da composição e execução (como maestro e pianista), da valsa Olympia-Cinema: “Olympia-cinema é o título de uma encantadora valsa da lavra do distinto professor de musica Clemente Ferreira, a quem agradecemos a delicadeza da offerta de um artístico exemplar” (OLYMPIA-CINEMA, 1912). Foi composta especialmente para a inauguração do Cinema Olympia em Belém, e foi executada no dia em questão, como está descrito no jornal A Província do Pará (1912):

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)

O acontecimento também foi relatado no periódico *Estado do Pará* no dia 23 de Abril de 1913: “Neste salão onde as nossas famílias encontrarão todo o conforto, asseio e elegancia, dará concerto todas as noites um escolhido quartetto, sob a direcção do conhecido professor e compositor paraense Clemente Ferreira. (CINEMA Olympia, 1912, número 378, p. 1). Salles (2007) reitera a apresentação de Clemente com o Quarteto Olympia, escolhido e regido pelo mesmo, no dia 24 de Abril de 1912:

O Quinteto Olympia fora organizado e dirigido por um especialista, grande criador de valsas, polcas e xotes, o nosso maestro Clemente Ferreira júnior, com bela folha corrida de serviços prestados. Apresentou-se na inauguração no dia 24 de abril de 1912, exatamente um ano após a inauguração do seu homônimo de Lisboa. (2012, p. 53)

O quarteto Olympia é mencionado no periódico *Estado do Pará* ao ano de 1913: “Salão de Espera - Belissimo concerto do quartetto Olympia sob a regencia do maestro Clemente Ferreira” (THEATROS e cinemas, 1912, número 553, p. 2).

O “Quartetto Olympia” composto por músicos “escolhidos” e que dirigidos por Clemente Ferreira ficavam encarregados de fazer música no salão de espera, onde apresentações pré-sessões de cinema aconteciam com frequência. Pelo menos no caso do Cinema Olympia, sabe-se que um quarteto também executaria músicas juntamente com as projeções, não o quarteto de Clemente Ferreira, mas um quarteto fornecido pela empresa encarregada de dar cabo à exibição, como é constatado no periódico Estado do Pará de 23 de Abril de 1912:

Outro excelente quarteto tocará neste salão durante as exibições dos filmes que sabemos, serao originaes de instructivo fundo moral, e fornecidas pela importante empreza Angelino Stamile & Cia do Rio de Janeiro, representante no Brazil das principaes fabricas mundiaes. (CINEMA Olympia, 1912, número 378, p. 1).

Na edição da partitura original, pode-se observar a inscrição logo abaixo do título em que Clemente dedica a composição aos proprietários do cinema, no caso, a empresa Teixeira & Martins do ramo da hotelaria e diversões, cujo o nome não seria mencionado. No mesmo prédio, antes do Olympia se encontravam o Café Madrid e o Club Democrata (SALLES, 2012, p. 53).

Figura 4 - Pormenor da partitura “Olympia-Cinema”, de Clemente Ferreira Júnior.

OLYMPIA-CINEMA
VALSA

*Aos proprietarios do confortavel CINEMA-OLYMPIA,
no dia da sua inauguração.*

Clemente Ferreira

PIANO

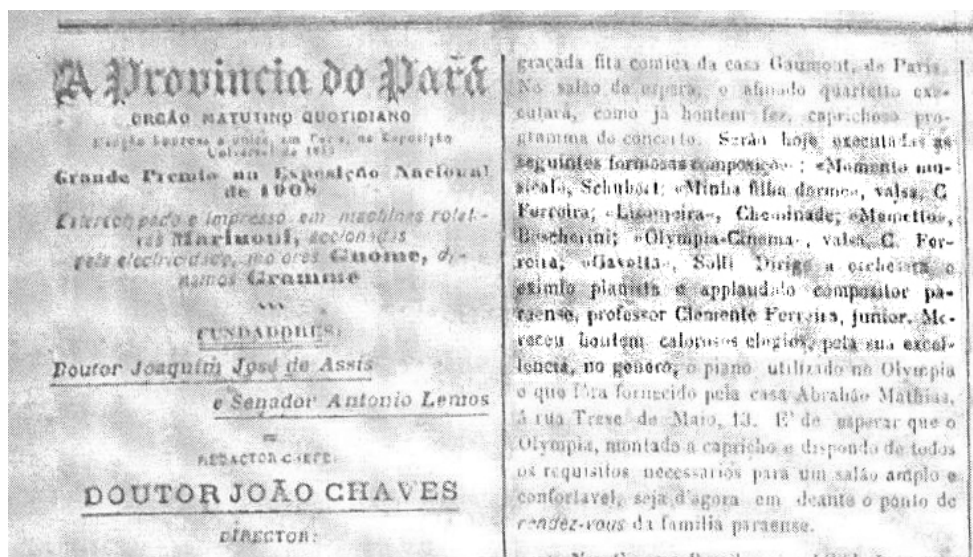
NÃO MUITO LENTO

p cresc

Fonte: Museu da UFPA, acervo Vicente Salles.

Nas comemorações dos cem anos do Olympia, em 2012, fora planejado que parte do repertório tocado na inauguração fosse igualmente incluído no aniversário. Foram realizadas duas orquestrações sobre as duas valsas que compuseram o programa do dia 24 de abril de 1912, “Olympia-Cinema” e “Minha Filha Dorme”. A primeira foi feita por Urubatan Ferreira de Castro e a segunda por este pesquisador que também realizou a edição das duas obras. Em razão do grande número de apresentações previstas, a obra “Minha Filha Dorme” não foi executada como fora feito em 1912.

Figura 5 - OS THEATROS, 1912.



Fonte: Setor de Obras raras, Biblioteca Arthur Vianna.

A construção do cinema Olympia foi planejada, em especial, para a elite econômica: “[...] Antonio Teixeira e Carlos Martins, queriam que o cinema, até então considerado uma curiosidade popular, deixasse de ser apenas um programa da classe operária e ganhasse a simpatia de quem frequentasse o Theatro da Paz [...]” (VERIANO, 2012, p. 27). A intenção de criar um espaço cinematográfico para a elite também se confirma com as primeiras linhas do artigo da inauguração do Olympia, do periódico Estado do Pará de 23 de Abril de 1912:

Inaugura-se amanhã, nesta capital, um novo salão cinematographico, com a epigraphe acima, destinado a ser o centro predilecto de reunião das nossas gentis patricias. Para esse acto, que a empreza Teixeira e Martins & Cia dedica ás autoridades e á imprensa, fomos distinguidos com um attencioso convite que nos fizeram os srs. Artaxerxes Lemos e Antonio Martins, socios da alludida firma [...] Á imitação do que se verifica no Rio de Janeiro e outros centros civilizados, podemos assegurar que o cinema Olympia tornar-se a em breves dias o ponto excellent de reunião da elite paraense. (CINEMA Olympia, 1912, número 378, p. 1)

Neste processo de se criar um espaço de cinema para a elite, revelou-se a presença de Clemente Ferreira como um colaborador, assaz atuante no cumprimento de tal concepção, implicando mais uma vez na definição de como o compositor se encontrava bem-inserido no seu meio. Valendo lembrar de que, além da afirmação de que Lourdes Venturieri, de que o compositor teria tido sucesso econômico na sua profissão, Salles (2007) teria implicado o contrário, afirmando no verbete da publicação “Música e Músicos do Pará”, que o compositor teria “ambicionado glórias artísticas diferentes das que a teriam-lhe bafejado” (SALLES, 2007, 131). Não se sabe se Salles (2007) referia-se apenas à sua capacidade de ter realizado, de forma completa, sua visão artística ou se referia-se ao sucesso econômico.

2.5 O GOSTO PELOS GRANDES ESPETÁCULOS

Um fato que expõe a ambição de Clemente Ferreira por grandes espetáculos foi a composição e execução da obra, “Symphonia para 10 pianos e 40 mãos” (s. d.), que atualmente se encontra perdida, na exposição do Liceu Benjamin Constant em 1895. A execução de tal obra como o próprio título descreve, necessita de 10 pianos com dois pianistas em cada instrumento para ser executada. A obra foi um feito que demonstrou grandiosidade típica dos românticos e necessitaria obviamente de muitos pianistas. Foi realizada no Teatro da Paz, conforme descrição no livro de Moura (1895): [...] tem excripto Clemente Ferreira uma Berceuse para violino, diversos romances sem palavras, estudos de harmonia e uma symphonia para dez pianos e quarenta mãos, que será executada n’uma das noites de concerto desta Exposição (MOURA, 1895, p. 89). Moema Alves (2011) expõe o espírito de modernidade que eram experienciado em tais exposições. Eram feitas em homenagem à recém proclamada república, comemorando o progresso e a modernidade:

Ao realizar as exposições em meio às comemorações de instalação da República, era feita a associação entre esta e o progresso. A República era, assim, associada à modernidade. Essas exposições abarcavam vários setores de conhecimento, ao exemplo das grandes exposições universais realizadas em Paris e Chicago e das quais o Estado do Pará participou ativamente. (ALVES, p. 3, 2011)

Clemente Ferreira certamente abraçou o espírito de inovação no qual se encontravam as artes do final do século XIX, querendo estar a par das ideias republicanas e criar, inserido no viés progressista que pairava na elite Belemense da época. O seu gosto pelos grandes

espetáculos também pode ser percebido através de uma das grandes contribuições de Clemente Ferreira à história musical no Pará: O pioneirismo no ensino do canto orfeônico no Brasil. Salles (2007) define que: “Canto orfeônico é canto coral “a *capella*” – não acompanhado por instrumentos –, em geral praticado com fins didáticos e cívicos”. Salles (2007) destaca a que a instituição da prática do canto orfeônico nas escolas teria ocorrido em 1898, a partir de determinação do intendente Antônio Lemos:

O Pará antecipou-se a São Paulo, pois a prática do canto coral escolar tem início em Belém em 1898. Começou nas escolas municipais, na época do intendente Antônio José de Lemos, que nomeou o pianista e compositor Clemente Ferreira Júnior (1864-1917) para o cargo de professor de canto coral. (SALLES, 2007, p. 58)

Entretanto, a partir de pesquisa no periódico *O Pará*, do dia 12 de Setembro de 1899, está descrito que o intendente Lemos havia convidado Clemente Ferreira para aceitar a direção da aula de solfejo e canto coral a partir deste ano (1899), contrariando o relato de Salles (2007):

O sr. senador intendente dirigio hoje os seguintes officios:
- Ao professor Clemente Ferreira convidando a acceitar a direcção da aula de solfejo e canto choral, que a intendência creou para os alumnos das escolas municipaes” (GOVERNO do Município - Executivo Municipal, 1899, número 524, página sem número)

E a partir de pesquisa no mesmo periódico, no dia 13 de Setembro de 1899, que Clemente teria sido instituído como o professor à frente do projeto de canto coral nas escolas municipais, através do qual teria iniciado suas experiências orfeônicas:

Hontem 12
No intuito de ampliar a construcção ministrada nas aulas municipaes da séde do municipio, resolvo instituir nas mesmas, o ensino de solfejo e canto choral sob a direcção do professor Clemente Ferreira Filho.
Para esse fim serão observadas provisoriamente as seguintes instrucções
I- É obrigatório o estudo do solfejo e canto-choral para os alumnos das escolas municipaes da séde do municipio, não podendo assim nenhum aluno recusar se a frequentar a respectiva aula, sob pena de ser eliminado, salvo caso de força maior. (EXECUTIVO Municipal - Detalhe do Serviço, 1899, número 535, página sem número)

Salles (2007) resume os esforços de Clemente Ferreira dirigindo o ensino de canto coral, relatando as maiores apresentações orfeônicas referentes aos anos de 1907 e 1911, atestando o pioneirismo do compositor na prática:

[...] a 15/11/1907 regeu um coro escolar de 400 vozes e a 15/8/1911 noutra demonstração orfeônica reuniu 1.500 vozes juvenis. Destaco em particular, a instituição da prática do canto orfeônico nas escolas públicas em Belém, em 1898, tornada efetiva, a partir de 1904, com o trabalho de Clemente Ferreira Júnior, figura singular de artista e professor. Alguns atribuem a introdução dessa prática, nas escolas brasileiras, a João Gomes de Araújo, em São Paulo 1914, também por determinação oficial. (SALLES, 2007, p. 131)

A prática musical de Clemente Ferreira ligada ao ensino do canto orfeônico representa o pioneirismo do Pará em tais práticas (SALLES, 2007, p. 131), fato atestado por Salles (2007) tanto na publicação “Música e Músicos do Pará” quanto no seu artigo intitulado “Canto Orfeônico no Pará”, sendo um fato que lhe causou muito interesse.

Vicente Salles afirmou ao pesquisador, pelo telefone, em 2008 que as melodias cantadas pelos corais orfeônicos, nas apresentações descritas aqui, seriam melodias de Carlos Gomes, que funcionariam como uma espécie de homenagem à sua memória. Não há como ter certeza absoluta sobre este fato, visto que não foram encontrados até o momento, vestígios do repertório vocal empregado nas apresentações.

2.6 VALSAS, *POLKAS* E *SCHOTTISCHES*

Salles (2007) afirma que Clemente, quando chega a Belém, apresenta uma série de composições inspiradas na música popular europeia, que interessam inicialmente a um público restrito (SALLES, 2007, p. 130), mas que não demoraria muito para que desfrutasse algum sucessos como compositor de valsas, polcas e *schottisches*:

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. Chegou mesmo a traduzir o canto seresteiro de nossas ruas e temas folclóricos. (SALLES, 2007, p. 140)

Através de levantamento feito por Vicente Salles, estima-se que Clemente é autor de 96 composições. Algumas dessas composições listadas por Salles, são apenas mencionados em programas de concerto e outros tipos de relatos históricos, não se encontrando disponível nos dias atuais. A partir de menções de suas composições em diversos periódicos, músicas inéditas foram descobertas, podendo ser adicionadas a esta lista de Salles¹³.

¹³ Podem-se incluir na lista a partir de menções no periódico *O Paiz* a “Marche a Dumont” (ARTES e Artistas - Imprensa Musical, 1914) e “hymno ao pavilhão Brasileiro” (EXAMES Annuaes nas Escolas Municipais e outros Estabelecimentos, 1915, número 11392, p. 5).

Não se sabe exatamente o porquê do compositor iniciar seu diálogo com a música popular, talvez a aproximação com a música popular seria uma condição para que o compositor obtivesse maior sucesso junto ao público de Belém. Por outro lado essa contínua aproximação tenha sido parte de uma tendência da música “moderna”¹⁴, talvez fossem os dois motivos juntos.

De certa maneira, Clemente livra-se de seu “halo” aristocrático, tal qual no texto de Baudelaire (2010), “A Perda do Halo”, o compositor absorve a inspiração das ruas, das “minorias”, das culturas rejeitadas pela “alta sociedade” da *Belle Époque*. Marshall (1986) afirma que “Perda do Halo” trata da perda da santidade da arte “Um dos primeiros mistérios aqui é o próprio halo. Antes de mais nada, que faz ele sobre a cabeça de um poeta moderno? Sua função é satirizar e criticar uma das crenças mais apaixonadas do próprio Baudelaire (*op. cit.*): a crença na santidade da arte (1986, p. 150).”

2.7 O REI DA *SCHOTTISCH*

Mecenas Rocha (1949), afirmou no livro “Entre os Vivos e os Mortos” que Clemente Ferreira “deveria ser cognominado o Rei da *Schottisch*”, porque foi através desse gênero que o compositor “nos revelou a fulgurância e potencialidade de seu espírito criador de belas partituras musicais” (ROCHA, 1949, p. 183). A singularidade que Clemente Ferreira possui na composição deste gênero é o que levou este pesquisador a ter o escolhido como objeto de pesquisa em detrimento a todos os outros gêneros de grande importância em sua carreira, como a valsa e dentre tantos aspectos de grande importância histórica como a sua participação na inauguração do cinema-olympia ou o pioneirismo no canto orfeônico. É através do *schottisch* que Clemente imprime sua originalidade, em função das particularidades¹⁵ que propõe para este gênero da música popular.

Schottisch é uma dança e um gênero musical. A dança é feita em pares e contava com grande repertório de passos, durante seus dias de glória. Esta pesquisa se referirá ao *schottisch* apenas enquanto gênero, considerando tanto os aspectos sócio-culturais que implicaram no estabelecimento do gênero no Brasil, assim como os aspectos relacionado à criação musical (composicionais).

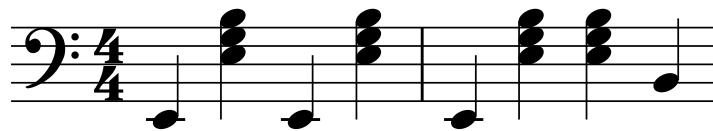
¹⁴ Vide sua admiração por Gottshallk (s. d.), que em suas composições propunha essa aproximação.

¹⁵ Tais particularidades serão vistas mais adiante, no capítulo dedicado à análise.

A *schottisch* fez um grande sucesso em vários países, a partir de meados do século XIX, nos quais vários compositores passaram a ser especialistas no gênero. O nome indica uma “maneira escocesa” implícita no gênero. De acordo com Sève (2016): “A *schottisch* chegou ao Brasil pouco depois da polca e, como o gênero originário da Boêmia, foi dançada por bailarinos nos teatros populares” (SÈVE, p. 103, 2017). O gênero *Schottisch* passou a ganhar popularidade no Brasil, principalmente durante o decorrer do século XIX: “A dança polonesa, chamada pelos ingleses de polca alemã, logo caiu no gosto das elites brasileiras.” (SÈVE, p. 103, 2017).

A dinâmica rítmica do *schottisch*¹⁶ se apresenta, em grande parte dos casos por sequências de semínimas dispostas em tempo de compasso quaternário. O ciclo rítmico do acompanhamento se desenvolve em dois compassos, no qual o bordão grave marca os tempos fortes deixando a ocorrência de acordes, nos tempos fracos, entre um bordão e outro (no primeiro compasso do ciclo), seguida de uma sequência de um bordão acompanhado de duas ocorrências de acorde, ainda em tempos de semínima, podendo ter um bordão como nota de passagem no último tempo fraco (segundo compasso do ciclo):

Figura 6 - Ciclo rítmico do *schottisch*, com acordes.



Fonte: Produção nossa.

Chegou no país na mesma forma que outros gêneros europeus, durante a grande demanda por novidades musicais¹⁷ durante o século XIX. Fez sucesso assim como a *polka*, a *valsa*, *redowa*, *mazurka* que sendo importados e apreciados em território nacional, foram, por conseguinte, assimilados pela cultura musical brasileira. Tal assimilação resultou hoje no que se conhece como *Schottisch* Brasileiro, uma versão do gênero re-imaginada pelos músicos e compositores brasileiros, entre os quais, se destacam Anacleto de Medeiros, Irineu de Almeida, Ernesto Nazareth, entre outros.

¹⁶ Tal dinâmica rítmica refere-se em especial ao *schottisch* do fim do século XIX, já “consolidado”. Em *schottisches* mais antigos essa dinâmica de acompanhamento apresenta formas mais variadas, às vezes até sendo escrito em compasso binário, ou apresentando repetições sequenciais do primeiro ou do segundo ciclo rítmico.

¹⁷ Neste texto, a questão sobre a demanda brasileira pelas novidades musicais européias serão referidas como “novidades musicais”.

Vários compositores paraenses de gêneros europeus, entre estes o *schottisch* tiveram suas obras publicadas no Pará. As partituras eram publicadas através das editoras locais como a Mendes Leite, R.L. Bittencourt e vendidas em lojas como a Paquete das Novidades Musicaes, Casa Abraão Mathias, entre outras.

O interesse da nova classe trabalhadora por novidades musicais vindas da Europa formaram o cenário propício para a existência de um novo modelo de importação cultural, em que a burguesia seria fundamental nesse processo. Neste panorama cultural, o *schottisch* se insere como gênero europeu de relativa popularidade no Pará, principalmente através do papel de Clemente Ferreira. No Pará, assim como no Brasil, o *schottisch* passou por uma nacionalização/regionalização, que fundiu o gênero com outros, tradicionalmente brasileiros como a modinha e o lundu. O mesmo ocorreu com outros gêneros estrangeiros importados para o Brasil, como a *polka* e a valsa.

Renato Almeida (1942) propõe um raciocínio em que a valsa se nacionaliza, adaptando-se ao choro nacional:

Todas essas danças estrangeiras foram, quer na música quer na coreografia, muito alteradas no Brasil. A valsa, por exemplo, cujas origens se perdem na França, em fins do século XVI, e só se tornou citadina no séc. XVIII, na Austria, a ponto de muitos a dizerem germânica, para dali ganhar o mundo, amaneirou-se, no Brasil, onde entrou por volta de 1837, ficou sestrosa, sofreu a influência das modinhas e adaptou-se ao choro nacional. Se guardou as suas características fundamentais, de dança rodada, em 3/4, abasileirou a sua melodia e se tornou uma forma de canção sentimental, que é hoje a mais comum nos compositores do gênero. (1942, p. 184)

Martins (2012), na dissertação “Improvisação no choro segundo os chorões” descreve a chegada do *schottisch* no Brasil, afirmando que o gênero chegou apresentado nos grandes teatros como “grande valsa brilhante”. O autor ressalta que teria sido considerada uma dança elitizada e destaca como os aspectos típicos da música e da dança, em especial o andamento lento, e o fato de que seria dançada em pares separados, evitando assim um contato mais próximo entre os dançantes, o que representaria o contrário do que as moças e rapazes procurariam em bailes populares. Martins (2012) também ressalta a predominância das tonalidades menores nos *schottisches* o que iria mais ainda contra o que os frequentadores de bailes procurariam: músicas alegres. No entanto Martins (2012) reconhece que o *schottisch* teria se tornado popular anos mais tarde, principalmente através de Anacleto de Medeiros:

A *schottisch* chegou no Brasil em 1851, apresentada nos teatros como "grande valsa brilhante". Era mais difícil e virtuosística que a *polka* e, por isso, surgiram cursos para

quem quisesse aprender a dançar a schottisch. Portanto, podemos deduzir que ela era uma dança mais elitizada.

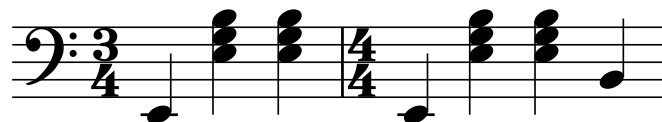
Entretanto, apesar da sua música ter se popularizado décadas mais tarde, com Anacleto de Medeiros (que por sinal ainda nem havia nascido), a dança em si não o fora, porque, além de ser mais difícil, era mais lenta e ainda de pares separados. Talvez por isso, ela fosse menos atrativa que a polca, não fazendo muito sucesso nos bailes mais populares, pois as moças e os rapazes que os frequentavam buscavam, obviamente, o “contato”. Além disso tudo, o tom das schottisches costumava ser menor (ao contrário da polca), indo mais ainda contra o caráter alegre que atraía os frequentadores daqueles bailes. (MARTINS, 2012, p. 28)

Seguindo em uma descrição sobre o caráter elitista da *schottisch*, Martins (2012) afirma que mesmo sendo quaternária, a dança seria chamada de “valsa nova da Rainha Vitória”¹⁸. O autor ainda completa que a denominação corriqueira do *schottisch* como “valsa” ocorreria em função de certas semelhanças características de valores rítmicos ou de “acentos métricos característicos” presentes nos dois gêneros:

Quando chegou por aqui, a schottisch era chamada de "a valsa nova da Rainha Victoria", mesmo sendo quaternária. Talvez fosse chamada de valsa pelas células de colcheia pontuada e semicolcheia (bastante comuns em compassos compostos), ou pelos três acentos métricos característicos em schottisches gravadas pela Banda do Corpo de Bombeiros na Casa Edson. (MARTINS, 2012, p. 28-29)

Teria sido, provavelmente, a semelhança entre as marcações rítmicas da valsa com o do segundo ciclo rítmico do *schottisch*, responsável pela referência do schottisch como uma “valsa nova”:

Figura 7 - Dinâmica rítmica da valsa (compasso ternário) comparada ao segundo tempo do ciclo rítmico do *schottisch* (compasso quaternário), com acordes.



Fonte: Produção nossa.

No Acervo Vicente Salles, do Museu da UFPA, se encontram 13 exemplares dos *schottisches* editados de Clemente: “Denguice”, Flor de Meus Olhos, Inflammaveis, Melindres, Mexericos, Não Posso Amar, Olhar Altivo, Olhar Dolente, Olhar Faceiro, Olhar Sereno, “Olhos Sombrios”, Quebrantos e Portugal-Brazil. Também se encontram um grande número de obras de outros autores paraenses que se manifestaram no gênero.

¹⁸ A valsa é um gênero escrito sobre um tempo de compasso ternário.

3 AS “NOVIDADES MUSICAES” E A TRANSFORMAÇÃO DA MÚSICA BRASILEIRA

3.1 “NOVIDADES MUSICAES” EM DEMANDA

Propõe-se neste trabalho a adoção do termo “novidades musicas” para a referência a este fenômeno de invasão cultural de gêneros estrangeiros e seu consequente processo de naturalização. O termo consegue sintetizar o ímpeto do consumidor brasileiro de partituras durante o século XIX, apontando para onde estava direcionado o senso estético deste consumidor, que visava principalmente a Europa através das *polkas*, valsas, *schottisches*, entre outros gêneros.¹⁹

A utilização do termo é pertinente tendo em vista a sua grande utilização em propagandas de empórios, livrarias e lojas de música do fim do século XIX e início do século XX em Belém, o que pode ser observado no periódico *Estado do Pará* no dia 17 de dezembro de 1916, no qual também se anuncia a mais recente valsa de Clemente Ferreira:

“Flôr do Abacate - Já ouviram tocar o tango da moda :Flôr do Abacate”, que ruidoso sucesso está fazendo no Rio? Experimentem-no, é uma beleza! 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 musicas. (FLÔR do Abacate, 1916, número 2073, p. 4)

O Estado do Pará, ao dia 3 de dezembro de 1916 publica um anúncio da Livraria Bittencourt em que o termo “novidades musicas” é novamente utilizado. Neste anúncio, inclusive, se menciona o compositor Clemente Ferreira:

Musicas - Se tocas piano porque não escolheies sempre as altas novidades musicas 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 Vincenzo Billi, de Archibato Joyce (o rei das valsas inglesas) 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)

¹⁹ Esse consumidor também se abria para a música de outras partes da América Latina, como o gênero cubano *Habanera*.

O termo é encontrado em um “reclame” da empresa Alberto Frend & Comp. no exemplar do dia 3 de janeiro de 1893 do periódico *A República*, inclusive sendo mencionadas duas novidades musicais à venda, a polca “Farfallini” de R. Marenca e o Tango “Café do Porto Rico” (sem referência ao autor):

Figura 8 - ALBERTO Frend & Comp., 1893.



Fonte: Hemeroteca Digital

No mesmo periódico, do dia 25 de março de 1893 também é publicado o “reclame” da mesma empresa, utilizando o texto “Ultimas Novidades Musicaes”, referindo-se às Valsas “Sonhos de Amor” e “Adoração” ao custo 2000 réis o exemplar:

Figura 9 - ULTIMAS Novidades Musicaes, 1893.

Fonte Hemeroteca digital.

A mesma empresa, Alberto Frend & Cia também publicou um “reclame” utilizando o termo no periódico *Correio Paraense* do dia 8 de Fevereiro de 1894, exibindo também várias menções à gêneros estrangeiros, sendo valsas, *polkas*, tangos e quadrilhas:

Figura 10 - ALBERTO Frend & C., 1894.

Depositaros no PARA: CARVALHO LITE & C.



ALBERTO FREND & C.

A casa mais afamada do norte do Brazil
Ultimas novidades musicas

Valsas — Ondas do Guajará, Adoração, Sonhos de Amor, Través a e Beatriz.
Polkas. — Tentação, Farfallini, Colibri e Já Já Si-Si
Tango — Café de Porto Rico.
Quadrilha. — Cadiz.
Grande colleção de musicas para dansa pelos autores mais afamados, como sejam :— José, Eduardo e João Strauss, Emilio Waldteufel, Olivier Metra, Domingos José Marques, Misael Domingues, etc., etc.

ALBERTO FREND & C^a

Largo das Mercês, em frente ao jardim — Téléphone n 536

Fonte: Hemeroteca digital.

No exemplar de 23 de novembro de 1892 *O Democrata* (PA) também traz um “reclame” mencionando uma “novidade musical”, no qual está anunciada a composição “Serenade”, valsa de Ernesto Dias:

Figura 11 - NOVIDADE Musical, 1892.

Novidade musical
MENDARINA!
 SERENADE—Valsa para piano, com
 posição de Ernesto Dias.
 A' venda em todas as casas de musica.
 Cada exemplar 2\$000 (16)

Terreno a venda

Fonte: Hemeroteca digital.

A publicação de 17 de dezembro de 1892, do mesmo periódico, apresenta um relato que ilustra bem a demanda por “novidades musicas” conectando tal demanda a um desejo de conectar-se à cultura dos grandes centros urbanos europeus. Fala-se da publicação francesa Figaro “onde vem collecionadas todas as novidades musicais para piano e canto, que saem a lume na capital do mundo civilizado”. É importante reparar na afirmação preconceituosa “mundo civilizado”, que certamente refere-se à Europa, deixando clara a posição do redator que não consideraria o Brasil um “mundo civilizado”, o que seria um grande motivo para a importação de uma cultura “civilizada” que nos tornaria “civilizados” por conseguinte:

Figura 12 - FÍGARO Musical, 1892, número 256, p. 1.

FIGARO MUSICAL

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

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

Collaboram no *Figaro Musical* distintos 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: Hemeroteca digital.

Era algo comum que as próprias partituras vendidas tivessem em suas contracapas, ou até mesmo nas capas os “reclames” advindos de suas editoras e gráficas. Nestes “reclames” o termo “Novidades Musicas” e suas variantes também se fazem presentes em algumas edições. Um exemplo do citado é a menção do termo no incípt da publicação da partitura Portugal-Brazil de Clemente Ferreira, editado pela R. L. Bittencourt, onde se lê “Pianos, Músicas e Novidades”:

Figura 13 - Pormenor da partitura Portugal-Brazil, de Clemente Ferreira.



Fonte: Museu da UFPA, acervo Vicente Salles.

Havia uma dinâmica na importação de “novidades musicas” durante o século XIX para o Brasil, que era a sistematização de um abastecimento da cultura musical europeia, de maneira semelhante, guardadas as devidas proporções, ao sistema de promoção de lançamentos fonográficos dos dias atuais. Ao invés de CD’s ou vinis, a partitura seria o produto principal de consumo deste tipo de cultura, que iria além do aspecto puramente musical, pois consumia-se igualmente a arte gráfica (tal como se faz com CD’s e vinis) como elemento estético complementar.

As partituras também serviam de suporte aos “reclames” das casas editoras, em que por vezes, se anunciavam as novas obras do compositor (integrante da partitura) assim como outros que também tivessem partituras editadas pela casa editora em questão. No verso da partitura “Flor de Meus Olhos” editado pela R. L. Bittencourt, se encontram alguns *incipit* de outras obras de Clemente Ferreira Júnior logo abaixo da chamada “Novidades Musicas”.

Figura 14 - Pormenor do verso da partitura Flor de Meus Olhos, de Clemente Ferreira.

R. L. Bittencourt. 00285
Livraria Bittencourt.
Novidades Musicas.

INFLAMMAVEIS. Schottisch. Clemente Ferreira junior.

f e inflammado *pp* *p*

RETIRO LULÚ. Valsa. Clemente Ferreira junior.

Dengoso

Fonte: Biblioteca do Instituto Carlos Gomes.

Já na parte de baixo da última página, inclui-se um *incipit* do compositor Bernardo Bragança (s. d.), da obra Rosa do Céu e em seguida o dizer “A livraria Bittencourt e a casa que sempre tem um Bello e “Escochido” Sortimento das mais affamadas composições musicas e os melhores pianos, fabricados na Allemanha.”

Figura 15 - Pormenor do verso da partitura Flor de Meus Olhos, de Clemente Ferreira.

ROSA DO CÉU. Schottisch. Bernardo Bragança, Op. 3.

p *suave* *delicato*

A Livraria Bittencourt e a casa que sempre tem um Bello e Escochido Sortimento das mais affamadas composições musicas e os melhores pianos, fabricados na Allemanha

A Rua 15 de Novembro Nº 15

Fonte: Biblioteca do Instituto Carlos Gomes.

É importante que se constate que o mercado das “Novidades Musicais” não visava apenas à importação de partituras, mas igualmente, o comércio de partituras nacionais, como se comprova através do último exemplo. A música brasileira, feita ao molde da música popular europeia (*schottisch*, valsa, *polka*, etc.) também seria encaixada à designação de “Novidade Musical” (brasileira ou estrangeira, desde que tratando de um lançamento).

3.2 NATURALIZAÇÃO DE GÊNEROS ESTRANGEIROS

A constante importação de “novidades musicais” estrangeiras implicou um processo de transformação ocorrido nos gêneros chegados no Brasil a partir da segunda metade do século XIX. A *polka*, a valsa, a marcha, o tango, a mazurca e o *schottisch* foram alguns desses gêneros que ganharam muita popularidade no período. Neste processo de importação de tais gêneros, alguns autores reconhecem ter acontecido um processo de naturalização, que ocorreria a partir de uma confluência com vários outros gêneros, no que o lundu brasileiro mostraria-se dominante dentro de novas composições correspondentes a tais gêneros no Brasil, como afirma Robervaldo Rosa (2012):

Graças à confluência dos gêneros europeus, em voga nos salões da elite, com os gêneros nacionais, como o lundu, praticado nas salas e terreiros da camada pobre, ocorreu, principalmente com o advento do choro, o fenômeno novo de uma música popular urbana feita e voltada para um contingente de pessoas bem mais amplo. (ROSA, p. 53, 2012)

Paulo Castagna (2003) reitera este processo de nacionalização das “novidades musicais”, a partir da influência do lundu, mencionando também o maxixe:

A partir de então, centenas de danças foram compostas, principalmente ao redor desses 6 tipos básicos²⁰, conhecendo-se, atualmente, inúmeros exemplares impressos e manuscritos do séc. XIX. A partir do final do séc. XIX, entretanto, essas danças começaram a sofrer profundas alterações, mesclando-se com gêneros brasileiros de dança (como o lundu e o maxixe), gerando pelo menos duas correntes musicais: a primeira ainda urbana, porém desnivelada para camadas médias da sociedade, com a prática de danças já “nacionalizadas”; a segunda mais típica de ambientes rurais, nos quais essas danças foram “folclorizadas”, transformando-se em dezenas de gêneros de danças de expressão local, tanto na música quanto na coreografia. (2003, p. 2)

Robervaldo Rosa (2012) defende que essas “danças” estrangeiras, aqui tratadas como “gêneros”, ao chegarem ao Brasil seriam interpretadas de maneira bem diferente dos seus

²⁰ Castagna refere-se às seguintes danças: quadrilha, *polka*, valsa, *redowa*, *schottisch* e *mazurca*.

correspondentes na Europa. Tais mudanças na caracterização destes gêneros se davam em função de uma maneira da implementação de um “sotaque” local a partir de uma re-interpretação brasileira:

As danças importadas da Europa ao chegarem aqui foram interpretadas de uma maneira diferente daquela a que estavam habituadas. Fatores importantes para que a música possa soar, como articulação, inflexões nos ornamentos, tratamento rítmico e dinâmico, escolha dos instrumentos, dentre muitos outros, já devidamente alimentados na tradição popular brasileira, foram essenciais para que essas danças estrangeiras logo revelassem uma nova feição, até então inédita. A maneira sentimental e a vivacidade rítmico-humorística com que os músicos populares tocavam essas danças, constituindo um verdadeiro sotaque musical, foi a grande responsável pelo abasileiramento desses sons e coreografias de além-mar. (ROSA, 2012, p. 51)

Béhage (1992) afirma que esta naturalização de gêneros ocorre principalmente a partir dos anos de 1870, a partir da “adaptação local” dos referentes europeus, dentre os quais a polca, teve um papel de destaque, apresentando o tango brasileiro, o maxixe e o choro como gêneros resultantes do processo:

A música popular brasileira começou a adquirir uma originalidade estilística durante os últimos anos do século XIX. A modinha e o lundu, cultivados nos salões imperiais desde a época da Independência, começaram a se popularizar entre músicos urbanos durante a década de 1870. Adaptações locais de danças européias, particularmente a polca, deram origem a novos gêneros como o tango brasileiro, o maxixe e o choro, cujos compositores de maior êxito foram Joaquim Antonio da Silva Callado, Francisca Gonzaga, Ernesto Nazareth. (BÉHAGE, 1992, p. 6-7 apud ROSA, 2012, p. 53)

Béhage (1992) também afirma que o processo de naturalização dos gêneros europeus, ocorre principalmente a partir dos grandes centros urbanos, principais núcleos de consumo de bens europeus, sendo um processo que teria ocorrido inclusive por outras partes do continente americano:

A música popular urbana refletiu expressamente a diversidade cultural, étnica e sócio-econômica das cidades. Espécies européias na moda e outras formas de música popular estrangeira sempre estiveram presentes nas maiores cidades onde alguns segmentos da sociedade tinham a tendência de emular seus semelhantes europeus. Por isso é que as principais danças de salão do século XIX, como a valsa, a “mazurka”, a “polka”, o “schottisch”, a contradança e outras mais, foram adotadas com facilidade em todas as cidades, pequenas e grandes, e com o tempo passaram pelo processo de “creolização” ou “mestiçagem”, isto é, o processo de transformação em gêneros locais e nacionais. A valsa, por exemplo, serviu como precursora de um grande número de danças populares em todo o continente, com nomes diferentes, como, por exemplo, “pasillo (vals de país)” na Colômbia, “vals criollo”, no Peru, “vals melopeya”, na Venezuela, e vals-choro no Brasil. A grande tradição européia de música de salão deixou também uma marca forte na música urbana latino-americana e deu uma fonte importante para muitos gêneros populares do princípio do século XX. (BÉHAGE, 1992, p. 2 apud ROSA, 2012, p. 87)

O século XIX é um período de grande absorção da cultura popular mundial, não só no Brasil, mas em outros países da América Latina. No caso do Brasil, a mistura de gêneros teria provocado uma grande confusão terminológica. O maxixe, por exemplo, despertava certo preconceito, por ser pensado ser uma música vulgar, inculta e sendo assim, alguns compositores teriam optado por incluir designações de gêneros musicais mais “bem aceitos” socialmente. É o caso do gênero *polka-maxixe*, no qual a adição da palavra *polka* como prefixo poderia “elevar” a categoria da música em questão. O próprio Clemente se valeu deste recurso na *polka-maxixe* “Mais Tarde”, que primeiramente mascara o conteúdo de maxixe ao adicionar a palavra *polka*. Ademais o autor utilizou o pseudônimo “Cleferon” que denota a preocupação comercial de Clemente, que não queria comprometer sua produção já conhecida, sendo associado a um gênero mais vulgar. A razão do uso do pseudônimo e a codificação do mesmo, foi explicada pelo professor Jonas Arraes (2016), durante entrevista para este pesquisador:

pra não encarar de frente... a sociedade da época... e dizer que ele compôs um maxixe, ele dá um outro nome: polca-maxixe, [...] e começa a assinar como J. Cleferon: ‘Cle’ de clemente, ‘fer’ ferreira e ‘son’ [filho do inglês] (ARRAES, 2016)

Figura 16 - Página 1 da partitura “Mais Tarde”, J. Cleferon (Clemente Ferreira Júnior).



Fonte: Museu da UFPA, acervo Vicente Salles.

Sobre essa necessidade de disfarce presente em certos processos de criação e difusão musical, Paulo Roberto Peloso Augusto (2013), discorre acerca da profusão do termo “tango”, afirmando que a designação seria utilizada dentro do comércio das partituras durante o século XIX em vista de propiciar maior aceitação comercial de “músicas proibidas”, como o maxixe e também polcas e lundus mais agitados:

Uma das razões que apontamos para a aceitação do termo *tango* como disfarce para a música do maxixe, ou mesmo das polcas e lundus mais agitados, é justamente a proveniência francesa deste termo, que fazia sucesso nos teatros parisienses, com outro conteúdo musical, como analisado anteriormente. Podemos constatar uma segunda acepção para o termo tango, ou seja, como disfarce para as músicas proibidas, o que facilitava de maneira considerável aos compositores a circulação de suas partituras. (PELOSO, 2013, p. 8)

Robervaldo Rosa (2012), apresenta um raciocínio sobre as variáveis presentes neste processo, apontando para um hibridismo desses gêneros estrangeiros com o lundu. Inclusive, descreve que era usual a inclusão do prefixo “*polka*” em composições com características de lundu para que houvesse uma aceitação de um modo de composição para ser consumida pelas “camadas altas” da sociedade, donde resultou a *polka-lundu*:

Até a sua chegada, o reprimido lundu só havia entrado nos salões enquanto canção, via lundu-canção, aliás muito próximo da modinha, apesar de manter sua vivacidade rítmica e caráter humorístico-malicioso. Entretanto, com a rápida aceitação da polca acontece a fusão dela com o lundu e, com isso, transforma-se no gênero híbrido polca-lundu. Tal mudança garante sua aprovação por parte das camadas mais altas da sociedade e, conseqüentemente, a permissão para que ela, a polca-lundu - essa dança meio africanizada, penetre nos ambientes mais sofisticados da sociedade imperial. Convém pontuar que a raiz da primeira dança nacional, o maxixe, está exatamente nessa fusão de polca e lundu. (ROSA, 2012, p. 86)

Robervaldo Rosa (2012), segue no mesmo texto, o raciocínio de que um híbrido dos gêneros polca e lundu, resultariam na criação de um maxixe, que teria que ser, por sua vez, “mascarado” para a aceitação social:

Todavia, o termo maxixe será evitado pela classe dominante, enquanto que a polca-lundu, visto ter o distintivo europeu, a polca, será amplamente cultivada, ainda que em muitos casos a diferença entre esse dois gêneros ocorresse apenas no aspecto semântico, e não estritamente musical, pois nesse momento a polca já é um gênero plenamente aclimatado na cultura carioca, o que significa que ela já se havia promiscuído com tantas outras danças, como o tango, a habanera, o maxixe, o lundu, a chula. Vale lembrar que a obra de estreia de Ernesto Nazareth é uma polca-lundu, *Você bem sabe*, de 1877, fato que lhe permitiu, assim, adentrar nos salões elegantes da época, confirmando, dessa forma, o papel que os pianeiros tiveram como intermediários culturais. (ROSA, 2012, p. 86)

Segundo Peloso(2013), referindo-se ao ambiente sócio-cultural do Rio de Janeiro na cidade do século XX, as manifestações culturais populares eram vistas como uma expressão do atraso:

O ambiente cultural deste momento e em especial na virada do século, ocupado em todos os setores pela classe dominante, não privilegiava ou sequer permitia as manifestações culturais populares, estas vistas então como sinal e expressão do atraso em que estava imerso o país. (PELOSO, 2013, p. 2)

Diniz (2003) reconhece portanto a importância do gênero nacional lundu dentro da construção do choro, afirmando que este seria componente indissociável de sua concepção, criando a metáfora de “um rio a desembocar” no ritmo: “A influência européia portanto era clara, mas não foi a única. O lundu era o outro rio que iria desembocar no novo ritmo. (DINIZ, 2003, p. 17)”. A naturalização das novidades musicais fariam nascer um “jeito” brasileiro de tocar e compor. Diniz (2003) também afirma que teria sido uma maneira diferenciada de frasear gêneros europeus que teriam impulsionado o surgimento do gênero choro, hipótese que se apresenta em consonância com Rosa (2012) e Béhague (1992):

As interpretações diferenciadas dos gêneros estrangeiros da época - como a polca, a valsa, o schottisch, a quadrilha - fizeram nascer um jeito “brasileiro” de tocar. O choro do século XIX surgiu como uma maneira de frasear, ou seja, um estilo de executar os gêneros europeus. (DINIZ, 2003, p. 17)

Versoni (2000) igualmente acredita que os gêneros estrangeiros (“novidades musicas”) possuíam uma ligação com o gênero choro, primeiramente a partir de um processo de modificações que re-caracterizariam tais gêneros, sendo o choro um produto resultante de alguns processos de “nacionalização”:

As danças estrangeiras, difundidas e aculturadas no Brasil, haviam se nacionalizado e [...] estavam vivenciando o resultado de um processo durante o qual haviam se influenciado mutuamente e até se fundido, gerando um novo gênero, agora com nome em português”. Assim compreendemos, como Versoni, que “choro” seria “um nome genérico para designar determinadas peças instrumentais de compositores populares situados entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX”. De maneira geral, poderíamos até compreender choro como a maneira de tocar as danças européias e maxixe como a maneira de dançar algumas delas (as de compasso binário). (MARTINS, 2012, p. 30 *apud* VERZONI, 2000, p. 4)

Uma hipótese de que o gêneros estrangeiros levariam, somados a outros fatores, como o sotaque da música portuguesa e a influência da cultura afro-brasileira, é proposta por Henrique Cazes (1998) no livro “Choro: do Quintal ao Municipal”:

O processo de mistura de estilos e sotaques que levou ao nascimento do Choro ocorreu de forma similar em diferentes países. A partir dos mesmo elementos - danças européias (principalmente a polca) somadas ao sotaque do colonizador e à influência negra -, foram surgindo gêneros que seriam a base de uma música popular urbana nos moldes que hoje conhecemos. (CAZES, 1998, p. 17)

Corroborando com o raciocínio, Martins (2012) levanta a questão da multiculturalidade que constitui o Choro: “o “tradicional” no choro seria justamente a assimilação de diversas culturas, e em muito pelo fato dessa música ter circulado em vários ambientes e classes sociais” (MARTINS, 2012, p. 30).

Diniz (2003) identifica exatamente o momento em que a primeira coqueluche das novidades musicais que apareceriam no Brasil. O autor descreve a “febre da polca” e o efeito contagiante dessa música, através da sua sonoridade, mas também a partir do que ela representava em termos sócio-culturais:

Dentre os gêneros musicais europeus que circulavam pelo Rio de Janeiro o de maior sucesso foi a polca. Ao chegar ao Brasil em 1845, a nova coqueluche das cidades pôs de lado as danças – como o minueto, a quadrilha e a valsa – da sociedade patriarcal; afinal, a polca se caracterizava pelo bailado de rostos colados, corpos muito próximos e intimidades constantes. E foi uma febre! O jornal humorístico *Charivari* dizia que “dançava-se à polca, andava-se à polca, trajava-se à polca, enfim tudo se fazia à polca”. (DINIZ, 2003, p. 17)

Através da proposição de uma ótica multicultural, é possível fundamentar um “jeito brasileiro de tocar e compor”, reconhecendo uma conexão com os músicos barbeiros, com as novidades musicais do século XIX, aliando a outros fatores como a influência das religiões e culturas de matrizes africanas, em um longo e complexo processo de hibridação cultural.

4 ANÁLISE

Este capítulo, dedicado à análise dos *schottisches* de Clemente Ferreira Júnior, tem o objetivo de investigar as obras musicais do compositor, buscando compreender algumas das suas intenções dentro de seu processo de criação. Pretende-se reconhecer eixos temáticos, evidenciar as direções estéticas dentro de sua obra, desvendando aspectos sócio-culturais

presentes na sua criação musical, e evidenciando movimentos de inovação do compositor no gênero.

Consideraram-se seis partituras musicais editadas dentro do gênero *schottisch*, que foram selecionadas tendo em vista o seu nível de expressividade. As partituras selecionadas foram “Denguice”, Olhar Faceiro, “Olhos Sombrios”, Portugal-Brazil, Schoppiniana e “Sonhos Tristes”.

A análise enfoca no conceito das grandes dimensões proposto por Jean Larue, considerando que:

[...] as observações sobre a grande dimensão incluem considerações de conjunto tais como a mudança da instrumentação entre os movimentos (som); contraste e frequência de tonalidades dentro de cada movimento em relação aos demais; conexão e desenvolvimento temático entre as obras (melodia); seleção métrica de compassos e tempos (ritmos); e variedade e os tipos e formas empregadas.²¹
(LARUE, p. 10, 1989)

Empresta-se a definição de partitura musical trazida por Lia Braga Vieira e Jusamara Souza (2013) em que entende-se que:

[...] a partitura musical é o suporte gráfico de uma criação sonora, que envolve uma infinidade de elementos e informações musicais e extra-musicais, que se relacionam a tal criação sonora, dependendo dos objetivos de cada um desses elementos gráficos.
(VIEIRA, SOUZA, 2013, p. 217)

Considera-se portanto a importância dos elementos extra-musicais presentes na partitura musical e seu potencial revelador, podendo fornecer informações sobre as escolhas composicionais do autor, além de indicar características do seu contexto social, auxiliando na compreensão de sua prática musical. Lia Braga Vieira e Jusamara Souza (2013) ressaltam que cada elemento gráfico dentro de uma partitura pode mostrar um objetivo que se liga à toda rede social que envolveu a sua criação:

Esses objetivos dizem respeito às diversas intenções e aos significados almejados por meio de cada elemento que compõe uma partitura. A complexidade de objetivos, intenções e significados está relacionada à rede de pessoas envolvidas em torno desse suporte gráfico. (VIEIRA, SOUZA, 2013, p. 217)

²¹ De este modo, las observaciones sobre la gran dimensión incluyen consideraciones de conjunto tales como el cambio de instrumentación entre los movimientos (sonido): contraste y frecuencia de tonalidades dentro de cada movimiento en relación con los demás (armonía); conexión y desarrollo temático entre las obras (melodía); selección métrica de compases y tempos (ritmo); y variedad en los tipos de formas empleados. (Tradução Nossa)

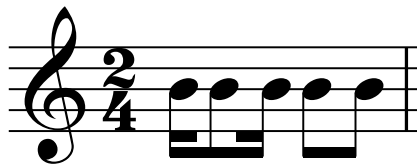
São propostos dois sub-capítulos que abordam aspectos complementares dentro dos *schottisches* compostos por Clemente. O primeiro subcapítulo chama-se “Reflexos da Música Nacional no *schottisch* de Clemente”: que foca numa musicalidade “tipicamente brasileira” proposta pelo próprio compositor e através da maneira com que esta ideia é manifestada na música, em termos sonoros. O segundo subcapítulo chama-se “O Romantismo no *schottisch* de Clemente” que na análise, identifica influências de compositores europeus e da música pertencente ao Romantismo musical nas suas criações dentro do gênero.

4.1 REFLEXOS DA MÚSICA NACIONAL NO *SCHOTTISCH* DE CLEMENTE

Dos *schottisches* de Clemente, “Portugal-Brazil” apresenta uma construção tanto programática²² quanto “didática”. No *Schottisch*, o autor apresenta seções “brasileiras”, demonstrando sua visão pessoal sobre o “Brasil na música”, assim como seções “portuguesas” dentro da obra. O autor propõe um jogo de contrastes, com um intuito claro de ressaltar distinções culturais entre os dois países, em uma binariedade direta: Brasil, alegre; Portugal, melancólico.

Nas partes brasileiras podem ser encontradas características rítmicas que se encaixam perfeitamente na definição de “síncope característica brasileira” (figura rítmica composta pela sequência: semicolcheia-colcheia-semicolcheia-colcheia-colcheia).

Figura 17 - Síncope característica no compasso 2/4.



Fonte: Produção nossa.

É encontrada logo nos primeiros compassos, através de uma adaptação para o tempo de 4/4 sendo expresso através de colcheia-Mínima-colcheia:

²² De acordo com Bersou: “A expressão foi criada por Liszt, para designar uma música de caráter descritivo ou narrativo, acompanhada de um prefácio, que orientava o ouvinte para a ideia poética da obra. Para ele, a música pode representar indiretamente as coisas, sugerindo sua realidade emocional.” (BERSOU, p. 30, 2006)

Figura 18 - Síncope característica no compasso 4/4.



Fonte: Transcrição e edição nossa.

Figura 19 - Melodia dos compassos 1-5.



Fonte: Museu da UFPA (Transcrição e edição do autor).

Vale ressaltar que há autores que defendem que a síncope característica seria uma variante do paradigma do *tresillo*. Sandroni (2001) no livro *Feitiço Decente* propõe uma análise musical apropriada para identificar características próprias à produção musical latino-americana. Através do paradigma do *tresillo*, seria então possível desenvolver uma análise pertinente às rítmicas que permearam a música brasileira a partir da segunda metade do século XIX. O *tresillo*, segundo Sandroni: “Trata-se do que se constrói sobre um ciclo de oito pulsações, ou 3+3+2.” (2001, p. 22). O autor também apresenta a forma escrita do paradigma que consiste em duas colcheias pontuadas seguidas de uma colcheia:

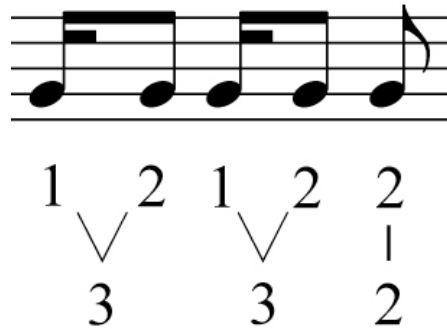
Figura 20 - Exemplo de *tresillo*.



Fonte: Sandroni (2001). Transcrição e edição por este autor.

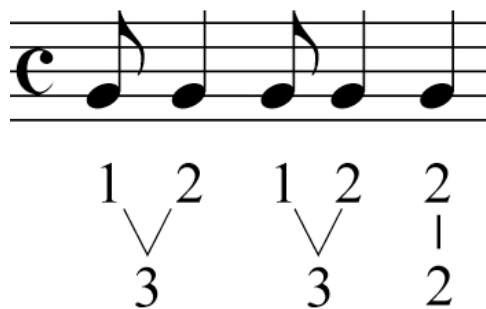
Segundo Sandroni (2001), o conceito da “síncope característica”, identificado por Mário de Andrade, poderia ser uma variante do paradigma de *tresillo*: “Assim, o que era para Mário de Andrade uma “síncope” (ainda que “característica”), pode ser visto como um *tresillo* cujos grupos ternários são subdivididos em 1+2.” (2001, p. 23). O que ele demonstra através da seguinte escrita:

Figura 21 - Exemplo da relação da noção da “síncope característica” com o paradigma do *tresillo*.



Fonte: Sandroni (2001). Transcrição e edição por este autor.

Figura 22 - Paradigma do *tresillo* dentro do compasso de 4/4.



Fonte: Sandroni (2001). Transcrição e edição por este autor.

A primeira parte de Portugal-Brazil possui a descrição do autor, que determina a seção como *Brazileiro*. Estas definições das “nacionalidades” das seções da partitura ocorrem com frequência ao longo da obra intercalando entre seções *brazileiro* e *portuguez*:

Figura 23 - Compassos 1-5 da obra Portugal-Brazil de Clemente Ferreira Júnior.

PORTUGAL - BRAZIL.
SCHOTTISCH.

C. Ferreira.

Tempo moderato.
Brazileiro.

PIANO. *Com gosto e elegancia*

Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

Enquanto a parte brasileira é escrita em Mi bemol maior, a parte portuguesa é escrita na tonalidade de Mi bemol menor, apresentando uma melodia diferente dos primeiros compassos, sem a presença de síncopas, seguindo fielmente unidade básica do compasso. Clemente possivelmente utilizou esses contrastes entre as tonalidades maior e menor como uma metáfora para insinuar que a “alegria”, associada à tonalidade maior, seria uma característica da música ou do espírito do Brasil, enquanto que a languides e melancolia seria associada ao espírito português, sendo a seção referente ao país em tonalidade menor.

Figura 24 - Compassos 18-20 da obra Portugal-Brazil.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

Figura 25 - Compassos 18-20 da obra Portugal-Brazil.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição do autor).

A melodia principal da seção brasileira apresenta grandes semelhanças com a parte B de uma famosa composição de Ernesto Nazareth (1893), o tango brasileiro “Brejeiro”:

Figura 26 - Compassos 13-14 da obra Brejeiro (Ernesto Nazareth).



Fonte: Biblioteca Nacional.

Figura 27 - Compassos 1-5 da obra Portugal-Brazil, parte da mão direita.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição do autor).

Percebe-se que o movimento de síncopa é muito semelhante, pelo fato de que a principal melodia descendente também se inicia com a tônica do acorde. O raciocínio comparativo pode ser observado na linha colocada acima das duas melodias, respectivamente de Portugal-Brazil e de Brejeiro.

Figura 28 - Melodia dos compassos 18-22.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA / Biblioteca Nacional (Transcrição e edição do autor).

O compositor segue intercalando as seções *Brazileiro* e *Portuguez*, por vezes repetindo melodias e acompanhamentos encontrados no início da composição, através de adaptações. A segunda seção brasileira apresenta a mesma melodia e acompanhamento mostrada no início, que inclui a presença da síncopa característica brasileira.

Figura 29 - Compassos 1-5 da obra Portugal-Brazil.

Tempo Moderato
Brazileiro

Com gosto e elegância

Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA. (Transcrição e edição do autor).

O autor retoma para uma seção portuguesa no compasso 49, no entanto, apresenta uma melodia similar à brasileira com modificações. Possivelmente Clemente propõe uma

integração entre a nação brasileira e portuguesa quando inclui a melodia brasileira por cima do acompanhamento da seção portuguesa.

Figura 30 - Compassos 52-57 de Portugal-Brazil.

Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição do autor).

O autor finaliza a composição com uma seção descrita como brasileira, em que utiliza novamente a melodia do início.

Figura 31 - Compassos 70-73 da obra Portugal-Brazil.

Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

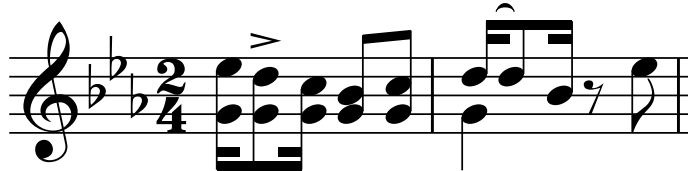
Figura 32 - Compassos 70-73 da obra Portugal-Brazil, trecho da mão direita.

Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição do autor).

Para o trecho final da mesma seção “brasileira”, Clemente utiliza o compasso 2/4 para que houvesse maior velocidade e vivacidade na composição, querendo novamente induzir a um “caráter brasileiro”, principalmente quando se observa a acentuação na parte da mão direita, que cujo sinal > se encontra na colcheia Ré (segunda nota da melodia). A

acentuação se encontra no contratempo do compasso 2/4, sugerindo uma movimentação dançante, o que também se confirma através das notas do autor, referentes ao caráter do trecho, “sempre animado”.

Figura 33 - Compassos 79-80 da obra Portugal-Brazil, trecho da mão direita.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição do autor).

Figura 34 - Compassos 79-82 da obra Portugal-Brazil, trecho da mão direita.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

Figura 35 - Compassos 78-82 da obra Portugal-Brazil, trecho da mão direita.

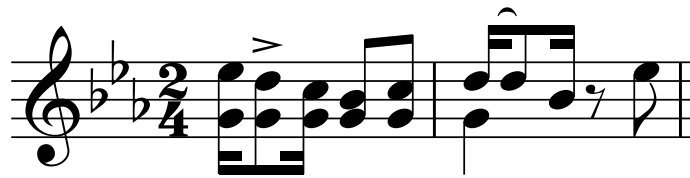


Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição do autor).

O autor realiza um ajustamento da melodia principal da obra, da seção brasileira, que contém a “síncope característica brasileira”, para o compasso de 2/4, convertendo as colcheias em semi-colcheias e as semínimas em colcheias.

É possível observar uma similaridade muito grande da construção da melodia desta seção quando comparada com a parte B do “Lundu do Assahy”, uma obra de grande popularidade no Pará do século XIX (SALLES, 2017). A constituição fraseológica é idêntica em ambas as obras, com a diferenciação apreciada apenas na finalização dessa frase e na mudança de grau, com a obra Portugal-Brazil iniciando sua melodia na tônica enquanto a melodia de Lundu do Assahy inicia na mediantes.

Figura 36 - Compassos 79-80 da obra Portugal-Brazil, trecho da mão direita.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição do autor).

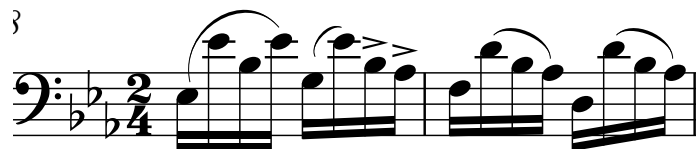
Figura 37 - Compassos 25-29 da obra Lundu do Assahy, autoria desconhecida. Fonte: Biblioteca Nacional.



Fonte: Salles (2013).

A parte da mão esquerda nesse trecho da seção apresenta sequências de semicolcheias, em um dedilhado à maneira de Alberti²³:

Figura 38 - Compassos 79-80 da obra Portugal-Brazil, trecho da mão esquerda.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição do autor).

Esse acompanhamento, similar ao baixo de Alberti, possui afinidade com os acompanhamentos de modinhas e lundus do século XIX, remetendo ao dedilhado da viola caipira²⁴ nestes gêneros musicais.

²³ Baixo de Alberti, de acordo com Cândida Borges(2003): “Este processo consiste em quebrar cada um dos acordes subjacentes num padrão simples de notas breves que, incessantemente repetido, cria uma ondulação discreta como pano de fundo, pondo em evidência a melodia. O baixo de Alberti revelou-se extremamente útil, especialmente para os compositores clássicos.” (BORGES, 2003, p.3)

²⁴ Instrumento historicamente associado ao gênero.

Figura 39 - Acompanhamento da mão esquerda de Portugal-Brazil dos compassos 79-82.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição do autor).

Figura 40 - Trecho da obra Lundum, transcrita por Mário de Andrade (1980).



Fonte: Andrade (1980).

Entre os signos extra-musicais, destacam-se principalmente os elementos visuais da capa da partitura, que relacionam-se com o título Portugal-Brazil. As duas bandeiras são referentes aos países que constam no título, encontrando-se lado a lado: lado esquerdo, uma bandeira com as antigas cores referentes a Portugal, de antes do ano de 1911 (azul e branco). Do lado direito, consta uma bandeira com cores típicas brasileiras. Ambas as bandeiras posicionam-se seguindo a disposição tipográfica. A dedicatória “ Aos bons amigos de lá e de cá” reafirma o sentido de integração entre os dois países proposto pelo autor.

A ideia de unir o nome dos dois países no título da música certamente remete à história pessoal do compositor, sendo Portugal um país que viveu por muitos anos durante a juventude.

Figura 41- Capa da obra Portugal-Brazil. Fonte: Museu da UFPA, acervo Vicente Salles.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

Não há indicação do ano de publicação nessa fonte musical, no entanto se sabe que foi publicada pela Livraria R. L. Bittencourt antes do ano de 1911, visto que este foi o ano que Portugal mudou sua bandeira para as cores vermelho e verde.

Figura 42 - Pormenor da capa da obra Portugal-Brazil.



Fonte: Museu da UFPA, acervo Vicente Salles.

Há uma referência clara à musicalidade nacional dentro de Portugal-Brazil. A referência é clara, tendo em vista que o próprio autor apresentou sua visão sobre o que

considera como brasileiro na música, através da escrita verbal (*Brazileiro e Portuguez*), no entanto, além dos apontamentos verbais, a escrita musical está repleta de referências a gêneros nacionais, propondo uma característica brasileira através das rítmicas sincopadas e acentuações, que insinuam caráter de dança. A maior expressão da musicalidade brasileira se apresenta através da configuração melódica das partes brasileiras, similares ao aspecto sonoro de lundus e tangos brasileiros. O caráter programático da obra representa um grande movimento de inovação no gênero, cuja estrutura é mais complexa que um *schottisch* padrão, comumente em padrão ABA.

4.2 O ROMANTISMO NO *SCHOTTISCH* DE CLEMENTE

O piano está intimamente ligado à era romântica na música por ter sido um instrumento que com sua versatilidade e ampla possibilidade sonora, possibilitou uma maior expressão do individualismo do compositor:

O piano está indissolúvelmente ligado à evolução da música romântica, refletindo intensamente seu caráter. Por seus muitos recursos sonoros, expressou claramente os sentimentos dos compositores da época. A plena descoberta das possibilidades desse instrumento coincidiu com o início do Romantismo, período em que a individualidade do piano passa a ter um papel preponderante. (BERSOU, 2006, p. 34)

De acordo com o mesmo autor, a pequena forma pianística passou a ganhar um maior destaque entre os compositores: “sucessivas gerações românticas privilegiam a pequena peça como a forma mais apropriada às suas necessidades expressivas e influenciam o repertório pianístico até o início do século XX” (BERSOU, 2006, p. 41).

De forma a complementar, referindo-se à evidência do piano na era romântica, Adolfo Salazar, afirma que:

a necessidade de expressão do espírito romântico leva ao aprimoramento dos instrumentos, os quais, por sua vez, enriquecem a produção musical. Isso ocorreu principalmente com o piano, que tendo sido aperfeiçoado no mais alto grau, desencadeou uma numerosa produção de peças breves, explorando a expressividade e os diferentes planos sonoros. (SALAZAR, 1941, p. 93 *apud* BERSOU, 2006, p. 45).

Com essa possibilidade de mais recursos por conta do advento do piano, os compositores passam a explorar cada vez mais as fronteiras da linguagem musical tonal, se abrindo mais às sonoridades dissonantes. Chopin ocupou uma posição de evidência entre os

compositores, visto que conseguia conceber inovações que abarcavam os ideais deste período (romântico), sendo inclusive grande influência até mesmo para a geração posterior à sua, como afirma Halewicz (2010):

[...] é a dissonância que, nas mãos de Chopin, não só cumpriu com seu papel de trazer tensão à obra, mas também pôde ser um elemento sonoro belo e interessante por si próprio. Através dos cromatismos, modulações, mudanças de climas, ele influencia sua geração posterior e, particularmente, o impressionismo do compositor francês Claude Debussy na sua maneira de tratar a harmonia como cor, tornando-se referência para as mudanças mais radicais da linguagem sonora do séc. XX. (HALEWICZ, p. 8, 2010)

Schoenberg (2004) apresenta uma visão apurada sobre a característica de intensa expressividade dos compositores do período romântico quando afirma que estes passaram a valorizar aspectos extra-musicais, presentes sobretudo na literatura e também nas suas próprias “visões de mundo” nas suas obras:

O compositores do período romântico acreditavam que a música deveria “expressar” algo. Tanto quanto nos períodos anteriores, as tendências extra-musicais, tais como os assuntos poéticos e dramáticos, emoções, ações e até questões filosóficas da *Weltanschauung* (visão de mundo), tinham se tornado influentes. (SCHOENBERG, p. 99, 2004)

O mesmo autor propõe que os elementos extra-musicais dentro das composições seriam traduzidas nas obras através de alterações na constituição musical, através de mudanças nas relações intervalares da melodia que resultariam em modulações mais intensas:

Tais tendências acarretaram mudanças em cada um dos traços da substância musical. Alterações na constituição dos acordes modificaram, de modo decisivo, os intervalos das melodias e resultaram, igualmente, em modulações mais ricas; em vez de os ritmos e as dinâmicas do acompanhamento e, inclusive, a melodia derivarem de estímulos puramente musicais, tornaram-se símbolos de seus objetos extra-musicais. (SCHOENBERG, p. 99, 2004)

Tendo em conta o caráter mais elitista do gênero *schottisch*, questão levantada por Martins (2012), pelo menos quando o gênero é comparado à popularidade dos gêneros valsa e polka, é de se supor que o aspecto composicional advindo desse elitismo seja, de certo modo, traduzido por um contato maior com a cultura musical do romantismo, cultura musical em voga na Belle Époque paraense, sendo associado ao “bom gosto”, à “civildade” e à aceitação a uma concepção cultural eurocêntrica. O *schottisch*, essa “Valsa da Rainha Vitória” ou “grande valsa brilhante” quaternária (MARTINS, 2012, p. 28), seria portanto direcionada a

um público de iniciados, já familiares com a música pianística de autores de tradição europeia e mundial consagrados como “grandes nomes da música universal”.

Sendo ciente desta diferenciação do *schottisch* em relação a outros gêneros estrangeiros, não é de se estranhar que Clemente se utilize do *schottisch* como gênero de maior experimentação dentro de sua prática composicional, visto que pode assim achar um meio de compor como os “grandes nomes da música universal”, e ao mesmo buscar algum sucesso comercial através de um formato “popular”, ainda que com aspectos elitizados.

Nas obras de Clemente Ferreira se encontram signos extra-musicais que lançam novos olhares sobre as suas decisões composicionais. Um desses elementos extra-musicais se encontram no título do *schottisch* “Schoppiniana”, que claramente traz alusão ao compositor Frederich Chopin (1881). A influência de compositores europeus na obra de Clemente é algo, de fato, previsível, tendo em vista a sua formação musical nos maiores centros de aprendizado musical da Europa, como já visto anteriormente. Além de Chopin, Rubinstein (s. d.), seu antigo professor talvez representasse uma influência ainda maior. Portanto, de acordo com Ignácio Moura(1895), Clemente também se inspira em outros compositores da era do Romantismo como o estadunidense Louis Moreau Gottschalk (s. d.), tendo escrito por volta de 1895 as composições “Bolero”, “Gavotte Republicaine”, “Dis-moi-Pourquoi” e “Olhos Negros”, ao seu estilo²⁵ (MOURA, 1895, p. 88-89).

Mecenas Rocha (1949) insinua um aspecto de elitismo que envolve as composições de Clemente dentro do gênero, ao evocar as “formosas patricias²⁶” como musas das séries de *schottisches* em que o compositor nomeia em função dos olhares, “Olhar Dolente”, “Olhar Sereno”, “Olhar Faceiro”, “Olhar Altivo”:

As suas composições, repassadas de modulações sonoras, acariciadoras e vibrantes, traduziam estados d’alma, ecoavam como rumores de beijos, plangiam-se como soluços do vento, semelhavam ruflar de esvoaçantes asas, diz-se-iam o vertiginoso rodopiar de folhas outônicas arrastadas pelos tufões, exprimiam o forte sentimento das mulheres voluntariosas e os seus olhares feiticeiros e soberanos. Iguamente expressavam o romanticismo de outros olhares, que fossem meigos, languídos, 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, acizentadas, dos olhos das nossas formosas patricias. (ROCHA, 1949, p. 138)

²⁵ “Estilo de Gottschalk”.

²⁶ “Patricias” era uma denominação às moças jovens da aristocracia.

Muito para além da referência textual, é na linguagem musical da obra que o compositor de fato leva à frente, a sua concepção “Schoppiniana” de *schottisch*. Observa-se que nos compassos 3-4 Clemente Ferreira apresenta uma dissonância de passagem, utilizada de maneira similar por Chopin na famosa “opus 32 (Balada em Sol Menor)”, nos compassos 14-15.

Figura 43 - Primeiros compassos da obra Schoppiniana de Clemente Ferreira Júnior.

Manoel Mendes Leite
1-Rua de Santo Antonio-1
Canto de Praga Viacosta, no Brasil
PARÁ

Schoppiniana.
Schottisch.

Clemente Ferreira Jor.

Com calor.

PIANO.

f *p*

Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

Figura 44 - Opus 32, Balada em Sol Menor de Frederic Chopin, edição de 1881.

3

"BALLADE.
BALLAD.

Fr. Chopin, Op. 23.

Largo.

pesante *f* *p*

Moderato. $\text{♩} = 60$.

p

1 2 4 3 2 1 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Fonte: Chopin (1881). Site IMSLP.

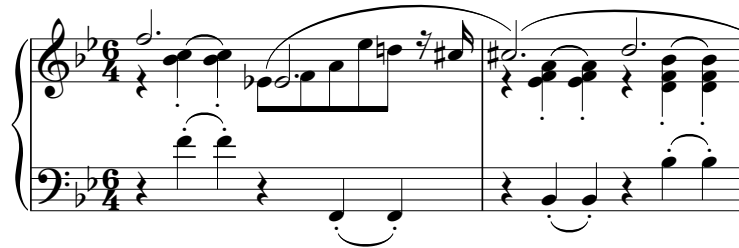
Tal dissonância de passagem se caracteriza, nos exemplos estudados, pela ocorrência de um acorde menor, diminuto ou um acorde de sétima menor e quinta aumentada²⁷, num grau que, dentro da tonalidade descrita na armadura de clave, “deveria soar como maior”²⁸. Nessa ocorrência de passagem, se observa uma mudança de caráter do próprio grau dissonante, em que este expressa uma dinâmica menor-maior, sobretudo na melodia, presente no 3^o grau²⁹.

Figuras 45 e 46 - Compassos 3-4 da obra “Schoppiniana”, com a ocorrência da dissonância de passagem, seguida de ilustração que auxilia a percepção tonal do trecho.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição nossa)

Figura 47 - Compassos 3-4 da obra “Schoppiniana”, com a ocorrência da dissonância de passagem. Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.



Fonte: Chopin (1881). Site IMSLP (Transcrição e edição nossa).

Figura 48 - Percepção tonal da dissonância de passagem do trecho anterior de “Opus 32” de Chopin.



Fonte: Produção nossa.

²⁷ Bohumil Med (1996) define como acorde de sétima alterado (1996, p. 357).

²⁸ Considerando os graus da tonalidade sem “acidentes”. Forma primitiva.

²⁹ Dinâmica menor-maior do acorde.

Apesar de algumas diferenças entre as configurações harmônicas dos trechos demonstrados³⁰ de Schoppiniana e *Opus 32*, a característica melódica confere um efeito composicional similar. O professor Urubatan Ferreira de Castro (2018) através de entrevista cedida a este pesquisador afirmou ser possível uma “citação” à Chopin por parte de Clemente Ferreira Júnior no exemplo da obra Schoppiniana. A exemplo das escolhas composicionais feitas na obra Schoppiniana, Urubatan afirma que “ele não ia fazer assim, por acaso [...] com certeza não [...]”, inclusive, Urubatan afirma que “provavelmente o Clemente Ferreira Júnior teria tocado muito a obra de Chopin”, o que não parece difícil de conceber, visto o *status* que teve Chopin entre os pianistas e compositores do século XIX. Ademais, não se pode afirmar de maneira absoluta que tal dissonância teria sido em função da *Opus 32*, mas claramente o compositor buscava uma “impressão de Chopin” na obra, o que já é claro até mesmo pela escolha do título.

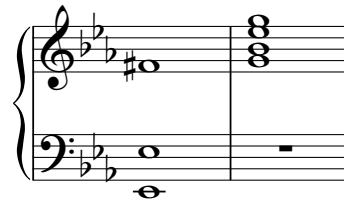
O mesmo recurso de dissonância passageira, na dinâmica menor-maior também pode ser observado no compasso 5 da obra “Olhar Faceiro”, de Clemente Ferreira. Na obra, Clemente utiliza a referida dinâmica num acorde de Mi bemol Menor com a quinta omitida, que é completada em seguida com um acorde de Mi bemol Maior:

Figura 49 - Compassos 1-5 da obra Olhar Faceiro, com a ocorrência da dissonância de passagem.

Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

³⁰ O exemplo na esquerda (“Schoppiniana”) mostra uma transição de um acorde diminuto para o maior, e o exemplo da direita (*Opus 32*) um acorde de sétima com quinta aumentada e baixo na quarta em transição para um acorde maior.

Figura 50 - Percepção tonal da dissonância de passagem referente ao compasso 5 “Opus 32” de Chopin.



Fonte: Produção nossa.

O recurso das dissonâncias passageiras, foi utilizado por tantos outros compositores ao longo da história, não sendo uma exclusividade de Chopin ou Clemente, sendo utilizado inclusive no Hino Nacional Brasileiro, de Francisco Manoel da Silva (circa 1850), mas não em uma dinâmica menor-maior, mas em uma dinâmica trítone-quinta (compasso 5).

Figura 51 - Compassos 1-8 do Hino Nacional Brasileiro.

2

BRASILIANISCHE NATIONALHYMNE.
(HYMNO BRASILEIRO NACIONAL.)

PIANO. **Nº.40.** Tempo di marcia. **FERD. BEYER.**

Fonte: Site IMSLP

O conceito de dissonância passageira apresentado na pesquisa, pode ser cruzado, até certo ponto, com a noção de tonalidade expandida de Schoenberg (2004) que, referindo-se principalmente à técnica de compositores do período do romantismo afirma que:

As transformações e seqüências remotas de acordes passaram a ser vistas como estando dentro da tonalidade. Tais progressões podem, ou não, produzir modulações ou estabelecer as diversas regiões. Funcionam principalmente, como enriquecimentos harmônicos e, portanto, aparecem, com frequência, em trechos muito curtos, até mesmo em um único compasso. Embora possamos relacioná-los às regiões para efeitos de análise, em muitas situações seu efeito funcional é apenas passageiro e temporário. (SCHOENBERG, 2004, p. 99-100)

A “*Opus 32*” de Chopin, curiosamente, apresenta um paralelo com o *schottisch* “Sonhos Tristes”, de Clemente, sobretudo pela semelhança do desenho melódico de ambas:

Figura 52 - Melodia da obra *opus 32*, de Chopin. Melodia isolada dos compassos 8-12.



Fonte: Chopin (1881). Site IMSLP

Figura 53 - Melodia da obra “Sonhos Tristes”, de Clemente Ferreira. Melodia em Si Menor (tonalidade original) dos compassos 1-5.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição nossa)

Esse desenho melódico de “Sonhos Tristes” tem a semelhança mais perceptível quando transposta para a tonalidade de Sol Menor:

Figura 54 - Melodia da obra “Sonhos Tristes”, de Clemente Ferreira. Melodia transposta para a tonalidade de Sol Menor, dos compassos 1-5.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição nossa)

Pode-se observar que a melodia dos compassos 3-4 de “Sonhos Tristes” quando transposta, é verticalmente idêntica à melodia do compasso 8-9 da “*Opus 32*” de Chopin, como pode ser visto nos desenhos a seguir:

Figuras 55 e 56 - Melodia do compasso 3-4 de “Sonhos Tristes” transposta para a tonalidade de Sol Menor e melodia do compasso 8 da opus 32 de Chopin, respectivamente.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA/ Site IMSLP (Transcrição e edição nossa).

Não há como ter certeza se Clemente Ferreira Júnior, de fato, se inspirou na “Opus 32” de Chopin, entretanto, é muito provável que Clemente tenha conhecido tal *opus*, que sendo de 1840, já seria muito famosa no tempo de Clemente Ferreira, já possuindo cerca de 60 anos pela época em que “Sonhos Tristes” teria sido composta³¹.

A melodia da parte A de “Sonhos Tristes” utiliza um processo de variação a partir do motivo acéfalo em compasso quaternário apresentado a seguir:

Figura 57 - Compassos 1-2 da obra “Sonhos Tristes” de Clemente Ferreira Júnior.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição nossa).

Na parte A são utilizadas 10 versões sobre o mesmo motivo melódico, o que demonstra uma utilização muito consciente da técnica composicional compreendida como variação melódica, como pode ser visto abaixo, nos compassos 1-16:

³¹ Não há indicação de data para a composição “Sonhos Tristes”, provavelmente, situa-se entre 1900 até 1913.

Figura 58 - Melodia da obra “Sonhos Tristes”, de Clemente Ferreira. Melodia em Si Menor (tonalidade original) dos compassos 1-5.

Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

A variação melódica, na parte A de “Sonhos Tristes”, ocorre, sobretudo, reafirmando as funções estruturais da harmonia e por vezes expandindo tais funções, como ocorre nos compassos 1, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 13 e 14. A ocorrência da concepção expandida de tonalidade pode ser vista a seguir, com a demonstração do compasso correspondente a cada ocorrência juntamente com uma síntese ilustrativa de tais ocorrências, em forma de acorde.

O primeiro exemplo, referente aos compassos 1, 5 e 9 demonstra a uma relação intervalar que remete a um acorde de Si menor com sétima maior, bem incomum para composições “ligeiras³²”.

³² De acordo com o pesquisador Urubatan Ferreira de Castro, uma obra musical ligeira seria uma obra pianística destinada ao entretenimento familiar, em ambiente caseiro.

Figura 59 - Compasso 1 da obra “Sonhos Tristes”, seguido de uma síntese das relações intervalares utilizadas no compasso. O compasso 1 é praticamente idêntico aos compassos 5 e 9, que serão omitidos nos exemplos.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição nossa)

O segundo exemplo, refere-se ao compasso 6, cuja relação intervalar remete a um acorde de Lá maior com sétima maior com baixo na terça.

Figura 60 - Compasso 6 da obra “Sonhos Tristes”, seguido de uma síntese das relações intervalares utilizadas no compasso.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição nossa)

O terceiro exemplo, mostra o compasso 7, que aproveita o baixo em Dó sustenido do compasso anterior para encadear uma relação intervalar referente ao acorde de Dó sustenido maior com a quinta aumentada.

Figura 61 - Compasso 7 da obra “Sonhos Tristes”, seguido de uma síntese das relações intervalares utilizadas no compasso.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição nossa)

O quarto exemplo, que mostra o compasso 12, expõe uma relação intervalar que remete a um acorde de Si maior com sétima menor, nona menor e baixo na terça, agindo como uma preparação para o acorde de Mi menor.

Figura 62 - Compasso 12 da obra “Sonhos Tristes”, seguido de uma síntese das relações intervalares utilizadas no compasso.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição nossa)

O quinto exemplo, que mostra o compasso 13, expõe uma relação intervalar que remetendo a um acorde de Mi menor, empresta características da escala húngara menor, com a presença do trítono.

Figura 63 - Compasso 13 da obra “Sonhos Tristes”, seguido de uma síntese das relações intervalares utilizadas no compasso.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição nossa)

O sexto exemplo, mostra o compasso 14 e expõe uma relação intervalar que remete a um acorde de Si menor com sétima maior e baixo na quinta.

Figura 64 - Compasso 14 da obra “Sonhos Tristes”, seguido de uma síntese das relações intervalares utilizadas no compasso.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição Produção nossa)

“Sonhos Tristes” está longe de ser a única obra de Clemente Ferreira Júnior a utilizar-se de conceitos de tonalidade expandida. A composição “Olhos Sombrios” também faz tal utilização, embora mais discretamente, que pode ser observada nos compassos 2-3, 10-11, 12-13.

Figura 65 - Compassos 1-14 da obra “Olhos Sombrios”.

Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

A seguir, a figura 66 mostra-se a relação intervalar dos compassos 2-3, seguido da síntese ilustrativa que, referindo-se ao compasso 2, apresenta um acorde de Fá sustenido maior com sétima e quinta aumentada e com baixo na quinta:

Figura 66 - Compasso 2 da obra “Olhos Sombrios”, seguido de uma síntese ilustrativa das relações intervalares utilizadas no compasso.

Compasso 2

Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição nossa)

A relação intervalar do compasso 10 exhibe um acorde de Si menor, cuja sétima menor (Lá#) se apresenta como nota de passagem. Já a relação presente no compasso 11

apresenta uma mudança de caráter modal na obra, quando se alterna, de forma passageira, para o modo frígio, a partir da ocorrência da forma natural da nota Dó (bequadro), quando na subdominante menor:

Figura 67 - Compassos 10-11 da obra “Olhos Sombrios”, seguido de uma síntese ilustrativa das relações intervalares utilizadas no compasso.

The musical score for measures 10 and 11 of "Olhos Sombrios" is presented in two parts. The first part shows the original notation for measures 10 and 11. The second part, labeled "Compasso 10" and "Compasso 11", provides a simplified representation of the interval relationships. In the original notation, measure 10 features a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and a bass line with notes G3, B2, D3, and F3. Measure 11 continues with notes C5, B4, A4, G4 in the melody and D3, F3, G3, B2 in the bass. The summary part shows the natural D note (D4) in the bass clef, indicating the shift to the D minor mode (subdominant minor).

Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição nossa)

Os compassos 12-13 mostram respectivamente: um acorde de Si menor com baixo na quinta, no qual é adicionado um trítone de passagem; um acorde de Fá maior com a sexta menor, seguido da nota de passagem Ré (sexta menor):

Figura 68 - Compassos 12-13 da obra “Olhos Sombrios”, seguido de uma síntese ilustrativa das relações intervalares utilizadas no compasso.

The musical score for measures 12 and 13 of "Olhos Sombrios" is presented in two parts. The first part shows the original notation for measures 12 and 13. The second part, labeled "Compasso 12" and "Compasso 13", provides a simplified representation of the interval relationships. In the original notation, measure 12 features a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and a bass line with notes G3, B2, D3, and F3. Measure 13 continues with notes C5, B4, A4, G4 in the melody and D3, F3, G3, B2 in the bass. The summary part shows the natural D note (D4) in the bass clef, indicating the shift to the D minor mode (subdominant minor).

Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição nossa)

A composição “Olhos Sombrios” é um bom exemplo de como os elementos temáticos extra-musicais influenciam na criação da obra. A composição em questão faz parte da “série” de obras de Clemente Ferreira que possuem como temática os “olhares de formosas patricias”. Mecnas Rocha (1949) menciona que essa série de composições de Clemente é uma das melhores indicações do espírito inventivo do compositor:

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, acizentadas, dos olhos das nossas formosas patricias. (ROCHA, 1949, p. 138)

As influências das temáticas extra-musicais são observadas em muitas obras de Clemente, sendo que em “Olhos Sombrios” essa influência é escancarada, vide a capa da obra, que mostra a ilustração de uma rapariga de olhar profundo (e sombrio), com olheiras e vestida como uma “formosa patricia” a repousar:

Figura 69 - Pormenor da capa de “Olhos Sombrios”.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

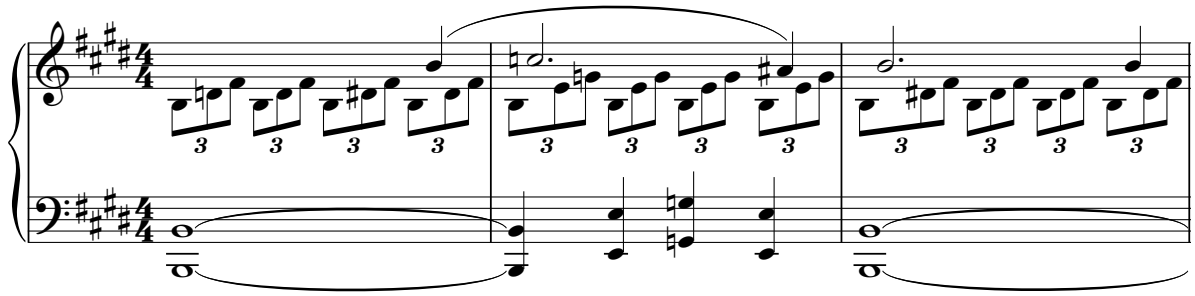
Figura 70 - Capa da obra “Olhos Sombrios”.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

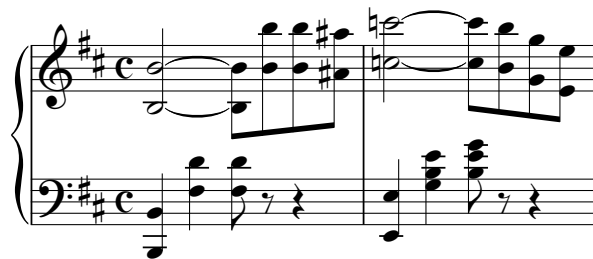
“Olhos Sombrios” traz uma certa atmosfera lúgubre, em função da tonalidade menor e do uso de tonalidades expandidas. A alteração modal descrita anteriormente, referente à ocorrência melódica do Dó natural (compassos 10-11) em cima do acorde de Mi menor, possui uma similaridade muito grande com os compassos 15-17 da “sonata n. 41” de Beethoven (1862):

Figura 71 - Compassos 15-17 da “sonata n. 41” de Beethoven.



Fonte: Site IMSLP (Transcrição e edição nossa).

Figura 72 - Compassos 10-11 da obra “Olhos Sombrios”.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição nossa).

Tal semelhança preserva inclusive a característica harmônica dos compassos 15-17 da sonata n.41, cuja relação intervalar remete ao acorde de Mi menor, possuindo a melodia no Dó natural. Talvez essa ocorrência implique em mais uma “citação” feita por Clemente Ferreira Júnior, ou talvez apenas uma coincidência, em todo o caso, o caráter modulatório do trecho indica uma complexidade não muito usual dentro de peças “ligeiras” brasileiras do século XIX em que comumente se utilizaria uma única tonalidade do início ao fim da obra.

A obra “Denguice” possui também várias utilizações de tonalidades expandidas.

Figura 73 - Compassos 1-8 da obra “Denguice”, de Clemente Ferreira Júnior.

Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

O primeiro exemplo a ser destacado está presente nos compassos 5-6, e mostra a utilização do acorde de Fá maior com sétima menor e sexta menor (último tempo do compasso 5), seguida de um “acorde errante” (no início do compasso 6), que subentende-se ser uma variação do acorde anterior, cuja a tônica é Fá. O acorde em questão (“errante”) omite sua tônica (Fá), acrescentando a nota Si bemol como baixo, apresentando em seguida sua variação com o Ré bemol como nota de passagem.

Figura 74 - Compassos 5-6 de “Denguice”.

Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição nossa).

Figura 75 - Acorde utilizados no último tempo do compasso 5 e primeiro tempo do compasso 6.

Fonte: Produção nossa.

Em seguida, temos nos compassos 12-13, a utilização de um acorde de Fá meio diminuto com baixo na terça (último tempo do compasso 12), sendo complementado pelo mesmo acorde com um baixo de passagem em Sol bemol:

Figura 76 - Compassos 12-13 de “Denguice”.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição nossa).

Figura 77 - Acorde utilizado no último tempo do compasso 12 e primeiro tempo do compasso 13.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição nossa).

O compositor utiliza uma melodia com intervalos característicos da escala húngara menor na passagem dos compassos 37-38³³, que se repete causando um choque com uma dissonância passageira no segundo tempo do compasso 38, apresentando no acorde de Si bemol maior, simultaneamente uma sétima maior com uma menor.

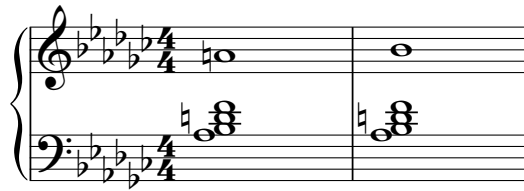
Figura 78 - Compassos 37-38 de “Denguice”.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição nossa).

³³ Os intervalos são trítono, quinta justa e sexta menor. A escala húngara menor é uma escala menor que possui, além dos intervalos descritos anteriormente, a sétima maior.

Figura 79 - Demonstração do acorde utilizado no segundo tempo do compasso 38, mostrando a dissonância de passagem.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição nossa).

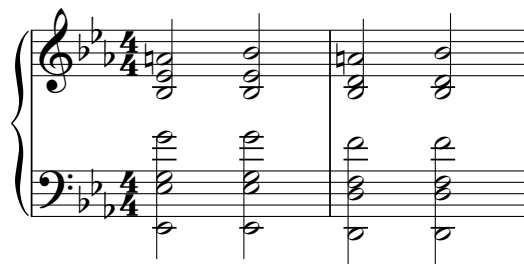
Mais dissonâncias de passagem são apresentadas nos compassos 58-59, em que o compositor utiliza o trítono (nota Lá) no acorde de Mi bemol maior em um motivo melódico que se sobrepõe em seguida a um acorde de Si bemol maior com baixo na terça (Ré).

Figura 80 - Compassos 58-59 de “Denguice”.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição nossa).

Figura 81 - Demonstração das relações intervalares utilizadas nos trechos mencionados nos parágrafo anterior, referentes aos dois primeiros tempos do compasso 58, e dois primeiros tempos do compasso 59.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA (Transcrição e edição nossa).

O uso de tonalidades expandidas em composições “ligeiras” representa o ímpeto inventivo de Clemente Ferreira Júnior dentro do ofício da composição. Não se sabe o nível de sucesso conquistado por tais composições no gênero *schottisch*, provavelmente, mesmo sendo obras com um direcionamento popular³⁴, tais composições fossem mais direcionadas à uma

³⁴ considerando o *schottisch* como uma obra de música popular, mesmo possuindo um caráter elitista.

elite, o que se apresenta como possível, a partir da constatação do uso de linguagens influenciadas pelo romantismo, assim como a identidade visual da partitura que traz referências diretas à uma classe endinheirada (“patricias”), além da conclusão de alguns autores de que o *schottisch* seria uma “dança elitizada” (MARTINS, 2012, p. 28).

Provavelmente outros gêneros o teriam rendido maiores retornos financeiros dentro do ofício de compositor. A valsa seria o que o designaria maior sucesso, fato sustentado pela afirmação de Vicente Salles (2007) de que Clemente seria o criador da valsa paraense, reforçado pelo fato de que a maior parte das menções de suas composições, verificados dentro da pesquisa nos periódicos da cidade (em reclames ou colunas), são referentes às suas valsas, como por exemplo, as valsas “É Impossível” e “Dis-moi Pourquoi”:

“[...] Não deixem também de comprar a ultima valsa de Clemente Ferreira - É impossível... [...] À venda na Livraria Bittencourt, que é, em Belém, o grande emporio das novidades musicaes. (É IMPOSSÍVEL ESTADO DO PARÁ, 1916, número 2073, p. 4)

[...]

“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. (DIS-MOI POURQUOI, 1890, número 61, p. 1)

Entretanto, a designação “rei da *schottisch*” de Mecenaz Rocha (1949) aponta para um inegável destaque de Clemente na composição do gênero *schottisch*. De acordo com as análises feitas de suas composições, o gênero teria sido um veículo para uma expressão criativa que teria extrapolado limites estéticos do gênero. A constatação de sua inovação dentro do gênero se fortalece, quando se faz a observação de outros *schottisch* como por exemplo “Rosa do Céu” do compositor paraense Bernardo Bragança (s.d.). O *schottisch* em questão possui características melódicas construídas de forma muito técnica, em que se identifica a repetição de elementos rítmicos dentro de sua construção (mínima acrescida de colcheia, seguida por três colcheias) em uma dinâmica de exposição e reexposição, em diferentes graus, buscando a constante afirmação de notas pertencentes aos graus referentes à tônica, supertônica e dominante.

O caráter técnico da construção das melodias através dos sistemas de repetição melódica coincide com a prática musical composicional de Clemente Ferreira, entretanto, Clemente apresenta nos *schottisches*, maior variação nas dinâmicas melódico-tonais. “Rosa do Céu” apresenta maior sintonia com as formas mais tradicionais de *schottisches*, em que a

tonalidade original descrita no início da obra (Sol maior) é respeitada até o seu fim, o que difere da obra de Clemente que constantemente apresenta mudanças de tonalidade a cada seção.

Figura 82 - Obra Rosa do Céu, de Bernardo Bragança.

Rosa do Céu
Schottisch

Bernardo Bragança

Fonte: Biblioteca do Instituto Carlos Gomes (Transcrição e edição do autor).

A obra “Suspiros de um Anjo” do mesmo compositor, já apresenta maior heterogeneidade nas construções rítmicas, inclusive, iniciando com um esquema contrapontístico que difere bastante da rítmica básica do *schottisch* tardio. A partir do compasso 5 inicia-se o “ritmo de *schottisch*” com melodia construída a partir de uma sequência de colcheias, quase sem pausas, lembrando uma *toccata* barroca. A obra apresenta grande inventividade melódica, garantindo um bom equilíbrio sonoro através do contraste das sequências de colcheias com semínimas e semínimas pontuadas. No aspecto harmônico, Bernardo Bragança, assim como em “Rosa do Céu”, respeitou bastante a tonalidade descrita no início da obra (Ré menor), implantando por vezes alguns acidentes da escala, mas apenas como nota de passagem.

Figura 83 - Obra Rosa do Céu, de Bernardo Bragança.

Suspiros de Um Anjo
schottisch Bernardo Bragança

Lento
apassionato

5 *suspiroso*
p

10 *p*

15

Fonte: Biblioteca do Instituto Carlos Gomes (Transcrição e edição do autor).

Cada obra apresenta sua própria singularidade, o que torna muito difícil a comparação de obras de dois compositores diferentes. Portanto, para que se garanta alguma idoneidade neste trabalho analítico, um contraponto comparativo mostra-se importante para que se garanta ao leitor acesso à variedade criativa dos compositores populares paraenses do século XIX.

5 TRANSMUTAÇÃO

Este capítulo se apresenta dentro da pesquisa como um apêndice de todo o trabalho proposto até então. É algo pouco ortodoxo que dentro de uma pesquisa predominantemente etnomusicológica se apresente um capítulo constando num trabalho de criação artística por parte do autor, em que se utiliza para tal, elementos da própria pesquisa. No entanto, sendo

um trabalho feito para uma academia de Artes, e sendo o próprio pesquisador artista, percebeu-se uma oportunidade de quebrar protocolos e propor novos caminhos de pesquisa, objetivando a construção de uma ciência das Artes cada vez mais inclusiva, autêntica e descentralizada, fomentando a autonomia de uma pesquisa amazônica e brasileira.

Na história de vida deste pesquisador, a criação sempre esteve presente, sendo seu maior campo de atuação. Dentro dessa atuação criativa, o autor sempre procurou abarcar os campos epistemológicos mais diversos³⁵, buscando uma confluência entre os saberes aprendidos através de uma expressão artística que mantivesse tal viés. Sendo assim, a proposta de Transmutação surge como uma maneira ousada de experimentar artisticamente o material da pesquisa, em que se procura unir diversos espectros de expressão e metodologia científica. Maria Luísa Magalhães Nogueira (2011) no livro “Conversações entre Arte e Ciência” descreve um tipo de pensamento aliado à pesquisa científica que, de certo modo, se aplica ao conceito proposto neste trabalho (Transmutação). A autora prescreve o risco como uma ordem de afeto, em que na pesquisa, o movimento de “ir ao mundo vivo” seria algo desejável, no que implicaria “produzir realidades, inventar mundos”:

Presente no trabalho do pesquisador, o risco é da ordem do afeto, de ir ao encontro, de ir ao mundo vivo e de *produzir realidades, inventar mundos*. Afetar e ser afetado. A produção de saber e de conhecimento só existe quando nos deixamos afetar, quando nos envolvemos e nos implicamos em nosso desejo de ação, de cuidado, de intervenção e compreensão. (NOGUEIRA, p. 86, 2011)

O que realmente diferencia o processo de criação (através do conceito de Transmutação) de outros processos de criação musical é a particularidade que se apresenta na relação pesquisador-sujeito de pesquisa. A relação de parentesco existente entre o pesquisador e o sujeito da pesquisa, possibilita para o primeiro, até certo ponto, uma visão de sua própria ancestralidade, através do estudo da obra de seu tataravô, sendo o pesquisador também um compositor.

Propõe-se então, um processo de criação musical a partir da obra musical “Sonhos Tristes”. Não se trata de uma criação musical que prevê unicamente uma mera variação de material temático, mas de um processo de recriação e re-imaginação da obra musical. Nesta concepção, técnicas e ideias composicionais são vistas como filtros dentro do processo de re-imaginação da obra. Sobretudo utilizaram-se: técnicas de aumentação e diminuição melódica, modalismo não-tradicional e algumas noções seriais, entre outras concepções próprias do

³⁵ Esses campos epistemológicos referem-se ao cinema, música, artes visuais e literatura.

compositor, resultando em obras com influências estéticas sonoras diversas, compreendendo uma orquestração não-tradicional, com uso de instrumentos e efeitos analógicos, eletrônicos e digitais.

De acordo com o dicionário *online* Oxford (2018), transmutação, entre outras definições significa: “A ação de transformar ou um estado de ser mudado para uma outra forma ³⁶”, o que define de forma clara o processo proposto para essa etapa final da dissertação “O *Schottisch* de Clemente Ferreira Júnior”. O processo de composição resultou em duas obras: “Jardins Solares”, para guitarra de 7 cordas e pedais; “Sonhos Futuros”, para sintetizador analógico (Arp Odissey) e *tape*.

5.1 JARDINS SOLARES

A obra “Jardins Solares”, composta para guitarra de 7 cordas. Propõe-se a reconfigurar algumas características da obra “Sonhos Tristes”, sem alterar completamente o sentido melódico da peça. “Jardins Solares” apresenta grande uso da técnica de variação melódica, modificando sutilmente os temas presentes em “Sonhos Tristes”.

O título de “Jardins Solares”, se baseia na ilustração da capa de “Sonhos Tristes”. A ilustração traz uma série de elementos gráficos que transmitem uma atmosfera de solidão: O sol entrecorta as gigantescas árvores, em um ambiente bucólico em que há um personagem solitário à sombra, do qual só se vê a silhueta, no meio do corredor de árvores. A silhueta traz percepção do sentimento de solidão proposto pelo título e pela composição. Neste aspecto, a nova obra atenta para o detalhe da ilustração, como uma referência aos elementos extramusicais do período romântico³⁷. Bersou (2006) afirma que “No período romântico, o valor do detalhe, as diferentes nuances de luminosidade do pôr-do-sol ou de uma manhã de neblina passam a ter valor emocional tão intenso ou maior que o conjunto (BERSOU, 2006, p. 28). Sendo assim, esta transmutação em “Jardins Solares” ocorre ao repensar a sensação de solidão da capa da obra original, percebendo tal solidão a partir de uma construção estética baseada em uma guitarra solitária, utilizada com o auxílio de vários dispositivos de ressonância, eco e distorção.

³⁶ The action of changing or the state of being changed into another form. (tradução nossa). Oxford Online Dictionary.

³⁷ A obra se encaixaria mais numa concepção de romantismo tardio, que preserva os valores do romantismo para o final do século XIX.

Figura 84 - Pormenor da capa da obra “Sonhos Tristes”, de Clemente Ferreira Júnior.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

Ambas as obras preservam características em comum, como a presença da mesma armadura de clave e alguns desenvolvimentos fraseológicos semelhantes. Entretanto a relação fraseológica entre ambas se altera durante a peça com adição de materiais motivicos novos. A matriz polimodal da peça se configura através do uso da tonalidade de Si menor (melódica) que se alterna entre a escala cromática, os modos lídio e frígio, além de rápidas modulações. “Jardins Solares” propõe em certas partes o uso dos quartos de tom, visto que o instrumento escolhido, a guitarra elétrica, é um instrumento excelente para a execução de quartos de tom, principalmente pelo uso de técnicas de *bend*³⁸.

Para a obra se fez grande uso de técnicas de composição tradicionais, como a inversão melódica, aumentação e diminuição melódica, que são comuns na prática da

³⁸ *Bend* significa esticar a corda com a mão esquerda promovendo a alteração da nota através de um portamento.

variação. É uma peça de grande teor melódico, para ser executada fazendo uso da palheta, com variados pedais para efeitos de “ambiência”. Tais pedais em certos momentos agem como pano de fundo em momentos essencialmente melódicos. Para a peça estão descritas sugestões dos seguintes pedais de efeitos: O Reverberation Machine Velouriafx (*reverb*), o *echo* (TE-2, Boss Tera Echo), o *fuzz* (Electro Harmonix Big Muff). O Reverberation Machine adiciona ao sinal da guitarra uma reverberação modulada, permitindo uma operação chamada *momentary oscillation foot* que aumenta, momentaneamente, a quantidade de *feedback* do Reverb enquanto o botão de acionamento estiver pressionado. O Boss Tera Echo cria ecos de maneira dinâmica, além de persistentes reverberações de “ambiência”, possuindo um efeito *freeze* que “segura” a nota, fazendo-a permanecer como som de fundo enquanto o botão estiver pressionado. O Electro Harmonix Big Muff é um dos mais clássicos pedais de *fuzz*, transforma o sinal da guitarra em um tipo de distorção que por vezes pode ser similar ao som de um violino.

A primeira variação melódica encontra-se já no primeiro compasso da obra, em que se utiliza a primeira frase da obra original, alterando a terminação da última nota para Dó suspenso.

Figura 85 - Primeira frase, “Jardins Solares”.

Echo on
Fuzz on
Reverb on

Adagio ♩:74

7 string Electric Guitar

mp

Fonte: Produção nossa.

Figura 86 - primeira frase, “Sonhos Tristes”.

Fonte: Produção nossa.

As frases seguintes também apresentam similaridades com a obra original, de fato, a parte A aproveita, de forma geral, o gesto melódico da obra original, com a adição de mais notas “estranhas” à tonalidade de Si menor.

Figura 87 - Compassos 3-4 de “Jardins Solares”.



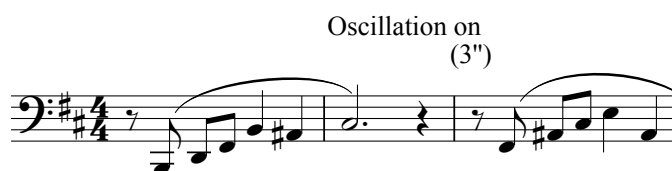
Fonte: Produção nossa.

Figura 88 - Compassos 6-8 de “Jardins Solares”.



Fonte: Produção nossa.

Figura 89 - Compassos 9-11 de “Jardins Solares”.



Fonte: Produção nossa.

Figura 90 - Compassos 13-16 de “Jardins Solares”.



Fonte: Produção nossa.

A partir da parte B, faz-se uso de quartos de tom, como no exemplo 12, a nota Si acrescida de um quarto de tom.

Figura 91 - Compassos 15-18 de “Jardins Solares”.



Fonte: Produção nossa.

Figura 92 - Compassos 32-33 de “Jardins Solares”.



Fonte: Produção nossa.

Figura 93 - Compassos 35-36 de “Jardins Solares”.



Fonte: Produção nossa.

Na parte B, há o uso de dois modos distintos, lídio e o frígio, tendo-se como referência o Si bemol (exemplo 14).

Figura 94 - Compassos 19-20 de “Jardins Solares”.



Fonte: Produção nossa.

Ao longo da obra procurou-se repensar o significado composicional de “Sonhos Tristes”, o que ocorreu através da utilização de tecnologias e técnicas não vigentes na época de Clemente Ferreira, sobretudo pela: Escolha de instrumentos elétricos e eletrônicos (guitarra elétrica, pedais digitais e analógicos); Utilização de linguagem composicional polimodal e microtonal.

5.2 SONHOS FUTUROS

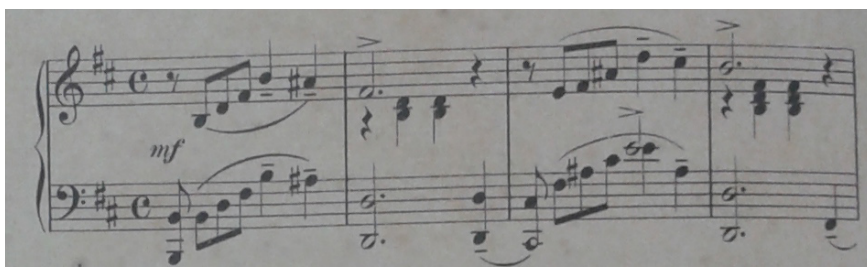
Sonhos Futuros propõe uma “resposta metafórica” à obra “Sonhos Tristes”. Não se busca apenas o exercício da variação ou do re-arranjo, almeja-se a criação de um “diálogo composicional”, entre dois compositores distantes na linha temporal, que a partir da imaginação, metaforicamente se aproximariam, através de um processo de filtragem de aspectos originais da obra, recriando aspectos de acompanhamento, efeitos e propondo também materiais temáticos novos.

O ciclo de peças Sonhos consta em 3 partes: “I. Flor Futurista”, “II. Belle Époque”, “III. Vítrea”.

5.2.1 Flor Futurista

A construção de “I. Flor Futurista”, primeira obra do ciclo de peças, reconfigura parâmetros composicionais na obra original, em relação aos aspectos verticais (relações intervalares) e horizontais (aspectos rítmicos e temáticos). Utilizam-se variações do “desenho melódico”, recriando portanto, o gestual melódico, sem referências diretas à melodia original. Tais imitações do seu gestual, são observadas no compasso 11 de “I. Flor Futurista” (comparar ao compasso 1 de “Sonhos Tristes”):

Figura 95 - Compassos 1-4 da obra “Sonhos Tristes”, de Clemente Ferreira Júnior.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

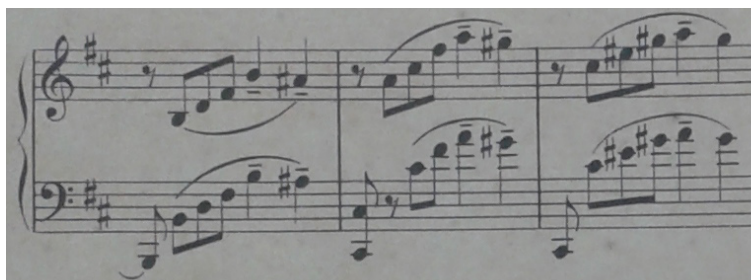
Figura 96 - Imitação do gestual melódico.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

Processos semelhantes foram utilizados nos compassos 21-23 de “I. Flor Futurista”, modificando de forma mais significativa a melodia resultante, invertendo o desenho melódico e omitindo a última nota:

Figura 97 - Compassos 5-7 da obra “Sonhos Tristes”.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

Figura 98 - Melodias dos compassos 21-23.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

Nos compassos 24-29 inicia-se um processo de variação a partir das melodias do compasso 21-23. Mudam-se valores rítmicos de algumas figuras com a inserção de colcheias pontuadas e semicolcheias:

Figura 99 - Melodias dos compassos 24-29.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

Processo semelhante de variação rítmica é empregado nos compassos 38-39 num processo de variação sutil através do uso da tresquíaltera, onde varia-se o compasso 11:

Figura 100 - Melodias dos compassos 38-39.



Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

“I. Flor Futurista” é a única obra do ciclo de peças em que se indica a utilização de uma faixa de áudio, como base para o conteúdo melódico. A faixa em questão “Futuriste.wav” constitui-se de uma gravação do sintetizador PSS-470 utilizado em conjunto com o módulo de efeitos Alesis Nanoverb, na função *Plate*. Tal função pode ser utilizada para criar uma sensação de reverberação infinita e ocasionando na faixa em si uma impressão de *cluster* modal a partir da chave de dó sustenido menor.

Para a melodia da obra se indica o uso dos pedais de efeito *Reverb* e *Echo*, que confere maior profundidade e fluidez para a melodia, a ser interpretada de forma autônoma pelo sintetizador analógico Arp Odissey.

5.2.2 Belle-Époque

Na obra “II. Belle-Époque” não se faz nenhuma utilização direta das melodias de Clemente Ferreira, entretanto, são feitas várias referências às marcações rítmicas de obras do gênero *schottisch*. Desde o primeiro compasso já se percebe tal configuração, como se observa na ocorrência de sequências de “bordão-tríade-bordão-tríade”:

Figura 101 - Melodias dos compassos 1-6 da obra II. Belle-Époque.

Fonte: Produção nossa.

A configuração vertical da segunda obra do ciclo incorpora uma noção rudimentar de politonalismo ao “blocar” tríades em cima de tríades de tonalidades diferentes. Nos compassos 3-4, percebe-se a ocorrência de sobreposições de acordes de Ré menor com Mi menor, Mi menor com Fá sustenido menor e Fá menor com Sol maior (respectivamente no exemplo abaixo):

Figura 102 - Melodias dos compassos 3-4 da obra II. Belle-Époque.

Fonte: Produção nossa.

A parte final da obra apresenta um material novo que faz uso muito intenso de *clusters* modais, como a base de uma melodia simples em mixolídio menor³⁹ partindo de Lá:

Figura 103 - Melodias dos compassos 31-37 da obra II. Belle-Époque.

Fonte: Produção nossa.

“II. Belle Époque” propõe uma atmosfera fluida e etérea. O filtro da transmutação, presente nesta obra busca repensar características específicas do *schottisch* através de uma

³⁹ Mixolídio menor consiste no modo Mixolídio em que a terça maior passa a ser menor.

degradação da ideia do gênero. Essa degradação se traduz pela escolha de uma pulsação “arrastada” para a peça, ralentando ainda mais o ritmo de *schottisch* e na escolha de aspectos verticais consideravelmente diferente de concepções tonais tradicionais, com grande uso de *clusters* modais e melodias fragmentadas.

5.2.3 Vítreia

A obra “III. Vítreia” encerra o ciclo de peças Sonhos Futuros. O nome foi criado em homenagem ao compositor americano Philip Glass (s. d.), cujo sobrenome em português significa vidro. “Vítreia” possui algumas características das obras de Glass, sobretudo o aspecto repetitivo de certos motivos cíclicos. A obra rompe com o acompanhamento tradicional do *schottisch* mas mantém grande parte do desenho melódico de “Sonhos Tristes”.

“Vítreia” utiliza como tema principal o gestual melódico de “Sonhos Tristes”, que se apresenta em sobre uma base motivica repetitiva e cíclica:

Figura 104 - Melodias dos compassos 18-21 de III. Vítreia.

The musical score for Figure 104 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The first measure of the lower staff has a dynamic marking of *mf*. The score is in 3/4 time and spans four measures.

Fonte: Produção nossa.

Figura 105 - Compassos 5-7 da obra “Sonhos Tristes”.

The musical score for Figure 105 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is in 3/4 time and spans three measures.

Fonte: Produção nossa.

Verticalmente, se constrói a partir de três matrizes principais: escala menor, escala húngara menor e uma escala modal de 8 notas, conforme a figura abaixo:

Figura 106 - Série modal de 8 notas. Série original (A).



Fonte: Produção nossa.

A partir da escala modal foram aplicados processos de inversão, retrogrado e retrógrado da inversão a partir da escala modal original.

Figura 107 - Série modal de 8 notas. Série invertida (B).



Fonte: Produção nossa.

Figura 108 - Série modal de 8 notas. Série original como retrógrada.



Fonte: Produção nossa.

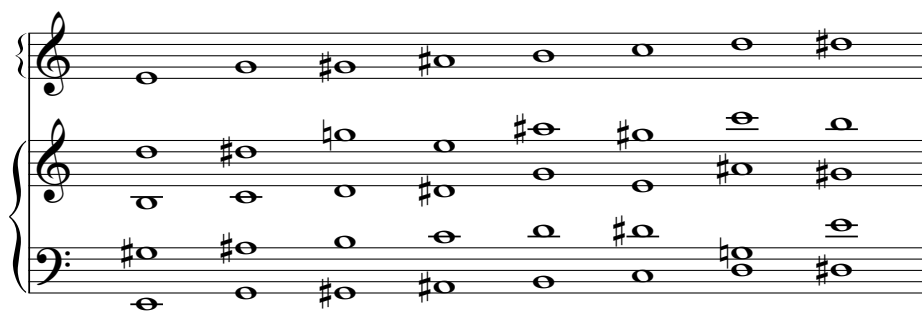
Figura 109 - Série modal de 8 notas. Série invertida como retrógrada.



Fonte: Produção nossa.

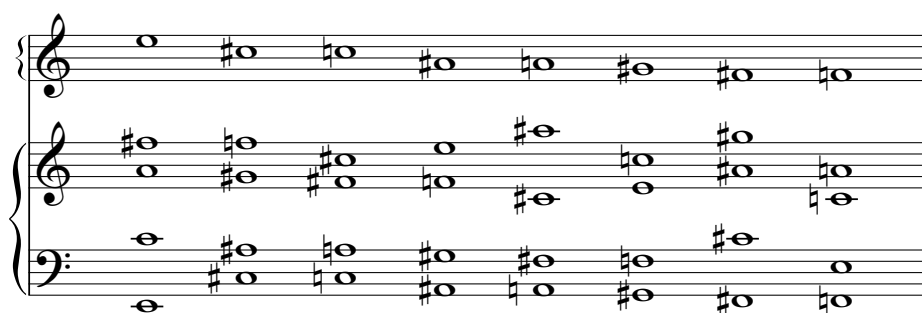
A partir das variantes da escala modal se criaram várias matrizes de conjuntos de notas, implementadas a partir de uma técnica de encadeamento harmônico. Neste processo, se considerou a escala modal como uma escala tonal, em que um encadeamento se implementou de forma diatônica. Nos exemplos a seguir, os encadeamentos da escala modal se apresentam respectivamente como referentes às formas original (O), invertido (I), retrógrado do original (RO) e Retrógrado do invertido (RI):

Figura 110 - Série modal de 8 notas. Encadeamento da escala modal em forma original.



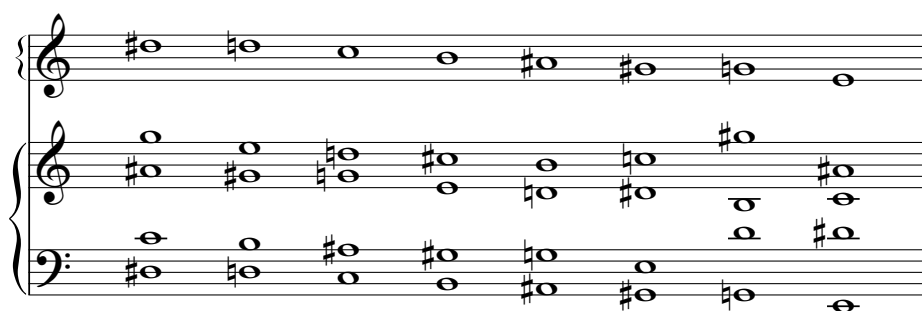
Fonte: Produção nossa.

Figura 111 - Série modal de 8 notas. Encadeamento da escala modal em forma invertida.



Fonte: Produção nossa.

Figura 112 - Série modal de 8 notas. Encadeamento da escala modal em forma invertida.



Fonte: Produção nossa.

Figura 113 - Série modal de 8 notas. Série original como retrógrada.



Fonte: Produção nossa.

Algumas das matrizes resultantes foram usadas nos compassos 26-28. Para uma melhor percepção das matrizes utilizadas, foi criado um sistema de identificação das mesmas: a forma Original ficou determinada como A, a forma Invertida, identificada como B, o retrógrado do original como C e o retrógrado do invertido como D. Neste sentido, a identificação de cada matriz obedece à identificação pelas letras A, B, C, D, seguida das numerações de 1 a 8, como pode ser visto no exemplo a seguir, referente aos trechos utilizados em “Vítrea”:

Figura 114 - Compassos 26-28 de Vítrea. Trechos com identificações de matrizes modais.

B8 A1 A3 A2 B5 B6 B3 B2

Fonte: Produção nossa.

Figura 115 - Exemplos do sistema de identificação das matrizes modais da obra.

A1 A2 A3 A4 A5 A6 A7 A8

Fonte: Produção nossa.

Na parte final da obra são utilizadas várias sequências de transposições dos materiais principais com seus acompanhamentos. As transposições fazem referências às constantes mudanças de tonalidade implementadas por Clemente Ferreira nas diferentes seções do *schottisches* feitos por ele. Também busca-se nestas transposições exageradas aumentar a

estranheza e o aspecto futurista da composição propondo uma ruptura com uma característica tonal mais “ortodoxa”.

Figura 116 - Exemplos do sistema de identificação das matrizes modais da obra.

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The systems are numbered 1, 5, 9, and 13. The notation includes various modal characteristics, such as chromaticism and non-diatonic intervals, which are used to identify the modal matrices of the work. The piano accompaniment often features a steady eighth-note or sixteenth-note pattern in the bass line, while the vocal line moves more freely, often with chromatic descents and leaps.

Fonte: Produção nossa.

A escolha da composição “III. Vítreá” como conclusão do ciclo de peças se dá em função da sua rapidez de andamento, objetivando equilibrar o ciclo, visto que as outras peças são mais ralentadas. Nessa peça se propõe uma transmutação da melodia de Clemente, propondo materiais novos e exagerando propositalmente nas transposições e saltos melódicos, visando atingir uma atmosfera futurista, que também se expressa através da formação instrumental “não-tradicional”.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa O *Schottisch* de Clemente Ferreira Júnior buscou esclarecer sobretudo dois eixos investigativos principais. O primeiro destes eixos procurou esclarecer o papel de Clemente Ferreira dentro do contexto sócio-cultural de Belém do século XIX. O segundo eixo buscou compreender os fundamentos da criação musical de um gênero específico desenvolvido pelo compositor, o *schottisch*, através da noção de “Prática Musical” de Sônia Chada (2007) e de “Música como Cultura” de Bruno Nettl (2005).

A partir do primeiro eixo investigativo pôde-se obter um vislumbre de como ocorria a dinâmica profissional do compositor, formada pelo tripé: ensino, performance (piano e regência) e composição. Chegou-se à conclusão de que o compositor obteve algum sucesso econômico em suas práticas, seja como professor, regente, pianista ou compositor, confirmado pela entrevista de Lourdes Venturieri (2016), sua neta. Esse sucesso econômico pode ser associado à sua inserção dentro de um modelo social, cultural e político que se beneficiou da economia da borracha. Através das pesquisas nos periódicos, percebeu-se que o compositor era bastante atuante na cena musical da época, com apresentações públicas ao piano em clubes, teatros e como maestro no Cinema Olympia, nas exposições e apresentações orfeônicas.

A análise de suas obras trouxe à tona características reveladoras de uma criação musical que fora concebida a partir de um encontro multi-cultural, que simultaneamente confirma e contradiz elementos deixados na literatura histórica e musical sobre sua figura. A sua posição de privilégio, o coloca como integrante de uma elite abastada, detentora de um certo tipo de consumo de cultura principalmente eurocêntrica. Contudo, suas composições não se encaixam completamente em um único viés, não dialogando de forma completa com apenas um tipo de público. A criação de suas obras, de acordo com as épocas que atuou em

Belém, desenham um quadro de uma desvinculação gradual de uma prática musical exclusivamente voltada pra elite, o que é confirmado por Salles (2007) que afirma que suas obras dialogavam inicialmente a um público restrito (2007, p. 130). O caráter popular de sua obra começa a brotar, de fato, mais para a passagem do século XIX para o XX, em que se dedica mais aos gêneros *polka* e *schottisch*. Conclui-se, que o compositor fez esse movimento, seja por causa de preferências pessoais, tendências internacionais, ou por causa de um intuito de conseguir melhores oportunidades comerciais para sua carreira composicional. A premissa de Lia e Jusamara (2013, p. 225) de que alguns compositores do período, em função da crise da borracha, abandonariam sua estética pessoal em função de melhores oportunidades comerciais, não parece ser a questão predominante que guiaram as escolhas artísticas de Clemente Ferreira Júnior. Na pesquisa, aponta-se, que aconteceram mais de uma razão para que o compositor passasse a compor de forma mais “popular”: a primeira, confirma a premissa de Lia e Jusamara (2013), o que é retificado pelo uso do pseudônimo Cleferson para a composição da *polka-maxixe* “Mais Tarde”⁴⁰, além da própria decisão de compor maxixe⁴¹; a segunda seria uma razão mais decididamente estética, sendo influenciado por outros compositores que abraçariam a música popular em seus trabalhos como Gottschallk (s.d.), fato que também pode ser confirmado pelas suas decisões composicionais nas obras do gênero *schottisch* (forte presença da música nacional) analisados na dissertação. Em tais análises se identificaram elementos da música popular nacional, porém identificados em maior grau, os elementos da música estrangeira ligados ao período romântico da música dentro destes formatos populares (*schottisch*). O compositor apresentou inovações dentro do gênero *schottisch* ao incluir em tais composições, elementos harmônicos típicos da música européia de concerto do período romântico, em um formato de música popular nas suas obras circulantes na Belém da *Belle Époque*, propondo uma ampliação da noção ordinária de um *schottisch*. A inovação também se apresenta pela meticulosidade do compositor ao planejar tonalidades diferentes para cada seção dentro de suas obras, o que confere maior heterogeneidade sonora em uma composição “popular”. A comparação feita a partir da breve

⁴⁰ Apesar de que a sua aproximação com a cultura popular tenha se dado muito antes do declínio do modelo extrativista da borracha. De qualquer modo, é possível sim que o compositor tenha procurado por mais oportunidades comerciais nessa aproximação popular.

⁴¹ Na época, o maxixe seria considerado gênero vulgar. No entanto, a adição de polka como prefixo para maxixe, seria o indicativo de uma preparação do maxixe para uma classe mais elitizada, pois teria o objetivo de “sofisticar o maxixe”.

análise com as obras do compositor Bernardo Bragança (s. d.) serviu para afirmar a abordagem diferenciada de Clemente, sobretudo no aspecto da harmônico.

A parte voltada à composição musical buscou estabelecer laços culturais, através de experimentos sonoros com objetivo de conectar mundos e épocas, tentando aproximar o pesquisador com o sujeito de sua própria pesquisa, também parente de sangue. Buscou-se sobretudo celebrar a sua obra e sua criatividade ao propor este tipo de dinâmica numa dissertação voltada à área das Artes. A transmutação tentou conceber um forma de arte que dialogasse diretamente com a pesquisa histórica e musical, pois neste trabalho sentiu-se a necessidade de trazer a arte para a ciência da arte, com uma declaração em forma de sinais gráficos em uma partitura, que afirma o grande furor de um compositor-pesquisador.

REFERÊNCIAS

- 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.
- ALMEIDA, Renato. **História da Música no Brasil**. 2ª ed., Rio de Janeiro: F. Briguiet e Comp. Editores, 1942.
- ALVES, Moema de Bacelar. **Exposições e mercado de arte no Pará na virada do século XIX para o XX**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo: 2011. disponível em <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312902608_ARQUIVO_Anpuh2011MoemaAlvesdoc.pdf> Acesso em 2 jan. 2018
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio Sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.
- _____. **Modinhas Imperiais**. 8ª ed., Obras Completas de Mário de Andrade, nº XVIII. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.
- ARRAES, Jonas. **Entrevista ao pesquisador**. Belém: Acervo pessoal do pesquisador, 2018.
- PINACOTECA Municipal. **Documento textual (fotocópia)**. Fonte: Museu de Arte de Belém. Documento sem indicação de autor ou ano, p. 1-2.
- ANJOS, Augusto dos. **Eu e Outras Poesias**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1928.
- ARTES e Artistas - Imprensa Musical. **O Paiz**. Periódico (artigo). Número 10748, p. 4. Rio de Janeiro, 1914. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.
- AS MENINAS Sinay. **Diário de Belém**. Periódico (reclame). Número 12, p. 2. Belém, 1887. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.
- AUGUSTO, Paulo Roberto Peloso. **O Surgimento de Gêneros Populares para piano na Belle Époque Carioca**. European Review of artistic Studies 2013, vol. 4, n. 4, pp. 1-18. disponível em <<http://www.eras.utad.pt/docs/MUSICA%20DEZ%202013.pdf>> Acesso em 2 jan. 2018.
- A VIDA Mundana. **Estado do Pará**. Periódico (artigo). Número 1640, p. 2. Belém, 1915. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos Poemas em Prosa (O Spleen de Paris)**. Tradução: Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hydra, 2010.

BARROS, Líliam; BRAGA, Lia. À Guisa de Introdução: A Trajetória do Projeto “Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes” In: **Instituto Estadual Carlos Gomes: 120 Anos de História**. Líliam Barros, Lia Braga Vieira (Organizadoras). Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, 2015.

BEETHOVEN, Ludwig Van. **Ludwig Van Beethovens Werke, serie 16: Sonaten fur das Pianoforte, n. 137**. Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1862.

BÉHAGUE, Gerard. Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical In: **Revista ART, n. 19 (Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA)**. Salvador: UFBA, 1992, p. 5-17.

_____. 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.

BLACKING, John. **How musical is man?** 6ª ed. Seattle: University of Washington Press, 2000.

BORGES, Cândida. **A Escrita Barroca e Clássica para Teclado**. Publicação virtual. Cândida Borges: Rio de Janeiro, 2003. disponível em <<https://ocodigomusical.files.wordpress.com/2010/04/escrita-barroca-e-classica-para-teclado.pdf>> Acesso em 30 jul. 2018.

BRAGANÇA, Bernardo. Rosa do Céu (*opus 3*) In: **Flor de Meus Olhos** (Clemente Ferreira Júnior). Partitura (Incípt). Belém: R. L. Bittencourt, s. d.

_____, Bernardo. **Rosa do Céu** (*opus 3*). Pará: R. L. Bittencourt, s. d.

_____, Bernardo. **Suspiros de Um Anjo** (*opus 4*). Pará: R. L. Bittencourt, s. d.

CALDEIRA FILHO, J.C. **Os Compositores**. (Coleção Vidas Ilustres). São Paulo: Editora Cultrix, 1961.

CARLOS Gomes. **Folha do Norte**. Periódico (artigo). Número 169, p. 1. Belém, 1896. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.

_____. **Folha do Norte**. Periódico (artigo). Número 262, p. 1. Belém, 1896. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.

CASTAGNA, Paulo. A Musicologia enquanto Método Científico. **Revista do Conservatório de Música da Ufpel**. Pelotas, v.1, p. 7-31, 2008.

_____. **O ‘estilo antigo’ no Brasil, nos séculos XVIII e XIX**. I Colóquio Internacional A Música do Brasil Colonial. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 171-215.

_____. **A Música Urbana de Salão do século XIX**. Apostilas do curso de História da Música Brasileira IA/Unesp. São Paulo: disponibilizadas no Instituto de Artes da Unesp, 2003.

CAZES, Henrique. **Choro: do Quintal ao Municipal**. São Paulo: Editora 34, 1998.

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.

CHOPIN, Frederic. *Ballad in G Minor OP. 23* In: **Ballads for the Pianoforte (Volume III)**. Editor: Theodore Kullak. Berlim: Schlesinger'sche Buch-und Musikhandlung, 1881.

CHORO Carioca. **Música do Brasil, CD Norte**. Fonograma. Luciana Rabello, Maurício Carrilho. Rio de Janeiro, Acari Records: 2006.

CINEMA Olympia. **Estado do Pará**. Periódico (artigo). Número 378, p. 1. Belém, 1912. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.

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.

COELHO, Geraldo Mártires. **Na Belém da belle époque da borracha (1890-1910): dirigindo os olhares**. Revista Escritos, ano 5, n. 5. Edição Digital, 2011. Disponível em <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero05/FCRB_Escritos_5_8_Geraldo_Martires_Coelho.pdf> Acesso em 2 jan. 2018.

CORDEIRO, Cecília Siqueira. **Historiografia e história da historiografia: alguns apontamentos**. Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis: UFSC/ UDESC/ANPUH, 2015. Disponível em <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1428357432_ARQUIVO_ArtigoSNH2015Historiografia.pdf>. Acesso em 2 jan. 2018.

CONCERTO. **A República**. Periódico (artigo). Número 103, p. 2. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.

DINIZ, André. **Almanaque do Choro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

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.

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.

ELARRAT, Roger; MARANHÃO, Haroldo. **Miguel, Miguel**. Série para TV. Belém: TV Cultura do Pará, 2010.

EXAMES Anuaes nas Escolas Municipaes E Outros Estabelecimentos. **O Paiz**. Periódico (artigo). número 11392, p. 5. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.

EXECUTIVO Municipal - Detalhe do Serviço. **O Pará**. Periódico (artigo). Número 535, página sem número. Belém, 1899. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.

FERNANDES, Juvenal. **Do Sonho à Conquista**: Revivendo um Gênio da Música: Carlos Gomes – São Paulo: Fermata do Brasil, 1978.

FOLHETIM do Diário - Concerto. **Diário de Belém**. Periódico (artigo). Número 86, p. 2. Belém, 1887. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.

FONSECA DE CASTRO, Fábio. **Cidade Sebastiana**. Era da Borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade. Belém: Edições do Autor, 2010.

GEERTZ, Clifford. **Interpretation of Cultures**. Basic Books, Inc. Publishers, Nova Iorque: 1973.

GOVERNO do Município - Executivo Municipal. **O Pará**. Periódico (artigo). número 524, página sem número. Belém, 1899. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.

HISSA, Cássio Viana; NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães / vários. Travessias e Fronteiras, Saberes de Vida e Arte In: **Conversações de Artes e de Ciências**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

KAZUKO GUSHIKEM, Elza; ERNEST DIAS, Odette. **Sarau Brasileiro**. Fonograma. Rio de Janeiro: Eldorado, 1979.

LARUE, Jan. **Análisis del estilo Musical**. Barcelona, Labor: 1989

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology**: Thirty-one issues and concepts. Urbana, IL: University of Illinois Press, 2005.

MANIAS... **O Holophote**. Periódico (artigo). Número 1, p. 4. Belém, 1897. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4ª edição. Brasília: Musimed, 1996.

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.

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.

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.

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**, sem número de página. Periódico (artigo). Belém, 1912. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.

O PROFESSOR Clemente Ferreira, no Rio. **Estado do Pará**. Periódico. número 792, p. 5. Rio de Janeiro, 1913. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.

OXFORD Dictionary. **Dicionário virtual da Universidade de Oxford**. Oxford University Press, 2018. disponível em <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/transmutation>> Acesso em 5 mai. 2018.

PASSAGEIROS. **Estado do Pará**. Periódico (artigo). Número 36, p. 2. Belém, 1916. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.

PINTO, Aloysio de Alencar. **Os Pianeiros**. Encarte de LP. FENAB: Brasília, 1986.

FERREIRA JUNIOR, Clemente (Compositor); AZEVEDO, Lúcia; BRAGA, Lia; COELHO DE SOUZA, Leonardo; LAMEGO, Valdecíria (Intérpretes). Fonograma. **Compositores Paraenses do Século XIX e XX**. Universidade Federal do Pará. Belém: Secult, 2005.

FERREIRA DE CASTRO, Urubatan. **Entrevista ao pesquisador**. Belém: Acervo pessoal do pesquisador, 2018.

FERREIRA JUNIOR, Clemente. **“Denguice”**. *Schottisch*. Para piano. Partitura. Fonte primária, Integrante do Acervo Vicente Salles (Biblioteca da UFPA). Pará: R. L. Bittencourt, (s.d.). 4 p.

FERREIRA JUNIOR, Clemente. Fado. Para piano. In: **O Homem do automóvel**. Partitura. Fonte primária, Integrante do Acervo Vicente Salles (Biblioteca da UFPA) Pará: R.L. Bittencourt, (s.d.).

FERREIRA JUNIOR, Clemente. **Flor de Meus Olhos**. Para piano. Partitura. Fonte primária, Integrante do Acervo Vicente Salles (Biblioteca da UFPA). Pará: R.L. Bittencourt, (s.d.).

FERREIRA JUNIOR, Clemente. **Olhar faceiro**. *Schottisch*. Para piano. Partitura. Fonte primária, Integrante Acervo Vicente Salles (Biblioteca da UFPA). Pará: Livraria Universal, (s.d.). 2 p.

FERREIRA JUNIOR, Clemente. **“Olhos Sombrios”**. *Schottisch*. Para piano. Partitura. Fonte primária, Integrante do Acervo Vicente Salles (Biblioteca da UFPA). Pará: José Mendes Leite, (s.d.). 3 p.

FERREIRA JUNIOR, Clemente. **Olhar sereno**. *Schottisch*. Para piano. Partitura. Fonte primária, Integrante do Acervo Vicente Salles (Biblioteca da UFPA). Pará: Livraria Universal, (s.d.). 2 p.

FERREIRA JUNIOR, Clemente. **Olympia-Cinema**. Valsa. Para piano. Partitura. Fonte primária, Integrante do Acervo Vicente Salles (Biblioteca da UFPA). Rio de Janeiro: E. Bevilacqua, (s.d.).

FERREIRA JUNIOR, Clemente. **Portugal-Brazil [sic]**. *Schottisch*. Para piano. Partitura. Fonte primária, Integrante do Acervo Vicente Salles (Biblioteca da UFPA). Pará: R. L. Bittencourt, (s.d.). 2 p.

FERREIRA JUNIOR, Clemente. **Schoppiniana**. *Schottisch* para piano. Partitura. Fonte primária, Integrante do Acervo Vicente Salles (Biblioteca da UFPA). Sem indicação de Editora (S.d.).

FERREIRA JUNIOR, Clemente. **“Sonhos Tristes”**. *Schottisch* para piano. Partitura. Fonte primária, Integrante do Acervo Vicente Salles (Biblioteca da UFPA). Pernambuco: Piano musicas e instrumentos musicas Préalles & Cia, (s.d.).

FIGARO Musical. **O Democrata**. Periódico (reclame). Número 256, p. 1. Belém, 1892. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.

FLÔR do Abacate. **Estado do Pará**. Periódico (reclame). Número 2073, p. 4. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.

GAVOTTE Republicaine. **A República**. Periódico (artigo). Número 22, p. 1. Belém, 1890. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.

GRANDE Concerto. **Diário de Belém**. Periódico (artigo). número 159, p. 1. Belém, 1887. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.

JORNALZINHO da Moda. Periódico (artigo). **Folha do Norte**, número 25, p. 2. Belém, 1896. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.

_____. **Folha do Norte**. Periódico (artigo). número 284, p. 2. Belém, 1896. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.

MOURA, Ignácio. **A Exposição artística industrial do Liceu Benjamin Constant: os expositores em 1895**. Belém Typ. do DiarioOfficial, 1895.

MANUEL DA SILVA, Francisco. **Hino Nacional Brasileiro**. Arranjador: Ferdinand Beyer. B. Schott's Söhne: Mainz, *circa* 1850.

MARTINS, David Rangel Diel de Carvalho. **Improvisação no Choro segundo Chorões**. Dissertação (mestrado em Música). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 2012. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/AAGS-94XN4B>> Acesso em 20 mar. 2018.

NAZARETH, Ernesto. **Brejeiro**. Partitura. Rio de Janeiro: Fontes & Cia, 1893. Disponível em <<https://www.ernestonazareth150anos.com.br/works/view/31>> Acesso em 4 jun. 2018.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts**. Urbana, University of Illinois Press: Illinois (EUA), 2005.

LARUE, Jan. **Análisis del estilo Musical**. Editora Labor, Barcelona: 1989.

PAQUETE do Sul. **Diário de Belém**. Periódico (artigo). Número 142, p. 2. Belém, 1887. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.

_____. **Diário de Belém**. Periódico (artigo). Número 19, p. 2. Belém, 1888. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.

ROCHA, Mecenas. **Entre os Vivos e os Mortos**. Sem indicação de editora: Belém, 1949.

ROSA, Robervaldo Linhares. **Como é bom poder tocar um instrumento: presença dos pianeiros na cena urbana brasileira - dos anos 50 do império aos 60 da república**. 2012. 331 f., il. Tese (Doutorado em História)—Universidade de Brasília, Brasília, 2012. disponível em <<http://www.repositorio.unb.br/handle/10482/10745>> Acesso em 2 jan. 2018.

SALAZAR, Adolfo. **Forma y Expresion en la Musica**. Mexico, El Colégio de México, 1941, p. 93. *apud* BERSOU, Viviane. **O Romantismo e a Pequena Forma Pianística: Síntese da composição a beneficiar o processo didático**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/ USP, 2006. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27140/tde-13052009-162806/pt-br.php>> Acesso em 2 jan. 2018.

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

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

_____. **Canto Orfeônico no Pará. Música em Contexto**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília, Ano 1, n. 1. Brasília: 2007

_____. **Lundu**. Canto e Dança do Negro no Pará. Coordenação: Jonas Arraes. Paka-tatu: Belém, 2016.

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

SCHOENBERG, Arnold. **Funções Estruturais da Harmonia**. São Paulo: Via Lettera, 2004.

_____. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SÈVE, Mário. Villa-Lobos e a *schottisch*: a interpretação musical por classificação genérica In: **Anais do II Simpósio Villa-Lobos: práticas, representações e intertextualidades**. Rio de Janeiro: Sarau Agência de Cultura e PPGM-UFRJ, 2016. Disponível em <http://festivalvillalobos.com.br/site/upload/anais/08-Sève%20Mário_Villa-Lobos%20e%20a%20schottisch.pdf> Acesso em 4 jun. 2018.

SOUZA, Eduardo. **Olhos d'água**. Documentário audiovisual. Belém: Mekaron Filmes, 2014.

SCLIAR, Esther. **Fraseologia musical**. Porto Alegre: Movimento, 2008.

THEATROS e cinemas. **Estado do Pará**. Periódico (artigo). Número 553, p. 2. Belém, 1912. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.

TINHORÃO, JOSÉ RAMOS. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Os Sons que Vêm da Rua**. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2005.

ULTIMAS Novidades Musicaes. **A República**. Periódico (reclame). Número 518, p. 3. Belém, 1893. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.

VENTURIERI, Maria de Lourdes. **Entrevista ao pesquisador**. Belém: Acervo pessoal do pesquisador, 2017.

VERZONI, Marcelo Oliveira. **Os Primórdios do “Choro” no Rio de Janeiro**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, 2000.

VIANA, Luciane Barros Páscoa. **Últimos Dias de Carlos Gomes, de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi**. Mesa Redonda RIDIM-Brasil. Anais do 3o CBIM. Salvador, 2015. Disponível em <http://www.portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CBIM_RIDIM-BR/3cbim2015/paper/view/95/25> Acesso em 2 jan. 2018.

VIEIRA, Lia; SOUZA, Jusamara. Música em Belém do Pará: Um Estudo sobre Fontes Escritas. In: Lia Braga. (Org.). **Trânsito entre fronteiras na Música**. 1ª ed. Belém: UFPA, 2013.

ANEXOS

FVS-UFGA - OBRAS DE CLEMENTE FERREIRA JUNIOR

A - LISTA DE OBRAS

Nº	Título	Gênero	Editor	Nº Chapa	Localização
001	ABENÇOADA	valsa	Manuscrito		FVS-UFGA
001	ABENÇOADA ¹	“	José Mendes Leite	J.M.L.169	“
002	ALCANDORADA	“	Livraria Bittencourt	R.L.B.30	FMA
003	ÁLMA PERDIDA ²	tango	Belém Musical		FVS-UFGA
004	AMOR DE CYSNES	valsa	Manoel de Faria/RJ		FVS-UFGA
005	AMOR VADIO ³	schott.	Pará Chic (1908)	Pará 8 Chic	FVS-UFGA/FMA
006	AO RELENTO ⁴	v.-serenata	“		Não localizada
007	AQUELLESINHO	schott.	Livraria Universal	L.U.-2-	FVS-UFGA/FMA
008	BEATRIZ ⁵	gavota	“	L.U.-1-	FVS-UFGA/SAM/FMA
009	BELÉM MUSICAL	schott	“		Não localizada
010	BERCEUSE	“	“		Não localizada
011	BOLERO, OP. 21	bolero	M. J. da Costa e Silva	D.C.&S.23	FVS-UFGA/FMA
012	BRUNNE ET BLONDE	polca de	“		Não localizada
013	CABOCLA	valsa	R. L. Bittencourt	R.L.B.4	FVS-UFGA/FMA
014	CARCIAS	“	José Mendes Leite	J.M.L.52	FVS-UFGA/FMA
015	CASTELDAMOUR	“	R. L. Bittencourt	4	FVS-UFGA/BN/FMA
016	COMMERCIAL ⁶	varsovia	Pará Chic	Pará 9 Chic	FVS-UFGA
017	CORAÇÃO	valsa	José Mendes Leite (1913)	J.M.L.179	FVS-UFGA/FMA/MIS 0447
018	CORTEJO DE LAGRIMAS	“	José Mendes Leite (1913)	J.M.L.180	FVS-UFGA/FMA
019	CUNHÁ PURÂNGA	schott.	R.L.Bittencourt	R.L.B.7	FVS-UFGA/SAM
020	DENGUICE	“	R.L.Bittencourt	R.L.B.3	FVS-UFGA/MIS 4204
021	DESGOSTOS	“	“		Não localizada
022	DEVANEIOS	valsa	R.L.Bittencourt	J.M.L.69	FMA
023	DEZESSETE DE DEZEMBRO	marcha	José Mendes Leite	R.L.B.8	FVS-UFGA/SAM
024	DIS-MOI POURQUOI?	valsa	M. J. da Costa e Silva (1890)	D.C.&S.24	FVS-UFGA/MIS 4457
025	É IMPOSSIVEL	mazurca	Carlos Wehrs/RJ	C.W.430	BN/MA
026	ENTRE NÓS	valsa	Livraria Universal	n.n.	MIS/FMA
027	FLOR DOS MEUS OLHOS	schott.	R.L.Bittencourt	R.L.B.17	FVS-UFGA/FMA
028	FRANÇAS E TRANÇAS	Valsa	“	J.M.L.73	FVS-UFGA/[falta p. 7]/FMA
029	FUBA	polca	José Mendes Leite		Não localizada
030	GARRIDICE ⁷	tango	José Mendes Leite	J.M.L.168	FVS-UFGA/BN/MIS1605
031	GAVOTTE REPUBLICAINE	gavota	R.L.Bittencourt (1890)	n.n.	FVS-UFGA/MIS 5286
032	GRACEFUL	varsovia	R.L.Bittencourt		FVS-UFGA
	O HOMEM DO AUTOMOVEL.	“	s.ed.	R.L.B.68	FVS-UFGA (cópia xerox) e FMA (original completo)
033	I. A BRISA.	valsa	R.L.Bittencourt		
034	II. MULATO BONITO.	polca	“		
035	III. FADO (Versos de Romeu Mariz).	fado	Manuscrito		FVS-UFGA
036	HYMNO À BANDEIRA	hino	“		Não localizado
037	HYMNO QUINZE DE AGOSTO	hino	R.L.Bittencourt		FVS-UFGA/SAM/FMA
038	ILLUSÕES PERDIDAS	schott.	Atelier Fortuna Maio, Pará	R.L.B.1	FMA
039	INDIFERENÇA	valsa	R.L.Bittencourt		FVS-UFGA
040	INFLAMAVEIS	schott.	R.L.Bittencourt	R.L.B.1	Não localizada
041	JOSO	valsa	R.L.Bittencourt		FVS-UFGA
042	JULIETA	“	José Mendes Leite		FMA
043	LAMENTOS	“	José Mendes Leite	J.M.L.45	FVS-UFGA/MIS/FMA
044	LONGE DOS MEUS	“	Lith. A. Campbell	J.M.L.178	FVS-UFGA/BN
045	LA ROSA DEL PERU	habanera	Mina Musical		FVS-UFGA/SAM/FMA
046	MAIS TARDE (J.CLEFERSON) ⁸	polca-max.	R.L. Bittencourt	M.M.1.P	FVS-UFGA (faltam p.3-4)/FMA(completa)
047	MARIA	Valsa	R.L.Bittencourt	R.L.B.2	FVS-UFGA/MIS 5025/FMA
048	MATINTAPERERA	“	R.L.Bittencourt	R.L.B.10	FMA
049	MELINDRES	schott.	R.L.Bittencourt	R.L.B.11	FVS-UFGA/FMA
050	MENDARA	Valsa	R.L.Bittencourt	R.L.B.2	Não localizada
051	MESTRE MARTINHO	schott	s.ed.	J.M.L.170	FVS-UFGA/MIS
052	MEUS PECCADOS	polca	R.L.Bittencourt		FVS-UFGA/BN/FMA
053	MEXERICOS	schott.	Belém Musical	RLB31	FVS-UFGA/FMA
054	MINHA FILHA DORME ⁹	valsa	Livraria Universal		FVS-UFGA
055	MODERNOS IDEAES	“	José Mendes Leite (1913)	L.U.4	FVS-UFGA/FMA
056	MOMENTO SUPREMO	valsa-lenta	José Mendes Leite	J.M.L.183	FVS-UFGA/BN/FMA
057	NA MAROMBA ¹⁰	polca	Belém Musical	J.M.L.171	FVS-UFGA/FMA
058	NANANA	“	José Mendes Leite (1904)	n.n.	FVS-UFGA/FMA
059	NÃO POSSO AMAR	schott.	R.L.Bittencourt	J.M.L.22	FVS-UFGA/FMA
060	NÃO TE QUERO	polca	José Mendes Leite	R.L.B.17	FVS-UFGA/MA/SAM/FMA
061	NÃO TENHAS MEDO	schott.	Pará Chic (1904)	J.M.L.21	FVS-UFGA/MIS-RJ
062	NOITES VELADAS ¹¹	valsa	José Mendes Leite	Pará14Chic	FMA ¹²
062	NOITES VELADAS	valsa	“	J.M.L.176	Não localizada
063	NVRA E YAYA	polca	R.L. Bittencourt		FVS-UFGA/FMA/MIS-RJ 17227
064	OLHAR ALTIVO	schott.	R.L.Bittencourt	R.L.B.19	FMA (incompleta faltando pedaço da 1ª p.)
064	OLHAR ALTIVO (3ª EDIÇÃO)	“	Livraria Universal	R.L.B. 67	FVS-UFGA/SAM/FAM
065	OLHAR DOLENTE	“	Livraria Universal	L.U.-6-	FVS-UFGA/FMA
066	OLHAR FACIEIRO	“	Livraria Universal	L.U.-5-	FVS-UFGA/FMA
067	OLHAR SERENO	“	José Mendes Leite	L.U.-3-	FVS-UFGA
068	OLHOS SOMBRIOS	“	Casa Bevilacqua/RJ (1912)	J.M.L.30	FVS-UFGA
069	OLYMPIA CINEMA	valsa	José Mendes Leite	6957	FVS-UFGA/FMA
070	PANCADINHAS D'AMOR	schott.	Belém Musical	J.M.L.41	FAM
071	PENANDO MAGOAS	“	R.L. Bittencourt	n.n.	FVS-UFGA/BN/FMA
072	PORTUGAL-BRAZIL	“	José Mendes Leite	RLB.5	FVS-UFGA/FMA
073	A PROVINCIA DO PARÁ	valsa	José Mendes Leite	J.M.L.24	FVS-UFGA/MA/FMA
074	QUAL A MAIS BELLA?	“	R.L.Bittencourt (S.Paulo, C&C)	J.M.L.177	FVS-UFGA/FMA
075	QUANDO O AMOR QUER... (Versos de Bruno de Menezes)	“	R.L.Bittencourt	C&C 3303	
076	QUEBRANTOS	schott.	José Mendes Leite	-	FVS-UFGA/BN/MIS-RJ
077	QUE ME RESPONDES?	Valsa	Bazar Ideal	J.M.L.44	FVS-UFGA/FMA
078	RAPSODIA PARAENSE	“	R.L. Bittencourt		Não localizada
079	REMEMBER	“	Bazar Ideal (1907)	Bazar.26.Ideal	FVS-UFGA/FMA
081	RETIRO-LULU	“	José Mendes Leite (1904)		Não localizada
082	RETIRO DE MOEMA	“	“		Não localizada
083	ROSAS DE MAIO	schott.	“		FMA
084	SAUDADES TUAS	valsa	Empório Musical (S.Paulo, C&C)	J.M.L.51	FVS-UFGA/BN/FMA
085	SCHOPPINIANA	schott.	R.L.Bittencourt	J.M.L.23	FVS-UFGA
086	SINTO QUE PARTAS	valsa	Paquete das Novidades	A.70F.	Não localizada
087	SONHOS TRISTES	valsa	R.L.Bittencourt	R.L.B.2	FVS-UFGA/MA
088	SÔNS QUE PASSAM	valsa	Livraria Bittencourt (Vieira Machado-RJ)	VM 965 Cia	FVS-UFGA/BN/MA/FMA
089	TALVEZ SONHANDO	“	“		Não localizada
090	TANTO AMOR	“	“		FMA
091	TEMPOS IDOS (Versos B.Menezes)	“	José Mendes Leite (1904)	n.n.	FVS-UFGA/BN/FMA
092	TIA ANA DAS PALHAS	valsa	R.L.Bittencourt		Não localizada
093	ÚNICO SOCEGO	polca	B.L.Bittencourt	C&C.3432	FVS-UFGA/FMA
094	VALENTES SOLDADINHOS DE CHUMBO	schott.	José Mendes Leite	J.M.L. 31	Não localizada
095	VALE QUEM TEM	“	“		FVS-UFGA/BN/SAM/FMA/MIS10499
096	VINTE E SEIS DE JUNHO	marcha	R.L.Bittencourt	R.L.B.9	Não localizada

B - SONHOS TRISTES

Sonhos tristes



SONHOS TRISTES
Schottisch
por
CLEMENTE FERREIRA JR.

A venda na casa
„PAQUETE DAS NOVIDADES”
Estabelecimento de
Instrumentos de musica, musicas fazendas e miudezas
RUA DE SANTO ANTONIO N°1
— PARÁ —

PIANOS, MUSICAS
Instrumentos de Musica
PRÉALLE & Cia.
29 Rua Imperatriz 23
PARANÁ

PIANOS, MUSICAS
INSTRUMENTOS MUSICAES
PRÉALLE & Cia.
59, Rue B. de Victoria, 59
PARANÁ

PIANOS, MUSICAS, INSTRUMENTOS MUSICAES
 PREALLE & Cia. 59, Rua B. da Victoria, 59 PERNAMBUCO
 INSTRUMENTOS MUSICAES
 PREALLE & Cia. 29 Rua Imperatriz 29 PERNAMBUCO

Maria José Queiroz.

Sonhos tristes.

Schottisch.

Clemente Ferreira jr.



musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system includes a treble and bass staff with a dynamic marking of *mf*. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a dynamic marking of *pp dolente*. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

Propriedade do autor.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of two staves each. The music is in a minor key and features various dynamics and performance instructions.

System 1: *mf*

System 2: *p*

System 3: *f* Fim.

System 4: *com abandono*

System 5: *cresc.*

System 6: D. C.

Do mesmo autor. "Schopiniana", schottisch.
ultimas navidades: "Graceful", Varsovianna.

C - SCHOPPINIANA



PAQUETE DAS NOVIDADES
 FAZENDAS E MINERAS
 MUSICAS
 INSTRUMENTOS DE MUSICA
 Manoel Mendes Leite
 1-Rua de Santo Antonio-1
 Caixa de Pósta Visconde, Rio Branco
PARA

Schoppiniana.

Schottisch.

Clemente Ferreira JOR.

Mo. G. B.

Com calor.

PIANO.

f *p* *8*

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, slightly torn paper. The page is numbered '4' in the top left corner. It contains six systems of piano accompaniment, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings like 'f' (forte). There are also accents (^) and slurs over the notes. The paper shows signs of age, including some staining and a small tear on the right edge. At the bottom center of the page, there is a small number '2'.

5

8

Fim.

Trio.

p

Sacudido

ff

Schottisch D. C.

Algumas composições de
Clemente Ferreira, Junior.

Schottischs.

Olhar altivo.
Olhar dolente.
Olhar sereno.
Olhar faceiro.
Olhos sombrios.
Não posso amar.
Não tenhas medo.
Rosas de Maio.



Valsas.

Casteldamour.
Modernos Ideaes.
Provincia do Pará.
Caricias.
Lamentos.
Unico socêgo.
Que me respondes?
Mendara.

Marcha - Dezesete de Dezembro.

D - "Denguice"

A' Consuelo Alva

DENGUICE

«ALMIRANTE»
SCHOTTISC
PARA PIANO
POR
CLEMENTE FERREIR

1864-1917

Parócho de Agosto 1901

LIVRARIA
BITTENCOURT ESTA MUSICA

R. L. BITTENCOURT DA POR:
PIANOS, MUSICAS E NOVIDADES
Rua 15 de Novembro Nº15 PARA

GENERO	
TEATRO	
CINEMA	
DISCO	

ALMIRANTE

A' CONSURLO ALVARES.

DENGUICE.

SCHOTTISCH.

Moderato.

C. Ferreira.

PIANO.

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The piece is marked 'Moderato'. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamics are indicated by 'p' (piano), 'f' (forte), and 'ff' (fortissimo). The word 'ben marc.' (well marked) is written above the first staff of the fifth system. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

ALMIRANTE

1ª vez.

marc. *p* *dim.*

This system contains the first system of music. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats. The music is marked with *marc.* (marcato), *p* (piano), and *dim.* (diminuendo). A first ending bracket labeled "1ª vez." spans the final measures of the system.

Movimento façero.

This system contains the second system of music. It is marked with "Movimento façero." and features a treble and bass clef with a key signature of three flats. The music consists of chords and rhythmic patterns.

This system contains the third system of music. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats. The music consists of chords and rhythmic patterns.

2ª vez.

ff *vibrante* *f* *f*

This system contains the fourth system of music. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats. The music is marked with *ff* (fortissimo), *vibrante* (vibrato), and *f* (forte). A second ending bracket labeled "2ª vez." spans the final measures of the system.

f *rall.* *rit.* *pp* *mf*

This system contains the fifth system of music. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats. The music is marked with *f* (forte), *rall.* (rallentando), *rit.* (ritardando), *pp* (pianissimo), and *mf* (mezzo-forte).

ALMIRANTE

Musical score for 'ALMIRANTE', consisting of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system continues the melodic development. The third system features a 'marc.' (marcato) marking. The fourth system concludes with a double bar line. The fifth system begins the 'Trio' section with a 'moderato cantabile' tempo and includes dynamic markings like 'mg.' and 'md.'.

Trio. Moderato cantabile.

Musical score for the Trio section, consisting of two systems of two staves each. The tempo is 'Moderato cantabile'. The key signature remains three flats. The first system includes dynamic markings 'mg.' (mezzo-giove) and 'md.' (mezzo-dolce). The second system continues the Trio with 'mg.' and 'md.' markings, and includes the instruction 'simili'.

«ALMIRANTE»

1ª vez. secco || 2ª vez. secco

mg. *ff* *secco*

This system contains the first system of music. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats. The music includes dynamic markings such as *mg.* (mezzo-giochiato), *ff* (fortissimo), and *secco*. There are two first endings marked with a double bar line and a repeat sign, labeled "1ª vez. secco" and "2ª vez. secco".

Final.

ben marc.

This system contains the second system of music, starting with the word "Final." and the dynamic marking *ben marc.* (ben marcato). It continues with a treble and bass clef and a key signature of three flats.

This system contains the third system of music, continuing the piece with a treble and bass clef and a key signature of three flats.

This system contains the fourth system of music, continuing the piece with a treble and bass clef and a key signature of three flats.

This system contains the fifth system of music, continuing the piece with a treble and bass clef and a key signature of three flats.

rit. *ff* *Fin.*

This system contains the sixth and final system of music. It includes the dynamic markings *rit.* (ritardando), *ff* (fortissimo), and *Fin.* (Fine). The piece concludes with a treble and bass clef and a key signature of three flats.

E - OLHAR FACEIRO

À Julieta Correã de Miranda.



**OLHAR
FACEIRO**

Schottisch
para
PIANO

por
CLEMENTE FERREIRA junior

Casa Editora "MENDES LEITE"
Ao Grande Emporio de Instrumentos
de Musica e Musicas
José MENDES LEITE
18, Rua 15 de Novembro, 18
(Em frente à travessa Occidental de Mercado)
Belem - PARÁ

Livraria Universal
TAVARES CARDOSO & C^a
PARÁ.

Impressão de Breitkopf & Härtel, Leipzig.

À Julieta Correã de Miranda.

Olhar faceiro.

Schottisch.

Casa Editora "MENDES LEITE"
Ao Grande Emporio de Instrumentos
de Musica e Musicas
José MENDES LEITE
18, Rua 16 de Novembro, 18
(Em frente à travessa Occidental do Mercado,
Belem - PARÁ)

Clemente Ferreira junior.

Andamento faceiro.

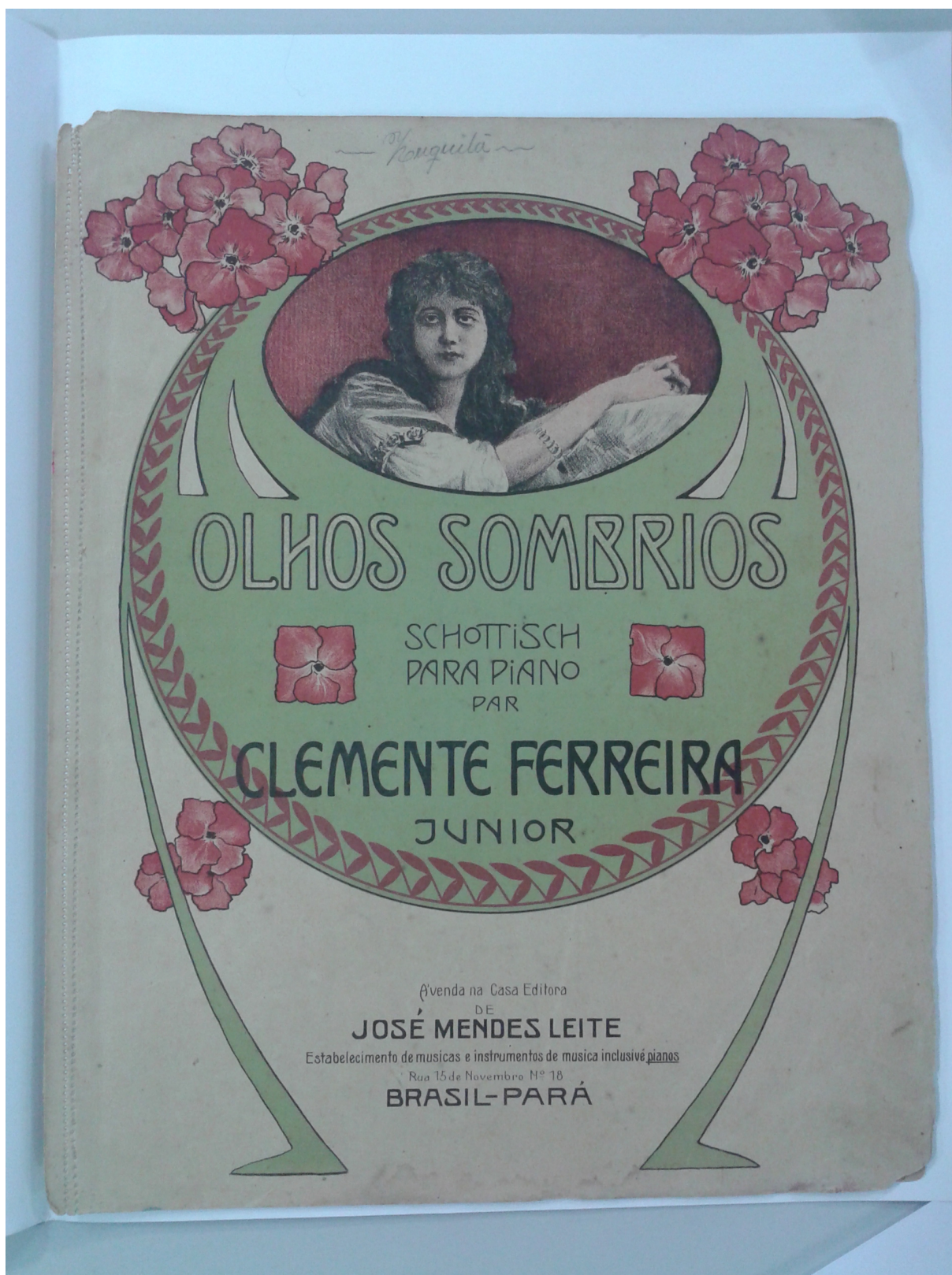
The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various dynamics such as *mg* (mezzo-giove), *md* (mezzo-dolce), *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). Performance instructions include *M^{te} cantado*, *simile*, and *f*. The score includes a repeat sign with first and second endings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Livraria Universal
Tavares Cardoso & Ca., Pará.

Imprensa de Breitkopf e Härtel em Leipzig

This page of musical notation consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system begins with a second ending bracket and includes dynamic markings of *ff* and *md*. The second system features *mg* and *md* markings. The third system continues with *mg* and *md*. The fourth system includes *mg* and *md*. The fifth system is marked *sustentado e terno* and includes the instruction *Fim. acomp^{to}*. The sixth system concludes with the instruction *D.C. S até fim.*

F - "Olhos Sombrios"



A Senhorita HELÉNA DUMONT.
Olhos Sombrios.
Schottisch.

Clemente Ferreira Junior.

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Schottisch'. The first system includes dynamics *p* and *mf*, and the instruction *intimo*. The second system includes *cresc.* and *p*. The third system includes *gracioso* and *saltitante*. The fourth system includes *salt.* and *mf*. The fifth system includes *secca*, *fcom impeto*, and *pp*. The score concludes with a first ending and a second ending. The piece is dedicated to 'A Senhorita HELÉNA DUMONT.' and composed by 'Clemente Ferreira Junior.'.

The image shows a page of handwritten musical notation for piano, consisting of six systems of staves. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The music features various dynamic markings and performance instructions:

- System 1:** Starts with the instruction *brando*. The first staff has a melodic line with slurs and accents. The second staff has a bass line with chords. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).
- System 2:** Features a first ending bracket labeled *1.* and a second ending bracket labeled *2.*. Dynamics include *f*, *p*, *mf*, *p simile*, and *mf*.
- System 3:** Features a first ending bracket labeled *1.* and a *cresc.* (crescendo) marking. Dynamics include *f*.
- System 4:** Features a second ending bracket labeled *2.* and a *Fim.* (Finis) marking. Dynamics include *mf* and *p*.
- System 5:** Continues the melodic and harmonic development. Dynamics include *mf* and *f*.
- System 6:** Features first and second ending brackets labeled *1.* and *2.* respectively. Dynamics include *p*, *f*, and *p*. The system concludes with a *Fim.* marking.

D. C.
dal *S* al
Fim.

G - PORTUGAL-BRAZIL



PORTUGAL - BRAZIL. SCHOTTISCH.

C. Ferreira.

Tempo moderato.
Brazileiro.

PIANO. *Com gosto e elegancia*

Portuquez.

Requebrado e terno

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score, consisting of five systems of staves. The notation is written in a dark ink on aged, slightly yellowed paper. The first system contains two staves with a treble and bass clef, featuring a complex melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass. The second and third systems continue this musical theme with similar melodic and harmonic structures. The fourth system is marked with the tempo instruction "Brazileiro." and includes dynamic markings such as "mf" (mezzo-forte) and "p" (piano). The fifth system concludes the piece with a final cadence. The page number "145" is visible in the top right corner, and a small number "5" is located at the bottom center of the page.

Handwritten musical score for piano and voice, consisting of six systems of notation. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The first system shows the piano introduction with dynamics *p* and *ff*. The second system continues the piano introduction with dynamics *pp*. The third system begins the vocal entry with the instruction "Portuquez." and the performance direction "Bem cantado". The fourth system continues the vocal line. The fifth system begins the piano accompaniment for the vocal entry with the instruction "com arrogancia". The sixth system continues the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines.

Brazileiro.

The musical score is written on six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines. Dynamics include *do*, *f*, *p*, *mf*, and *ff*. Performance instructions include *sempre anima-*, *rit.*, and *Final.*. The piece concludes with a double bar line and the word *Fim.*

Ao & depois
Final.

sempre anima-

do

f

p

mf

rit.

ff *Fim.*

APÊNDICES

A - JARDINS SOLARES (Leonardo Venturieri)

Jardins Solares

7 string Electric Guitar

Adagio $\text{♩} = 74$

Echo on
Fuzz on
Reverb on

mp

6

Oscillation on (3rd)

12

17

Oscillation on (3rd)

21

23

Fuzz off
Echo Freeze on

p *mf* *mp*

29

Freeze off

35

Echo Freeze on

Freeze off

mf

40

Fuzz on

f

3

45 bend

51 *f*

55 *f*

58 *mp* *8va* (tr)

61 *8va* (tr)

64

66 *8va* *8va*

69 *8va* *f*

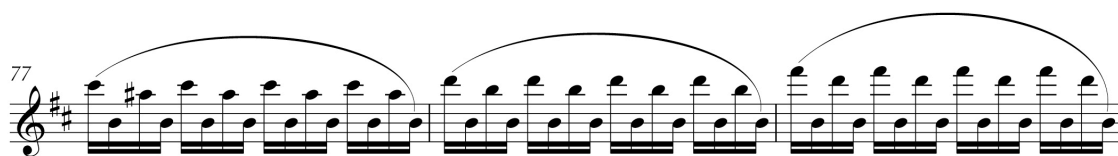
71

Detailed description: This musical score is for guitar, spanning measures 45 to 71. It is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes a mix of treble and bass clefs. Measure 45 features a 'bend' instruction. Measure 51 has a forte (*f*) dynamic. Measure 55 also has a forte (*f*) dynamic. Measure 58 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes an octave-up (*8va*) and trill (*tr*) marking. Measure 61 continues with *8va* and *tr* markings. Measure 64 is a double bar line. Measure 66 has two *8va* markings. Measure 69 has an *8va* marking and a forte (*f*) dynamic. Measure 71 is the final measure on this page.

Echo Freeze on

74  *mf*


Musical notation for measures 74-76. The music is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a continuous eighth-note pattern with a slur over each measure. The dynamics are marked *mf*.

77 

Musical notation for measures 77-79. The music continues with the same eighth-note pattern and slurs as in the previous system.

80 

Musical notation for measures 80-82. The music continues with the same eighth-note pattern and slurs.

83  *mp*

Oscillation on (3rd)
Echo Freeze off

Musical notation for measures 83-86. Measure 83 continues the eighth-note pattern. Measure 84 has a whole rest. Measure 85 begins with a new pattern of quarter notes and chords. Measure 86 continues this pattern. The dynamics are marked *mp*.

87 

Musical notation for measures 87-90. The music continues with the pattern established in measure 85.

91 

Musical notation for measures 91-94. The music continues with the pattern established in measure 85.

B - SONHOS FUTUROS (Leonardo Venturieri)

Leonardo Venturieri

Sonhos Futuros

Ciclo de peças para sintetizadores

2

ARP ODISSEY (paraphonic)
Synth 1 (polyphonic)
Synth 2 (Polyphonic)

Sonhos Futuros Ciclo de peças para sintetizadores

I. Flor Futurista

II. Belle Époque

III. Vítrea

BULA

Experimentar além dos timbres indicados na partitura, tanto através da modificação de onda ou pela adição de efeitos.

Se propõe o uso de pedais de reverberação ou eco, mas o chorus e o flanger são boas adições.

Sobre a obra I. Flor Futurista: Executar sobre a faixa de áudio "Futuriste" do autor.

Ajustar ADSR de acordo com a característica da melodia proposta (destacado ou ligado).

C - FLOR FUTURISTA

I. Flor Futurista

3

Leonardo Venturieri

Largo ♩=63
Reverb On
Tape On

ARP ODISSEY
(strings setting)

mf

Vibrato

8

ARP.

15

ARP.

22

ARP.

28

ARP.

34

ARP.

40

ARP.

Freeze On (formar cluster tonal)

mf *f*

D - BELLE-ÉPOQUE

II. Belle Époque

Leonardo Venturieri

Andante $\text{♩} = 70$

ARP ODISSEY
(modulated strings)

Synth I

Synth II

mp

7 Chorus pedal On

ARP.

mf

S1.

S2.

14 (8)

ARP.

S1.

S2.

20 (8)

ARP.

S1.

S2.

2

25 (8)

ARP.

S1.

S2.

Moderato ♩=110

31

ARP.

S1.

S2.

37

ARP.

S1.

S2.

43

ARP.

S1.

S2.

49

ARP.

S1.

S2.

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for three instruments: ARP (Arpeggiator), S1 (Synthesizer 1), and S2 (Synthesizer 2). The music is in common time (C) and marked 'Moderato' with a tempo of 110 beats per minute. The first system (measures 25-30) features a melodic line in ARP and a complex arpeggiated accompaniment in S1 and S2. The second system (measures 31-36) shows a more active ARP line with a sustained accompaniment in S1 and S2. The third system (measures 37-42) continues the melodic development in ARP and the arpeggiated texture in S1 and S2. The fourth system (measures 43-48) features a more rhythmic ARP line and a dense arpeggiated accompaniment in S1 and S2. The fifth system (measures 49-50) concludes the piece with a final melodic statement in ARP and a sustained arpeggiated accompaniment in S1 and S2.

E - VÍTEA

III. Vítrea

Leonardo Venturieri

Allegro $\text{♩} = 110$

ARP ODISSEY
(Strings setting)

SYNTH 1

SYNTH 2

5

ARP.

S.1.

S.2.

9

ARP.

S.1.

S.2.

13

ARP.

S.1.

S.2.

2

17

ARP. *mf*

S.1.

S.2.

21

ARP. *8va*

S.1.

S.2.

25 (8)

ARP.

S.1.

S.2.

30

ARP.

S.1.

S.2.

34

ARP.

S1.

S2.

38

ARP.

mp

S1.

S2.

42

ARP.

S1.

S2.

47


ARP.


S1.

S2.

4

52


ARP. 

S.1. 

S.2. 

56 modular onda

ARP. 

S.1. 

S.2. 

60 (8)

ARP. 

S.1. 

S.2. 

64 (8)

ARP. 

S.1. 

S.2. 

68

ARP.

S.1.

S.2.

72

ARP.

S.1.

S.2.

76

ARP.

S.1.

S.2.

79

ARP.

S.1.

S.2.