

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**DIONE COLARES DE SOUZA**

**A PRESENÇA DA MULHER NA MÚSICA DO PARÁ: O TEXTO NA CANÇÃO DE  
AUTORIA FEMININA,  
DA *BELLE ÉPOQUE* ATÉ A PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX**

Belém-Pará  
2020

**DIONE COLARES DE SOUZA**

**A PRESENÇA DA MULHER NA MÚSICA DO PARÁ: O TEXTO NA CANÇÃO DE  
AUTORIA FEMININA,  
DA *BELLE ÉPOQUE* ATÉ A PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX**

Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL / Estudos Literários, da Universidade Federal do Pará – UFPA, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Marli Tereza Furtado.

Belém-Pará

2020

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

---

C683p Colares de Souza, Dione.

A presença da mulher na música do Pará : o texto na  
canção de autoria feminina, da Belle Époque até a primeira  
metade do século XX / Dione Colares de Souza. — 2020.  
203 f. : il. color.

Orientador(a): Prof<sup>a</sup>. Dra. Marli Tereza Furtado  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará,  
Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-  
Graduação em Letras, Belém, 2020.

1.Texto. 2. Canção. 3. Autoria Feminina. 4. Estudos  
Culturais. 5. Belle Époque Paraense. I. Título.

CDD 780.08

---

**DIONE COLARES DE SOUZA****A PRESENÇA DA MULHER NA MÚSICA DO PARÁ: O TEXTO NA CANÇÃO DE  
AUTORIA FEMININA,  
DA BELLE ÉPOQUE ATÉ A PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX**

Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL / Estudos Literários, da Universidade Federal do Pará – UFPA, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Marli Tereza Furtado.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Marli Tereza Furtado (Orientadora)  
Instituto de Letras e Comunicação – PPGL/UFPA

---

Profa. Dra. Germana Maria Araújo Sales (Examinador Interno 1)

---

Prof. Dr. Luís Heleno Montoril del Castilo (Examinador interno 2)

---

Profa. Dra. Lia Braga Vieira (Examinador Externo 1)

---

Profa. Dra. Liliam Cristina Barros Cohen (Examinador Externo 2)

---

Prof. Dr. Antonio Maximo von Sohsten Gomes Ferraz (Examinador Suplente Interno)

---

Prof. Dr. Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (Examinador Suplente Externo)

Belém, 10 de Julho de 2020.

À minha amada imortal irmã Denise Colares de Souza  
(*in memoriam*). Seu sorriso para sempre estará em  
minha memória.

## AGRADECIMENTOS

À minha família, meu porto seguro, por permanecer sempre a meu lado.

Ao meu marido Leonardo Coelho de Souza, por cuidar de mim e de nossa família durante minhas ausências, além de tocar piano todos os dias em nossa casa.

Às nossas lindas filhas, Beatriz, Maitê e Carolina, que renovam minha fé em Deus e minhas forças para prosseguir nesta jornada.

A meus pais Agostinho (*in memorian*) e Virginia por sempre me incentivarem no caminho dos estudos e do trabalho. Aos meus irmãos Daisy, Denise (*in memorian*), Darlene, Dilza, Dircilene e Guto que me remetem a momentos maravilhosos da infância e que permanecem para sempre em minha vida.

Às minhas mestras do Canto Marina Monarcha, Malina Mineva (*in memorian*), Isabel Maresca (*in memorian*) e Jo Ella Todd, por terem me conduzido no caminho da arte lírica.

Às minhas entrevistadas, professoras Doris Azevedo, Arlette Pinheiro, Lenora Brito, Marina Monarcha, Nazaré Pinheiro e Virginia Sousa por dividirem suas memórias comigo.

Ao programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, por abrir as portas a pesquisadores com formação em outras áreas de conhecimento e valorizar pesquisas interdisciplinares.

Em especial, à minha orientadora Profa. Dra. Marli Tereza Furtado, pela disponibilidade em me orientar. Aos queridos colegas de doutorado pelo incentivo e pela acolhida.

Às equipes responsáveis pelo Acervo Vicente Salles do Museu da Universidade Federal do Pará e arquivo do Theatro da Paz que me acolheram aos passos iniciais de

minha pesquisa e a família de Helena Sousa que gentilmente cedeu seu arquivo de forma irrestrita.

Aos professores do Programa de Pós Graduação em letras – Estudos Literários, bem como aos amigos dos Grupos de Pesquisa “Amazônia em Narrativa e a Narrativa de Dalcídio Jurandir” e “Makunaíma” respectivamente coordenados pela profa. Dra. Marli Tereza Furtado e pelo Prof. Dr. Luís Heleno Montoril del Castillo, aos quais sou grata pelas oportunidades de diálogo e aprendizagem.

A todos os meus amigos, em especial a Rosinha Silva que me acompanhou em algumas de minhas empreitadas para esta pesquisa, Lia Braga Vieira, pela inspiração no campo da pesquisa musical, Débora David, pelas revisões preciosas de meus trabalhos, Jena Vieira, Vanildo Monteiro, Ana Maria Adade, por se preocuparem e disporem de sua amizade. Aos demais colegas e amigos do Departamento de Artes da Universidade do Estado do Pará e da Escola de Música da Universidade Federal do Pará.

A todos ofereço minha gratidão!



*Em que espelho ficou perdida a minha face?*

*Cecília Meireles*



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Piano como mobília da casa, com destaque central no anúncio.....	55
Figura 2- Página do 1º Tomo do Livro de Impressões Artísticas do Theatro da Paz com texto e assinatura de Bidú Sayão.....	63
Figura 3- Panfletos dos cursos ministrados pela pianista Helena Sousa.....	65
Figura 4- Programação lítero-musical no Salão da Tuna Luso Comercial em 1932.....	67
Figura 5- Nota jornalística sobre a recepção íntima à pianista Helena Sousa.....	68
Figura 6- Foto de Marcelle Guamá (ao centro), uma das compositoras pesquisadas, rodeada de suas alunas de canto.....	72
Figura 7- Programa da Ópera <i>A Sonâmbula</i> , de Bellini- Theatro da Paz, 1894.....	88
Figura 8- Capa de partitura comercializada em Belém pela livraria Bittencourt.....	90
Figura 9- Contra capa de partitura comercializada em Belém.....	91
Figura 10- Programas de Concerto no Theatro da Paz.....	92
Figura 11- Programa de concerto do Festival de Arte em prol do Instituto Carlos Gomes.....	97
Figura 12- Piano ao centro da Sala de Espera do Cine Olympia na década de 1920.....	100
Figura 13- Página do manuscrito da canção “Pelas Estradas Silenciosas” de Marcelle Guamá.....	126
Figura 14- Página do manuscrito da canção “Compreensão” de Marcelle Guamá com versos de Dulcinéa Paraense.....	128
Figura 15- Página do manuscrito da valsa canção “Sonhando Contigo” de Simira Bacellar.....	132
Figura 16- Página do manuscrito do tango canção “Mágoas Secretas” de Júlia das Neves Carvalho.....	136
Figura 17- Página da publicação do samba “Cinco a Um” de Olindina Cardoso.....	139
Figura 18- Capa da publicação da marcha carnavalesca “Cidade Morena” de Maria de Nazaré Figueiredo.....	142
Figura 19- Excerto da marcha carnavalesca “Cidade Morena” (continuação).....	143
Figura 20- Manuscrito do samba “Sou Brasileira” de Simira Bacellar.....	145

Figura 21- Página do manuscrito de “Cantiga Cabocla” de Raquel Peluso.....	148
--	-----

## TABELAS

Tabela 1- Partituras Manuscritas.....	29
Tabela 2- Canções Manuscritas de Autoria Feminina I.....	29
Tabela 3- Canções Manuscritas de Autoria Feminina II.....	30
Tabela 4- Compositoras e suas Obras.....	31
Tabela 5- Formação Musical e Área de Atuação das Compositoras.....	73
Tabela 6- Lista de Partituras de Canções.....	75
Tabela 7- Canções Divididas em Unidade Temáticas.....	117

## RESUMO

Objetiva-se constatar a presença feminina na produção artística e musical em Belém do Pará, da *Belle Époque* até a primeira metade do século XX, a partir do texto na canção de autoria de compositoras que nasceram ou viveram no Pará. Trata-se de pesquisa interdisciplinar para se compreender a produção musical de autoria feminina, a partir de uma perspectiva historiográfica, sociológica e de gênero que propiciará também desvelar os processos de inserção da mulher no âmbito das práticas culturais desse período, além de se depreender a relação entre o texto e a linguagem musical. Portanto, são elucidadas as seguintes questões: Quais são as canções de autoria feminina no período investigado? Houve crítica, recepção e circulação da canção de autoria feminina no período da *Belle Époque* no Pará até a metade do século XX? Qual a relação dessas representações artísticas musicais com o pensamento social, a realidade cultural e o ideário estético da época? Em meio à experiência cultural da *Belle Époque*, a canção de autoria feminina dispõe de particularidades amazônicas em seus estratos literários e musicais ou projetam uma relação de poder ou discurso socioideológico padrão da época? O conjunto documental foi coletado a partir de investigação de fontes documentais primárias e fontes orais. Desta feita, tal conjunto de informações assume caráter científico para análise do texto na canção de autoria feminina, cujos fatos históricos e sociais serão alinhados aos componentes estéticos descritos nas obras analisadas. Além disso, delimitou-se o campo teórico com base na revisão da literatura na área de estudos literários, buscando-se fundamentos nas orientações de Candido (1973, 1996, 2010, 2012), bem como em Oliveira (2002), Murray Schaffer (2001), na área interdisciplinar, Vieira (2001, 2009, 2012, 2013), Salles (1980, 2007, 2012, 2016), Bourdieu (1974, 2007, 2017), e Citron (2000), no campo da história social, estudos culturais e de gênero. Apontam-se como resultados: a presença feminina na cena artística e musical paraense da *Belle Époque* até a primeira metade do século XX, embora suas composições permanecessem sem visibilidade; as mulheres não apenas atuaram na docência e *performance* musicais como compunham textos e canções; as temáticas predominantes nas canções são Sacras, Sentimentais, Festivas e Regionais e, relacionam-se com as práticas sociais das mulheres pesquisadas; o piano marca esse período como elemento simbólico de europeização de costumes e ideológico enquanto dote feminino e meio de distinção social; o obscurecimento da história e das obras das compositoras pesquisadas deve-se a questões de gênero e práticas sociais e culturais da época.

PALAVRAS-CHAVE: Texto. Canção. Autoria feminina. Estudos Culturais. *Belle Époque* Paraense.

## ABSTRACT

This research seeks to verify the woman presence in the artistic and musical production at the city of Belém, located in Pará- Brazil, from the *Belle Époque* until the first half of the 20th century. It is based on the song`s lyrics written by women composers who were born or lived in Pará. Thus, it is an interdisciplinary research that strives for understanding the female authorship musical production, from a historiographical, sociological and gender perspective, which will also allow revealing the processes of woman insertion in cultural practices of that period, as well as understanding the relationship between song`s lyrics and the musical language. Therefore, the following questions are elucidated: What are the songs written by women in the investigated period? Were there criticism, reception and circulation of the song written by women in the *Belle Époque* period in Pará until the middle of the 20th century? What is the relationship of these musical representations with the social thought, the cultural actuality and the aesthetic ideas of that time? Within the cultural experience of the *Belle Époque*, does the song written by women have Amazonian peculiarities in their literary and musical strata or does it project a power relationship or standard socio-ideological discourse of that time? The documentary set was collected from the investigation of primary and oral sources. Thus, this set of information assumes a scientific character for the analyses of the song`s lyrics written by women, whose historical and social facts will be aligned with the aesthetic components described in the analyzed works. In addition, the theoretical field was delimited based on the literature review in the area of literary studies, seeking foundations in the guidelines of Candido (1973, 1996, 2010, 2012), as well as in Oliveira (2002), Murray Schaffer (2001), in the interdisciplinary area, Vieira (2001, 2009, 2012, 2013), Salles (1980, 2007, 2012, 2016), Bourdieu (1974, 2007, 2017), and Citron (2000), in the field of social history, cultural and gender studies. Therefore, the following are pointed out as results: the female presence in the *Belle Époque* artistic and musical scene in Pará until the first half of the 20th century, although her compositions remained without visibility; women not only acted in teaching and performance of music but also composed lyrics and songs; the predominant themes in women`s songs are Sacred, Sentimental, Festive and Regional, and they are related to the social practices of the surveyed women; the piano marks this period as a symbolic element of Europeanization of customs, as well as ideological as a female legacy and a means of social distinction; the historical obscuration of the researched women composers and their works is due to gender issues and social and cultural practices of their time.

KEYWORDS: lyrics. Song. Female authorship. Cultural Studies. *Belle Époque* in Pará.

## SUMÁRIO

<b>Agradecimentos.....</b>	5
<b>Lista de Figuras.....</b>	8
<b>Tabelas.....</b>	9
<b>Resumo.....</b>	10
<b>Abstract.....</b>	11
<b>ABERTURA.....</b>	15
<b>PRÓLOGO.....</b>	26
1 DO CONJUNTO DOCUMENTAL.....	26
1.1 Definição do <i>Corpus</i> : as canções de autoria feminina no Pará.....	26
1.2 As entrevistas como fontes de pesquisa.....	33
2 DO CAMPO DE ESTUDOS E CATEGORIAS DE ANÁLISE.....	35
2.1 Os estudos literários e a música: uma relação possível.....	35
2.2 História sociocultural e os estudos de gênero.....	42
<b>PRIMEIRO ATO:</b>	
<b>DIÁSPORA MUSICAL: PROCESSOS CULTURAIS E A PRESENÇA FEMININA NA CENA ARTÍSTICA EM BELÉM.....</b>	47
Cena 1 PRIMEIRAS NOTAS: O PIANO E A EDUCAÇÃO FEMININA.....	49
Cena 2 IMPRESSÕES A RETALHO: MULHERES NO ESPAÇO PRIVADO E PÚBLICO.....	56
2.1 Processos de dominação simbólica: mulheres na família e no lar.....	57
2.2 Processos de resistência: mulheres no trabalho e espaços artísticos.....	60

Cena 3	PLÊIADE MUSICAL FEMININA: MULHERES COMpositoras EM BELÉM, DA <i>BELLE ÉPOQUE</i> ATÉ A METADE DO SÉCULO XX.....	69
--------	---	----

## SEGUNDO ATO:

	<b>PAISAGEM SONORA DE BELÉM DA <i>BELLE ÉPOQUE</i> ATÉ A METADE DO SÉCULO XX.....</b>	<b>80</b>
--	---	-----------

Cena 4	A PAISAGEM SONORA <i>LO-FI</i> : O AMBIENTE SONORO DA <i>BELLE ÉPOQUE</i> ATÉ A METADE DO SÉCULO XX.....	83
--------	--	----

Cena 5	ESPAÇOS SONOROS <i>HI-FI</i> EM BELÉM.....	86
--------	--	----

5.1	Teatro da Paz grande palco lírico paraense.....	87
-----	---	----

5.2	Sociedades musicais e Instituto Carlos Gomes: espaços para prática musical erudita.....	94
-----	---	----

5.3	Cine Olympia e a música de salão.....	98
-----	---------------------------------------	----

5.4	Saraus populares e a rádio difusão.....	103
-----	---	-----

## TERCEIRO ATO:

	<b>O TEXTO NA CANÇÃO DE AUTORIA FEMININA NO PARÁ.....</b>	<b>109</b>
--	---	------------

Cena 6	AS ARTISTAS E SEU LUGAR DE PERTENCIMENTO.....	111
--------	---	-----

Cena 7	A OBRA EM VISÃO DE CONJUNTO.....	116
--------	----------------------------------	-----

7.1	Canções Sacras.....	121
-----	---------------------	-----

7.2	Canções Sentimentais.....	124
-----	---------------------------	-----

7.3	Canções Festivas e Regionais.....	137
-----	-----------------------------------	-----

Cena 8	O PÚBLICO: CIRCULAÇÃO DE MÚSICA E QUESTÕES DE GÊNERO..	149
--------	--	-----

<b>FINALE.....</b>	<b>159</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>164</b>
<b>APÊNDICES.....</b>	<b>172</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>175</b>

## ABERTURA

Os inúmeros e intensos debates acerca de gênero e sob várias perspectivas são inegáveis e imprescindíveis, a fim de se afirmar e dar visibilidade ao protagonismo e ao empoderamento da mulher nos diversos contextos sociais em que esta vivencia determinadas relações de gênero. Nesse sentido, decidiu-se desenvolver este trabalho para constatar a presença feminina na produção artística e musical em Belém do Pará, da *Belle Époque* até a primeira metade do século XX, a partir do texto na canção de autoria de compositoras paraenses. Trata-se de pesquisa interdisciplinar para se compreender a produção musical de autoria feminina, a partir de uma perspectiva historiográfica, sociológica e de gênero que propiciará também desvelar os processos de inserção da mulher no âmbito das práticas culturais desse período, além de se depreender a relação entre o texto e a linguagem musical.

A motivação para este estudo decorre, primeiramente, de minha estreita afinidade com a música. E, por ser profissional da voz, cantora lírica, transito necessariamente por estes dois universos: a literatura e a música.

O início de minha formação musical foi aos oito anos de idade, no então Serviço de Atividades Musicais, hoje, Escola de Música da Universidade Federal do Pará. Aos dez anos, logo ao ingressar na classe de piano, almejava ser no futuro uma grande pianista, cujo sonho foi alimentado com estudos diários, às vezes, cansativos para uma criança, entretanto necessários, e que se estenderam até a adolescência. Eis que um dia, na Escola de Música, no pavilhão de estudos em frente ao meu, ouvira vozes cantando e, sem perceber, passei a ser pianista de alguns alunos da classe de canto, nos idos de 1990. De repente, aos dezoito anos, já estava cantando. Embalada por um novo sonho – ser cantora lírica! Que maravilha! –, ingressei na classe de canto lírico da Escola de Música da UFPa, transferindo-me um ano depois para o Instituto Estadual Carlos Gomes, onde iniciaria essa trajetória profissional erudita. Durante o curso, tive a oportunidade de vivenciar inúmeras experiências artísticas que me permitiram cursar o



Mestrado em Música – *Performance Vocal*, na University of Missouri-Columbia, Estados Unidos da América, de 1999 a 2001.

Assim, colecionei o aparato necessário para minha profissionalização, adicionando às experiências da *performance* do canto lírico o exercício da docência. Ao longo de mais de duas décadas de experiência, verifiquei que, tanto na área da produção científica, quanto na *performance* da música lírica, o repertório de autoria feminina parecia inexistente. Fato que pude constatar com as pesquisas iniciais para este trabalho. Diante disso, afirmo que as representações de autoria feminina atravessam um longo período de invisibilidade, não só nos currículos dos cursos de formação de cantores líricos, como também na própria cena lírica.

Em meio a essa trajetória, destaco os trabalhos em que tive meus primeiros, porém tímidos contatos com o repertório de autoria feminina. Primeiramente, nos Estados Unidos, onde me deparei com estudos da literatura vocal de autoria feminina, bem como pontuei a presença de algumas poucas compositoras na historiografia musical, apesar de seus nomes não figurarem até hoje representativamente no repertório canônico exigido para a formação do cantor lírico. Em outra oportunidade, o convite para palestrar sobre a presença da mulher na música popular brasileira, permitiu-me atestar que, neste cenário em particular, as obras de autoras femininas, como Chiquinha Gonzaga (DINIZ, 1991), Dalva de Oliveira e Dolores Duram, já possuem uma trajetória crítica (AGUIAR, 2010) a despeito das compositoras de canções eruditas da mesma época no Brasil.

Portanto, meu interesse por esta pesquisa está diretamente relacionado à minha vivência com o estudo e o ensino da música, em particular, da canção enquanto gênero artístico híbrido que se apropria do texto para sua materialidade e expressão sensível. Nessa perspectiva, sustenta-se que o estudo da canção possibilita um trabalho interdisciplinar que vai da abordagem histórica à compreensão de determinados modos sociais, bem como pressupõe uma investigação sobre o surgimento do gosto pela estética lírica no Pará. Além disso, este objeto de estudo pode se projetar para contornos mais amplos que se abrem para a análise da composição como capital simbólico dentro de uma concepção de gênero e poder, na qual a materialidade da

canção pode estar ligada a valores e modos de recepção. Aspectos desenvolvidos nesta tese.

Essa trajetória respalda pontuar outra e relevante motivação que é o fato de a pesquisa sobre a produção feminina no campo interdisciplinar da literatura e música, especificamente da canção lírica de autoria feminina no Pará, do final do século XIX até a primeira metade do século XX, constituir um objeto inédito de investigação acadêmica.

Diante dessa constatação, serão elucidadas as seguintes questões: Quais são as canções de autoria feminina no período investigado? Houve crítica, recepção e circulação da canção de autoria feminina no período da *Belle Époque* no Pará até a metade do século XX? Qual a relação dessas representações artísticas musicais com o pensamento social, a realidade cultural e o ideário estético da época? Em meio à experiência cultural do período estudado, a canção de autoria feminina dispõe de particularidades amazônicas em seus estratos literários e musicais? A canção de autoria feminina projeta uma relação de poder e um discurso socioideológico padrão da época?

Sendo assim, é no contexto histórico da segunda metade do século XIX e início do século XX que se abrem as cortinas do passado musical contado pela mulher que produziu composições musicais, a partir do texto escrito em português, no Pará.

Segundo Salles (1980), em 1880, ocorrera a primeira temporada lírica do Theatro da Paz. Iniciou-se assim uma história narrada por meio dos documentos deixados ao longo do tempo nos arquivos de programas do Theatro da Paz. Partituras musicais editadas e manuscritos, que indicam a participação feminina nesse universo restrito aos homens naquela época, também são encontrados no Acervo Vicente Salles, na Biblioteca do Instituto Estadual Carlos Gomes e em acervos particulares, os quais serão descritos mais adiante. Acervos que não deixam apagar a história da música no Pará.

O universo musical, tanto no campo da produção quanto no estudo dessa produção foi, ao longo do tempo, uma prerrogativa masculina. Somente a partir da segunda metade do século XX, a mulher musicista irá merecer destaque como compositora, embora em número consideravelmente inferior aos homens. Ao resgatar essas produções femininas, este trabalho será um contributo à musicologia brasileira, à

comunidade acadêmica, aos interessados pela memória histórica na Amazônia e pelos estudos culturais e de gênero e, principalmente, à classe artística que poderá identificar a presença feminina na produção musical do Pará, desconstruindo o discurso historiográfico universalizado em torno do feminino no campo da música, no caso, a canção lírica.

Com esse intuito, enfatiza-se a canção lírica como um gênero que traduz uma relação peculiarmente romântica entre literatura e música. Revela um forte elemento de sublimação entre essas duas linguagens, ou seja, a canção encontra motivação no texto para fazer coexistirem de forma indissociável o texto e a música na canção.

Não obstante a literatura e a música se desenvolverem em domínios particulares, ambas se baseiam no mesmo elemento, o som (HAGEL, 1974, p. 193-194). No entanto, considerando o aspecto geral das representações artísticas, o emprego do som se difere em cada uma dessas expressões artísticas à medida em que na literatura o som é imanente enquanto entidade sensível, passando a ser secundário e a constituir uma interioridade no texto escrito que se revela por meio dos sinais verbais. Ao contrário, na linguagem musical, o som é a exterioridade de um pensamento sensível, possuindo assim uma importância primária enquanto representativa de uma interioridade sensível.

Desse modo, a canção revela-se objeto artístico que exterioriza o texto na interioridade da música, percebendo-se na junção das duas artes, literatura e música, um componente evidente de sublimação, à medida em que cada linguagem ganha contornos específicos para elaboração estética desse gênero musical. Razão pela qual se valida também pesquisar a canção de autoria feminina, produzida no período da *Belle Époque* até a primeira metade do século XX em Belém do Pará, destacando os aspectos internos e externos existentes nessas representações, por meio da análise e interpretação sociocultural e estética em meio à análise histórica das relações de poder e gênero, ainda que não exaustivamente.

A análise crítica desse objeto de estudo de certo tomará por base fatores sociais que compreendem os traços peculiares do grupo das autoras elencado, as ideias e os costumes de uma determinada época histórica e os espaços por onde as personagens femininas inspiradoras desta pesquisa circularam. Porém, a intenção é relacionar esses fatores com os fatores estéticos identificados nas canções de autoria feminina,

apontando-os como agentes estruturantes do gênero canção e potencialmente responsáveis por tecerem o sentido da obra.

Um exemplo emblemático de que os traços sociais podem se relacionar diretamente a uma estrutura narrativa é o romance *Senhora* de José de Alencar. Nesta obra, conforme Candido (1973), os fatores históricos e sociais, considerados *externos* na análise de um objeto artístico, são legitimados para uma análise sociológica do romance, uma vez que se alinham a uma orientação estética e condicionam a estrutura do romance. No entanto, esses fatores são periféricos no campo de análise da arte, tornando-se elementos críticos para análise *interna* da obra a partir de uma abordagem estética, ou seja, ao serem transpostos para a estrutura interna da obra.

Nesse sentido e, apoiando-se nas ideias de Candido (1973), entende-se que fatores sociais só são decisivos para a análise literária ou de outro objeto artístico em seus aspectos formadores da estrutura da obra, sendo estes evocados para fornecerem instrumentos de análise sobre o sujeito social para o qual se atribui a obra (autor), as ideias do texto e os processos estilísticos (obra), o efeito da obra artística sobre os sujeitos sociais (público), que formam uma tríade denominada de “sistema literário” por onde é filtrada a obra em sua autonomia estética.

Desta feita, o objeto de estudo desta pesquisa se fundamenta nas orientações de Candido (1973) para o estudo social da literatura em sua projeção para análise de seu *corpus*. Portanto, após o levantamento das canções que compõem o conjunto de canções líricas de autoria feminina no Pará, do final do século XIX até meados do século XX, será analisada a relação dessas representações artísticas com o pensamento social e com a realidade cultural do período definido nesta pesquisa. Para tanto, realizaram-se o estudo historiográfico existente sobre música e sociedade no Pará, a averiguação documental sobre a crítica, recepção e circulação da canção de autoria feminina produzida no Pará durante o período citado e o deslocamento dos aspectos levantados para análise estética das obras analisadas. A transposição desse conjunto de elementos históricos e sociais para o ideário estético romântico teve por finalidade contextualizar os elementos estruturantes e funcionais do objeto de estudo, bem como atestar se a canção lírica de autoria feminina dispõe ou não de identidade

amazônica<sup>1</sup> que a diferencia das canções canônicas consideradas como modelo estético de época, e se as relações de poder e o discurso socioideológico se projetam nos estratos literários e musicais das produções aqui analisadas.

No que tange aos estudos da trajetória da mulher no cenário histórico brasileiro e mundial, percebe-se que estes são recentes. Entretanto, adentrar no universo artístico da mulher que nasceu ou viveu durante a *Belle Époque* paraense é dialogar com materiais raros, pouco explorados e até mesmo inéditos. Segundo Mary Del Priori (2013), “muito se escreveu sobre a dificuldade de se construir a história das mulheres, mascaradas que eram pela fala dos homens e ausentes que estavam do cenário histórico [...]” (DEL PRIORI, 2013, p. 8). A referida autora reforça também que, ainda nos dias atuais, faltam pesquisas regionais sobre documentos históricos relacionados à mulher. Realidade constatada durante as visitas nos acervos locais.

No primeiro acervo visitado, *Vicente Salles*, incorporado em 1993 ao patrimônio científico da Universidade Federal do Pará, há o relato musical presente em cerca de 2.750 partituras, além de fontes da história social, da literatura, discos, fitas, folhetos e memórias da imprensa representadas em jornais, revistas, almanaques que circularam no Estado do Pará desde 1878 até recentes anos da atualidade. Ressalta-se que o antropólogo, folclorista, historiador e musicólogo paraense Vicente Salles (1931-2013) foi o responsável por formar um valioso banco de dados, ao reunir, nesse acervo, durante cinquenta anos de atividades, informações caudalosas sobre a mulher compositora, mas que permanecem alheias à comunidade artística e científica por não terem despertado ainda vocações. Além do acervo, o conjunto da obra de Vicente Salles representa um legado importante para a história artística do Pará, como *A Música e o Tempo no Grão Pará* (1980) e *Música e Músicos do Pará* (2007; 2013), dicionário publicado pela primeira vez em 1970 e ampliado, com a inclusão de novos verbetes, e que fornece um amplo panorama sobre as personagens que construíram a história da mulher na música paraense, referenciando diversas autoras, entre elas: Maria de Lourdes Rangel Antunes Antunes (1905-?), Simira Bacellar (1920-?), Júlia das

---

<sup>1</sup> Refere-se à utilização de elementos da cultura local, como por exemplo, ritmos e palavras voltados à região paraense e que não se relacionam diretamente a estética da música europeia.

Neves Carvalho (1873-1969), Julia Cesarina Ribeiro Cordeiro ou Madre Cordeiro (1867-1947), Marcelle Guamá (1892-1978) e Helena Nobre (1888-1965).

Outro riquíssimo acervo é o do Theatro da Paz. Nele, encontram-se impressões de programas dos concertos realizados no teatro desde 1894 até a atualidade, cujos dados contam a trajetória histórica da música, do teatro e da literatura, os quais podem revelar outra dimensão à expressão cultural em Belém. No entanto, são documentos históricos pouco conhecidos e explorados.

Apesar da existência desses acervos, ao percorrer a bibliografia acerca de estudos já realizados no Pará sobre a mulher compositora no período da *Belle Époque* até a metade do século XX, sequer há um inventário completo da produção de canções escritas por essas mulheres. A obra dessas personagens históricas encontra-se pulverizada nos acervos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, biblioteca do Conservatório Carlos Gomes, acervo Vicente Salles (do qual se obteve a grande maioria das obras para este estudo) e arquivos que permanecem guardados pelas famílias das autoras estudadas. O que mais uma vez valida o desenvolvimento desta temática.

Para compreender o arcabouço da produção das canções de autoria feminina produzidas no período da *Belle Époque* paraense até a primeira metade do século XX, as relações entre essas representações e o contexto histórico, social e cultural amazônico, bem como o perfil dessas personagens femininas enquanto autoras, torna-se imprescindível entender o ambiente burguês social e familiar em que a mulher estava inserida, os espaços públicos em que circulava o gênero canção, os espaços de formação, das reuniões sociais e dos saraus lítero-musicais em que se liam poesias e cantavam-se músicas acompanhadas ao piano. Pois, convém lembrar, reporta-se aqui a uma época em que as mulheres “significavam um capital simbólico importante, embora a autoridade familiar se mantivesse em mãos masculinas [...]” (DEL PRIORI, 2013, p.229).

Quanto à base teórica na área dos estudos literários para esta tese, elegeram-se os postulados teóricos de Candido (1973, 1996, 2010, 2012) e Bosi (1988) com o intuito de estabelecer um quadro conceitual em torno do objeto ou campo de estudo de forma

a identificar a relação entre o campo de estudos da literatura e sociedade com outros domínios do saber.

Além do aporte teórico literário, outros autores de diferentes áreas subsidiaram este estudo, para se estabelecer o diálogo entre música e as teorias literárias, e projetá-lo à leitura e análise do texto das canções investigadas. Para tanto, elencam-se Oliveira (2002) que propõe uma abordagem interdisciplinar entre literatura e música, e Murray Schaffer (2001), cujo estudo teórico transdisciplinar sobre Paisagem Sonora possibilita compreender a sociedade e os modos sociais a partir da perspectiva sonora.

No campo disciplinar da história social, estudos culturais e de gênero, os autores eleitos são: Salles (1980, 2007, 2012, 2016) por pesquisar cultura e arte no Estado do Pará; Adorno (2011), por abordar a música do ponto de vista sociológico; Bourdieu (1974, 2007, 2017), por analisar a sociedade como espaço simbólico das relações de poder e dominação e auxiliar no entendimento dos processos historicamente construídos; e Citron (2000), por situar o universo de gênero em música.

Sendo assim, para enveredar nessa busca e responder às indagações elencadas anteriormente, estabeleceu-se o seguinte objetivo geral: constatar a presença feminina na cena artística e musical paraense, a partir do texto na canção de autoria de compositoras que nasceram ou produziram artisticamente em Belém do Pará, da *Belle Époque* até a primeira metade do século XX, em uma perspectiva interdisciplinar.

Para melhor direcionamento e alcance deste objetivo, decidiu-se pontuar seis objetivos específicos: inventariar as canções líricas de autoria feminina produzidas no Pará no período da *Belle Époque* até a primeira metade do século XX; averiguar os processos históricos, sociais, culturais e artísticos ocorridos no Pará no período da *Belle Époque* até a primeira metade do século XX; compreender os processos de poder e dominação em relação à mulher e subjacentes às produções líricas no período da *Belle Époque* até a primeira metade do século XX, no Pará; descrever a paisagem sonora de Belém no período da *Belle Époque* até a primeira metade do século XX; analisar o texto escrito na canção lírica de autoria feminina no Pará, no período da *Belle Époque* até a primeira metade do século XX; depreender construções de gênero e poder manifestadas nas canções estudadas.

Para a consolidação deste trabalho, empreendeu-se um percurso teórico-metodológico interdisciplinar que pode ser descrito em três etapas interligadas: a primeira consistiu no **levantamento do conjunto documental** no tocante à coleta do objeto desta pesquisa que é a canção de autoria feminina com textos em português, compreendendo o período da *Belle Époque* até a primeira metade do século XX. Em seguida, fez-se a **pesquisa bibliográfica**, tendo em vista os aportes teóricos para estabelecer a discussão acerca das representações artísticas, especificamente das canções de autoria feminina, bem como a análise musical das obras coletadas com o intuito de verificar o diálogo formal entre o texto e a música na canção. E, por fim, realizou-se a **pesquisa de campo**, por meio de entrevistas semiestruturadas, para confrontar os dados documentais com os relatos de testemunhos históricos.

A etapa documental da pesquisa resultou na elaboração do inventário das canções de autoria feminina no Pará do período da *Belle Époque* até a primeira metade do século XX para seleção e constituição do *corpus* da análise. Este foi construído principalmente a partir de materiais existentes nos arquivos do *Acervo Vicente Salles* pertencente ao Museu da UFPa, nos da Biblioteca do Instituto Estadual Carlos Gomes e nos acervos particulares de familiares das autoras estudadas.

Em prosseguimento a essa etapa, verificaram-se os arquivos de programas de apresentações artísticas e concertos realizados no Theatro da Paz, grande parte pertencente ao setor de arquivo do próprio teatro, bem como arquivos de microfilmagens de jornais e periódicos da época alocados na Biblioteca Arthur Viana e os de particulares. Esse conjunto documental também foi de suma importância para averiguar a participação da mulher na vida cultural da época enquanto intérprete, compositora, professora de música, autora de textos musicais, além de atestar se houve ou não difusão e circulação das canções de autoria feminina produzidas até a metade do século XX.

Após a definição do conjunto documental de canções de autoria feminina analisadas, bem como dos demais documentos de época coletados e que completaram o escopo desta pesquisa, esses documentos foram situados em seu entorno histórico, social, cultural e artístico, por meio das relações interdisciplinares, observando-se a associação da linguagem textual presente nessas produções com os elementos



construtivos da linguagem musical (forma, harmonia, melodia, ritmo, etc), sendo, portanto, contextualizadas em consonância com a estética de época.

Os dados da etapa de levantamento bibliográfico foram coletados em literatura especializada, periódicos, arquivos e documentos sobre a história, música e literatura do Pará no período da *Belle Époque* até a primeira metade do século XX, bem como em estudos literários, de gênero, poética e forma musical, os quais são tratados na tese de maneira descritiva, comparativa e analítica.

O estudo bibliográfico serviu de aporte teórico para identificação de ideias e conceitos de diferentes áreas disciplinares e diálogo com o objeto de estudo desta pesquisa implicando a compreensão interpretativa das canções no que tange a sua inserção no contexto social da época e a sua elaboração estética.

Para complementar o processo de desenvolvimento da tese, realizaram-se entrevistas semiestruturadas com mulheres que direta ou indiretamente participaram do ambiente histórico-cultural pontuado. As entrevistadas colaboraram com o relato de suas memórias que, em confronto com o conjunto documental reunido para esta pesquisa, sem dúvida, ampliaram e ilustraram a arguição da temática e auxiliaram na compreensão dos resultados.

Em suma, esse conjunto de informações insere caráter científico à análise do texto na canção de autoria feminina do final do século XIX até a metade do século XX, cujos fatos históricos e sociais serão alinhados aos componentes estéticos apontados nas obras analisadas.

Nesse sentido, decidiu-se apresentar essas informações em um encadeamento lógico e didático de acordo com a estrutura musical composta de **Abertura, Prólogo, Primeiro Ato, Segundo Ato, Terceiro Ato e Finale**, assim compreendida:

Na **Abertura**, apresentam-se o tema, sua contextualização e relevância, o objetivo geral e os objetivos específicos, a metodologia e a estrutura da tese.

No **Prólogo**, parte norteadora dos três Atos da tese, define-se o *corpus* a ser analisado, mediante o quantitativo e as descrições das canções selecionadas, bem como são pontuados aspectos concernentes às entrevistas realizadas. Além disso, delimita-se o campo teórico a partir da revisão da literatura pertinente a este estudo.

No **Primeiro Ato – Diáspora musical: processos culturais e a presença feminina na cena artística em Belém do Pará**, são abordados os aspectos históricos, sociais, culturais e artísticos do período da *Belle Époque* até a metade do século XX, no Pará. Pontuam-se também os processos de poder e dominação direcionados à mulher naquela época, bem como as formas de resistência.

No **Segundo Ato – Paisagem Sonora de Belém, da Belle Époque até a metade do século XX**, descreve-se o ambiente sonoro da Belém durante o referido período, verificam-se as práticas culturais em torno dos espaços de reprodução e difusão musicais nos quais a mulher se insere e discute-se a música enquanto manifestação estética até a primeira metade do século XX.

No **Terceiro Ato – O texto na canção de autoria feminina no Pará**, a obra de arte, a canção, será analisada enquanto produto cultural historicamente condicionado. Abordam-se as formas de confluência do campo literário com o da música, além das particularidades regionais. Discutem-se também as possíveis construções de gênero e poder manifestadas nessas canções.

No **Finale**, apresentam-se as considerações finais, os resultados da pesquisa e os pontos centrais de cada **Ato**, os contributos e as sugestões em relação ao desenvolvimento de trabalhos interdisciplinares em que a música possa interagir com outras áreas do conhecimento, aproximação ratificada nesta tese com o diálogo entre a música e a literatura.

## PRÓLOGO

Esta seção compreende duas partes: na primeira, descreve-se o conjunto documental coletado para esta tese e formado predominantemente por fontes primárias de pesquisa; na segunda, delimita-se o campo teórico com base na revisão da literatura proposta para este estudo.

O conjunto documental abarca fontes escritas e orais. As fontes escritas constituem-se de partituras manuscritas e editadas, programas de concertos, textos em periódicos e jornais, além de documentos, entre estes, cartas, fotos, livros de impressões de artistas da época, caderno de estudos e demais documentos relevantes para o período estudado.

Além do *corpus* documental, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com mulheres que nasceram na primeira metade do século XX e atuaram no cenário artístico paraense e, por isso, conheceram direta ou indiretamente as autoras selecionadas para esta pesquisa. A partir dessas entrevistas, intencionou-se identificar dados que se relacionem com as práticas musicais presentes no cotidiano social da primeira metade do século XX e que sinalizam uma relação herdada do capital cultural europeu enraizado em Belém, antes da *Belle Époque*.

### 1 DO CONJUNTO DOCUMENTAL

#### 1.1 Definição do *Corpus*: as canções de autoria feminina no Pará

O estudo sobre o texto na canção de autoria feminina até a metade do século XX partiu do levantamento de dois conjuntos documentais com destaque às fontes primárias e que compreendem o *corpus* principal da presente pesquisa.

O primeiro refere-se ao conjunto de 59 partituras, sendo 54 manuscritas e 5 editadas, de autoria feminina, após a pesquisa realizada em diferentes acervos

documentais e bibliotecas que serão descritos posteriormente. No entanto, a procura por indícios de época extrapolou as partituras, formando um segundo conjunto documental composto por programas de concertos, notas em jornais, críticas musicais em jornais, documentos, cartas e outros registros que revelam a vida musical, a educação, a posição social feminina, o movimento cultural em Belém e outras rotinas sociais que se relacionam com as práticas composicionais manifestadas nas partituras selecionadas para análise. As práticas escritas, partituras, compreendem parte das ferramentas de compreensão das práticas sociais.

Para a busca do primeiro conjunto documental, as partituras de autoria feminina no Pará até a primeira metade do século XX, recorreu-se a diferentes fontes, a destacar, o *Acervo Vicente Salles*, no qual se encontrou o maior número de registros em partituras de autoria feminina. Na biblioteca do Instituto Estadual Carlos Gomes e acervos particulares pertencentes a familiares de artistas que viveram durante a época definida para este estudo, foram verificados também outros registros, como é o caso do acervo documental da família da compositora e cantora Helena Nobre (BARROS e MAIA, 2011), que teve seus manuscritos publicados, e de Helena Sousa, pianista, professora, compositora, a primeira mulher a ocupar a cátedra de piano no então Instituto Carlos Gomes, e a primeira mulher a assumir a direção desta instituição de ensino. Neste último acervo citado, há um valioso material de partituras, recortes de jornais, escritos da própria autora para jornais e revistas da época, cartas e outros registros de sua atuação profissional, além de fotografias e composições que completam o *corpus* desta pesquisa.

O *Acervo Vicente Salles* é composto pela biblioteca que pertenceu ao historiador que dá nome ao acervo. Trata-se de uma coleção com características específicas, voltada à história musical da Amazônia. É composta por obras editadas e manuscritos raros, os quais estão disponibilizados para estudiosos e especialistas que desenvolvem pesquisas em música ou áreas afins. Parte documental desse acervo envolve obras de autoria feminina de compositoras paraenses. Atualmente, o aludido acervo pertence à Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará, compreendendo uma vasta coleção de centenas de partituras manuscritas e editadas, datadas desde o século XIX.

Para melhor perceber o conjunto relativo às partituras editadas, convém esclarecer que algumas foram publicadas e comercializadas em Belém, na primeira metade do século XX, por editoras e lojas que comercializavam instrumentos e partituras na época. Há também outras partituras do acervo que são registros assinalados como “micro edições” do próprio Vicente Salles, e outras partituras editadas pelo “Projeto de Recuperação e Difusão do Acervo musical da Coleção Vicente Salles” que disponibiliza também uma catalogação geral das partituras constantes na coleção.

Durante a pesquisa no *Acervo Vicente Salles*, detectaram-se algumas dificuldades no que tange à precisão de informações. As obras constantes no acervo são catalogadas como um todo, tanto de autores locais, nacionais ou estrangeiros. Identificou-se que algumas composições estão incompletas, outras apresentam imprecisões de informações quanto à autoria e ao gênero do autor. Além disso, algumas composições também são atribuídas a autores sobre os quais não há referência em outras fontes bibliográficas, tornando difícil identificar a procedência desses compositores, além de obras de autores que não nasceram, mas que viveram ou morreram em Belém, bem como composições com o mesmo texto foram catalogadas mais de uma vez, ora por conta de diferente instrumentação, ora por serem diferentes transcrições da mesma música. Algumas imprecisões na catalogação de obras também foram observadas com relação à indicação de instrumentação.

Diante da identificação dessas imprecisões, as obras manuscritas constantes na catalogação do acervo *Vicente Salles* foram analisadas e conferidas uma a uma, para confirmação de dados como autoria, datas, instrumentação e verificação da presença ou não de texto.

Dentre outras particularidades observadas, encontraram-se também composições de autoria masculina, porém com texto de autoria feminina, bem como o contrário, músicas de autoria feminina com texto de autoria masculina. Outra situação notada nas composições vocais de autoria feminina foi o idioma trabalhado, nem sempre em nossa língua vernácula, pois também eram musicados textos escritos em latim e em francês.

Em se considerando esse contexto documental, descartou-se do levantamento quantitativo de partituras catalogadas como sendo manuscritas no *Acervo Vicente*

*Salles* as transcrições de partituras de autores estrangeiros, as que possuem referências incompletas (indicação de autor, título e instrumentação, compositores nacionais ou sem referência quanto a sua naturalidade). Algumas poucas duplicatas de partituras manuscritas constantes no *Acervo Vicente Salles* também foram encontradas na biblioteca do Instituto Estadual Carlos Gomes, mas que não acrescentam em número ao contingente encontrado. A partir desses critérios, chegou-se ao seguinte quantitativo:

**Tabela 1- Partituras Manuscritas**

PARTITURAS MANUSCRITAS DO ACERVO VICENTE SALLES	
AUTORIA MASCULINA	587
AUTORIA FEMININA	104

Fonte: Elaboração própria, 2017.

Esse amplo espectro de partituras de autoria feminina engloba composições que são apenas instrumentais, elaboradas principalmente para o instrumento piano, e outras obras que são vocais, arranjadas para canto e piano, canto e outros instrumentos e coro. Assim, restringindo esse recorte, para fins desta pesquisa, buscou-se analisar apenas as composições de autoria feminina que possuem textos escritos para canto e piano, doravante denominadas canções.

Desta feita, a partir da coleta documental de partituras, chegou-se ao seguinte quantitativo:

**Tabela 2- Canções Manuscritas de Autoria Feminina I**

CANÇÕES MANUSCRITAS DO ACERVO VICENTE SALLES DE AUTORIA FEMININA	
NÚMERO GERAL DE PARTITURAS	104
COMPOSIÇÕES PARA CANTO E PIANO	59

Fonte: Elaboração própria, 2017.

Além disso, recorreu-se a outros acervos, como dito anteriormente, pertencentes a outras bibliotecas, tais como a do Instituto Estadual Carlos Gomes, acervos de

familiares das compositoras pesquisadas e de outros particulares, ampliando o número de manuscritos de autoria feminina em mais quatro (4) composições das senhoras Helena Nobre<sup>2</sup>, Marcelle Guamá<sup>3</sup> e Maria de Lourdes Rangel Antunes<sup>4</sup>. Desta feita, adicionam-se às encontradas no Acervo *Vicente Salles*, perfazendo o total de 63 canções.

**Tabela 3- Canções Manuscritas de Autoria Feminina II**

CANÇÕES MANUSCRITAS DE AUTORIA FEMININA	
Acervo Vicente Salles	59
Outros acervos e fontes	4
<b>TOTAL DE CANÇÕES</b>	<b>63</b>

Fonte: Elaboração própria, 2017.

A partir de todo o conjunto documental que compreende as partituras de autoria feminina no Pará, para fins desta tese, foram selecionadas as canções manuscritas e as editadas de autoras nascidas até 1920 e que, portanto, viveram sua juventude até meados do século XX. As canções de autoria feminina atribuídas a compositoras, sem referências biográficas e que não constam no dicionário *Música e Músicos do Pará* de Vicente Salles, ficaram de fora do recorte proposto. Dessa forma, o quantitativo total de obras manuscritas demonstrado na tabela anterior ficou reduzido a 54 manuscritos para serem analisados.

Acrescenta-se ao quantitativo de obras manuscritas acima descrito, outras cinco obras editadas de autoria feminina. Essas outras cinco compositoras que nasceram até 1920, acerca das quais só foram encontrados registros de canções editadas, uma de cada, a seguir: Zilda Bacellar, Olindina Cardoso, Antônia Rocha Castro, Dora de Abreu Chermont e Maria de Nazaré Figueiredo. Essas cinco compositoras foram incluídas no

<sup>2</sup> Disponíveis no livro “Ode a uma nobre pianista” (BARROS e MAIA, 2011).

<sup>3</sup> Manuscrito original da Canção de Marcelle Guamá intitulada “Pelos Estradas Silenciosas”, encontrada apenas no acervo particular de Helena Sousa (1906-1990) e disponibilizado pela família com exclusividade para esta pesquisa.

<sup>4</sup> Canção de Lourdes Antunes intitulada “Maria Eunice”, com letra de Francisca Menezes, gentilmente cedida pela professora Lenora Menezes de Brito.

recorte da pesquisa para abranger o maior número de autoras femininas. A tabela 4 indica o nome de todas as autoras selecionadas dentro do recorte proposto. Sendo assim, o conjunto de partituras selecionadas para esta pesquisa é composto de 54 partituras manuscritas e 5 editadas.

As autoras estão listadas em ordem alfabética dos sobrenomes, com respectivas referências de local e datas de nascimento e morte, ou data de publicação da composição, bem como o quantitativo de canções encontradas por autora. Demonstra-se também o quantitativo de obras tanto manuscritas quanto editadas de todas as autoras selecionadas. Todavia, apenas 5 obras quantificadas na tabela abaixo como sendo editadas foram selecionadas para análise, cujas compositoras foram indicadas no parágrafo anterior.

**Tabela 4- Compositoras e suas obras**

Nº	COMPOSITORAS <sup>5</sup>	LOCAL, DATAS E OUTRAS REFERÊNCIAS	Nº DE CANÇÕES ENCONTRADAS <sup>6</sup>	
			MANUSCRITAS	EDITADAS <sup>7</sup>
1	<b>ANTUNES, Maria de Lourdes Rangel</b>	Belém,1905	2	1
2	<b>BACELLAR, Simira</b> (Semírames)	Manaus,1920 Viveu em Belém de 1922 a 1938.	11	9
3	<b>BACELLAR, Zilda</b>	Data de nascimento não encontrada, mas publicou na década de 1920	0	1
4	<b>BELTRÃO, Anita</b> (Ana Holanda da Cunha Beltrão)	Belém,1896-1977	1	0
5	<b>CARDOSO, Olindina</b>	Data de nascimento não encontrada, mas publicou na década de 1920	0	1
6	<b>CARVALHO, Júlia das Neves</b>	Belém, 1873-	3	1

<sup>5</sup> Em negrito, nome artístico das compositoras.

<sup>6</sup> Existem referências de outras canções de autoria feminina no dicionário *Música e Músicos do Pará* de Vicente Salles, mas que não foram quantificadas nesta tabela porque as partituras não foram encontradas nos acervos e nas bibliotecas pesquisados.

<sup>7</sup> Algumas canções editadas são as mesmas encontradas em manuscritos.



		1969		
7	<b>CASTRO, Antonia Rocha</b>	Belém, 1881-1937	0	1
8	<b>CHERMONT, Dora de Abreu</b>	Belém, 1886	0	1
9	<b>CORDEIRO, Júlia Cesarina Ribeiro (Madre Cordeiro)</b>	Belém, 1867-Recife-PE, 1947	12	10
10	<b>FIGUEIREDO, Maria de Nazaré<sup>8</sup></b>	Data de nascimento não encontrada, mas publicou canção em 1942.	0	1
11	<b>GUAMÁ, Marcelle Corrêa (Marcelle Gabrielle Lainiez)</b>	Paris-Fr, 1892-Rio de Janeiro-RJ, 1978. Viveu em Belém.	18	10
12	<b>MORAES, Eneida do Espirito Santo</b>	Belém, 1918	1	0
13	<b>NOBRE, Helena</b>	Belém, 1888-1965	2	1
14	<b>PARAENSE, Dulcinéa</b>	Belém, 1918	1	0
15	<b>PELUSO, Raquel Angélica<sup>9</sup></b>	Santarém-PA, 1908-São Paulo, 2005	2	14
16	<b>RODRIGUES, Coêmia Espíndola</b>	Belém-PA, 1916	1	0
<b>TOTAL DE CANÇÕES MANUSCRITAS E EDITADAS</b>			<b>54</b>	<b>51</b>

Fonte: Elaboração própria, 2018.

De acordo com Vieira (2013), “A partitura musical é o suporte gráfico de uma criação sonora, que envolve uma infinidade de elementos e informações musicais e extramusicais, que se relacionam a tal criação sonora, dependendo dos objetivos de cada um desses elementos gráficos” (VIEIRA, 2013, p. 217).

Visando colaborar com as informações extramusicais de que trata Vieira (2013), nesta pesquisa buscou-se para além das partituras um segundo conjunto documental formado por programas de concertos, notas em jornais, críticas musicais em jornais, documentos, cartas e outros registros, estes encontrados no acervo particular de Helena Sousa pertencente à família da musicista, e outros detectados em microfilmagens e periódicos da *Biblioteca Arthur Viana* em Belém, além de cadernos de

<sup>8</sup> A única canção editada de autoria de Maria de Nazaré Figueiredo traz a inscrição de que a autora nasceu em Belém do Pará e de que a obra foi publicada no carnaval de 1942.

<sup>9</sup> As quatorze obras para canto editadas foram publicadas após 1950.

estudos, programas e livro de impressões e autógrafos guardados no setor de arquivos do Theatro da Paz.

Os programas de concerto revelam os gêneros musicais veiculados na época em que essas autoras produziram suas canções, e alguns desses trazem publicações de anúncios e propagandas que servem de registros das práticas musicais e sociais da época, além de registrarem espaços de *performance* musical em Belém, alguns existentes até hoje como o Theatro da Paz, e outros, cuja existência foi registrada apenas nos documentos de época, caso da Tuna Luso Comercial e do Palace Teatre. Assim como os programas de concerto, os periódicos, tais como jornais e revistas, também trazem à tona a rotina musical e social da época, notícias sobre a vida artística de algumas das compositoras patronas desta pesquisa e outras que comentam e criticam os espetáculos ocorridos na cidade e que revelam as tendências musicais, as estruturas e os grupos produtores, difusores e consumidores dos bens de cultura da época.

Portanto, a partir dessas fontes escritas, reúne-se assim um conjunto de partituras/canções de autoria feminina no Pará até 1950 e outros documentos como acima descritos que se constituem em suporte material e, dessa forma, remete às práticas culturais daquela época. Tais práticas culturais decorrem de um emaranhado de condições que forjaram essa materialidade que, por sua vez, dialogam com processos sociais, educacionais, ideológicos e estéticos sublimados em uma teia de relações que orientaram expressivamente o produto criativo.

## 1.2 As entrevistas como fontes de pesquisa

Para completar o conjunto documental de partituras musicais, buscou-se implementar o presente estudo com relatos orais de personalidades musicais que atuaram no universo profissional e educacional das autoras selecionadas, a fim de ilustrar e corroborar, a partir de suas memórias, com os dados documentais levantados para as análises propostas e para a compreensão dos resultados.

As entrevistas foram realizadas no período de dezembro de 2018 a janeiro de 2020. O acervo dessa coletânea compreende 10 horas de gravação, além de registros

escritos pelas próprias entrevistadas. As informações coletadas foram transcritas e digitalizadas para fins desta tese.

O critério adotado para a escolha das entrevistadas foi que todas deveriam ter nascido nas décadas de 1920 a 1940. Fazem parte desta pesquisa as musicistas Amélia Doris Azevedo, Maria Lenora Menezes de Brito, Arlette Tavares Pinheiro, Maria de Nazaré Pinto Marques Pinheiro, Marina Corrêa Monarcha e a professora normalista Maria Virginia Sousa. Todas as entrevistadas estudaram no Instituto Carlos Gomes<sup>10</sup>. As que se tornaram profissionais da música tiveram sua formação musical consolidada nesta instituição de ensino diplomando-se em piano, canto ou nas duas áreas artísticas. Além disso, as entrevistadas que permaneceram na música voltaram suas carreiras à atuação profissional na área da docência e, no caso de algumas destas, com forte participação na cena artística paraense, como será relatado mais adiante.

Em relação à dinâmica das entrevistas, primeiramente, quatro assinaram o termo de livre consentimento e esclarecimento e duas apenas deixaram seu consentimento oral gravado devido à condição física em que se encontravam no momento da entrevista. Duas entrevistadas foram visitadas uma vez em sua residência, as demais tiveram contato em três visitas. Cinco residem em Belém e uma reside em São Paulo. Durante a coleta de dados, além dos itens semiestruturados, as entrevistadas ficaram à vontade para narrar fatos e vivências que julgassem pertinentes às perguntas.

Considera-se importante o confronto dos dados históricos coletados em pesquisa bibliográfica com outras fontes plausíveis, tais como os relatos orais de personalidades que testemunharam rotinas sociais e práticas musicais. Assim, tais relatos estão inseridos na arguição desta pesquisa a fim de ilustrar, constatar ou confrontar os dados históricos levantados nas demais fontes documentais. Acredita-se que, para além dos registros em partituras, periódicos, jornais e notícias publicados, as narrativas das entrevistadas possibilitam agregar à presente tese o olhar de grupos sociais que vivenciaram estruturas simbólicas, comportamentos de outros sujeitos e práticas culturais sob a perspectiva particular de época.

---

<sup>10</sup> Instituto Carlos Gomes fundado em 1895 sob o nome Conservatório de Música, representa a institucionalização e preservação do ensino da música erudita europeia em Belém. É responsável pela formação profissional de músicos a partir do modelo pedagógico europeu, no tocante às disciplinas e práticas musicais, onde predominavam o interesse pelo aprendizado do piano e do canto até meados do século XX.

Nesse sentido, apropriou-se das narrativas das entrevistadas, produtoras, difusoras ou consumidoras do capital musical que circulava em Belém até a metade do século XX, para aproximar essas narrativas às práticas sociais e culturais em que as compositoras e suas canções, objeto desta pesquisa, encontravam-se inseridas.

## 2 DO CAMPO DE ESTUDO E CATEGORIAS DE ANÁLISE

### 2.1 Os estudos literários e a música: uma relação possível

A historiografia literária relaciona-se diretamente com o modo de pensar e sentir predominante em um determinado momento da humanidade. O discurso dos saberes e o das práticas do homem constroem uma visão de mundo, um sistema de crenças e valores que ditam a ordem social e permeiam as representações artísticas ao longo da história. Discutir sobre o gênero canção é abordar uma prática cultural que atingiu seu apogeu entre os séculos XIX e XX e que se trata, em certa medida, de uma prática oral da poesia que envolve diferentes agentes no processo comunicativo. Em que pese a afinidade sonora entre a música e a literatura, a aproximação entre as duas linguagens representa, sem dúvida, um desafio teórico, pois provoca desdobramentos disciplinares, debruçando-se sobre os campos da crítica, da história, da sociologia e da estética.

A escritora Eva Kushner (1995), ao discutir sobre a sistematização e a prática da historiografia literária, esclarece que os estudos literários buscam atribuir um quadro conceitual em torno de um objeto ou campo de estudo como forma de articulá-los com outros domínios de saber. A referida autora afirma que,

Como qualquer outra disciplina intelectual, também os estudos literários, tomados no seu conjunto, procuram circunscrever o seu objecto e o seu campo, atribuir a si mesmos um quadro conceptual que lhes permita controlar a sua própria abordagem desse objecto e desse campo, e articular os dados recolhidos com vista a validá-los e comunicá-los. Trata-se, à primeira vista, de objectivos indiscutíveis, susceptíveis de favorecer não apenas o desenvolvimento e a organização dos conhecimentos em matéria de estudos literários, mas também a sua integração entre os outros domínios do saber. (KUSHNER, 1995, p.141).

Desta feita, no que tange aos aspectos literários que se fundamentam tanto em fenômenos históricos, quanto em estéticos, observam-se diferentes paradigmas de interpretação. Alguns estudos historiográficos propõem uma orientação em que predominam fatores externos, passando a identificar a obra artística enquanto produto de seu lugar social, ou uma orientação por fatores predominantemente internos, passando a observar a historicidade enquanto questão subjacente à intencionalidade estética da obra.

No campo da historiografia literária brasileira, observa-se que sua construção se deu sobre uma matriz cultural europeia. Em decorrência disso, muitas historiografias literárias consideraram como ponto de partida o conhecimento de autores e obras cronologicamente alinhados, predominantemente com base em fatores externos ou internos à obra, tal qual se verifica nas historiografias musicais voltadas a essa matriz cultural europeia.

Em oposição a essa sistemática, Antônio Candido (1973; 2010; 2012) propõe a literatura enquanto organismo vivo a revelar uma visão de mundo por meio do texto, além de empreender em sua perspectiva metodológica uma visão histórica e estética de forma aproximativa. Assim, a teoria de Candido (1973; 2010; 2012) visa a uma organicidade integrada e articulada com a sociedade.

Ao enfatizar a noção de sistema literário, Candido define a literatura como um sistema articulado de conjuntos (produtor, transmissor e receptor), que apresentam elementos e características que se comunicam e formam um sistema simbólico formado pela tríade autor-obra-público. Este último, em um encadeamento contínuo, elabora uma tradição. Para destacar esse posicionamento, o autor afirma que um sistema literário se configura por

uma literatura que não consta mais de produções isoladas, mesmo devidas a autores eminentes, mas é atividade regular de um conjunto numeroso de escritores, exprimindo-se através de veículos que asseguram a difusão dos escritos e reconhecendo que, a despeito das influências estrangeiras normais, já podem ter como ponto de referência uma tradição local. (CANDIDO, 2010, p. 64)

Percebe-se que, desde o início de seu percurso, a história literária tem sido acompanhada da necessidade de definição do campo disciplinar com o qual o historiador literário dialoga, para este poder debater seus critérios, fundamentos e métodos, o que nos remete a Candido (2012) e a sua historiografia pautada no critério de sistema literário que pretendeu definir um método historiográfico a partir do valor estético e da função das obras, aproximando esses aspectos do universo de interesse do leitor ao propor a tríade autor-obra-público como funcionamento de um sistema articulado em meio a uma tradição.

Do mesmo modo, Alfredo Bosi (1988) admite a articulação entre o historicismo e o culturalismo, a partir de uma dimensão dialética que conjuga a história e a vivência individual, a vida e o pensamento de época. Em sua *História Concisa da Literatura Brasileira* (1988), Bosi comenta as obras como partes de uma tradição, admitindo uma continuidade, não no sentido evolucionista de florescimento, crescimento e declínio de princípios estéticos ou de aprimoramento de uma estética anterior e, sim, de singularização da obra de arte em que a estética norteadora de uma tradição se realiza de modo diferente a cada representação artística, contrapondo-se ao historicismo que propõe o apagamento da subjetividade do autor.

Bosi postula uma sistematização para a história da literatura que se aproxima de Candido ao empreender em seu campo de trabalho o estudo da obra de arte enquanto inserção temporal das ideias e da cultura de uma época, bem como enquanto resultado de fatores puramente internos. Nesse sentido, no estudo de seus postulados teóricos, esclarece Lima (2012):

É interessante notar que Bosi aposta cada vez mais em uma história da literatura que contemple as obras como partícipes de uma tradição, mas não se furta em encarecer que essa tradição repousa não em um sentido de continuidade, mas de descontinuidade. (LIMA, 2012, p.433)

Em face disso, Lima afirma que Bosi “está tentando construir sua história da literatura brasileira no apanhado de suas *contradições* e como *complexo ideológico*” (LIMA, 2012, p. 427). Nessa perspectiva, a literatura é pensada como uma teia

ideológica, representada por valores contrastantes, conflitantes e contraditórios, não entre autores, mas no abrigo de uma única obra.

Diante das ideias de Candido e Bosi, sustenta-se na presente pesquisa a aproximação disciplinar e teórica entre os estudos literários e a música, mais especificamente ao gênero canção que busca a expressão do texto por meio da expressão estético-musical, em que pese outros gêneros musicais, como poema sinfônico, música incidental, a ópera também integra o *hall* de gêneros musicais construídos a partir de narrativas literárias.

Assim, defende-se o diálogo teórico da literatura numa perspectiva historiográfica e musicológica a partir da análise dos textos das canções de autoria feminina no Pará da *Belle Époque* até a metade do século XX. Para tanto, a análise preliminar do texto musical terá respaldo nos estudos literários e musicais, apontando confluências e divergências em relação à historicidade e reflexão estética sobre as representações das canções, que remetem reciprocamente às duas áreas disciplinares, literatura e música.

Nessa perspectiva, em se aproximando dos postulados de Candido, há uma articulação entre a tríade autor-obra-público a ser considerada na elaboração do conteúdo sensível da canção em face da tradição musical em processo de mudanças estéticas no início do século XX e que se fixou com a introdução e circulação de um novo estilo musical capaz de captar, assim como na literatura, modos sociais, vivências culturais.

Com base no debate teórico que põe em questão as vias de construção conceitual do conhecimento, observa-se que os campos disciplinares buscam instrumentalização em campos de conhecimentos que se cruzam. Assim sendo, a literatura apoia-se em campos disciplinares como a história, filosofia, sociologia, entre outras, para a elaboração de suas bases teóricas, bem como se utiliza do vocabulário semântico da música para expressar particularidades. Logo, palavras como polifonia, harmonia, ritmo, textura, *leitmotiv*, contraponto, passam a ser conceitos que se manifestam em ambas as áreas e são capazes de produzir uma sintaxe analógica.

Tais repercussões recíprocas também ocorrem no campo teórico, sendo possível alinhar saberes produzidos no mesmo tempo-espaço ou em tempo-espaço diferentes, mas que se comunicam em mútuo intercâmbio de inspiração e técnica. Frequentemente

a literatura e a linguística vêm emprestando seu aparato crítico para análise da obra musical, com o estudo dos sons como signos e a música como sistema semiótico que detém o aspecto sensível e o inteligível.

A autora Solange de Oliveira, em seu estudo *Literatura e Música* (2002), argui que analisar um fragmento de obra, ou sua estrutura geral, ou ainda o conjunto orgânico de elementos que se relacionam com suas partes constitutivas, possibilita a investigação por meio de uma abordagem estrutural, pois as formas musicais podem fornecer modelos que se projetam a estruturas homólogas relacionadas à literatura. Afirma ainda que

Na música, assim como na literatura tradicionais, a impressão de um todo indivisível, orgânico, reminescente de um organismo vivo, é criada por meio de um arcabouço global, refletido na estrutura das partes constitutivas. Este arcabouço é claramente visível em alguns gêneros musicais que, com seu movimento progressivo, sugerem um discurso narrativo. (OLIVEIRA, 2002, p. 70).

Do mesmo modo, depreende-se que conceitos vinculados à arte literária, como por exemplo, frase, período, estrofe, diálogo, tema, desenvolvimento, repetição, etc, permitem uma sintaxe analógica na música. Esse campo de investigação revela-se como uma das possibilidades de análise formal pautada na imanência estética da obra. Portanto, nessa questão de correspondência é que se admite o ponto de encontro entre sistemas artísticos diferentes. A semiótica musical, por exemplo, foi um caminho também percorrido por autores que se dedicam aos estudos interdisciplinares.

Acredita-se que as teses aqui explicitadas podem dialogar com as análises do objeto musical, as canções. Entende-se que essas análises podem se pautar em fatores externos, seguindo uma orientação sociológica e cultural, ao relacionar-se com as vivências de sujeitos sociais, admitindo-se a associação das representações musicais com o contexto social em seus processos de produção, difusão e consumo de obras artísticas, levando-se em consideração a identidade individual que imprimem maior subjetividade à obra de arte. Assim como na literatura, as representações musicais passam a demonstrar uma estética particular que reforça a sua singularidade diante dos modelos tradicionais de composições do gênero canção.



Ressalta-se que o gênero canção remete à música vocal que, especialmente durante o período do romantismo musical foi uma das formas preferidas de expressão, combinando a voz (canto) com a execução do texto que se associam a uma construção melódica (horizontal), com destaque ao acompanhamento do piano na execução harmônica (vertical).

Portanto, tomando por base o conceito de música ocidental, podemos classificar o Som como forma simbólica bipartida, dividindo-o em melodia e harmonia. Assim, na melodia, a sucessão de sons que se organizam e propagam-se no tempo e espaço é a monofonia melódica que subentende uma ordenação do som. Os sons organizados em graus ou degraus formarão escadas ou as escalas da música, e são elas construções simbólicas que caracterizam culturas locais. Cada escala de um povo ou de uma determinada localidade quer se afirmar como única e verdadeira construindo suas realidades locais por meio do som. Por exemplo: as escalas do *blues*, representando a música afro-americana; as escalas nordestinas, representando uma parte do solo brasileiro; as escalas pentatônicas, em alusão aos países orientais. A arte melódica, portanto, relaciona-se com o significado, a representação e a expressividade sonora de uma localidade, de uma nação e sua identidade sonora. Daí, a importância de se resgatar neste estudo as canções de autoria feminina, buscando a identidade sonora de época em Belém do Pará.

Logo, admite-se que o gênero canção é, sobretudo, uma forma de expressão humana detentora de historicidade enquanto dimensão da estética, da sociedade e da crítica. Entretanto, essas dimensões não abarcam sua totalidade uma vez que não são simples produtos de condições sociais, ao contrário, mantêm uma relação ambivalente entre a sua existência e a razão de existir, sua materialidade simbólica e intenção puramente estética.

O gênero canção está no campo de apropriações interdisciplinares e integra o debate no âmbito da literatura e da música. Acízelo de Souza (2014) faz referência à importância da questão da relação entre diferentes áreas do conhecimento dando ênfase à importância da instrumentalização conceitual consistente para tratamento de conceitos comuns a diferentes áreas do conhecimento. O referido autor afirma que, para tratar de problemas interdisciplinares, deve-se “tomar um certo conjunto de

conceitos comuns a uma ou mais áreas com vista a analisar-lhes o funcionamento em cada uma delas, verificando ainda eventuais diferenças nas apropriações disciplinares de um mesmo conceito”. (SOUZA, 2014, p.92).

Destarte, elementos musicais como melodia, harmonia e ritmo são reelaborados criativamente na relação texto-canção, sendo este último estágio semântico aquele em que o texto é fortemente matizado aos elementos musicais, momento de serem estabelecidas as nuances tanto para a caracterização do caráter musical, quanto para a ambientação de imagens suscitadas pelo texto com o intuito de remeter, sinestesticamente, aos sentimentos elaborados ou intencionados para uma dada composição. Enfim, a elaboração musical passa a criar uma atmosfera espaço-temporal, na qual o texto poético é retrabalhado e reprocessado por meio de materiais musicais, conforme se atestará com as análises no Terceiro Ato.

No que tange à análise dos processos culturais mediante o viés sonoro, elegeu-se Murray Schafer (2001), com sua teoria acerca da *Paisagem Sonora*, terminologia por ele criada. A proposta do autor permite investigar as modificações ocorridas no ambiente acústico a partir dos impactos da atividade humana e seus efeitos nas atividades da vida social.

Em sua obra “A Afinação do Mundo”<sup>11</sup>, o referido autor apresenta o ambiente sonoro como um propício campo de estudo do dinamismo e da transformação das paisagens sonoras, por meio da exploração de textos que foram deixados sobre os sons produzidos no passado, bem como os sons registrados em partituras de música e os sons gravados a partir do século XX (SCHAFER, 2001, p.366). Aborda ainda os parâmetros do som ou traços distintos, quais sejam, altura, intensidade, duração e timbre. A intensidade distingue sons fortes de sons fracos, a altura indica sons graves e agudos, a duração determina sons longos e sons breves, o timbre representa a “cor” do som, o som característico de cada voz e de cada instrumento musical. Traços que capacitam o sujeito a ouvir seletivamente e distinguir a paisagem sonora *Hi-Fi* da paisagem sonora *Lo-Fi*<sup>12</sup>: a paisagem sonora *Hi-Fi* está correlacionada aos ambientes onde os sons podem ser claramente ouvidos em razão do baixo nível de ruído, em

---

<sup>11</sup> Nesta obra Murray Schafer aponta para as fontes literárias, documentais e científicas como meios para recuperação dos sons perdidos no passado.

<sup>12</sup> Hi-Fi e Lo-fi – alta fidelidade e baixa fidelidade.

oposição à *Lo-Fi*, cujos sons acústicos individuais são obscurecidos pela superdensidade de sons. Conceitos importantes e que serão elucidados no Segundo Ato.

Nesta tese, o estudo acerca da *Paisagem Sonora* foi realizado com base na reconstrução da paisagem musical manifestada no tempo-espço da Belém do final do século XIX até meados do século XX, quando se observam condicionantes históricos que proporcionaram novos processos sonoros significantes, como é o caso da instauração de espaços de formação e difusão cultural, entre outros, o Instituto Carlos Gomes<sup>13</sup>, o Theatro da Paz<sup>14</sup> e o Cine Olympia<sup>15</sup>.

Assim, é necessário contextualizar conceitos com os quais se trabalha para compreender o lugar, a estética, a linguagem que envolve a representação artística, tomando por base tanto os conceitos teóricos que abarcam o ambiente histórico, social e cultural quanto conceitos do fenômeno estético. Todos esses juntos podem corroborar para o estabelecimento das redes de relações entre pressupostos teóricos elaborados para diferentes áreas disciplinares, mas que se relacionam.

## 2.2 História sociocultural e os estudos de gênero

Do ponto de vista da historiografia, identificar a presença da mulher compositora no cenário musical paraense é situar histórica e socialmente sua obra em meio a um cenário de exclusão. Portanto, confirmar a existência e a presença social da composição de autoria feminina pressupõe verificar a presença da mulher na sociedade, sua função social, sua condição e ocupação dos espaços de trabalho.

O estudo de gênero constitui um campo de análise da história social, no qual muitos historiadores têm empreendido descobertas e análises que se estendem a discussões em outros campos disciplinares. Dessa forma, as iniciativas feministas e a dinâmica historiográfica abrem espaço para novos paradigmas históricos que provocam

---

<sup>13</sup> Desde sua inauguração em 1895, promove apresentações públicas com a prática de repertório musical erudito.

<sup>14</sup> Inaugurado em 1878, o Teatro da Paz é referência no processo de difusão da música erudita europeia em Belém.

<sup>15</sup> Inaugurado em 1912, encerra o auge da *Belle Époque* em Belém, o Cine Olympia completa a cena cultural urbana, assegurando ao público frequentador apresentações musicais antes e durante a exibição de filmes.

o estudo sobre as mulheres. Como afirmam as historiadoras brasileiras Rachel Soihet e Joana Maria Pedro (2007), no artigo intitulado “A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero”,

O desenvolvimento de novos campos tais como a história das mentalidades e a história cultural reforça o avanço na abordagem do feminino. Apoiam-se em outras disciplinas – tais como a literatura, a linguística, a psicanálise e, principalmente, a antropologia –, com o intuito de desvendar as diversas dimensões desse objeto. Assim, a interdisciplinaridade assume importância crescente nos estudos sobre as mulheres. (SOIHET e PEDRO, 2007, p. 285)

É importante compreender que o domínio da história é parcial e que muitos espaços lacunares se fazem presentes no campo historiográfico. A história e seus agentes se tornaram fragmentados porque se pautaram durante séculos em uma universalidade que privilegiava, no campo das artes, por exemplo, as realizações artísticas masculinas e excluía os feitos femininos. Evidenciar a mulher como sujeito histórico é tornar pública a materialidade de suas realizações.

O estudo de gênero no campo da análise sociológica e cultural incorpora diferentes dimensões, podendo compreender para além da significação dos papéis sociais de homens e mulheres, o sistema de relações sociais capaz de revelar um sistema de poder simbólico definidor de uma ordem social, como preconiza Pierre Bourdieu (1974, 2007, 2017), sociólogo e antropólogo que também recorre à história das mulheres para fundamentar suas ideias acerca dos mecanismos simbólicos de dominação social, os quais contribuíram para a exclusão feminina da história dita oficial, em que o Estado, a família, a religião e entidades sociais como a escola, de forma sistemática, orientavam ideologias e costumes formadores de uma rede de dominação e que se tornaram mecanismos simbólicos de domínio do feminino e de exclusão da mulher enquanto seres sociais produtivos e criativos.

Da mesma forma, Johan Scott (1989), historiadora que estuda gênero como categoria de análise em história, ao tratar sobre o uso do termo “gênero” e tecer críticas relacionadas às teorias de gênero que buscam uma explicação concreta para direcionar as análises de processos sociais, esclarece que

Em lugar de procurar as origens únicas, temos que conceber processos tão ligados entre si que não poderiam ser separados. É evidente que escolhemos problemas concretos para estudar e esses problemas constituem começos ou tomadas sobre processos complexos, mas são processos que temos que ter sempre presentes em mente. Temos que nos perguntar mais frequentemente como as coisas aconteceram para descobrir porque elas aconteceram. (SCOTT, 1989, p.20)

Nesse sentido, ao alinhar a presente pesquisa com as ideias de Scott (1989), busca-se entender como as canções líricas de autoria feminina aconteceram e porque elas aconteceram no sentido em que sua concretude revela uma necessidade humana de expressão pela arte em uma determinada época. Portanto, a busca de uma explicação para a materialidade dessas canções e, ao mesmo tempo, para a constatação da invisibilidade dessas canções líricas de autoria feminina no Pará, encontrará apoio nas análises históricas e sociológicas das atividades desenvolvidas por essas mulheres em sua interação social com a família e com os espaços públicos e de trabalho, no entanto, sem se pautar em correntes específicas de estudos de gênero que se apoiam em valores regulados em teorias feministas, psicanalíticas ou de patriarcado voltadas a uma perspectiva de causalidade.

Deste modo, os dados históricos que servirão de base para as argumentações e interpretações em torno do objeto ora pesquisado, no âmbito dos estudos culturais e de gênero, serão analisados de forma articulada e integrada a outros domínios de saber em busca de sentido para os processos criativos dessas mulheres.

Ainda no campo historiográfico, nota-se que, principalmente a partir de 1980, desenvolveram-se pesquisas para evidenciar os trabalhos e a vida das mulheres no passado. Entre os nomes importantes, citam-se os de algumas historiadoras das mulheres, como Michelle Perrot, Johan Scott, e das brasileiras Rachel Soihet, Mary Del Priore, Maria Odila da Silva Dias e da paraense Maria Luzia Miranda Álvares, todas responsáveis pelo desenvolvimento de estudos sobre a história das mulheres e as relações de gênero.

Dentre os estudos historiográficos sobre a mulher, destaca-se o de Maria Luzia Miranda Álvares, professora pesquisadora paraense do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará, que focaliza a condição feminina no meio amazônico. No livro intitulado “A Mulher Existe? Uma contribuição ao estudo da mulher

na Amazônia (1995) organizado por Alvarez e Maria Angela D’Incao, a autora lança, não só para o campo da história, mas para outros campos disciplinares, um olhar sobre a presença da mulher na Amazônia. Além de revelar a situação da mulher nas relações de gênero na sociedade urbana e rural da Amazônia, essa produção questiona os discursos de subordinação feminina que recaem nas representações de práticas e comportamentos da mulher socialmente institucionalizados. Tece uma abordagem sobre a mulher na *Belle Époque*, família, educação feminina e relações de trabalho, bem como sobre as sufragistas paraenses e as ligas femininas partidárias no Pará da primeira e segunda Repúblicas, entre as quais, a pianista e professora Helena Sousa.

No *hall* de pesquisadores paraenses, destaca-se o historiador, musicólogo e antropólogo Vicente Salles, responsável por coletar a maior parte dos títulos encontrados para o desenvolvimento desta proposta de tese e que integram o intitulado *Acervo Vicente Salles*.

Com relação a outras pesquisas sobre vida e herança musical, apropriações estéticas, educação musical no Pará, destacam-se as pesquisas realizadas por Lia Braga Vieira (2001, 2009, 2012, 2013), Barros e Adade (2012), produções biográficas realizadas por Barros e Maia (2010), Azulay (2017), bem como estudos sobre a história do meio musical em Belém e a presença das mulheres na vida musical paraense, a exemplo da monografia de Souza e Menezes Neto (2015) na dissertação de Paracampo (2018). A história musical paraense vem sendo estudada e contada de muitas formas e com olhares diferenciados que imprimem ênfases diferentes a fatos e aspectos que ampliam o espectro de compreensão do universo musical que circundava Belém até a primeira metade do século XX, no entanto, não há pesquisas voltadas às canções de autoria feminina na área de estudos literários e música.

Corroborando com o debate interdisciplinar, o historiador cultural francês Roger Chartier (1990), ao se dedicar a entender o significado social do texto, acentua que os textos possuem linguagens específicas e são construídos a partir de um segmento particular de produção. O referido autor afirma que

A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. Uma tarefa deste tipo supõe vários caminhos. O primeiro diz respeito às

classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real. (CHARTIER, 1990, p. 16-17)

A partir dos postulados de Chartier, é possível depreender que a obra artística compreende uma prática de representação do mundo social e relaciona-se tanto com os discursos daqueles que a produzem quanto daqueles que a recebem, como uma forma de percepção social. A historicidade de uma produção está na intencionalidade de sua escrita, não havendo neutralidade na produção e nem na percepção de uma obra. Ao tentar reavaliar a história intelectual ou cultural e a história das mentalidades, Chartier, com base nos postulados de C. Schorske, atribui à historiografia uma dupla dimensão que vai além da definição metodológica e de conceitos.

O historiador procura localizar e interpretar temporalmente o artefato num campo em que se intersectam duas linhas. Uma linha é vertical, ou diacrônica, pela qual ele estabelece a relação de um texto ou de um sistema de pensamento com as manifestações anteriores no mesmo ramo de atividade cultural, (pintura, política, etc.). A outra é horizontal, ou sincrônica; através dela, determina a relação do conteúdo do objeto intelectual com o que vai surgindo ao mesmo tempo noutros ramos ou aspectos de uma cultura. (SCHORSKE apud CHARTIER, 1990, p 63-4)

O estudo das composições de autoria feminina no Pará é uma maneira de visibilizar a mulher compositora, reservado ao domínio masculino até os dias de hoje. Desta forma, por meio da análise do texto da canção de autoria feminina no Pará desde o final do século XIX até a metade do século XX, busca-se suplementar o campo de estudos literário, historiográfico e musicológico com a marca da presença feminina materializada por suas canções.

Por fim, todo o aparato teórico coletado e que se volta aos estudos historiográficos sobre cultura e educação feminina no Pará, bem como os conceitos sobre gênero, mecanismos simbólicos de dominação, literatura e música são tratados de forma relacional para interpretação e análise das representações artísticas de autoria feminina, com foco nas canções líricas. Para além da inteligibilidade do objeto artístico, busca-se a reintegração histórica de mulheres e canções desconhecidas, aqui reunidas como colcha de retalhos, para acrescentar uma nova página à memória e à identidade paraenses.

## **PRIMEIRO ATO DIÁSPORA<sup>16</sup> MUSICAL: PROCESSOS CULTURAIS E A PRESENÇA FEMININA NA CENA ARTÍSTICA EM BELÉM**

Word, Martin, Miller e Cykler (1998), no livro *An Outline of Western Music*<sup>17</sup>, argumentam que a compreensão das formas e estilos musicais não pode prescindir do estudo das relações históricas e sociais. Deste modo, discorrem sobre as influências socioculturais na música, propondo discutir tendências de época em diversas áreas, tais como religião, economia, política, vida social e cultural, em articulação com o surgimento de novos gêneros e estilos musicais. Além disso, os autores tecem abordagens sobre a função da música, ou seja, o propósito para o qual a composição é escrita, como elemento significativo do estilo e da expressividade musical que se relacionam com as condições econômicas e de vida do compositor.

Ainda nessa perspectiva sociológica da música, cita-se Theodor Adorno (2011), que aborda algumas questões centrais na análise da relação entre música, mercado e ideologia, em especial no que diz respeito às produções culturais e musicais de caráter popular e de massa, pensamento que converge com o defendido nesta tese.

Não é possível se falar da presença e representatividade da mulher no campo da música em Belém sem abordar os processos de institucionalização, difusão e assimilação da música europeia ao ambiente social da cidade. Ao longo de séculos, desde o período colonial, iniciaram-se os processos de formação da raiz musical europeia em Belém que culminou no século XIX com a criação de espaços de difusão e circulação da música erudita europeia, caso do Theatro da Paz (1878), e com a institucionalização dessas práticas musicais nos espaços educacionais, a exemplo, a

---

<sup>16</sup> Apenas uma apropriação do termo que intenciona a reflexão sobre o movimento de atravessamento cultural da música erudita europeia para Belém dentro do recorte do século XIX que envolve a presença feminina na cena musical da cidade. Nesse sentido, o termo “diáspora” não se refere à problematização política e não é explorado no sentido e conceito dos estudos culturais que propõe pensar o movimento de dispersão de povos ao longo da história.

<sup>17</sup>Um Esboço da Música Ocidental (Tradução minha).



criação em Belém do Conservatório de Música em 1895, que passou a chamar-se Instituto Carlos Gomes em 1896 (SALLES, 2007; 2016; VIEIRA, 2001).

Esse processo de herança histórica e cultural se fundiu às vivências e experiências locais e assim modificaram conseqüentemente as experiências artísticas, as quais resultaram em oscilações e mutação do gosto e valorização estética. Estas, como em um processo de diáspora cultural, provocaram transformações na cultura local e assimilações de culturas originárias de outras sociedades.

A partir desta visão, identifica-se Belém como espaço de rota dessas diásporas, enquanto lugar de acolhimento, assimilação de tradições musicais e modos sociais que passaram a hibridar a cultura local e a fazer parte de uma nova identidade que se revela nas expressões artísticas e socioculturais.

A culminância desse processo de hibridação e assimilação de outras culturas não originárias em Belém ocorre no final do século XIX, mais precisamente no período da *Belle Époque* paraense (1870-1912), que corresponde a mudanças mais efetivas de costumes e hábitos da cultura local devido à ascensão do comércio de produção e exportação gomífera.

Evidências documentais, memórias orais e a materialidade de monumentos arquitetônicos espalhados pela cidade de Belém, tais como o Theatro da Paz e os vários casarões históricos, reforçam as práticas sociais e musicais que ratificam os processos de institucionalização e circulação da música erudita europeia em Belém.

Além dos espaços públicos de institucionalização e circulação da música erudita europeia, diversos registros documentais em jornais, programas de concertos, fotografias, partituras e relatos orais apontam para ambiente privado, ou seja, nos casarões de família, como espaço de circulação dessa música, por meio da promoção de saraus musicais que se revelavam como acontecimentos sociais importantes em Belém.

O mundo social ao final do século XIX e início do século XX abriu espaço para a criação de agentes de fomento à prática e ao consumo da música erudita europeia na capital paraense e que passaram a servir de sustentáculo para essa estética, caso do Theatro da Paz, do Instituto Carlos Gomes e dos espaços da vida privada.

## CENA 1- PRIMEIRAS NOTAS: O PIANO E A EDUCAÇÃO FEMININA

As transformações sociais vividas em Belém durante a economia da borracha tiveram efeito no processo de construção do universo musical e agiram sobre as relações sociais, na incorporação de diferentes valores estéticos e na percepção de nossos bens culturais. Ao observar o referido processo de assimilação de modelos estético-musicais europeus para a cultura regional, Vieira (2001) afirma que

A música erudita, desenvolvida na Belém do século XIX, teve, no conservatório, o espaço de conservação e reprodução que, por sua vez, tomou o Teatro da Paz como lugar de exposição de seus trabalhos; ambos espaços compuseram um universo musical erudito, dentro dos moldes europeus. (VIEIRA, 2001, p.64)

Similarmente ao Conservatório de Música, o Teatro da Paz permanece até os dias atuais como espaço simbólico que reforçou o processo de valorização do modelo de música erudita europeia em Belém, ratificando a posição de destaque ocupada pelo instrumento piano dentro da tradição da música erudita, uma vez que a invenção do piano no século XVIII possibilitou a diversos compositores se dedicarem a criar texturas homofônicas<sup>18</sup>, favoráveis ao acompanhamento instrumental de uma melodia ou voz principal cantada.

O piano desponta simbolicamente como testemunha de uma história política, econômica e ideológica, associada a uma paisagem que demonstra o processo de urbanização e conseqüente europeização de valores culturais. Nesse ícone, ressoam os grandes avanços tecnológicos conquistados pela era da revolução industrial que projetou em um só instrumento recursos sonoros jamais antes experimentados.

Com isso, confere-se a leitura subjacente de uma história social do piano, de uma diáspora cultural que percorreu a rota Europa-Brasil e fez migrar o instrumento para Belém e colaborou para a construção de uma concepção de oposição à estética da música popular como se observa na crítica musical publicada em 1932 na coluna “Notas de Arte” do jornal “O Imparcial”<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Textura musical, em que uma voz ou melodia principal é acompanhada por acordes, harmonias ou outras vozes secundárias.

<sup>19</sup> Textos de jornais de época mantiveram-se com a grafia original.

A linda serata<sup>20</sup> dividiu-se em duas partes, uma de trechos líricos de responsabilidade, páginas em que as possibilidades vocálicas da artista se evidenciaram de modo flagrante, e outra de canções brasileiras [...] Podemos afirmar que seus pendores artísticos mais se acentuaram nos números da primeira parte do programma [...] Não podemos falar com o mesmo entusiasmo da vocalização das canções, onde os acompanhamentos do violão muito prejudicaram a ação lírica de dona Darcilla. Aliás tinha que ser mesmo assim, pois ao nosso ver quem se acostuma a cantar números de responsabilidade, com as exigências da arte de canto, vencendo as suas dificuldades, não pode fazer o mesmo nas cousas regionais, que também têm a sua maneira especial de serem ditas...(jornal *O Imparcial*, 12 de março de 1932)

Dias antes, em 8 de março de 1932, o mesmo jornal divulgava o concerto objeto da crítica acima a ocorrer naquele dia no Theatro da Paz, deixando claro que a primeira parte seria com acompanhamento ao piano e a segunda parte com acompanhamento do violão. A crítica artística transcrita acima deixa clara a preferência pelo instrumento piano como suporte para acompanhamento do canto lírico, deixando também clara a demarcação de fronteira estética entre a música erudita europeia e a regional, uma vez que o instrumento violão desenvolveu forte ligação com a música popular.

O piano abarca imagens de um tempo-espaço no qual se inseriu essa figura, cujo entorno histórico é percebido em virtude do efeito social que esse instrumento provocou desde a época em que seus primeiros exemplares chegaram a Belém, até o auge de uma política de modernização e europeização de costumes quando da construção da *Petit Paris* na segunda metade do século XIX. Os primeiros pianos chegaram ao Brasil com a comitiva de D. João VI, em 1808, apesar de terem sido fabricados muito antes nos anos dos setecentos pelo italiano Bartolomeu Cristofori (1665-1732). Após sua invenção, o piano sofreu aprimoramentos na Alemanha por volta de 1726 (LAGO, 2007, p.33). No decorrer do século XVIII, engendraram-se novas modificações e outros aperfeiçoamentos, a fim de que o piano apresentasse o formato e a sonoridade que se conhece atualmente.

Segundo o pesquisador Vicente Salles (2007), o comércio de pianos no Pará iniciou por volta de 1850, atraindo para Belém diferentes profissionais para o comércio musical que se consolidava na capital. Eram operários e afinadores de piano,

---

<sup>20</sup> Serata, terminologia utilizada na época para designar recital ou sarau musical.

representantes de marcas famosas, como a *Steinway & Sons*, de Nova York, e *Allison*, da Inglaterra, bem como fabricantes alemães de instrumentos musicais que se espalharam em lojas pelo centro comercial de Belém e publicavam anúncios sobre esse produto no *Diário do Comércio*, no *Correio Paraense*, entre outros jornais da cidade. Salles afirma que, em decorrência do declínio do comércio seringueiro e mesmo com a falência de muitos desses estabelecimentos, Belém passara a preservar um número considerável de pianos nas casas burguesas e na classe média (SALLES, 2007, p. 265).

Vieira (2001, p.74) demonstra que, mesmo após a quebra econômica da borracha, há a manutenção do interesse pelo piano, o que pode ser constatado no quadro de concluintes por classe instrumental do Instituto Carlos Gomes de 1932 a 1957, pois, no período de 25 anos, a instituição formou 78 pianistas, 11 cantores e 3 violinistas. Portanto, a primazia do piano denota que, em Belém, o processo de valorização do estudo do instrumento avançou pela primeira metade do século XX.

O depoimento de Doris Azevedo<sup>21</sup>, pianista paraense, revela a tradição de que as famílias que tinham melhores condições financeiras, além de preservarem o piano em suas casas, mantinham o interesse pela atividade musical doméstica e pela formação das mulheres da casa; as moças estudavam piano como parte de sua formação, mas não como profissão:

Meu pai e a minha mãe eram muito humildes, nós éramos quatro filhos. Mas o meu tio, irmão da minha mãe, era presidente da Tuna Luso Comercial, pessoa que tinha muito dinheiro. Então, eu fui morar com meus tios, eles não tinham filhos e lá comecei a estudar música. Na casa tinha um piano todo trabalhado, não era de cauda, lindo! Naquela época eu devia ter 7 ou 8 anos, e minha tia tocava muito aquelas valsas antigas, acho que ela aprendeu a tocar em casa com professor particular. Ela tocava todas as tardes, quando chegava assim 5 horas, ela se arrumava e ia para o piano, tocava todas aquelas valsas antigas, não eram clássicas, eram valsas lindas daquela época. Eu fui me aproximando, a olhar, a ouvir o que ela tocava...ela me viu uma vez ouvindo e me perguntou se eu queria estudar piano, e eu disse que sim. Ela falou para Esmeralda, minha prima mais velha, para me ensinar. Muitas moças tocavam piano, era comum...muitas moças tocavam, as

---

<sup>21</sup> Pianista e professora de piano nascida em Belém em 1927, formada em piano e canto pelo Instituto Carlos Gomes nas turmas de 1949 e 1950 respectivamente. (SALLES, 2013, p.93).

famílias gostavam...O piano como sempre ficava na sala. A casa era próxima do palacete Bolonha, do Teatro da Paz, então tudo foi fácil pra mim. Quando entrei no conservatório já estudava particular, por isso entrei no 5º ano de piano... Meus pais não pensavam na música como profissão.[Sic] (RELATO DE DORIS AZEVEDO, 2019)

Portanto, a formação pianística era um predicado das moças de família e, ao final do século XIX, era considerado um dote feminino importante para os arranjos matrimoniais. Esse comportamento social diante do piano ao final do século XIX foi tão relevante que sua valorização social se estendeu até as primeiras décadas do século XX, quando o instrumento ganhou espaço também nas casas das famílias de classe média e a formação pianística nos conservatórios passou a ter maior ênfase, com a manutenção de uma matriz pedagógica essencialmente europeia. No desenvolvimento de sua pesquisa sobre o piano no Brasil, Rita Amato (2007, p.03-04) destaca que

a aprendizagem da técnica pianística era um fator geralmente atribuído às moças (...) A integralidade das moças prendadas tocava piano e muitas delas, após o casamento, o levavam como um dote para as suas casas, já que ele poderia servir como um recurso financeiro para momentos difíceis. (AMATO, 2007, p.03)

Esse comportamento social diante do aprendizado do piano é evidenciado também no contexto de obras literárias, em cujas narrativas se observa a importância e o *status* social dado ao instrumento e à família que conseguisse educar as moças na arte pianística. Por exemplo, no romance *Belém do Grão Pará* (1960), o escritor paraense Dalcídio Jurandir (1909-1979), ao construir suas imagens narrativas, destaca o piano como um fator de valorização da mulher, uma espécie de dote feminino na época. Em seu romance, ao representar um mundo de conflitos econômicos e sociais na Belém da década de 1920, Jurandir conta a história da família Alcântara e faz referência à prática musical do piano. Na narrativa, o instrumento simbolicamente contrasta com a situação de decadência financeira e moral da família, como se observa no trecho abaixo quando a jovem personagem Emília, filha dos Alcântara, é repreendida por não saber tocá-lo:

Já na sala, diante do piano, Emília ouvia ainda as palavras da mãe (...). Emília sentou-se ao piano, o banco gemeu com o peso. A queda do velho Lemos havia lhe interrompido as aulas. “Não culpa a queda do velho, desgraçada, por tu não saber tocar, desgraçada. Eu que devia era ter te mandado ensinar berimbau”, dizia-lhe sempre a mãe. Começou a ensaiar a romanza do maestro Gurjão, “As doces crenças do primeiro amor”, a mão não dava. Abriu a música (...). Fechou o piano; sim, antes o berimbau. (JURANDIR, 1960, p.28)

Do mesmo modo, o conto *O Piano* de Raul Pompeia, datado de 1886, enfatiza essa valorização, na passagem em que a personagem Maria das Dores, pela falta de dotes físicos, tem como derradeira esperança o recurso do talento pianístico para se casar após a morte do pai, como se atesta no excerto:

Passados os meses de luto, Maria das Dores voltou ao querido instrumento. Voltou com gana.  
 Precisava agora, mais do que nunca. Quase na miséria, vivendo dos milagres de recursos da mãe, era preciso apressar os preparativos do casamento. Está entendido que o preparativo era o estudo do piano. Armava-se a rede, depois era só *precisar* o noivo.  
 Fazia gosto vê-la a estudar.  
 Dó... re... mi... fá... sol...  
 Passa o tempo.  
 Maria das Dores envelhece. Aos desagradáveis traços fisionômicos, junta-se agora o incidente *pé-de-galinha*. Maria não desanima... Ataca pós de arroz... e corre ao piano.  
 Ainda hoje, que ela dobrou o cabo dos trinta, passem-lhe pela casinha, ali na rua... passem por lá bem tarde, na hora em que os arrabaldes ressonam, ao barulho das primeiras vassouradas da limpeza pública, à hora em que se fecham os teatros, passem que hão de ver, através das venezianas da rótula e da bandeira envidraçada, luz na sala e hão de ouvir o piano.  
 É Maria das Dores que até aquelas horas estuda. É Maria das Dores a esperançosa, embevecida na sua fé.  
 Não há mais festas em casa; os rapazes não aparecem mais. Ela espera ainda, espera sempre, confiada na onipotência da arte e do merecimento da educação das donzelas...  
 Dó... ré... mi... fá... sol... mi... fá... ré... dó...  
 (POMPEIA, Raul, 1886 apud COSTA, 2018, p.77)

Constata-se que o piano é elemento de distinção social para as famílias e, ao final do século XIX, insere-se no campo de interesses burgueses associados ao glamour das festas de bailes, saraus familiares e programas de concerto, efeito esse que prolongou sua subsistência mesmo após o declínio do comércio da borracha, como

se observa no excerto do periódico *A Semana*, publicado em Belém em 1933, na crônica intitulada “Núpcias”, a qual confirma que a moça da família tocava piano, pelo menos, até casar-se:

A casa está num incêndio de alegria. E em meio a esse corre-corre das ultimas providencias, um pae que sorri à esposa que pensa... — De hoje em diante não brincarà com os irmãozinhos, não me pertencerà mais, o seu piano emmudecerà. O casamento tem qualquer coisa de morte... (SOUZA FILHO, *A Semana*, 23 de julho de 1934)

Em *Aspectos da Música Brasileira*, Mário de Andrade (2012) remete à expansão do instrumento piano desde a época do Império. O piano tornara-se extremamente importante para a burguesia do Império, que passa a ser “tão necessário à família como o leito nupcial e a mesa de jantar” (ANDRADE, 2012, p.08). Em complemento a essa constatação, Salles (1980) afirma que “Belém deixara-se envolver pela mania do piano, que vinha avassalando todo o país” (SALLES, 1980, p.361). Além disso, Salles também faz menção aos estrangeiros que imigraram para Belém em decorrência do mercado musical efervescente e que passaram também a alimentar o comércio de pianos e outros instrumentos importados por volta de 1880 (SALLES, 1980, p.362).

Bourdieu (2007) afirma que as ações simbólicas “exprimem sempre a posição social segundo uma lógica que é a mesma da estrutura social, a lógica da distinção” (2007, p.17). Seguindo esse raciocínio, o piano torna-se um agente inserido em um campo simbólico de interesses comuns, um agente para conservar um sistema estruturante de valores, um paradigma cultural para legitimar a sua supremacia em relação a outros instrumentos e garantir a hegemonia da música erudita europeia no contexto das instituições e na dinâmica social da família paraense do final do século XIX até a primeira metade do século XX.

Nesse contexto, o piano materializa-se como elemento simbólico de uma estrutura social, como bem que ratifica a prosperidade econômica da *Belle Époque* e um sistema binário de inclusão e de exclusão social. Uma espécie de “pianolatria”<sup>22</sup> que acompanha os processos de expansão mercadológica em Belém do Pará que, com a exploração e a exportação da borracha, encontra espaço em Belém para ser produzido

---

<sup>22</sup> Neologismo usado por Mário de Andrade durante a República Velha da São Paulo do café, produto brasileiro líder no mercado de exportações naquela época.

e comercializado também como símbolo de progresso. Na imagem publicitária (Figura 1) do produto lustrador de móveis *Duco*, obtida no periódico *A Semana* (1933), observa-se como o instrumento foi fortemente assimilado ao cotidiano das famílias da época:

**Figura 1- Piano como móbil da casa, com destaque central no anúncio.**



Fonte: A Semana, 1933

O piano projeta-se como instrumento de excelência no período romântico musical que avança até o início do século XX. Passa a fazer parte do ambiente familiar, testemunhando as transformações das práticas culturais da sociedade paraense,



acompanhando as mudanças republicanas, a aceitação da ópera e da música erudita europeia em um novo espaço tropical.

## CENA 2 - *IMPRESSÕES A RETALHO*<sup>23</sup>: MULHERES NOS ESPAÇOS PRIVADO E PÚBLICO

Fontes documentais como fotos, folhetos, anúncios na imprensa local e relatos orais permitem desenhar um retrato sobre aspectos da vida social e cultural de Belém desde tempos que antecedem o período da *Belle Époque* até meados do século XX. Informações em fontes bibliográficas atestam os embriões de uma tradição cultural europeia assimilada como paradigma estético em meio a uma organização social também aos moldes europeus.

Informações datadas desde a época oitocentista apontam para um mercado consumidor exigente e ávido por receber as últimas novidades em matéria de música vinda do velho continente, bem como os modos ditados pela moda em Paris. Salles (1980), ao se referir a anúncios estampados na imprensa local entre os anos compreendidos entre 1850-1870, observa que:

Recebíamos evidentemente, já prontos para consumo, os pacotes da cultura europeia. Não apenas os realejos, conforme o anúncio de 1853, nos ofereciam “tocatas modernas” tais como “schottischs, polcas, mazurcas, cachucha, valsas e contradanças próprias para festas particulares”. Recebíamos também música impressa, instrumentos modernos e, já agora, pelo final da vintena, francesas, cantoras e bailarinas, que iriam satisfazer o gosto especial de certos graves senhores. (SALLES, 1980, p. 188)

Ainda neste contexto, até o final do século XIX, nota-se pelos registros historiográficos a quase exclusão da mulher da história musical no Pará. No rico manancial de informações deixadas em sua pesquisa sobre a música no Pará, Vicente Salles (1980, 2007) relata aspectos da vida social desde o tempo colonial, passando pela inauguração do Theatro da Paz, Conservatório Carlos Gomes e por outros

---

<sup>23</sup> *Impressões a retalho* é o título da coluna assinada pela pianista e professora Helena Sousa em sua colaboração para o periódico *A Semana*, em 1933.

espaços que constituíram a história musical da região, num panorama que vai da instalação dos jesuítas em Belém até a atualidade, bem como destaca produtos, atividades musicais e artistas que circularam por aqui.

De acordo com Salles (1980), com o abundante recurso monetário proporcionado pela extração da borracha, refletido na inauguração do Theatro da Paz, Belém ampliou suas condições para o desenvolvimento de um mercado musical mais efetivo. Além disso, a modernização da *París n'América* acelerou o processo migratório e as mudanças culturais observadas na *Belle Époque* com a criação do comércio de litografia e de instrumentos musicais importados. Salles afirma que aqueles enriquecidos pelos seringais “Exportavam borracha e importavam serviços e todos os demais bens de consumo” (SALLES, 1980, p.360).

Os modos sociais voltados para o incremento cultural do cultivo de gêneros e estilos musicais da época promoveram a criação de práticas sociais que circunscreviam as práticas femininas nos espaços público e privado. Nesse sentido, visibilizar a presença da mulher e sua condição no cotidiano doméstico (privado), bem como no político (público), por meio das representações de práticas e comportamentos observados nas fontes documentais coletadas em fotos, folhetos, anúncios na imprensa local e relatos orais das entrevistadas expressam a herança da cultura burguesa no que se refere à educação feminina.

## 2.1 Processos de dominação simbólica: mulheres na família e no lar

*“A Mulher na família”*

*Desviar, sob qualquer pretexto, a atenção da mulher dos interesses da família é cometer para com a moral um sacrilégio* (RAMALHO ORTIGÃO, *A Semana*, 16 de setembro de 1933)

Em se examinando publicações em periódicos da primeira metade do século XX, observa-se o ideal feminino construído pela sociedade burguesa. Ainda que a sociedade tenha passado por um processo de modernização no período da *Belle Époque*, com a criação de espaços públicos de circulação musical como o Theatro da Paz e o Conservatório Carlos Gomes, há nessas fontes documentais a demonstração da pressão social sofrida pela mulher na conquista de novos espaços de participação social e atuação profissional.

No tocante à educação feminina em Belém do final do século XIX, Alvarez (1995) acentua os “anseios de grupos sociais hegemônicos” que promovem a ideia-modelo de que a mulher deveria voltar-se para as atividades do lar, com forte orientação cristã, devendo subordinar-se ao homem. Esses aspectos de dominação são claramente constatados por Bezerra Neto (1995) em seu estudo sobre a educação feminina em Belém (de 1870 a 1888) e a percepção masculina existente na época sobre a mulher, referindo-se ao papel feminino prescrito por Dom Macedo Costa, em forma de mandamentos, dirigido às jovens esposas do final do século XIX:

- 1º Amar o marido
  - 2º Respeitá-lo como seu chefe
  - 3º Obedecer-lhe com a afetuosa prontidão
  - 4º Adverti-lo com discrição e prudência
  - 5º Responder-lhe com toda a mansidão
  - 6º Servi-lo com desvelo
  - 7º Calar, quando o vir irritado
  - 8º Tolerar com paciência os seus defeitos
  - 9º Não ter olhos nem coração para outro
  - 10º Educar catolicamente os filhos
  - 11º Ser muito atenciosa e obediente para com o sogro e a sogra
  - 12º Benévola com os cunhados
  - 13º Prudente e mansa, paciente e carinhosa com toda a família.
- (BEZERRA NETO, 1995, p. 8-9)

Muitos valores sociais permaneceram vinculados aos discursos e às práticas que representavam a diferença entre os sexos, ainda como herança dessa construção das relações de gênero instituídas nas ações pedagógicas voltadas à educação feminina. O texto intitulado “A Mulher Fora do Lar”, publicado no periódico *A Semana* (1933), demonstra a apropriação desses valores de dominação veiculados durante a primeira metade do século XX.

A mulher fora do lar adquire uma psicologia toda especial – a de desrespeitar o Homem. É essa sem duvida, a maior causa de degeneração dos costumes em nossos dias...O trabalho da mulher fora do lar, além das consequências de ordem moral, traz também as de ordem physica, que são as oriundas da depauperação. A mulher deve viver perfeitamente forte e conservada para poder exercer sua missão de reprodutora da espécie. Quantos casos de degeneração, com todo cortejo de misérias que acarretam, não têm por base uma geração

deficiente, anormal, imperfeita, verificada em um ventre depauperado pela fadiga proveniente do excesso de trabalho?...mas o facto é que muitas mulheres deixam de ser verdadeiramente felizes, deixam de contrahir matrimonio, deixam de ser de facto, uteis á sociedade, por causa dessa visão louca do que ellas chamam emancipação ou liberdade; e, nessa precipitação fazem como as maripozas, que se atiram contra a luz, não se incomodando de queimar as azas... (HERMOGENES DE OLIVEIRA, *A Semana*, 2 de julho de 1933)

Os discursos de dominação registrados nas publicações da época, logicamente refletem a condição a que se submeteram as mulheres no Pará até meados do século XX, portanto, auxiliam na compreensão da mulher que socialmente se subordinava às práticas dominantes, reflexo de uma construção social naturalizada, a qual Pierre Bourdieu (2017) chama de *habitus* social. Acerca dos esquemas imanentes a todos os *habitus*, Bourdieu afirma que estes

Funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais históricos que, sendo universalmente partilhados, impõe-se a cada agente como transcendentais... E as próprias mulheres aplicam a toda a realidade, e, particularmente, às relações de poder que se veem envolvidas, esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundadoras da ordem simbólica. (BOURDIEU, 2017, p. 54)

Portanto, Bourdieu recorre à reflexão social sob a égide da dominação masculina para compreender, por meio de fatos históricos, o cenário de exclusão feminina no qual a família, a escola, a igreja e o Estado naturalizaram a ordem social e desenvolveram matrizes universais que fundamentaram a divisão social do trabalho e os limites simbólicos de atuação feminina.

Esses limites estão inscritos, sob a forma de divisão dos espaços de atuação da mulher, nos comportamentos sociais e na mentalidade da época observados em indícios históricos que se prestam a uma anamnese dos processos socialmente incorporados, por exemplo, o desejo ou a necessidade de a mulher se casar, como se observa no excerto veiculado pelo jornal local *A Crítica* de 1933, no texto intitulado “Os crimes contra a honra da mulher”:

No dia em que os tribunales dividirem com a mulher a responsabilidade nos crimes de seducção e defloramento, eles se reduzirão, em pouco tempo, de oitenta por cento, pois na mesma porcentagem são eles ocasionados por facilidades irresistíveis, ou interesses outros que só com a sua prática se poderão satisfazer. Na época actual, em que cada pessoa que sae de uma família representa uma economia mínima de cento e cinquenta mil réis mensais, os rapazes solteiros (principalmente os ricos) são assediados por uma multidão de velhotas com caras de painel de feira de amostras, que andam pela cidade e pelas festas, conduzindo pela mão uma Biricotinha para casar. O sujeito que, na mesma noite, dança dois tangos com uma dessas candidatas ao matrimonio, recebe logo um convite para jantar; no dia seguinte vae só com ella ao cinema do bairro, e, no fim de semana, recebe a noticia de que está noivo oficial — sem que o desgraçado tenha pedido coisa alguma, ou mesmo examinado rapidamente a natureza do **artigo** que lhe querem impingir... (A Crítica, 8 de fevereiro de 1933, grifo nosso)

Em síntese, a mulher historicamente esteve exposta ao olhar social. Os *habitus* universalizados determinaram às mulheres uma estrutura social, na qual eram ostentadas como bens simbólicos que deveriam assegurar a família enquanto procriadora da espécie e manter firmes os ideais eclesiásticos que sustentavam seu lugar de subordinação.

## 2.2 Processos de resistência: mulheres no trabalho e espaços artísticos

*A mulher nasceu para ensinar, e o ensino é nella a segunda função da maternidade.*  
(MANTEGAZZA, *A Semana*, 21 de outubro de 1933)

Mesmo com a apropriação de discursos sociais que subjetivavam o controle das ações e práticas femininas no passado, observa-se que a mulher cada vez mais passa a ocupar efetivamente os espaços socialmente aceitáveis e identificados como apropriados para sua atuação profissional, principalmente aqueles voltados ao ensino, considerado um ofício de mulheres.

As conquistas femininas ao longo do tempo partiram da resistência às imposições de costumes e tradições ditadas pelo modelo patriarcal de sociedade. Durante o período de recorte da presente pesquisa, a mulher brasileira vivenciou um período de pioneirismos, como por exemplo, o direito político de votar e ser votada em 1933, conquista de espaços sociais e políticos em busca de uma sociedade mais democrática. O inconformismo feminino resultou em lutas que foram além da conquista pelo voto, mas pelo direito à educação e outros direitos civis. Na busca por espaço, no

início do século XX, mulheres se envolveram em movimentos nas diversas regiões brasileiras, organizados sob a denominação de Ligas, Núcleos, Federações e entidades criadas em prol dos direitos da mulher.

Alvares (1995), ao abordar a trajetória das sufragistas paraenses na década de 1920, destaca o discurso masculino dominante que dava ênfase aos denominados “papéis sociais”, que buscavam reconduzir a mulher ao espaço doméstico. O *Núcleo Paraense pelo Progresso Feminino*, instalado oficialmente em 1931, contava com a participação de Olympia Martins e Helena Sousa na diretoria. Estas eram pianistas e professoras paraenses, ambas com aperfeiçoamento artístico no Conservatório de Lisboa e que passaram a se dedicar predominantemente à docência após retornarem a Belém.

A presença dessas duas pianistas e de outras personalidades femininas na música era constante em notas, crônicas e críticas musicais nos jornais locais, tais como *Folha do Norte* e *Correio do Pará*, o que demonstra grande interesse público pela música erudita durante a primeira metade do século XX em Belém, na qual a mulher era figura constante.

Em ação de resistência, e dando destaque à atuação artística e pedagógica da pianista Helena Sousa, constata-se que esta é apontada por Alvares (1995) como “transgressora” por ser uma jovem católica a não aceitar a proibição imposta pelo padre Florence Dubois de frequentar a casa do maestro Ettore Bosio, seu professor de música (ALVARES, 1995, p. 139-140). Jornais das décadas de 1920 e 1930 registram também que, a partir de 1927, Helena Sousa teve forte atuação artística nos palcos do Theatro da Paz, Rádio Clube, Clube do Remo, Tuna Luso Comercial, entre outros, sendo reconhecida como artista de grande domínio pianístico. Logo em seguida, por volta de 1930 em diante, os registros documentais possibilitam intuir que a artista passa a dedicar-se ao ensino musical.

No entanto, por mais que fossem ampliados os espaços de atuação pública da mulher-artista, não havia profunda mudança nas relações de gênero. As mulheres ainda encontravam resistência para atuação artística e circulação por todos os espaços públicos, especialmente após se casarem. Aquelas com formação musical, que de certa forma transgrediram a ordem social ao pretenderem trabalhar fora de casa, optavam

predominantemente pela ocupação pedagógica que, por sua vez, era socialmente aceita.

Citron (2000) aborda, no campo da criação musical, a dificuldade em expurgar o mito negativo sobre a mulher, referindo-se à representação da figura feminina nos textos de obras de autoria masculina, e cita, por exemplo, as óperas de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), do ponto de vista do discurso da submissão da mulher. A mulher compositora teve que lidar com esse passado e com essa tradição musical, conforme afirma a autora:

As mulheres desenvolveram outras estratégias para afirmar sua voz criativa no patriarcado. Uma das estratégias envolve a resistência: resistência a normas estilísticas, instituições sociais, prescrições comportamentais e criativas e a internalização dos códigos de gênero incorporados nas obras de arte ocidentais<sup>24</sup>. (tradução nossa) (CITRON, 2000, p.77)

Em Belém, a atuação artística feminina era percebida pela imprensa, que registrava a realização de saraus, sessões lítero-musicais em reuniões privadas nas residências de família, bem como em concertos públicos no Theatro da Paz de artistas internacionais, locais e de alunos do Instituto Carlos Gomes e de outros cursos particulares de música que se proliferaram na capital paraense no período em que o Instituto Carlos Gomes permaneceu fechado (1908-1928).

Documentos encontrados no livro de impressões artísticas<sup>25</sup>, no seu Tomo de Abertura, em 1936, registram a passagem de mulheres artistas de projeção internacional que reconhecidamente construíram uma trajetória profissional, como é o caso da cantora lírica carioca Bidú Sayão (1902-1999). A passagem da soprano por Belém reforça a circulação de um capital cultural da música erudita em Belém, adquirido pelos processos de intervenção e assimilação culturais que predominaram no período da *Belle Époque* paraense e que asseguravam o público para a reprodução do gosto e

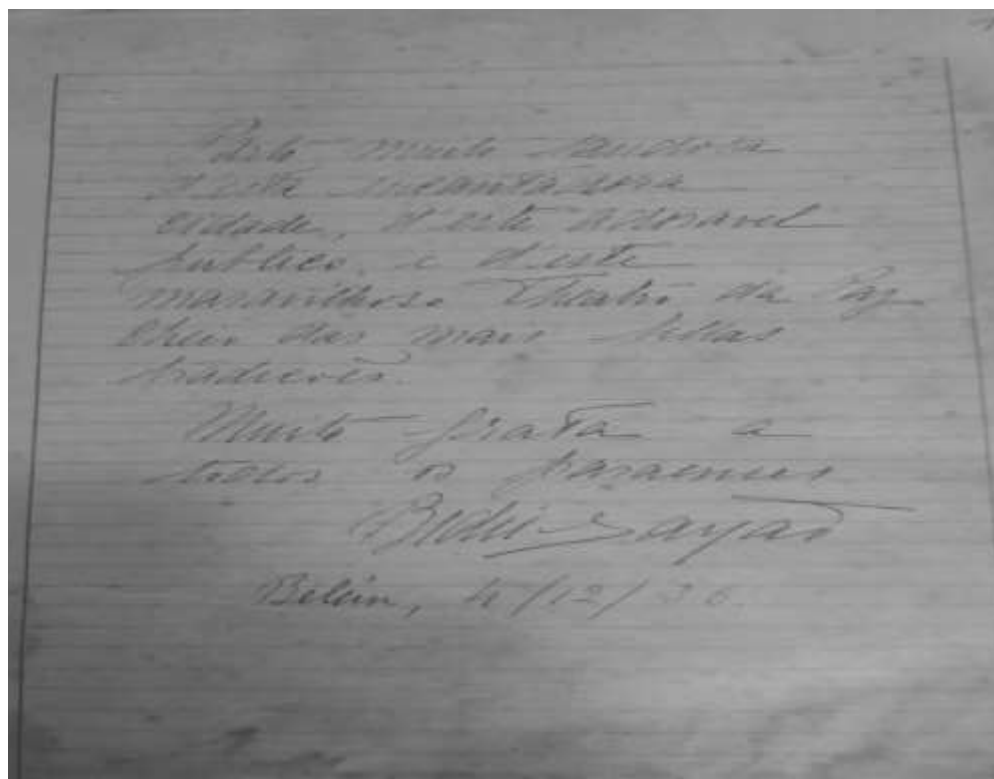
---

<sup>24</sup> No original: Women have developed other strategies for asserting their creative voice in patriarchy. One strategy involves resistance: resistance to stylistic norms, social institutions, behavioural and creative prescriptions, and to internalization of the gendered codes embodied in Western art works.

<sup>25</sup> Refere-se a um caderno de mensagens autografadas por artistas que se apresentam no Theatro da Paz. Existem vários tomos do referido livro de impressões artísticas, sendo o primeiro datado de 1936.

apreciação do estilo cultivado pelas famílias burguesas paraenses, desde a segunda metade do século XIX.

**Figura 2- Página do 1º Tomo do Livro de Impressões Artísticas do Theatro da Paz com texto e assinatura de Bidú Sayão<sup>26</sup>.**



Fonte: Arquivo do Theatro da Paz, 1936

No entanto, mesmo que esses registros documentais demonstrem a participação feminina na vida artística musical brasileira, essa prática era predominantemente evidenciada nos grandes centros culturais, principalmente no Rio de Janeiro, então capital da República. Ainda, décadas depois, percebe-se, por meio dos depoimentos coletados em entrevistas e dos documentos analisados, que as mulheres paraenses de formação musical a nível profissional demonstram manter o exercício restrito da vida artística, limitando-se a apresentações públicas não remuneradas e atuando, prioritariamente, no trabalho docente. Portanto, a atividade artística passava a integrar

<sup>26</sup> Nos Dizeres: “Parto muito saudososa desta encantadora cidade, deste adorável público, e deste maravilhoso Theatro da Paz cheio das mais bellas tradições. Muito grata a todos os paraenses. Bidú Sayão. Belém, 4/12/36”.



muitas vezes a atribuição docente, como a entrevistada Marina Monarcha<sup>27</sup>, cantora lírica paraense, revela em seu depoimento, ao ser perguntada sobre a possibilidade de viver apenas do canto e da vida artística:

Isso era um sonho muito difícil de realizar. Eu cantava de graça em todo lugar, parecia um passarinho. Isso não era valorizado. Em Belém só tinha uma opção: ser professora, senão eu ia ficar cantando de graça para o governo nos eventos oficiais... No Rio de Janeiro era muito, muito diferente. As pessoas eram profissionais. No Rio eu tinha uma vida musical e profissional diferente de Belém. Meu nome vivia na frente nos cartazes e aí eu comecei a ficar muito conhecida. [Sic] (RELATO DE MARINA MONARCHA, 2018).

Na época de estudos musicais da entrevistada, o Instituto Carlos Gomes era a única instituição pública formadora de artistas em Belém, mas o perfil acadêmico do curso não era direcionado à formação de docentes que, na prática profissional, aprendiam a ser professores, como revela a entrevistada:

Quando Helena Coelho Cardoso<sup>28</sup> realmente se afastou eu fui jogada na área do ensino do canto, assim, “de cabeça”. Não havia uma organização curricular e eu tinha dificuldade para ministrar canto devidamente. Eu comecei a sentir que eu precisava de uma especialização, em outro nível. Na UFRJ fiz o superior e a pós-graduação. Daí o que eu fazia? Adotava o programa do curso instituído lá, como modelo em Belém. [Sic] (RELATO DE MARINA MONARCHA, 2018).

Como mencionado anteriormente, o fechamento do Instituto Carlos Gomes em 1908, então primeira e única instituição pública de ensino da música erudita em Belém, implicou a proliferação de atividades de ensino particular de música, especialmente voltado ao ensino do instrumento piano, que reforça a prática social em Belém de atuação feminina no campo do ensino, como revela a coluna “Notas Artísticas” do jornal “Folha do Norte” de 1935, ao anunciar:

---

<sup>27</sup> Soprano e professora de canto lírico nascida em Belém, em 1933, formada em canto e piano pelo Instituto Carlos Gomes na turma de 1962.(SALLES, 2016, p.382)

<sup>28</sup> Soprano (1917-2003), diplomada em canto no Instituto Carlos Gomes em 1932. Exerceu magistério na instituição e também foi diretora do referido instituto em vários períodos.(SALLES, 2016, p.164)

Helena Sousa, uma das mais competentes professoras de piano que Belém possui, juntamente com sua prima e companheira de magisterio Maria de Nazareth realizam hoje, á noite, a audição de algumas de suas alumnas, numa exhibição do aproveitamento que ellas obtiveram com os ensinamentos magnificamente administrados... A audição terá início ás 8,30 da noite, effectuando-se na casa de residencia da família Alexandre Sousa. (Jornal Folha do Norte, 22 de maio de 1935).

A nota de imprensa acima faz referência a um dos vários centros de ensino musical particular e à pratica social de realização de eventos musicais no ambiente privado. Helena Sousa e Maria de Nazaré Oliveira coordenavam o “Jardim Musical de Santa Cecilia” para iniciação de crianças até 8 anos de idade, além de manterem aulas para alunos mais avançados também. Cursos particulares de música permaneceram em atividade mesmo após a reabertura do Instituto Carlos Gomes em 1929.

**Figura 3- Panfletos dos cursos ministrados pela pianista Helena Sousa.**



Fonte: Acervo Helena Sousa

Todos esses documentos registram as práticas musicais em Belém até a primeira metade do século XX e a atuação feminina nesse cenário. O movimento cultural em Belém demonstra que havia uma mobilização social no processo de difusão da música europeia, que, por sua vez, fazia parte do *habitus* da sociedade belenense durante a primeira metade do século XX. Essa disposição à difusão e ao consumo dos valores musicais construídos desde a *Belle Époque* e que permaneceram durante a primeira metade do século XX, é reforçada pelo reestabelecimento das atividades do Instituto Carlos Gomes.

Numa demonstração frizante do interesse que desperta no nosso meio social a reabertura do Instituto Carlos Gomes, que outrora assignalado progresso imprimiu á arte musical em Belém, encheu-se hontem, á noite, o Theatro da Paz, de famílias e cavalheiros da nossa sociedade, para assistir á festa da instalação dessa instituição do ensino da música. Aquella casa de espetáculos ficou repleta de uma assistência seleta [...] teve inicio o bem organizado programma littero-musical, que foi aplaudido pela assistencia, notadamente os numeros de musica, executado por distinctas pianistas e pela professora de violino Thereza Cruz, recebendo as executantes lindos “bouquets” de flores. Iniciou-se assim, sob os melhores auspícios, a vida do Instituto Estadual Carlos Gomes, que os melhores fructos ha de dar á nossa sociedade no terreno da cultura musical” (Jornal Folha do Norte, 12 de julho de 1929)

O Conservatório de Música e o Theatro da Paz permanecem até os dias atuais como espaços simbólicos que reforçaram o processo de transplantação do modelo de música erudita europeia para Belém, participando da vida social da cidade enquanto lugar que permitia o contato com esse estilo musical.

Além dos espaços institucionais tradicionais de manutenção e difusão da cultura musical europeia no Pará, como o Instituto Carlos Gomes e o Theatro da Paz, outros espaços colaboravam para valorização das práticas musicais eruditas na época, a saber, os grêmios recreativos, clubes e associações culturais, como no exemplar do programa de concerto promovido pela Associação dos Amigos da Arte, anunciando evento artístico lítero-musical no Salão da Tuna Luso Comercial em 1932.

Figura 4- Programação lítero-musical no Salão da Tuna Luso Commercial em 1932.



Fonte: Acervo Helena Sousa

Alguns dos *habitus* são percebidos nos acervos documentais, na divulgação de programas musicais a serem exibidos por meio de rádio difusão, bem como na publicação de acontecimentos sociais voltados aos saraus musicais em família. Em ambas as situações, percebe-se efetiva atuação feminina, como no anúncio veiculado pelo jornal *Folha do Norte* em 1934, ao divulgar uma recepção na residência da artista Helena Sousa, quando de seu retorno do Rio de Janeiro. O repertório executado durante o evento é detalhado no anúncio. Entre os participantes do sarau, estão pianistas, cantores e declamadores. Essa comunicação ratifica que as exibições artísticas no espaço privado faziam parte de uma prática social de interesse público nas

décadas iniciais do século XX, uma vez que com frequência ocupavam espaço nos jornais de maior circulação da época em Belém.

Figura 5- Nota jornalística sobre a recepção íntima à pianista Helena Sousa<sup>29</sup>.



Fonte: Acervo Helena Sousa

Os documentos revelam, disponibilizam informações que permitem delinear a trajetória percorrida pelas mulheres nos espaços de produção, circulação e consumo de bens culturais em Belém, seu círculo social e profissional. Portanto, nota-se como as

<sup>29</sup> Na legenda: "Sentadas, as senhorinhas Helena Sousa e Anna Carolina; ao lado destas, Maria de Nazareth Sousa e Maria do Céu Nobre. De pé, no segundo plano, o pianista Mario Neves, dr. Francisco Sampaio, a cantora Helena Nobre e o 1º tenente Venturelli Sobrinho".

mulheres atuaram na construção do campo artístico-cultural e como os espaços e *habitus* promoveram a infraestrutura para o desenvolvimento de um mercado da arte musical em Belém que se intensificou com o enriquecimento econômico do período da *Belle Époque* e estendeu-se até a primeira metade do século XX.

### CENA 3 - PLÊIADE MUSICAL FEMININA: MULHERES COMpositoras EM BELÉM, DA *BELLE ÉPOQUE* ATÉ A PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

A apreciação de um produto cultural requer o cultivo do gosto, dos hábitos sociais e esquemas que efetivamente propiciem a formação de um sistema simbólico que conjuga autor, obra e público apreciador de bens culturais construídos a partir de uma tradição, conforme Candido (1973), cujas ideias podem ser apropriadas ao campo de análise da arte musical também.

No cotidiano do passado musical em Belém, percebe-se que a mulher sempre integrou um sistema de práticas culturais que assegurou a reprodução de determinados valores musicais. Esse sistema alimentado por normas sociais e culturais, que se camuflavam nas tradições, vinculadas às instituições e veiculadas, muitas vezes, pela família, pela circulação de obras artísticas, pelos meios de comunicação. Constata-se, assim que os sistemas culturais são sistemas de significações e sustentam-se sobre elementos materiais que reforçam o funcionamento de uma determinada estrutura social.

Assim sendo, muitos atores sociais estão envolvidos nos processos de percepção da cultura, compreensão das ideias e dos espaços sociais ocupados pela mulher. Ao reunir informações sobre a mulher compositora paraense, depara-se com um legado documental capaz de articular informações que oferecem caminhos para o entendimento da obra de autoria feminina, até então sem visibilidade.

O encontro com um grupo de sujeitos que se notabilizou para esta pesquisa forma uma plêiade de compositoras, nascidas até a década de 1920, e que viveram toda ou parte de suas vidas no ambiente cultural de Belém, na primeira metade do século XX, impulsionadas que foram por um modelo de cultura construído para atender às exigências de um público consumidor. Nesse sentido, o desafio de se compreender

o caminho que essas mulheres compositoras percorreram para se revelarem, na época, como artistas, centrou-se nas seguintes perguntas: sobre o que e para quem elas compunham? Por que a necessidade de representar suas ideias artísticas em forma de canções? Para quem tocavam? Onde tocavam?

O propósito de se perceber a mulher compositora na Amazônia que, se expressa por meio de canções, instigou indiscutivelmente a adentrar em seu cotidiano e desvelar sua posição social, sua relação com a literatura, com os ideais estéticos de época, suas atitudes transgressoras ou de subordinação, sua posição na história e na arte em Belém. E, ao olhar a mulher pelo viés de sua profissionalização na música, depara-se com um cenário participativo de mulheres na arte musical, como intérpretes, concertistas, professoras, compositoras.

Até os idos de 1920, o público paraense já se mostrava um bom apreciador de ópera e do estilo *bel canto*<sup>30</sup>, o que levou diversos compositores a criarem composições líricas antagônicas à música de rua ou popular. Portanto, o movimento em torno da música lírica produziu espaços para reprodução do gênero desde meados do século XIX, quando as primeiras companhias líricas de que se tem notícia se apresentavam no Teatro Providência em Belém, construído por iniciativa de particulares e que foi o teatro mais tradicional até a inauguração do Theatro da Paz. (SALLES, 1980, p.165-175). Segundo afirma o historiador, “As senhoras da sociedade só iam de camarote. Mulher na plateia era mal vista.” (SALLES, 1980, p. 172).

A segunda metade do Século XIX caracteriza-se pela vinda de compositores e músicos europeus às cidades de Belém e Manaus, bem como a ida de músicos paraenses à Europa em busca de aprimoramento profissional. A América do Sul, em especial o Norte do Brasil, tornou-se rota obrigatória de companhias e artistas do velho continente, ávidos por conhecerem novos centros em meio a um exótico cenário exagerado de rios e selvas.

Época áurea e de florescimento artístico em Belém, quando o comércio de música e instrumentos musicais se estabelecera, chegando a Belém as últimas novidades em matéria de música, costumes e moda ditados pela cultura europeia.

---

<sup>30</sup> Termo em italiano que significa “belo canto” em referência à tradição vocal da ópera italiana, que teve auge no século XIX e, que remete à capacidade de cantar melodias tecnicamente difíceis, com precisão e perfeição vocais.

(SALLES, 1980, p. 184-185). O projeto de criação de um novo teatro, o atual Theatro da Paz, substituiria o Teatro Providência, pois este não mais satisfazia às exigências do público de uma cidade, cuja população, por volta de 1870, havia se duplicado, e onde cresciam as atividades artísticas.

Nesse cenário, surgiram os primeiros nomes de compositoras de canções que deixaram registros materiais (partituras) de suas obras, como é o caso de Júlia das Neves Carvalho (1873-1969), Antônia Rocha Castro (1881-1937), Dora de Abreu Chermont (1886-?), Júlia Cordeiro (1867-?), Marcelle Guamá (1892-1978), Helena Nobre (1888-1965).

Com o enriquecimento da cidade, promovido pela produção da borracha, no final do século XIX e início do século XX, a sociedade testemunhou o aumento da demanda de atividades artísticas. Belém via crescer seus monumentos urbanísticos e a difusão da música erudita como paradigma estético levado aos salões, saraus familiares, teatros, etc. A mulher viria a ocupar cada vez mais espaço profissional na música, como intérprete e professora, mas pouco figurou como compositora, pois o universo musical era restrito às composições de autoria masculina.

Alguns pontos concernentes à natureza de formação, ao interesse pedagógico, aos repertórios preferidos e aos espaços que as compositoras elencadas frequentavam permitem discorrer sobre aproximações situacionais várias. O primeiro destaque é o fato de todas terem formação pianística, o que era uma prática comum entre as jovens de classe média e alta naquela época. Apenas algumas têm formação como cantoras, caso de Marcelle Guamá, Helena Nobre e Dulcinea Paraense.

Marcelle Guamá desenvolveu intensa atividade como professora. Suas classes de canto apresentavam publicamente o repertório tradicional do *belcanto* entre árias operísticas e canções. Helena Nobre foi um dos grandes destaques locais da música lírica. Demonstrou intensa atuação artística, ocupando frequentemente espaços em notas jornalísticas com elogios a suas interpretações nos palcos do Theatro da Paz, saraus privados e na rádio PRC-5.



**Figura 6 - Foto de Marcelle Guamá (ao centro), uma das compositoras pesquisadas, rodeada de suas alunas de canto.**



*Fonte: Acervo Helena Sousa*

Outro ponto em comum entre algumas das compositoras é o desenvolvimento da atividade docente na música, o que, na maioria das vezes, passa a predominar sobre a atividade artística. É o caso de Maria de Lourdes Rangel Antunes, que exerceu magistério no Conservatório Carlos Gomes; Antonia Rocha de Castro, que manteve curso particular de música sob a denominação de Instituto Carlos Gomes, durante o período em que o conservatório de música permaneceu fechado; e Raquel Peluso, que fundou o Instituto Musical Padre José Maurício, em São Paulo, em 1945.

Outras tocaram em cinema, como Anita Beltrão, e em programas de radiodifusão, como Júlia Carvalho, demonstrando forte inclinação para o gosto da música popular. De acordo com Salles (2007,2016), a pianista e compositora Júlia Cordeiro foi uma das primeiras mulheres a surgir nos salões, na última década do império, publicou e teve suas peças tocadas nos salões de Belém, no entanto destruiu seus manuscritos de música profana ao entrar para a vida religiosa.

Pode-se ter uma ideia mais ampla sobre a formação das compositoras na tabela 5, a seguir:

**Tabela 5- Formação musical e área de atuação das compositoras**

<b>NOME</b>	<b>ÁREAS DE FORMAÇÃO</b>	<b>ÁREAS DE ATUAÇÃO</b>	<b>OBSERVAÇÕES</b>
<b>ANTUNES, Maria de Lourdes Rangel</b>	Pianista	Professora de canto orfeônico nos grupos escolares de Belém e no IECG.	Estudou no IECG, diplomou-se em 1941. Compôs música para piano e canções.
<b>BACELLAR, Simira</b>	Pianista	Compositora e letrista	Normalista e diplomada em música no Rio de Janeiro; tocava piano e violão; compôs e gravou música popular. Publicou no Rio de Janeiro.
<b>BACELLAR, Zilda</b>	Pianista	Compositora	Compositora de música popular; publicou na década de 1920, no Pará e no Rio de Janeiro.
<b>BELTRÃO, Anita</b>	Pianista e organista	Atuou tocando em cinemas e conjuntos de baile	Compôs música popular e canções líricas.
<b>CARDOSO, Olindina</b>	Não há informação	Compositora e letrista	Publicou música popular no Rio de Janeiro na década de 1920.
<b>CARVALHO, Júlia das Neves</b>	Pianista	Compositora e letrista; Atuou tocando em salões e rádio.	Estudou composição; Compôs música popular e canções líricas e música instrumental.

<b>CASTRO, Antonia Rocha</b>	<b>Pianista</b>	<b>Professora de piano, regência e canto coral</b>	<b>Estudou no IECG; Estudou composição; compôs apenas canções líricas e música instrumental.</b>
<b>CHERMONT, Dora de Abreu</b>	<b>Pianista</b>	<b>Compositora</b>	<b>Estudou no IECG; Compôs apenas canções líricas e música instrumental. Publicou canções e apresentou musica autoral no Teatro da Paz em 1902.</b>
<b>CORDEIRO, Júlia (Madre Cordeiro)</b>	<b>Pianista</b>	<b>Tocou em salões da monarquia e república, no Teatro da Paz, mas abandonou a vida artística pela vida religiosa.</b>	<b>Praticou violino e harpa; Compôs canções líricas, música instrumental leve- valsas e polcas- e canções religiosas. Publicou canções religiosas e profanas;</b>
<b>FIGUEIREDO, Maria de Nazaré</b>	<b>Não há informação</b>	<b>Compositora e letrista</b>	<b>Compôs música popular; publicou; gravou pela rádio PRC-5</b>
<b>GUAMÁ, Marcelle</b>	<b>Pianista e cantora</b>	<b>Cantora e professora em curso particular de canto</b>	<b>Compôs apenas canções líricas; publicou canções com versos de poetas brasileiros.</b>
<b>MORAES, Eneida do Espírito Santo</b>	<b>Não há informação</b>	<b>Compositora e letrista</b>	<b>Compôs música popular</b>
<b>NOBRE, Helena</b>	<b>Cantora lírica</b>	<b>Compositora e letrista; atuou ativamente como cantora e ministrou aulas particulares de canto.</b>	<b>Publicou; possui manuscritos de canções líricas. Cantora de salões e rádio.</b>

<b>PARAENSE, Dulcinéa</b>	<b>Pianista; cantora; poeta; declamadora; jornalista.</b>	<b>Cantora; poeta e declamadora.</b>	<b>Estudou no IECG com Marcelle Guamá; teve versos musicados por diversos autores.</b>
<b>PELUSO, Raquel</b>	<b>Pianista</b>	<b>Professora de canto orfeônico e piano em São Paulo.</b>	<b>Estudou harmonia e composição, canto e outros instrumentos em Campinas/ SP; Compôs e publicou canções líricas e peças para piano.</b>
<b>RODRIGUES, Coêmia</b>	<b>Pianista</b>	<b>Organista e cantora da Basílica; atuou como professora de canto do colégio Santa Catarina.</b>	<b>Estudou no IECG; Compôs canções líricas e peças para piano. Produziu mais de cem peças, a maior parte ficou sem registro.</b>

Fonte: Elaboração própria, 2018

Com base nos dados encontrados no Acervo *Vicente Salles*, no Acervo de Helena Sousa e em outras fontes bibliográficas, listam-se, na tabela 6, 16 (dezesseis) compositoras com suas respectivas partituras de canções, a maioria manuscritas, entre estas, 05 (cinco) obras editadas e publicadas na época. As canções estão organizadas pelo sobrenome das compositoras, em ordem alfabética e com a identificação de autores dos textos, quando estes são indicados na partitura. A tabela também indica a data e o ano de composição ou de publicação de algumas partituras.

**Tabela 6- Lista de Partituras de canções (vide anexo)**

<b>Nº</b>	<b>Compositora</b>	<b>Título da Canção</b>	<b>Texto</b>	<b>Gênero/ ano</b>
<b>01</b>	<b>ANTUNES, Maria de Lourdes Rangel</b>	<b>1 Ave Maria</b>	<b>Em Latim</b>	<b>Canção Sacra</b>
		<b>2 Maria Eunice</b>	<b>Francisca Menezes</b>	<b>Valsa Canção</b>

02	BACELLAR, Simira	1 Felicidade! Onde estás?	Simira Bacellar	Valsa
		2 Hino dos Enfermeiros	Waldelino Rosa	Marcial
		3 Perdão	Simira Bacellar	Valsa
		4 Praia de caú	Simira Bacellar	
		5 Sou Brasileira	Simira Bacellar	Samba
		6 Rainha do Mar	Itubilde Peixoto	Samba-canção
		7 Rei dos reis *	Itú Peixoto; O Mello	Canção
		8 Saudade do Pará	Itú Peixoto	Canção
		9 Sonhando Contigo	Simira Bacellar	Valsa
		10 A Ti, Bahia	Simira Bacellar	Samba-exaltação
		11 Vem reviver	Simira Bacellar	Fox
03	BACELLAR, Zilda	1 Vou dizer-te em segredo *	De Castro e Souza	Tanguinho-sertanejo
04	BELTRÃO, Anita	1 Garota Alegre	Anita Beltrão	Marchinha carnavalesca, 1935
05	CARDOSO, Olindina	1 Cinco a Um!*	Ranzinza Mor	Samba, 1923
06	CARVALHO, Júlia das Neves	1 Máguas Secretas	Júlia das Neves Carvalho	Tango argentino, 1934
		2 Saudades	Júlia das Neves Carvalho	Valsa
		3 De Longe	Júlia das Neves Carvalho	Valsa, 1934
07	CASTRO, Antonia Rocha	1 Hino da escola Carlos Gomes *	Pereira de Castro	Marcha
08	CHERMONT, Dora de Abreu	1 De Longe *	Ermelinda de Almeida	Valsa lenta, 1961
09	CORDEIRO, Júlia (Madre Cordeiro)	1 Cor Jesu	Em Latim	Canção sacra
		2 Cor Jesu Flagrans	Em Latim	Canção sacra
		3 Et Verbum	Em Latim	Canção sacra
		4 Hino meu Brasil	Coelho Netto	Marcial
		5 A maria Santíssima	Madre Cordeiro	Canção sacra
		6 a N Sra do Rosário de Fátima	Madre Cordeiro	Canção sacra
		7 Recornae-vos	Madre Cordeiro	Canção sacra
		8 Invocações à Maria Santíssima	Madre Cordeiro	Canção sacra

		9 Senhor eu não sou digno	Madre Cordeiro	Canção sacra
		10 Lembrai-vos	Madre Cordeiro	Canção sacra
		11 Ao SSmo Coração de Jesus	Madre Cordeiro	Canção sacra
		12 Tota pulchra és	Em Latim	Canção sacra
10	FIGUEIREDO, Maria de Nazaré	1 Cidade Morena	Maria Nazareth Figueiredo de	Marcha carnavalesca, 1942
11	GUAMÁ, Marcelle	1 Ave Maria	Em Latim	Canção em latin, para canto e piano
		2 Ave Maria	Em Latim	Canção em latin, para 2 vozes
		3 Ave Maria *	Tarquínio Lopes	Canção, em português
		4 Barcarola	Silvio Moreux	Canção a 2 vozes
		5 Bercause		
		6 Chanson du Doute	A. Lemain-Lacroix (em Frances)	Canção, 1952
		7 Compreensão *	Dulcinéa Paraense	Canção, 1947
		8 O Coração	Antero Quental	Canção
		9 Destinos	J. de Souza maia	Valsa
		10 A Hora Recolhida *	Olegário Mariano	Canção
		11 Minha Prece	Tarquínio Lopes	Canção a 2 vozes
		12 Momento *	Tarquínio Neto	Canção, 1941
		13 Musa Cancioneira *	Adelmar Tavares	Canção
		14 Panis Angelicus	Em Latim	Canção a 2 vozes
		15 Recordar	Ermelinda Almeida	Canção
		16 O Salutaris	Em Latim	Canção sacra, 1940
		17 Visao	Antero Quental	Canção, 1947
		18 Pelas Estradas Silenciosas	Guilherme d'Almeida	Canção
12	MORAES, Eneida do E.S	1 Sonho Cor de Rosa	Da autora	Samba-canção para voz e violão
13	NOBRE, Helena	1 Anseio	Da autora	Valsa canção
		2 Torturas d' Alma	Da autora	Canção Paraense
14	PARAENSE, Dulcinéa	1 Romanzetta Madrigal	Dulcinéa Paraense	Cânone a uma voz.
15	PELUSO, Raquel	1 Cantiga Cabocla	Vicente Salles	Canção, 1954
		2 Marazul	Vicente Salles	Berceuse, 1962

<b>16</b>	<b>RODRIGUES, Coêmia</b>	<b>1 Amazônia</b>	<b>Antônio Espíndola Rodrigues</b>	<b>Canção</b>
-----------	------------------------------	-------------------	--	---------------

Fonte: Elaboração própria, 2018

Após a análise dos dados acerca das obras selecionadas, intui-se que o acesso das mulheres à música, ocorreu inicialmente como parte de sua formação intelectual, especialmente voltado ao aprendizado do piano como debatido anteriormente. Essa dinâmica possibilitou a profissionalização de mulheres na música.

Ao analisar essas produções femininas, observa-se que as composições para piano solo e as canções para canto com acompanhamento de piano são predominantes. Os gêneros percebidos nas canções destas compositoras são tanto de influência europeia, como valsas, berceuse<sup>31</sup>, barcarolas<sup>32</sup> e canções sacras, quanto de influência popular, como marchas carnavalescas, sambas, foxtrote.

No acervo documental e nas narrativas das entrevistadas, abstrai-se que, em Belém, algumas musicistas tiveram destaque como intérpretes da música erudita, especialmente no canto e no piano. Ao analisar os arquivos de programas de concerto ocorridos no Theatro da Paz e em outros espaços culturais da cidade, além de jornais da época, nota-se intensa participação, haja vista os nomes de mulheres listados que frequentemente participavam do elenco dessas aparições artísticas. Conferem-se também os anúncios de concertos a serem realizados na cidade, crônicas com as críticas musicais, a descrição e a avaliação das interpretações apresentadas, o tipo de evento em que essas mulheres participavam, além de propaganda de caráter político impressos nos programas do Theatro da Paz em apoio aos regimes vigentes na época.

Figuram nos acervos documentais coletados nomes de mulheres na qualidade de intérpretes ou professoras de classes musicais na área do canto e piano predominantemente. Este é o caso de Helena Nobre, Helena Sousa, Helena Coelho Cardoso, Dulcinea Paraense, Anna Carolina, Olympia Martins, Mercedes Cardoso,

<sup>31</sup> Palavra francesa utilizada para designar a composição musical no estilo de canções de ninar, geralmente simples e em tempo ternário.

<sup>32</sup> Este termo vem da palavra barco e faz referência aos gondoleiros venezianos; em música, refere-se à composição vocal ou instrumental, muito difundida no período romântico, em compasso musical (a saber: 6/8) que remete ao movimento de um barco.

entre outros nomes de mulheres musicistas que tomaram espaço nos saraus, salões, programas de rádio e teatros de Belém, nos quais a música erudita se fazia presente.

Na busca por sistematizar a produção musical de autoria feminina escrita para canto, depara-se com mulheres que participaram ativamente da vida social de Belém, participaram de mudanças políticas, desenvolveram atividades artísticas, interagiram concretamente com as práticas culturais de sua época. No entanto, suas composições permaneceram esquecidas. Tanto o acervo documental quanto as entrevistas realizadas evidenciam que, nem mesmo em seu tempo, essas compositoras encontraram espaço nos palcos de teatros, salões, rádios e em outros espaços públicos que pudessem dar notoriedade ao conjunto de suas obras.

Portanto, este estudo da produção feminina procura também interrogar e elucidar os paradigmas que mantêm a mulher compositora ausente na historiografia amazônica. Assim, divergentemente das práticas historiográficas do passado, é possível provar que as compositoras selecionadas tiveram sim uma história de produção musical em Belém. Não se intenciona restringir a temática à história das mulheres ou colocá-las em um domínio separado, mas propõe-se a compreender a obra dessas mulheres como partícipe de uma história da cultura paraense.



## SEGUNDO ATO PAISAGEM SONORA DE BELÉM DA *BELLE ÉPOQUE* ATÉ A METADE DO SÉCULO XX

O objetivo deste ato é promover uma viagem pelo mundo sonoro da Belém da *Belle Époque* até a metade do século XX, com o intuito de pensar sobre o que as pessoas escutavam, os espaços e o ambiente sonoro no entorno das diferentes classes sociais. Almeja-se aprofundar na estética sonora que envolvia o cotidiano dos sujeitos sociais, mediante a análise das fontes históricas, para situar a mulher compositora no universo sonoro social, o qual ela frequentava habitualmente, haja vista que fornecem indícios de como as práticas culturais mobilizavam a sociedade da época em torno dos centros de reprodução e difusão da música em Belém, a saber, o Theatro da Paz, as sociedades musicais e o Instituto Carlos Gomes, o cine Olympia e seus salões musicais, os saraus populares e a Rádio Clube do Pará. Para fundamento teórico, reporta-se à teoria da Paisagem Sonora de Murray Schaffer (2001), bem como as ideias de Bourdieu (2007) segundo o qual o gosto atende às necessidades culturais e é produto de um sistema de disposições e práticas da vida cotidiana (*habitus*).

Bourdieu (2007) argui que por meio do *habitus* da escuta e das práticas culturais, a estilização da vida em matéria de consumo cultural, exprime uma posição ou classificação dos sujeitos sociais. Portanto, ao articular os pressupostos teóricos apontados por Bourdieu (2007) aos sujeitos desta pesquisa, serão abordados, o ambiente sonoro e a crítica social do gosto, como indicadores sociais que estabeleceram um capital cultural transmitido pela família e assegurado pela escola e pelos espaços de difusão artística.

Por sua vez, Schaffer (2001) utiliza a expressão *soundscape*, um neologismo criado pelo músico e compositor canadense quando se propôs a estudar de forma sistemática o ambiente acústico para seu trabalho intitulado “Projeto Paisagem Acústica Mundial”. O termo recebe a tradução de “Paisagem Sonora” nos países

latinos e refere-se ao estudo do ambiente acústico que pode ser aplicado às diferentes áreas disciplinares, a fim de serem percebidas as modificações ocorridas no ambiente acústico, a partir dos impactos da atividade humana em sua evolução histórica e do seu efeito no comportamento social.

A partir dos postulados do autor, compreende-se que nem sempre a paisagem sonora de uma determinada localidade se desenvolve de maneira planejada, nem tampouco se modela pela escuta crítica. Em geral, o ambiente acústico de um espaço não é democrático. Desenvolve-se fora de nosso controle em meio a uma guerra de sons, uns que vencem a batalha urbana tornando-se dominantes e outros que se tornam sons em extinção, como é o caso dos sons da natureza no espaço urbano. Nessa perspectiva, Schafer apresenta um relato histórico da paisagem sonora em sua pesquisa para nortear a elaboração de seus postulados teóricos.

Durante seu tratado, Schafer faz alusão ao estudo da paisagem sonora fundamentada no testemunho auditivo da literatura, se o escritor estudado for considerado como sujeito que tenha vivenciado diretamente os sons por este descritos, para que a sonoplastia narrativa não seja resultado apenas de simulações descritivas (SCHAFER, 2001, p.24).

Existem vários aspectos significativos da paisagem sonora de um lugar que se tornam “marca sonora”, única na vida acústica de uma determinada comunidade, ou seja, qualidades sonoras singulares e com significado específico para a comunidade de um lugar. Isto porque o objeto sonoro nos evoca uma imaginação simbólica, em que ritmo e som são as menores partículas deste imaginário, e é a partir deles que se tem o início da construção de uma paisagem sonora.

O poder do som reside em sua característica auditiva que nos transmite uma imaginação visual simbólica. Escutar é tocar a distância, olhar o que está escondido. Este mistério auditivo, a música, é uma linguagem que trabalha o som como material sensível estruturando aquilo que ouvimos, aquilo que percebemos e aquilo que pensamos, e transforma todo esse conteúdo em sentidos simbólicos.

Schafer (2001) apresenta o ambiente sonoro como campo de estudo, o dinamismo e a transformação das paisagens sonoras são estudadas e analisadas mediante a exploração de textos que nos foram deixados sobre os sons produzidos no

passado, bem como os sons registrados em partituras de música e os sons gravados a partir do século XX, ação que se realizará no Terceiro Ato com análise dos textos das canções de autoria feminina.

Estes rastros sonoros nos capacitam o ouvir seletivamente e distinguir a paisagens sonoras *Hi-Fi* e *Lo-Fi*.<sup>33</sup> Para Schafer “a paisagem sonora *Hi-Fi* é aquela em que os sons separados podem ser claramente ouvidos em razão do baixo nível de ruído ambiental. Em uma paisagem sonora *Lo-Fi*, os sinais acústicos individuais são obscurecidos em uma população de sons superdensa.” (SCHAFER , 2001, p. 71).

Com base nesses princípios, considera-se que as canções de autoria feminina escritas no Pará dialogam com os “marcos acústicos” da primeira metade do século XX, e as partituras deixadas por essas autoras constituem a materialidade do ambiente sonoro de outrora por elas vivido em meio às paisagens *Hi-Fi* e *Lo-Fi* da cidade.

No campo do estudo social da paisagem sonora, é possível investigar de que maneira os sons afetaram ou modificaram o comportamento humano no tempo vivido por essas autoras. No âmbito da arte, o estudo da paisagem sonora volta-se à linguagem musical que se elabora para um ideal estético-acústico de época, com destaque ao repertório e aos espaços e elementos musicais que se somaram à modelagem da paisagem sonora urbana de Belém.

Portanto, parte-se da análise da paisagem sonora de Belém e seus aspectos significantes, a fim de relacioná-los com os campos de estudos social e artístico. Destarte, as canções de autoria feminina podem servir de objeto sonográfico<sup>34</sup> que se compõe de elemento da paisagem de uma Belém sonora, prescrita nas partituras, nos objetos, na sociedade e no espaço urbano.

As obras a serem analisadas ao final desta tese são fragmentos que apontam para a relação do universo sonoro *Lo-Fi* e *Hi-Fi* (nessa ordem contextual) da *Belle Époque* com o contexto histórico paraense daquela época até meados do século XX. Além disso, os espaços, sinais e objetos acústicos e a forma de estes se relacionarem

---

<sup>33</sup> Hi-Fi e Lo-Fi – verificar nota 12.

<sup>34</sup> Arte da notação da paisagem sonora.

com os sujeitos sociais e atuarem como agentes dos processos significantes são reveladores da cultura. Os sujeitos sociais envolvidos na narrativa desta tese escutaram e interagiram com os sons da cidade, contemplaram apresentações musicais, viveram em meio a uma sonoplastia urbana que permeou suas criações.

#### CENA 4 - PAISAGEM SONORA *LO-FI*: O AMBIENTE SONORO DA BELÉM DA *BELLE ÉPOQUE* ATÉ A METADE DO SÉCULO XX

O apogeu da economia gomífera que redirecionou a sociedade a um padrão de consumo de bens culturais trazidos da Europa para Belém foi responsável pela remodelagem da paisagem sonora da cidade, por meio do desenvolvimento industrial, tecnológico e cultural. Assim, o crescimento demográfico da cidade, a profusão de pessoas, sons, espaços musicais funcionam como guia no trânsito sonoro urbano da cidade de Belém.

Para melhor entender o ambiente acústico de um determinado espaço, Schafer recorre ao que denomina de “som fundamental”. Em música, o termo indica um som a partir do qual outros sons se relacionam. Uma espécie de som base sobre o qual as escalas são identificadas. Para o estudo da paisagem sonora, o som fundamental é aquele que, mesmo quando não é ouvido conscientemente, serve de base para outros sons. Portanto, os sons fundamentais de uma paisagem variam de acordo com a localização geográfica do ambiente acústico. Nas cidades modernas, os sons da natureza ocultam-se na percepção de outros sons urbanos que passam a estabelecer outro campo sonoro.

Tanto nos registros historiográficos quanto na literatura ficcional, depreende-se que, em Belém do final do século XIX e início do século XX, o campo sonoro da cidade era bem diferente do atual. Portanto, o som fundamental naquela época poderia ser o som da estrada de ferro, dos trilhos de bonde na cidade. Estes, somados aos outros sinais ruidosos, como sinos das igrejas, apitos e sirenes, formavam o campo sonoro da Belém de outrora, em contraste com os sons da natureza das áreas rurais.

Por sua vez, os sons da paisagem natural, quando mesclados aos ambientes acústicos ruidosos, estabelecem uma paisagem sonora *Lo-Fi (low-fidelity)*<sup>35</sup> que se refere àquela em que os sons se sobrepõem, misturando-se uns aos outros, de forma a não poderem ser ouvidos com nitidez e, por vezes, tendem a passar despercebidos em meio ao cotidiano de uma comunidade, como é o caso dos sons que se amontoam em praças, ruas e outros lugares públicos, paisagem esta introduzida pela revolução industrial.

Para melhor entendimento, recorre-se, como registro de testemunhos auditivos, ao romance paraense *Belém do Grão Pará*, de Dalcídio Jurandir (1960), autor que vivenciou a Belém dos anos 1920 retratada na ficção. No aludido romance, o congestionamento de sons acaba por acentuar as dicotomias da cidade ao contrastar a urbanidade cultural com o entorno decadente. O autor inicia a trama ficcional com a representação sonora de uma sociedade que vivencia o declínio do comércio e da exploração da borracha na região, cuja situação obrigou a família Alcântara a mudar-se para a Gentil 160.

A paisagem sonora *Lo-Fi* da Gentil 160 reforça a ideia narrativa da decadência social, delinea uma ambientação acústica ruidosa, pertencente à paisagem sonora do referido bairro. A insatisfação de D. Inácia com a atual posição social que ocupa é ratificada pelo amontoado de sons que afogam a desejável proximidade da Estrada de Nazaré de onde, ao longe, ela escuta os sinos da Basílica e as melodias das valsas tocadas ao piano, conforme se observa:

...Por vezes, lhe era possível, à tardinha, associar essas primeiras notas ao som dos sinos da Basílica no mesmo instante em que o apito da Usina anunciava as seis. Essa breve combinação vespéral sofria a interferência do trem apitando e chiando, seguindo-se o grito do vendedor de pupunha e ao mesmo tempo o urro das vacas da vacaria, logo a carrocinha de leite chegando com a sua campainha, e berros de crianças, cachorros, o quarteirão inteiro ruidoso e absoluto. Da valsa soterrada fluía apenas a fugitiva ressonância dos sinos, do apito e o toque de rancho no quartel. (JURANDIR, 1960, p. 30)

---

<sup>35</sup> Baixa Fidelidade

Sustenta-se essa análise com a arguição de Schafer, ao postular que o som pode ser interpretado como um indicador de época capaz de reordenar acontecimentos sociais e políticos: “o ambiente acústico geral de uma sociedade pode ser lido como um indicador das condições sociais que o produzem e nos contar muita coisa a respeito das tendências e da evolução dessa sociedade” (SCHAFER, 2001, p 23).

Os rastros de cultura que remetem ao mundo musical da Belém da *Belle Époque* até meados do século XX revelam comportamentos sociais no espaço privado também. Esses padrões de comportamento podem ser associados a diferentes ambientes acústicos capturados pelas descrições nos anúncios jornalísticos, nas críticas musicais da época, nos programas de concerto, nas partituras que eram comercializadas, na programação da rádio e de cinema locais, e reafirmadas pela presença frequente do piano nos espaços da vida privada.

Tudo isso serve de guia para reconstruir a paisagem sonora presente nos ambientes acústicos de Belém e revelar que se ouvia o som dos pianos ressoando dentro dos casarões; que a música lírica era apreciada nos saraus e palcos teatrais; que as bandas de música ocupavam os coretos das praças da cidade; que artistas líricos cantavam em programas de rádio em Belém; que o público tinha acesso à música ao vivo no cinema – rastros sonoros registrados nos documentos históricos e na memória de quem viveu aquela época.

A paisagem sonora imersa nos documentos estudados proporciona uma interpretação da imagem urbana de Belém, cuja “trilha sonora” serve de efeito para a leitura social de um ou outro ambiente acústico e seus rastros significantes. Por exemplo, no campo acústico de uma igreja, há o evento acústico do órgão, em sua exuberância sonora tal qual o templo religioso que o abriga, cuja paisagem sonora revela a predominância da religiosidade cristã, reforça a grandiosidade arquitetônica do templo, além de acentuar uma das práticas musicais observada nas igrejas de Belém no início do século XIX e XX. Portanto, a paisagem sonora produziu e produz diferentes sons, sendo perceptível a sincronia entre música e interpretação do espaço urbano.

## CENA 5 - ESPAÇOS SONOROS *HI-FI EM BELÉM*

Busca-se aqui discutir as fontes documentais pesquisadas dentro dos espaços de difusão musical belenenses, enquanto registros materiais do comportamento social em relação ao consumo musical da época e às condições criadas pela sociedade para o cultivo do gosto pela música erudita europeia.

Os ambientes sonoros reveladores de uma paisagem sonora *Hi-Fi* (*high-fidelity*)<sup>36</sup> são aqueles em que os sons podem ser escutados de maneira discriminada e clara. Neste sentido, os ambientes acústicos que compõem o campo sonoro de uma mesma cidade remetem aos *halls* de concertos, teatros, escolas, cinemas e espaços da vida privada. Com a prática capitalista, novos hábitos e costumes concretizam-se nesses espaços, lançando mão de uma lógica cultural que ajudou a construir grandes símbolos dessa atmosfera de modernização da *Belle Époque*.

Bourdieu (2007), ao abordar sobre a lógica da produção e dos produtores de cultura, reflete sobre as disposições que envolvem os bens consumidos e afirma que:

A disposição culta e a competência cultural apreendidas através da natureza dos bens consumidos e da maneira de consumi-los variam segundo as categorias de agentes e segundo os terrenos aos quais elas se aplicam, desde os domínios mais legítimos, como pintura e música, até os mais livres, por exemplo, o vestuário, o mobiliário ou o cardápio e, no interior dos domínios legítimos, segundo os “mercados”, “escolar” ou “extra-escolar”, em que são oferecidas...(BOURDIEU, 2007, p.18)

A modernização arquitetônica da cidade de Belém e os avanços tecnológicos pós-industriais retratam a paisagem sonora que desponta na prática musical desenvolvida no Theatro da Paz, no Instituto Carlos Gomes, no cine Olympia, nos salões de apresentações musicais em associações culturais e no espaço da vida privada. A construção desses espaços acústicos foi responsável pela metamorfose sonora de Belém, cujos efeitos incidiram nos padrões de comportamento dos sujeitos

---

<sup>36</sup> Alta fidelidade

sociais e no valor simbólico dos sons que emergiam daqueles espaços.

Como abordado anteriormente, a presença e representatividade da mulher no campo da música erudita em Belém pressupõe a abordagem das condições que evidenciam a relação entre o gosto e a educação formadores de um capital cultural (BOURDIEU, 2007). O capital musical herdado pela família, apreendido na escola ou apreciado nos espaços de circulação e difusão musical possui uma estreita correlação com a escuta dos programas de concerto e o gosto por determinados gêneros e estilos musicais.

Com base nesses pressupostos e em face da estética musical consumida em Belém, pode-se depreender a paisagem sonora dessa cidade nos primeiros decênios do século XX, a partir da apreciação dos programas de concerto, dos cadernos de estudos de alunas do Instituto Carlos Gomes, das críticas de arte em periódicos da época, dos anúncios musicais em geral, e de tudo que se entrelaça com a história social da música.

A presente Cena será subdividida, para que, a partir da história material observada nos documentos, compreenda-se a paisagem sonora produzida nesses contextos, identifique-se a circulação de repertório consumido na época, bem como se confirme a presença da mulher nesses espaços de cultura.

## 5.1 THEATRO DA PAZ GRANDE PALCO LÍRICO PARAENSE

A música europeia em Belém iniciou seu percurso ainda no período colonial (SALLES, 1980), e culminou no século XIX com a criação de espaços para a difusão e circulação dessa estética musical europeia com destaque aos investimentos no gênero operístico e repertório *bel canto*<sup>37</sup>, o qual forjou o trânsito de companhias líricas em Belém e, conseqüentemente, ressoavam vozes, coros e orquestras dos palcos dessa metrópole.

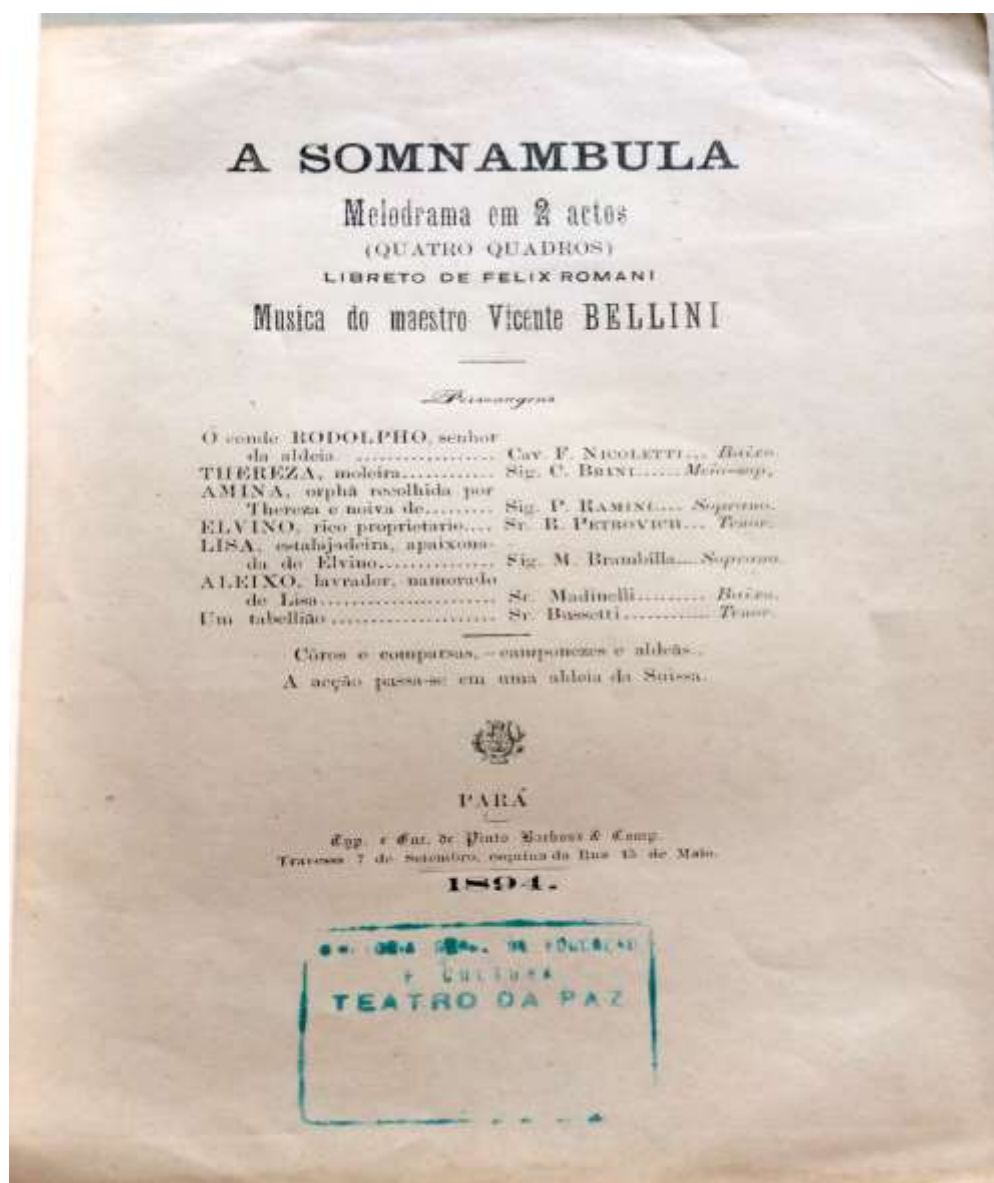
---

<sup>37</sup> Verificar nota 30, à página 70.



A começar, aponta-se a construção de um ícone urbano como o Theatro da Paz em 1878, uma miniatura do *Alla Scala* de Milão, na Itália, que já representa por si só um modelo de cultura importado da Europa. Esse espaço urbano é a marca de uma época que projetou um estilo de vida voltado ao consumo de uma estética musical determinada pela elite paraense, a qual, por sua vez, frequentava as frisas das óperas e dos concertos líricos.

**Figura 7- Programa da Ópera *A Sonambula*, de Bellini - Theatro da Paz, 1894**



Fonte:Arquivo do Theatro da Paz, 1894

O requinte da *Belle Époque*, o Ciclo da Borracha, o “desenvolvimento” da região amazônica foram acontecimentos determinantes para que músicos, literatos, intelectuais e intendentes construíssem uma Belém aos moldes de cidades europeias, no que diz respeito não só a sua organização urbanística, mas também aos parâmetros artísticos do romantismo europeu.

O musicólogo e historiador Vicente Salles (1980) afirma que a inauguração do Theatro da Paz reflete a riqueza produzida pela borracha e amplia em Belém as condições para o desenvolvimento de um mercado musical (SALLES, 1980, p. 360). Enquanto espaço acústico, o Theatro da Paz participa da vida social da cidade como lugar de contato com a música, além de remeter à prática e expansão do instrumento piano que integra a paisagem sonora nos teatros, nos *halls* musicais e nas casas das famílias burguesas.

A exigência de uma sociedade em ter Belém como uma nova Veneza, cortada por rios e igarapés, fez com que o pioneiro Teatro Providência, no Largo das Mercês, não mais atendesse à demanda de atividades artísticas, reforçando o surgimento do mais antigo teatro monumento público do norte do Brasil em atividade: o Theatro da Paz.

Esse movimento cultural provocou também a chegada dos primeiros pianos alemães à cidade de Belém, a comercialização e a fabricação local de pianos, bem como promoveu a imigração de estrangeiros para Belém para trabalharem como afinadores, restauradores e carregadores de piano, advindo com isso o mercado de litografia de partituras.

A fase precursora das décadas iniciais do século XX foi a fonte do cultivo do gosto pela música vocal. A partir da década de 1920 a 1950, observam-se o enfraquecimento da ópera e o crescente interesse pelo piano. Houve a valorização do artista intérprete, em detrimento da glorificação do compositor e regente, o que corroborou para introdução do solo pianístico e dos concertos líricos na programação artística do Theatro da Paz.

Outro aspecto importante nos primeiros decênios do século XX é que o Brasil passou a ser uma terra atrativa para a indústria da música, artistas ou para aqueles que queriam desenvolver negócios, o que provocou o surgimento do comércio de

produção e consumo de partituras.

A circulação dessas partituras em Belém remete a vários aspectos. Primeiramente a imagem de uma mulher impressa na partitura da *Serenata* de Schubert, versão para canto e piano, do conhecido compositor do romantismo alemão. Destaca-se que era muito comum, nessa época, as partituras de canções trazerem a figura feminina em suas ilustrações de capa como apelo e validação do consumo dessas músicas pela mulher.

Observa-se na figura 8 que a *Casa Bevilacqua*, editora de música com sede no Rio de Janeiro, editava e comercializava suas edições musicais em Belém, por meio da *Livraria Bittencourt*, o que configura um segmento de mercado de consumo importante e de impulso para a modernização da cidade.

**Figura 8 - Capa de partitura comercializada em Belém pela livraria Bittencourt.**



Fonte: Registro de propriedade no canto direito acima da partitura com o nome de Marina M Chermont. Acervo da Biblioteca do IECG (TOMO 214, Caderno de estudos de Marina Chermont, 1919-1920)

Enfatiza-se ainda o comércio de pianos, partituras e o ensino musical, conforme figura 9.

**Figura 9- Contra Capa de partitura comercializada em Belém.**



Fonte: Acervo da Biblioteca do IECG  
(TOMO 214, Caderno de estudos de Marina Chermont, 1919-1920)

As casas editoras colaboravam para a sustentação material em prol da difusão da música erudita europeia, e o Teatro da Paz representa um dos espaços de trânsito para essa música consumida em Belém, e que compõe a paisagem sonora *Hi-Fi* da

cidade no início do século XX. A partir da estética musical consumida em Belém pode-se deprender a paisagem sonora desta cidade, da transição até meados do século XX, na apreciação de programas de concerto ocorridos naquele palco do Teatro da Paz.

Figura 10- Programas de Concerto no Theatro da Paz

1935

**THEATRO DA PAZ**

CONCERTO DA SOPRANO LIGEIRO  
**— Maria Carolina —**  
 EM HOMENAGEM A S. EX. CA. O INTERVENTOR  
**DR. JOSE' C. DA GAMA MALCHER**  
 E AO M. D. PREFEITO  
**DR. ABELARDO CONDURU'**  
 e as Exmas. FAMILIAS PARAENSES  
 Segunda-feira, 21 de Agosto — A's 21 horas

**PROGRAMMA**

**1.ª PARTE**

Aleluia	Mozart
Chanson du papillon	Compiere
Flauta magica	Mozart

**2.ª PARTE**

Colombetta	Buzzi Percia
La Girometta	Libella
La Danza	Posani
Farfaleta	Schipa
Tarantela (vocalizo de bravura)	E. Danekia

**3.ª PARTE**

Improviso	Migoone
Canto da Saudade	A. Creta
Para ninar	Perilla Barroca

**FINAL**

Rigoletto coro nome	Verdi
Il Guarany Polca	C. Gomes

Acompanhamentos: ao piano — Waldemar Gattinho  
 e flauta — Anisio Mello

**THEATRO DA PAZ**

QUARTA-FEIRA,  
 10 DE MAIO DE 1939

— A's 21 HORAS —

**RECITAL DE CANTO**

EM HOMENAGEM AO  
 EXMO. ENR. INTERVENTOR FEDERAL  
 Dr. JOSE' C. DA GAMA MALCHER

**ALEXANDRINA**

**RAMALHO**

**PROGRAMMA**

Cestiva (Judeu-Macabeh)	Handel	Entre Acto	Folk Lore
L'Attila (cantata) (A) Ma non va mi non soccorri	Gluck	La Fille	Cantalanda
(B) Toi que parles de bonhe		La Cour	
Tambour	Teinot	L'Est de Sourd	
Krass	Melartin	La Rue des Leveaux	
Emi Selvatre	Fish Marzagalli	Jeux de Sourd	I. Nin
Scitile	Respighi	El Vito	
L'Assis Fito	Mascagni	Pala	
Trovata (Ah! Feme mia che L'Assis)	Verdi	Pura Noze	Paurile Barroca
		Tandin	Fructos Vianna
		O Canto de Loge	Abden Milanaz
		El Canto de la Indole	Migrata

**AO PIANO**

**LEONORA GONDIM**

Fonte:Arquivo do Theatro da Paz, 1935 e 1939

No início do século XX, a interpretação passa a ser exaltada pelo público e pela crítica, a *performance* musical nos Teatros e em outros espaços era aclamada, mas havia uma perspectiva de reconhecimento artístico diferente para homens e mulheres.

Ao observar os programas de concerto no Theatro da Paz (figura 10), constata-se que, apesar da participação da mulher na cena artística paraense enquanto intérprete cantora ou pianista, havia o apagamento dessa mulher compositora, uma vez que todas as obras apresentadas pelas intérpretes mulheres nos programas citados são de autoria masculina, inclusive as peças de autores brasileiros.

As duas cantoras, Maria Carolina e Alexandrina Ramalho, não eram artistas paraenses, mas apresentavam-se em *tournée*, o que indica a presença da musicista mulher no circuito artístico da cidade, na década de 1930, inclusive como pianista, conforme se verifica no duo feminino em que Leonora Gondim acompanhou Alexandrina Ramalho. Outro destaque pode ser dado ao tipo de repertório apresentado, com peças do período *bel canto* de compositores como Rossini, bem como obras operísticas de Verdi, Mascagni e Antônio Carlos Gomes do alto romantismo com texto em italiano, e dos brasileiros Francisco Mignone e Alberto Costa, o que demonstra que tais cantoras possuíam aparato técnico para execução de obras de alta complexidade vocal.

Toffano (2007) constata que “a música era uma das modalidades mais aceitas sem reservas para ser exercida pelas mulheres, desde que fossem observados os espaços a elas permitidos.” (TOFFANO, 2007, 52). Os documentos revelam que as mulheres ocupavam a vida musical da cidade e sua imagem foi sendo construída na condição de intérprete e virtuose em relação ao seu instrumento. Presume-se que cantar e tocar estava no contexto de uma tradição de deleite para ambos os sexos. O ritual de concertos com a participação feminina na interpretação de obras de autoria masculina transcorreu no avançar das décadas do século XX, e marcou a memória de quem participava da audiência dos concertos com momentos magnos de contemplação, a exemplo da entrevistada Lenora Brito, ao recordar que:

Helena Coelho Cardoso, acompanhada ao piano por Waldemar Henrique. Ela de branco, ombros nus, segurava com elegância um

longo pedaço de seda que saía de um dos ombros, ora enlaçando na cintura, ora jogando “displicentemente” pelo pescoço como se fosse uma echarpe... Waldemar, discretíssimo, deixava a dama brilhar... Seu jeito de tocar ao piano era suave, esperando a cantora, num toque “perle” macio. [Sic] (RELATO DE LENORA BRITO, 2019)

Lançando atenção a esses documentos, intui-se que a paisagem sonora *Hi-Fi* do Theatro da Paz, era ocupada pelo repertório erudito, imperando a estética lírica e pianística europeia e com a supremacia da autoria masculina no repertório executado. Certamente as vozes e o dedilhar feminino ressoavam no ambiente acústico do Teatro da Paz, no entanto a composição de autoria feminina parecia no desconhecimento.

## 5.2 SOCIEDADES MUSICAIS E INSTITUTO CARLOS GOMES: ESPAÇOS PARA A PRÁTICA MUSICAL ERUDITA

No final do século XIX, havia em Belém diversas sociedades musicais, clubes e associações apoiadoras de artistas e que atuavam na promoção de programas artísticos e na difusão da cultura musical europeia na capital paraense. Dentre tantas sociedades musicais é possível citar o Club Mozart, Club Verdi, Sociedade Phil'Eutherpe, Associação Lyrica Paraense, entre outras agremiações que refletiam o gosto burguês das classes em ascensão (VIEIRA, 2001). Essas sociedades importavam os modos sociais e nutriam o gosto pelo consumo de bens culturais trazidos da Europa, o que transformou a sonoplastia da urbe. As famílias abastadas frequentavam concertos orquestrais, óperas, recitais de canto e piano, apresentações de bandas nos coretos das praças de Belém que compunham a paisagem sonora da cidade.

No contexto desse circuito musical que forjou as bases para o cultivo e consumo desses bens musicais, o processo de institucionalização da música erudita se consolidou com a criação do Conservatório de Música, em 1895, como Departamento da Academia de Belas Artes da Sociedade Propagadora das Belas Artes, que logo passaria a se chamar Instituto Carlos Gomes, após a morte de seu primeiro diretor em 1896, o prestigiado maestro e compositor Antonio Carlos Gomes. A criação de um

conservatório de música revela o rastro sonoro de uma estética ditada pela produção musical europeia e revelou-se um dos suportes materiais que garantiu a difusão e permanência da música europeia na paisagem sonora de Belém.

Assim, o Instituto Carlos Gomes passa a ser um estabelecimento público em 1897 e o governo torna-se, portanto, o mantenedor de suas atividades. Pouco tempo depois, o Instituto Carlos Gomes permaneceria fechado por um longo período, de 1908 a 1928, em virtude da crise na economia da borracha. O encerramento de suas atividades, sem dúvida, abriu espaço para um mercado de cursos particulares de música, que reforçavam e perpetuavam as práticas e gosto musical da época, procurando manter o ritual de concertos e atividades pedagógicas. Mesmo assim, a realidade de retorno do funcionamento das atividades de ensino no Instituto Carlos Gomes era esperada. A reabertura do Instituto Carlos Gomes foi um acontecimento social para Belém, em 1929.

Tão grato a quantos se interessam pelas coisas paraenses será vêr, em dias próximos, regorgitando os salões do instituto estadual Carlos Gomes, como ha anos, de distintas senhoras, senhorinhas e meninas, a receberem de mestres hábeis elementos seguros de perfeita organização artística.

Quanto motivo de justificado orgulho e contentamento nos magníficos concertos, sumptuosos serões de arte a serem, em breve restabelecidos pelo Instituto onde os dedos de fadas de suas alumnas rememorarão revivendo-as, as glórias conquistadas pelo inesquecível conservatório extinto... (Jornal Estado do Pará, 11 de junho de 1929)

A mulher participa ativamente desse projeto de preservação da estética erudita legitimada pela sociedade por meio da institucionalização musical. O gênero feminino predominava absoluto nos cursos de piano, canto e violino, com maior interesse das moças pelo aprendizado do primeiro. A pesquisa documental permitiu constatar que durante a primeira fase da instituição até seu fechamento em 1908, os homens predominavam no quadro de professores, diretores e como artistas regentes, compositores e pianistas. No entanto, na segunda fase de funcionamento do conservatório de música, a mulher parece preencher o quadro do magistério, isso porque durante a primeira metade do século XX e mesmo havendo um longo caminho de conquistas sociais a percorrer, o exercício do magistério era uma concessão às



mulheres e uma ocupação considerada feminina, conforme Almeida (1998) comenta:

Situa-se aí a extrema ambiguidade da posição feminina a respeito de trabalho e instrução, representada pelo *equilíbrio entre a condição desejável e a possível de se obter*. O magistério, por sua especificidade, foi uma das maiores oportunidades com a qual contou o sexo feminino para atingir esse equilíbrio. Era aceitável que as mulheres desempenhassem um trabalho, desde que este significasse cuidar de alguém. (ALMEIDA, 1998, p.32)

A mulher artista tinha no magistério o meio de legitimar sua exposição como intérprete musical sem que isso fosse considerado um desvio de suas funções no lar e em caráter suplementar a renda do marido, caso fosse casada.

Deste modo, a música europeia se difundia no meio acadêmico e nas práticas educacionais por meio de concertos e audições encabeçados por intérpretes femininas, melhor sublinhando, intérpretes-professoras, como parte da rotina instrucional, responsável por compor a paisagem sonora à qual a audiência estava exposta, como se observa na programação do concerto do Instituto Carlos Gomes, ocorrido no Theatro da Paz, em 1938.

Figura 11- Programa de Concerto do Festival de Arte em prol do Instituto Carlos Gomes

**THEATRO DA PAZ**

---

**DIA 15 DE SETEMBRO DE 1938**

— A'S 8,45 DA NOITE —

Festival de Arte em auxilio de melhoramentos  
para o "Instituto Carlos Gomes"

---

**PROGRAMMA**

---

1.<sup>a</sup> PARTE

- 1 — a) G. Brahms — "Danze ungheresi n. 2" — b) G. Brahms — "Danze ungheresi n. 6" — piano, pela professora Magdalena Loureiro.
- 2 — Wieuxtemps — "Bohemienne" — violino pela professora Carmen Souza.
- 3 — a) Itiberê da Cunha — "A Sertaneja" — b) Moszkowsky — "Valsa" op. 34, n. 1 — piano, pela professora Bernadette Cunha.
- 4 — a) José Giammarusti — "Valse Tzigane" — b) A. E. Gréty — "Tambourim" — violino pela professora Luzia Cardoso.

---

2.<sup>a</sup> PARTE

- 5 — a) Chopin — "Estudo n. 3" — b) Liszt — "Caça Selvagem" — piano pela professora Guilhermina Cerveira
- 6 — a) Jean B. Viotti — Duos — Concertantes — "Moderato e Andante" — violino — b) Jean B. Viotti — "Andante presto e andante" — violino, pelas professoras Carmen Souza e Luzia Cardoso.
- 7 — a) Chaminade — "Outono" — b) Liszt — "Paraphrase do Rigolletto" — piano, pela professora Mercedes Cardoso.
- 8 — a) P. Mascagni — "Cavalleria Rusticana" (Romanza di Santuzza) b) Barrera y Calleja — "Granadinas" — canto, pela senhorita Maria Helena Coelho.

---

Acompanhamentos, ao piano, a cargo das professoras Sizellibia Redrigues, Bernadette Cunha e Magdalena Loureiro.

Fonte: Arquivo do Theatro da Paz, 1938

Depreende-se no programa artístico acima que a mulher desponta na *performance* instrumental de violino, piano e canto. No entanto, de todo o repertório executado, apenas uma composição de autoria feminina, a peça para piano da compositora francesa Cecile Chaminade (1857-1944). Não era comum a execução de autoras femininas nos programas de concerto, todavia sempre existiram mulheres

compositoras, mas apareciam timidamente ou não despontavam nos programas de concerto.

Outro aspecto que chama à atenção é o alto grau de domínio técnico das pianistas paraenses exigido para a execução do repertório de autores do romantismo musical europeu, tais como Brahms, Chopin e Liszt, considerados compositores complexos de serem executados.

O relato da prof<sup>a</sup> Lenora Menezes de Brito, que iniciou seus estudos no Instituto Carlos Gomes em 1947, aos 12 anos, demonstra que havia uma forte convivência com a música clássica, tanto no ambiente de sua casa, quanto nos eventos externos:

Minha mãe levava todos os filhos, desde crianças, a palestras, conferências, recitais de poesia na Academia Paraense de Letras, na sede da Ação Católica e nesses eventos sempre havia canto lírico... Também devo lembrar, nos recitais de canto lírico, os ótimos acompanhamentos pianísticos das professoras Guilhermina Cerveira Nasser e Donina Ben Acon. [Sic] (RELATO DE LENORA BRITO, 2019)

Toffano (2007), ao se referir às mulheres do final do século XIX, afirma que “cobrou-se daquelas que transgrediram as normas ditas rígidas – as chamadas pioneiras –, tentando inserir-se no espaço público de qualquer profissão, um preço exacerbado pela sua sublevação.” (TOFFANO, 2007, p. 68).

O conservatório de música permanece até os dias atuais como espaço simbólico que reforçou o processo migratório do modelo de música erudita europeia para Belém, participando da vida social da cidade enquanto lugar que permite o contato com esse estilo musical.

### 5.3 O CINE OLYMPIA E A MÚSICA DE SALÃO

No início do século XX, o cinema foi um traço da modernização da cidade de Belém. Portanto, também modelou o comportamento social da época e reforçou a paisagem sonora local por meio da execução musical em seus ambientes. É o caso do Cine Olympia.

Na era do cinema mudo, as sessões contavam com a presença de pianistas, orquestras ou conjuntos de câmara que tocavam nas antessalas dos cinemas, deslocando-se em seguida para a sala de projeção no intuito de sonorizar a película e acentuar a dramatização em tela. Documentos apontam a prática musical no contexto do mercado de trabalho e revelam a paisagem sonora *Hi-Fi* presente no espaço acústico do referido cinema.

O público de cinema aumentava em larga escala pelo mundo e em Belém, antes mesmo da inauguração do cine Olympia, ocorrida em 1912, o qual fez parte do projeto de modernização da *Belle Époque*, e atuou sobre o comportamento dos sujeitos sociais daquele período e dos decênios seguintes, como é possível observar na nota jornalística de 1927, intitulada “O Olympia”:

A primeira casa de espetáculos do seu gênero em todo norte do país, podendo ombrear-se com as melhores da Capital Federal e de São Paulo, o Olympia é o ponto onde, diariamente, se vê o que Belém possui de mais elegante e distinto, em **seratas** sempre magníficas, pois em seu “écran” passam os melhores “films” que vêm ao Brasil para o que a empresa Teixeira, Martins e C. não poupa gastos nem esforços... Constitui-se já o cine querido e preferido de Belém um verdadeiro centro de fidalguia e de chiquismo e um dos orgulhos da nossa urbe... Agradáveis, deliciosos e encantadores momentos frui a “elite” da capital guajarina no aristocrático ambiente dessa casa de deleite e sedução espirituais... (revista *A Semana*, 30 de abril de 1927, grifo nosso).

A pequena nota jornalística, publicada por ocasião do 15º aniversário do cinema Olympia, expõe as impressões sobre a sociedade frequentadora daquele espaço e sobre o tipo de entretenimento encontrado ali, incluindo a música, em apresentação chamada de “seratas”, palavra importada da Itália para significar reunião de pessoas, geralmente noturna, para ouvir música, indicando que a paisagem sonora do Cine Olympia se completava com apresentações musicais em seu interior. Além disso, o cine Olympia servia para a manutenção dos modos sociais da elite socioeconômica que, para além do gosto pela animação, desfilava seus trajes à moda parisiense.

As práticas culturais da época também instigaram as criações de literatos que por vezes se inspiravam nesses retratos sociais para suas narrativas. Observa-se no excerto abaixo que Dalcídio Jurandir (1960) não se furta a apontar para a prática

musical no contexto do mercado de trabalho no romance *Belém do Grão-Pará*, como já foi dito, ambientado nos anos de 1920. O romancista lança um olhar pessimista e decadente para os músicos, e revela a paisagem sonora *Hi-Fi* presente no espaço acústico do cinema:

Aquele terceto dava a Alfredo a impressão de que três músicos, envergonhados ou aborrecidos, executavam a música, pensando nos seus pijamas, chinelas e redes lá em casa. Para Alfredo, o velho professor ao piano era triste de fazer dó. As pessoas, esperando a campainha para a sessão, serviam-se daquela música como dos seus lenços, leques e espelinhos das bolsas. Entre o terceto e o cine-jornal que os porteiros distribuía, trazendo a programação, anunciando os próximos filmes e as lojas de João Alfredo, havia esta diferença: o jornal era mais útil. E isso desagradou Alfredo. Passou a simpatizar com o velhinho do piano. Parece meu pai, pensou quase alto. A música, aos poucos, envolvia-o com o enleio do violino insistente, executado com um correto desgosto profissional. (JURANDIR, 1960, p.138)

O piano posicionava-se ao centro na luxuosa sala de espera do Cine Olympia, ao redor do qual a plateia de espectadores assistia aos saraus musicais antes de a sessão iniciar, conforme se observa na figura 12.

**Figura 12- Piano ao centro da Sala de Espera do Cine Olympia na década de 1920**



Fonte: Cinema no Tucupi, Pedro Veriano. Secult, 1999. (arquivo do autor)  
Disponível em: <https://cinematecaparaense.wordpress.com/2010/05/11/cinema-olympia/>  
Acesso:20/05/2020

Foi um espaço importante de difusão musical, permaneceu de sua inauguração até 1930 com o cinema mudo e, portanto como espaço de atuação para músicos profissionais de Belém. Em 1930, foi exibido no Cine Olympia o primeiro filme sonoro, a opereta *Alvorada do Amor*, gênero musical em formato de filme. Como o escritor e crítico de cinema Pedro Veriano afirma (2016), “Quando o cinema começou a falar imediatamente começou a cantar”.

Ressalta-se que o gênero opereta se aproxima mais do teatro musical que do estilo grande ópera italiana, destinado a apresentações em teatro lírico como o Teatro da Paz, com toda pompa, rigidez e rigor técnico do canto operístico. Verifica-se que a paisagem sonora no Cine Olympia era composta de música *leggera* ou “leve”, em oposição ao estilo de música “séria” das grandes óperas. A música leve propõe uma sonoridade de origem estilística na música erudita, mas não é propriamente popular, apresentando-se em formas de peças orquestrais ou solos vocais e instrumentais compostos para atrair um amplo público e serviu como temas de filme e música para os saraus apresentados na sala de espera do cinema.

Na inauguração do cine Olympia apresentou-se um quinteto dirigido por Clemente Ferreira Júnior (1864-1917), pianista e compositor que atuava no magistério do piano e na regência de orquestras populares como é o caso do Quinteto Olympia que tocou na noite de estreia do cinema. Era compositor de música erudita, muito prolífico e transitava na música popular europeia criando *schottisch* e valsas. Destaca-se, no repertório apresentado para inauguração do espaço, a execução de uma peça de autoria feminina *Lisonjeira* de Cécile Chaminade, dentre outras obras de autoria masculina, incluindo as do próprio Clemente Ferreira, todas no estilo de música leve (SALLES, 2012, p. 53).

Outra curiosidade foi a apresentação da ópera *Cavaleria Rusticana* de Pietro Mascagni (1863-1945), no Teatro da Paz, em 1912, ano de inauguração do Cine Olympia, acontecimento que encerra a temporada de óperas em Belém e marca o início da consagração da opereta, gênero novo que

Se impôs e se estendeu por largo tempo, apesar da crise econômica. O interesse da plateia pelo teatro, não mais o lírico-dramático, tragédias sonoras, cantadas por vezes excepcionais, mas o riso, o

deboche, a alegria esfuziante da opereta com suas afinidades nas revistas e nas zarzuelas, que integrarão, no estrato se, aquela profunda matéria de homogeneização cultural, a partir do velho mundo, revitalizando as culturas dominadas. (SALLES, 2012, p.51)

Desta feita, a inauguração do Cine Olympia encerra as temporadas de ópera no Teatro da Paz. Salles (2012) relaciona a chegada do cinema no Pará com o período de declínio da ópera afirmando que o cinema representou

Uma solução mais econômica no tempo da quebra da borracha e que satisfizesse o público... Esse mesmo público terá satisfações líricas eventualmente em concertos e recitais e, às vezes, com a mostra no *écran* de operetas completas. Ficou na memória da música no Pará a *Viúva Alegre*, de Franz Lehar, com vozes paraenses, entre as quais as dos irmãos Nobre. (SALLES, 2012, p.49)

Destaca-se na citação a apresentação dos Irmãos Nobre, dupla de cantores paraenses, formada por Ulisses e Helena Nobre, sendo esta última uma das compositoras selecionadas para este estudo. De família de músicos, os cantores realizavam apresentações pela cidade com grande relevância, e deixaram seus rastros sonoros no cine Olympia e na memória de quem os acompanhou. Além de Helena Nobre, Vicente Salles (2007; 2016) registra que Anita Beltrão, pianista e uma das compositoras também elencada nesta pesquisa, tocou em saraus, cinemas e conjuntos de baile.

A mulher participava da vida musical no cine Olympia, na década de 1920, tocando também para animação da tela. Este é o caso de Maria de Lourdes da Rocha Pinto Marques, nascida em Belém, em 1913, que atuava realizando a sonoplastia ao piano, dos filmes mudos. O depoimento de Nazaré Pinheiro, pianista paraense, filha de Maria de Lourdes, revela a tradição musical vivida em Belém, o aprendizado e a profissionalização, mesmo em tempos em que o Instituto Carlos Gomes estava fechado, ao declarar que sua mãe

De família pobre, não tinha condições de ter um piano em casa, mas logo despertou seu talento estudando com a tia Silvia Tavares Rodrigues. Por volta de seus 14 anos, já tocava no Cine Olympia, animando as telas do cinema mudo. Tinha muita facilidade e talento. Deve ter tocado lá até os 19 anos. Ela se apresentava sozinha e

também acompanhando o violino durante as apresentações no cinema. Apesar de tocar por partitura, teve que aprender a harmonizar para fazer a transição das cenas dos filmes que acompanhava, fazendo a sonoplastia para imprimir caráter às cenas contrastando momentos de alegria, tristeza, amor...Ela contava que exigia atenção e criatividade, pois a música tinha que acompanhar o humor da cena. Ela gostava de tocar Tico- tico no fubá, La cumparsita, O despertar da montanha, Aquarela Brasileira, Valsa da Despedida, Cidade Maravilhosa, Fascinação...[Sic] (RELATO DE NAZARÉ PINHEIRO, 2020)

Desde o início dos primeiros cinemas em Belém, o palco, além de ser destinado à projeção de imagens, também acolhia os músicos colaboradores, os quais dividiam esse ambiente, executavam concertos na sala de espera e durante a exibição das projeções especialmente até 1930, e realizavam a sonoplastia para as telas na época do cinema mudo, com ênfase no estilo de música leve e popular.

#### 5.4 SARAUS POPULARES E A RÁDIO DIFUSÃO MUSICAL

A paisagem sonora de Belém nos primeiros decênios do século XX foi se construindo por outros meios de difusão musical. Além do movimento cultural verificado na promoção de concertos nos teatros, cinema e espaços públicos como os coretos de praças públicas, o fazer musical se estendia para o ambiente privado, reforçando a importância dos espaços musicais formadores de agentes que, por sua vez, reproduziam tais modelos musicais em suas próprias casas, a exemplo dos saraus.

No excerto da crônica jornalística intitulada “O Novo Instituto Carlos Gomes”, percebe-se a prática dos saraus lítero-musicais nos espaços privados:

É verdade que eles vinham, a esse tempo, reforçar a simetria de Enrico Bernardi, Luigi Sarti e outros beneditinos que por aqui ficaram a transmitir ensinamentos de piano e violino á discipulos aproveitados, que prosseguiam a escola de estímulo iniciada por Clemente Ferreira, - bohemio de talento, desperdiçador emerito de inspiração e de technica, o mais perfeito de nossos compositores de valsas e musicas ligeiras-, nos saraus litero-musicas, que oferecia ás famílias, em sua residencia. (Jornal Correio do Pará, 14 de julho de 1929).



O piano é presença marcante nos documentos estudados, quão forte seu significado social e simbólico. Este se fazia presente em toda parte, nos saraus particulares, nos saraus e apresentações públicas. Esse instrumento se fixa como símbolo ideológico que transformou a paisagem sonora da cidade, tornando-se um “marco sonoro” de Belém, haja vista ter participado intensamente da vida cultural da cidade e parte de uma paisagem sonora *Hi-Fi* até as primeiras décadas do século XX. O instrumento se preserva adaptando-se na execução de repertório para acompanhar o gosto do público em diferentes ambientes, sendo executado nos salões e em concerto.

Os documentos revelam o gosto musical da época, o estímulo às novidades, as mudanças no repertório apresentado nos diversos espaços. O piano continuava sendo objeto de consumo mesmo após o final da *Belle Époque*, bem como a norma técnica e a rigidez na escolha do repertório erudito europeu continuavam sendo uma exigência no conservatório de música. Os anos de 1920 a 1950 é considerada a época de ouro do piano e da valorização do intérprete. (TOFFANO, 2007, p.63).

Portanto, o culto ao piano de concerto se mantém com apresentações nos teatros e concertos promovidos pelas sociedades artísticas da época, mas observa-se a ampliação da prática do piano de salão que expandiu o repertório do instrumento apresentado nos saraus populares e nas rádios, delimitando espaços reservados para dois tipos de interesse profissional, o pianismo de concerto e o pianismo de salão. Além do advento do cinema Olympia em Belém, 1912 marca o enfraquecimento da ópera, e ascensão dos gêneros de música leve, como operetas e canções acompanhadas pelo piano ou grupos instrumentais. Tais práticas atestam a presença de bens de consumo da sociedade que demarcam o tempo e espaço da paisagem sonora de Belém.

Nessa trajetória, após a criação do gramofone, na Alemanha, por Emily Berliner, fundador da *Gramophone Company*, a indústria fonográfica possibilitou o processo de produção de discos de vinil em massa a partir de uma matriz de cobre. Esse processo contribuiu para o consumo do produto fonográfico no ambiente privado e, já nas primeiras décadas do século XX, mudou o mercado de consumo musical, tornando-se popular durante a Primeira Guerra Mundial. Nos anos de 1920, ocorre

outra transformação no ambiente doméstico com a chegada do rádio, substituindo as orquestras dos teatros, os saraus e o gramofone.

Também como exemplar sonoro presente na Belém do início do século XX está o rádio. Na era do rádio, o gênero de música leve, que se originou no século XIX e viveu seu auge em meados do século XX, foi especialmente popular nos anos iniciais da radiodifusão. Isso registra o impulso da indústria fonográfica ocorrido após a segunda revolução industrial, no final do século XIX. Ouvir música por meio da mídia gravada e por meio da radiodifusão é uma experiência cultural do século XX.

No Brasil, o rádio surgiu em 1922. A primeira emissora de rádio foi estabelecida no ano seguinte com a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Em 1930, o Brasil contava com apenas 16 emissoras (CALABRE, 2002, p. 48-49), sendo uma em Belém, a Rádio Clube do Pará-PRC-5, fundada em 1928.

Na década de 1920, o rádio não era tão popular, estava se firmando e nem todos tinham o aparelho em casa. Na década de 1930, a sua popularização já era efetiva, num tempo em que ainda não havia televisão que somente viria em 1951. O fenômeno do rádio buscou cativar a família, e impôs novos hábitos e reordenou o espaço doméstico, sutilmente substituindo o lugar de destaque ocupado pelo piano, pois a família passou a se reunir em torno do rádio, para ouvir notícias e música.

Nelson Rodrigues publicou, na revista *Diretrizes*, em 1941, uma crônica sobre o rádio que revela curiosidades e o cotidiano da mulher e da vida doméstica na época da radiodifusão, especialmente na vida do subúrbio carioca, em contraste com as possibilidades de lazer do público de Copacabana, Leblon e Leme, no Rio de Janeiro que, segundo o autor, não possuía as limitações impostas pelo orçamento familiar. Referiu-se ao rádio como “poesia barata” dizendo que

Essa poesia que vem do rádio, que invade o ambiente doméstico, que está em todos os cômodos de uma casa- sai extraordinariamente barata... Fosse que diversão fosse: circo, cinema, teatro, passeio na cidade. Era preciso pagar para toda a numerosa família... Para mulher é o ideal. Desde manhã cedo, ela ouve rádio, satura-se de música, de anúncios, de peças, de conselhos de beleza, de avisos fúnebres- sem interromper suas atividades. Pode lavar roupa, varrer, por o bife no fogo, esfregar a orelha do caçula. O “speaker” estará firme. A música continuará. Essa continuidade é tudo... (RODRIGRES, 1941, p.19 e 32)

Ratifica-se que, no Pará, a primeira emissora a entrar em operação foi a Rádio Clube, em 1928. A história da gravação fonográfica e o advento do rádio exerceram grande efeito na vida social e um novo modelo de consumo de bens culturais, conforme discorre Chanan (1995), ao afirmar que

No decorrer deste processo, o antigo diálogo de comunicação musical foi radicalmente contrariado. Acima de tudo, a técnica de reprodução - mecânica, elétrica ou eletrônica - cria uma distância física e psíquica entre o intérprete e o público que simplesmente nunca existiu antes, o que produz novas formas de escutar a música e permite ao ouvinte maneiras totalmente novas de usá-la. Isso não só inclui as gravações, mas também a transmissão, que é a reprodução à distância<sup>38</sup>. (CHANAN, 1995, p. 8)

O historiador Maurício Costa (2013) destaca que, durante a década de 1930, a PRC-5 tornou-se palco para artistas paraenses eruditos e populares, que se apresentavam em programações transmitidas ao vivo e conquistavam seu próprio público. (COSTA, 2013, p.67). A era do rádio invadiu a vida privada dos paraenses, interferindo na rotina doméstica, tornando-se um veículo importante de intervenção nos lares, na vida social e nas práticas musicais.

Assim como no cinema, a mulher se fazia presente nos saraus públicos e privados, por exemplo, Anita Beltrão (participava de saraus) e Júlia das Neves Carvalho (atuava nas audições radiofônicas em Belém) – ambas as compositoras fazem parte desta pesquisa. Outro destaque é dado à cantora e compositora Helena Nobre que, ao lado de seu irmão Ulisses Nobre, apresentava-se na rádio PRC-5, como se apreende no depoimento da sra Virgínia Sousa que ouvia música, transmitida diretamente dos programas de auditórios das emissoras:

Escutava a rádio PRC-5 em casa, cheguei a escutar os Irmãos Nobre, mas também frequentava o auditório da rádio na Rua do Jurunas, atualmente Rua Roberto Camelier, próximo a Igreja de Santa

---

<sup>38</sup> No original: In the course of this process, the age-old dialogue of musical communication was radically upset. Above all, the technique of reproduction- mechanical, electrical or electronic - creates a distance, physical and psychic, between performer and audience that simply never existed before, which produces new ways for music to be heard and allows the listener totally new ways new ways of using it. This includes not only records, but also broad-casting, which is reproduction at a distance.

Terezinha. No auditório da rádio tinha um piano, sempre tocado pelo pianista Manuel Guiães de Barros, às vezes tocava sozinho e às vezes em conjunto com outros músicos. Isso era por volta de 1948. [Sic] (RELATO DE VIRGINIA SOUSA, 2020).

A crônica de Ulysses Nobre, intitulada “A Rádio Club do Pará e seu progresso”, para o jornal *A Crítica*, enfatiza a importância da PRC-5 como difusora da música local:

É prazerosamente que graphamos algumas palavras sobre esta já benemérita sociedade de expansão artística, como a da música e da litteratura, que se irradiam através do microphone para os quatro ângulos da cidade... Certos estamos que em breves dias teremos os quatro pontos cardeais da cidade inundado de harmonia das nossas canções e outras composições para alegria dos que trabalham ouvindo música...(A Crítica, 27 de janeiro, 1933).

Confirma-se que a Rádio Clube do Pará também reservava espaço para audições líricas em Belém, saraus de música popular e apresentação de músicos profissionais e diletantes, promovendo a radiodifusão de canções brasileiras e de autores locais, como se verifica no anúncio publicado no jornal “O Imparcial”, de 4 de março de 1932:

A noitada de hoje, do Radio Club será das mais brilhantes. Teremos ali uma linda audição de canto e piano, executada por amadores dos de mais destaque do nosso meio social, sob a direção de Waldemar Pereira, o valoroso componista e interprete da alma de nossa terra, autor das mais delicadas e expressivas páginas musicaes. (O Imparcial, 04 de março, 1932).

Depreende-se que o ambiente acústico do lar passou a consumir a música de uma forma diferente, e isto modificou a paisagem sonora *Hi-Fi* da cidade. O consumo musical em massa passa a ser um novo padrão de entretenimento. O que antes era consumido apenas nos teatros líricos, *halls* musicais e saraus começou a ser consumido em casa, com a reprodução mecânica da música, por meio de discos ou da radiodifusão.

Sendo assim, o advento da indústria fonográfica redirecionou a paisagem

acústica da sociedade, massificou a preferência de repertório, especialmente o da música popular, tornando-se um instrumento de intervenção cultural, pois, ao se sobrepor o elemento sonoro aos acontecimentos históricos, promove-se a compreensão da práxis cultural por meio do som, fato que também se atestará com a análise estética das canções de autoria feminina no Terceiro Ato.

### **TERCEIRO ATO: O TEXTO NAS CANÇÕES DE AUTORIA FEMININA NO PARÁ**

Pretende-se neste Ato analisar o texto escrito nas canções de autoria feminina, a fim de atestar a aproximação entre música e literatura que se projeta e se constrói em meio às práticas sociais e culturais da época. Para tanto, serão retomadas as partituras (vide Anexos) das canções elencadas para esta pesquisa com foco central em seus textos enquanto objetos que materializam as práticas sociais da Belém da *Belle Époque* até a primeira metade do século XX e, conseqüentemente, ratificam a presença feminina como compositoras no referido período.

Nesse sentido, a canção de autoria feminina será analisada como síntese das práticas sociais. As mulheres passam de sujeitos a objeto da história e suas produções passam a formar mais uma peça de um mosaico histórico capaz de reconstruir a atmosfera espaço-temporal dessas canções e elucidar o lugar de pertencimento dessas mulheres e sua obra na sociedade.

Portanto, entende-se que a canção de autoria feminina é uma forma de expressão capaz de comunicar significações que vão além do código. Configuram sentidos que se encadeiam com experiências e vivências que emolduraram projetos criativo-sonoros de transformação dramática da palavra em seu ponto de inflexão com os sons. Assim é a canção enquanto gênero, a expressão de duas artes que se irmanam. Apesar da carga de subjetividade, busca-se relacionar as representações artísticas que serão discutidas a seguir com base no pensamento social e nas práticas culturais discutidas nos Atos anteriores.

Para tanto, e apesar do entendimento sobre a diferença disciplinar da história e da arte, e de que a análise estética precede ao condicionamento social, entende-se que tais fatos sociais podem ser alinhados aos fatores estéticos, como escolha por um gênero específico, o gosto musical das classes, a relação entre a obra e as ideias sociais de uma determinada época. Portanto, procura-se verificar se a dimensão social forneceu elementos para interpretação estética da obra de arte. Seriam assim aspectos imbricados que se sobrepõem.

Nessa perspectiva, busca-se analisar textos do conjunto das 59 canções selecionadas para esta pesquisa a partir do agrupamento destas obras em categorias, cujo critério se justifica pelo fato de estas produções manifestarem a atitude de um grupo específico, de uma determinada sociedade, bem como por se revelarem como expressão de uma época pontual e definida. Em suma, serão reconhecidos e apontados os elementos que ensejaram a análise coerente dessas produções, os quais conferem sentido social simbólico e subjacente a essas expressões artísticas, tanto no texto quanto na música.

No que tange à análise dos textos, adotaram-se os postulados teóricos de Candido (1973; 2012), por este entender a literatura enquanto organismo vivo que revela uma visão de mundo por meio do texto, aproximando história e estética. Nesse sentido, o autor propõe a articulação de conjuntos que formam um sistema simbólico constituído pela tríade autor-obra-público. Esse sistema de comunicação será abordado como norteador de uma estética da canção que se projetou desde a *Belle Époque* até a metade do século XX, no Pará.

Portanto, abstraem-se dessas orientações teóricas modalidades para análise de um material artístico, no intuito de estabelecer correlações entre obra-sociedade, obra-público, posição social do autor, orientação ideológica, aspectos estes que podem ou não exercer uma função na economia da obra, ou seja, desempenhar um papel formador ou decisivo para a estrutura das canções analisadas, pois deve-se “ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de poiese.”(CANDIDO, 1973, p.12).

Corroborando com a perspectiva de Candido (1973), Bosi (1999) considera que a obra de arte deve ser vista não só pelo aspecto de sua materialidade, ou seja, sua via de expressão – um quadro, uma partitura ou um livro – mas deve ser percebida pelo aspecto de seu receptor, observando-se a forma como a obra é percebida, sentida e apreciada em meio a um mercado de consumo de bens simbólicos. Ainda, em seu livro “Reflexões sobre arte”, o autor aponta uma tríplice dimensão da arte: o fazer, o conhecer e o exprimir, que se relacionam respectivamente com as vias da técnica, da mimesis e da expressão.

No ponto de vista de Bosi (1999) ao tratar sobre arte e historicidade, o artista também está exposto às perspectivas do mundo em seu tempo e espaço, uma via de mão dupla entre a obra e a cultura, o texto e o contexto. A questão da perspectiva, de como a arte é percebida, tem como variável a cultura ou o conjunto de ideologias. As chamadas “visões de mundo” ou “espírito de época” que projetam ideologias de classes e de grupos se fazem presentes no momento da criação artística. Essa premissa sobre a contextualização da arte é observada quando o referido autor afirma que

Cada época é qualificada, rica de conteúdos próprios, constituída de sistemas de significações, universos de valores que a distinguem de outras épocas. Assim, embora o fazer poético, o fazer musical e o fazer plástico atravessem milênios e que se reproponham como universais antropológicos do *Homo loquens* e do *Homo faber*, as rupturas entre os vários tempos da História envolvem mutações radicais no modo de falar, escrever, cantar, pintar, esculpir, construir” (BOSI, 1999, p. 44-45)

Deste modo, busca-se analisar os textos na canção de autoria feminina a partir de premissas teóricas de Candido (1973) sobre sistema literário, bem como de Bosi (1999) e suas abordagens sobre o objeto artístico, o receptor e o uso social da arte. Essas premissas serão basilares para a discussão da obra de autoria feminina, da *Belle Époque* até a metade do século XX, neste Ato, nas cenas 6, 7 e 8, as quais abordarão respectivamente o grupo de artistas e seu lugar de pertencimento, a obra em visão de conjunto e o grupo consumidor dessa obra.

Logo em seguida, na cena 8, serão pontuadas questões relacionadas a gênero, convergentes com o pensamento de Marcia Citron (2000), pesquisadora sobre mulheres na música que propõe uma visão interdisciplinar para situar a obra de autoria feminina em meio a atitudes, práticas e interesses sociais, além de discutir sobre criatividade, profissionalismo e recepção da obra de autoria feminina.

## CENA 6 - AS ARTISTAS E SEU LUGAR DE PERTENCIMENTO

A tradição ocidental de consumo da música erudita europeia que, marcou a prática de consumo de bens culturais até meados do século XX, relaciona-se com o grupo das artistas estudado e com a estrutura social estratificada. A mulher compositora



desponta em meio a uma prática social que se relaciona às experiências sociais da classe média, a burguesia, formada predominantemente de pessoas letradas e brancas.

A posição criativa depende do domínio de habilidades, níveis de profissionalização, estruturas de recepção da arte que interferem na posição criativa do comunicante. Assim, as estruturas sociais que envolvem o grupo das mulheres aqui estudadas em certa medida regem a necessidade interior e orientam a estética segundo o padrão da época.

Nesse sentido, observam-se peculiaridades concernentes à condição social dessas autoras, formação educacional, atuação profissional que podem ser relacionados com fatos e vida artística, articulando escolhas quanto a um gênero específico, gosto musical das classes, e à relação entre a obra e as ideias sociais de uma determinada época.

Toffano (2007) discorre sobre um fato social importante que tem relação com o grupo de mulheres aqui estudadas. Nas últimas décadas do século XIX a sociedade aceitava que a mulher se dedicasse ao estudo do piano, mas a partir da institucionalização do instrumento, a música passou a oferecer um campo profissional mais restrito para as mulheres (TOFFANO, 2007, p.62). Assim, a mulher que atuava nos salões de esfera privada encontrou resistência para transitar, sem restrições, nos salões de concerto, nos quais a figura do intérprete tomou vulto e a composição de autoria masculina destaque.

Assim, a transição que marcou o caráter social da música como elemento diletante ou entretenimento privado, bem como a mudança de interesse pela música enquanto profissão esteve à frente das questões de gênero, especificamente da mulher compositora paraense, demarcando espaços para a sua atuação.

Do dedilhar feminino ao reconhecimento nos palcos como compositora ou intérprete, a mulher enfrentou valores direcionados ao seu gênero. O lugar social da mulher até os primeiros decênios do século XX antagonizava com sua capacidade de carreira como profissional da música.

Candido (1973) afirma que definir a posição do artista na estrutura da sociedade e averiguar que papel a sociedade atribui ao criador

Envolve não apenas o artista individual, mas a formação de grupos de artistas. Daí sermos levados a indicar sucessivamente o aparecimento individual do artista na sociedade como posição e papel configurados; em seguida, as condições em que se diferenciam os grupos de artistas; finalmente, como tais grupos se apresentam nas sociedades estratificadas. (CANDIDO, 1973,p. 24)

Portanto, a realização individual de cada compositora analisada possui uma correspondência coletiva, pois encontra relações com um grupo de artistas. Desta forma, busca-se articular os dados individuais de cada compositora com aspectos coletivos, tais como a formação educacional, espaços remunerados de trabalho, interesse estético, reconhecimento social como criadora ou intérprete e circulação de sua obra.

A preferência social pelo piano fez com que o instrumento estivesse presente na formação musical do grupo de compositoras estudado. As compositoras nascidas no século XIX, como Anita Beltrão (1896), Antônia Rocha Castro (1881), Dora Chermont (1886), Helena Nobre (1888), Júlia Cordeiro (1867), Júlia das Neves Carvalho (1873) e Marcelle Guamá (1892) tinham a formação ao piano em comum. Entre essas, apenas Antonia Rocha Castro e Dora Chermont estudaram no Instituto Carlos Gomes inaugurado em Belém em 1895, como política de institucionalização da música. As demais compositoras do século XIX buscaram formação por outros meios, como é o caso de Júlia Cordeiro (Madre Cordeiro) que estudou piano com Joaquim Pinto França e Henrique Bernardi; Júlia das Neves Carvalho que estudou piano com o português Alfredo José Campos e composição com Clemente Ferreira Jr.; Helena Nobre, filha de músicos, que estudou piano com Josefina Aranha e Ettore Bosio; Marcelle Guamá que teve formação musical na França; e Anita Beltrão que estudou com Meneleu Campos.

Compositoras nascidas até a década de 1920, do mesmo modo tiveram formação pianística, como é o caso de Maria de Lourdes Antunes Rangel (1905), Dulcinea Paraense (1918) e Coêmia Rodrigues (1916), no Instituto Carlos Gomes; Simira Bacellar (1920), na escola nacional de Música do Rio de Janeiro, e Raquel Peluso (1908) que estudou piano com a mãe, depois no Conservatório Carlos Gomes de Campinas (SP).

Outras compositoras com imprecisão de datas de nascimento, como é o caso de Zilda Bacellar, Olindina Cardoso, Maria de Nazaré Figueiredo e compositoras com imprecisão de informações quanto à formação musical, como Eneida do Espírito Santo Moraes (1918-?), apresentam um ponto em comum: todas escreveram canções com acompanhamento ao piano.

Com relação aos espaços remunerados de trabalho e de atuação não remunerada ocupados por essas mulheres, os dados coletados permitem constatar que algumas atuaram no magistério da música, outras em salões e rádios ou no exercício amador da profissão. Intui-se que a mulher teve no piano e no canto abertura para exercer uma profissão socialmente aceita, e algumas compositoras atuaram no magistério da música, como Maria de Lourdes Antunes Rangel (1905-?), Antônia Rocha Castro (1881-1937), Marcelle Guamá (1892-1978), Helena Nobre (1888-1965), Raquel Peluso (1908-2005) e Coêmia Rodrigues (1916-?).

Os espaços públicos eram destinados à música de concerto e de salão. Nos teatros, canções líricas, fragmentos ou trechos de ópera eram as formas mais apreciadas pela burguesia. Destacam-se como compositoras de música lírica, Maria de Lourdes Antunes Rangel (1905-?), Antônia Rocha Castro (1881-1937), Marcelle Guamá (1892-1978), Helena Nobre (1888-1965), Dulcinea Paraense (1918), Raquel Peluso (1908-2005) e Coêmia Rodrigues (1916-?). Com exceção de Dulcinéa Paraense, as demais atuaram também no magistério.

Os gêneros de música leve, além de serem apresentados em teatros líricos, também eram executados em salões, tais como danças e peças de curta duração, interludiando espetáculos e em saraus públicos e privados. Os saraus privados representavam um espaço para atuação de músicos amadores, que também participavam da vida musical da sociedade, e para atuação feminina, uma vez que o aprendizado do piano fazia parte do estatuto da mulher e era socialmente bem aceito.

Algumas compositoras pesquisadas atuaram profissionalmente, tocando em cinemas, conjuntos de bailes e salões, dentre elas, Anita Beltrão (1896-1977), Júlia das Neves Carvalho (1873-1959), Helena Nobre (1888-1965), Júlia Cordeiro (1867-1947), sendo que esta última atuou nos salões no tempo da monarquia. Destaca-se que todas essas fizeram composições voltadas ao estilo musical predominante em sua área de

atuação, o que aponta para as canções em estilo leve, como valsas, e gêneros populares, como sambas-canção e marchinhas carnavalescas, evidenciando a articulação entre atuação profissional, criatividade artística e mercado de bens de consumo, que, paralelamente, envolvia partituras editadas, venda de instrumentos, afinação e promoções de atividades culturais.

Com a emergência da música popular que passou a tomar destaque e projeção a partir de 1920, compositoras paraenses passaram a assinar letra e música de canções que combinam ritmos populares brasileiros e acompanhamento ao piano, cantadas sob a influência da estética do canto lírico. Destacam-se como compositoras de música popular Simira Bacellar (1920- ?), Anita Beltrão (1896-1977), Júlia das Neves Carvalho (1873-1959), Maria de Nazaré Figueiredo, Eneida do Espírito Santo Moraes (1918-?).

Em síntese, quanto ao interesse estético, constatou-se que as compositoras que atuaram no magistério da música demonstraram interesse em compor canções líricas e as compositoras que atuaram em salões e rádios despertaram interesse pelos gêneros de música popular. Nos documentos analisados, não há indícios significantes de circulação da canção dessas compositoras. Nos programas de concertos, nas notas jornalísticas, nos cadernos de estudos de canto, entre outros documentos, fica evidenciado o domínio do repertório de autoria masculina. Portanto, a personalidade social dessas artistas permaneceu definida pelo papel considerado socialmente e com maior relevo no campo do magistério ou como artistas intérpretes. Assim, o reconhecimento social dessas mulheres como compositoras permanece invisibilizado.

A criação artística feminina enfrentou condições sociais adversas e potencialmente inibidoras de suas carreiras, tais como, o direito de cursar uma faculdade conquistado ao final da década de 1870 (MACEDO, 2014, p.28), o Código Civil de 1916, que tirava a autonomia jurídica da mulher casada que dependia da autorização do marido para exercer uma profissão (*ibden*, p.60), e a conquista do voto apenas em 1933.

Esse sistema de legitimação dos papéis sociais impostos, por muitas décadas baseados nos valores patriarcais de família, certamente definiu uma subordinação da mulher ao homem e separou os campos de atuação feminina entre esferas pública e privada.

Esses fatos sociais ajudam a compreender o grupo de mulheres compositoras analisado, a partir de paradigmas referentes a sua formação, dos papéis profissionais que elas exerceram, dos gêneros composicionais que produziram, da circulação de música e crítica de arte, do reconhecimento dessas mulheres como profissionais de seu tempo entre outras questões.

Os programas de concerto que forneceram uma visão de carreira da mulher e dessas compositoras, publicações jornalísticas, bem como as fontes orais e bibliográficas, demonstraram que poucas mulheres obtiveram sucesso e reconhecimento como compositoras ou se mantiveram na carreira musical em harmonia com a vida familiar. Essas mulheres não se tornaram conhecidas como compositoras de seu tempo, como se observa no seguinte relato:

Não lembro de conhecer as compositoras de sua pesquisa. De artistas, lembro da cantora Helena Nobre, apenas de nome, e da cantora Maria Helena Coelho Cardoso também, assisti muito... . Lembro da Helena Souza, ela me ensinou piano particular. Me lembro da Vela Alves no canto orfeônico. Mas, nunca ouvi composições dessas mulheres. [Sic] (RELATO DE ARLETTE PINHEIRO, 2019)

## CENA 7- OBRA EM VISÃO DE CONJUNTO

A obra artística integra um sistema simbólico de comunicação que pressupõe a existência de um autor (comunicante) e de um público (comunicando). Todos esses elementos são imbricados e atuam sob variáveis que se incorporam na obra como expressão. Enfatiza-se que a intenção aqui não é realizar uma análise estritamente literária, nem exaustiva dos textos (poemas) das canções que compõem o *corpus* desta pesquisa e sim relacionar os aspectos da forma e da linguagem com os parâmetros estético-sociais da época em que essas autoras criaram suas composições.

Existem vários caminhos para análise da obra artística. Busca-se nesta cena recorrer a dois recursos principais: análise e interpretação. O primeiro recurso diz respeito às unidades sonoras e rítmicas do texto que servem de fundamentos organizadores e estruturantes do poema, tais como versos, sonoridade, ritmo e a forma de estes se relacionarem com a música. O segundo recurso concentra-se nas unidades expressivas, que são os elementos da linguagem poética condutoras de significados

traduzidos em imagens, símbolos, temáticas, e que são elementos definidores do estilo musical dedicado ao poema e do sentido geral na unidade da obra.

Nessa linha de pensamento, após analisar o grupo de mulheres compositoras, suas peculiaridades quanto à condição social, formação educacional, atuação profissional, observa-se a confluência desses elementos tanto nas habilidades expressivas individuais, quanto na identificação de aspirações coletivas mediante o uso de certas formas, estilos e temáticas.

Com o estudo individual das 59 canções, concluiu-se que estas possuem eixos temáticos comuns. Por esse motivo, decidiu-se agrupar as canções em três unidades temáticas, a saber: canções sacras, canções sentimentais e, canções festivas e regionais. Na tabela 7, seguem indicados o número total de composições para cada unidade temática e o número de canções por autora:

**Tabela 7- Canções divididas em Unidades Temáticas**

UNIDADES TEMÁTICAS	NÚMERO DE CANÇÕES	AUTORAS	NÚMERO DE CANÇÕES POR AUTORA
<b>SACRAS</b>	18	MADRE CORDEIRO	11
		MARCELLE GUAMÁ	06
		MARIA DE LOURDES ANTUNES	01
<b>SENTIMENTAIS</b>	27	SIMIRA BACELLAR	05
		ZILDA BACELLAR	01
		JÚLIA DAS NEVES CARVALHO	03
		DORA CHERMONT	01
		MARCELLE GUAMÁ	12
		ENEIDA DO E. S. MORAES	01
		HELENA NOBRE	02
		DULCINEA PARAENSE	01
RAQUEL PELUSO	01		
<b>FESTIVAS e REGIONAIS</b>	14	MARIA DE LOUDES ANTUNES	01
		SIMIRA BACELLAR	06
		ANITA BELTRÃO	01
		OLINDINA CARDOSO	01
		ANTONIA ROCHA CASTRO	01
		MADRE CORDEIRO	01
		MARIA DE NAZARÉ FIGUEIREDO	01
		COÊMIA RODRIGUES	01
RAQUEL PELUSO	01		

Fonte: Elaboração própria, 2020

Ressalva-se que as autoras das canções selecionadas para esta pesquisa nasceram nos últimos decênios do século XIX, como é o caso de Madre Cordeiro (1867-1947), Júlia das Neves Carvalho (1873-1959), Antônia Rocha Castro (1881-1937), Dora Chermont (1886- ?), Helena Nobre (1888-1965), Marcelle Guamá (1892-1978), Anita Beltrão (1896-1977), e talvez outras selecionadas cuja data de nascimento não foi encontrada, mas que dataram suas composições nos primeiros decênios do século XX. Portanto, é possível afirmar, com base no conjunto documental, que todas as autoras averiguadas nasceram até a década de 1920.

A referência temporal é importante para situar a canção dessas autoras em meio às práticas musicais, literárias e socioculturais da época, bem como para compreender a veiculação predominante de determinados gêneros, estilos musicais e temáticas textuais. Assim, primeiramente com relação à escolha do gênero musical – a canção, convém esclarecer que este gênero consiste em uma composição de pequeno porte em que uma melodia é idealizada para musicar um texto e que, por sua vez, passa a ser acompanhado por um instrumento ou orquestra.

O ideal romântico que surgiu no início do século XIX nas artes em geral foi uma tendência que avançou na estética musical durante o século XX. As dicotomias do pensamento romântico que contrastavam liberdade e opressão, lógica e emoção, ciência e fé, impulsionaram uma variedade de expressões individuais na música. Nesse *hall* de dicotomias dramáticas, encontra-se também o contraste entre a música virtuosística e a música intimista. A música intimista se materializava nas formas musicais curtas, como os exemplares das composições de autoria feminina no Pará, tendo como veículo texturas delicadas para expressão de sentimentos pessoais em canções solo e pequenas peças para piano.

Como meio de expressão individual, as compositoras recorreram a diferentes tratamentos estéticos, pautados nas raízes de tradição erudita europeia e na tradição da música popular brasileira que se firmava como identidade nacional. A estética herdada da tradição erudita da música romântica é observada com predominância nas canções em análise, primeiramente, por se constituírem em miniaturas musicais e, segundo, porque as temáticas escolhidas para os textos de suas obras expressam

sentimentos individuais e subjetivos, conforme se atesta na canção para canto e piano “**Sonhando Contigo**” de Simira Bacellar:

Sonho sempre contigo  
Penso sempre em ti  
Acordada ou dormindo  
Meu viver é assim

Sonhando contigo  
Eu fiz esta doce melodia  
Que teus olhos, teu porte  
De ti, tudo enfim  
Despertou alento em mim.

Percebe-se em “**Sonhando contigo**”, que a sensibilidade, a suavidade e a amorosidade contidas no conteúdo se completam melodicamente, haja vista a sonoridade ser marcada em cada verso do texto, semelhante aos poemas do romantismo brasileiro, por exemplo, em “A Duas Flores”, de Castro Alves:

São duas flores unidas  
São duas rosas nascidas  
Talvez do mesmo arrebol,  
Vivendo, no mesmo galho,  
Da mesma gota de orvalho,  
Do mesmo raio de sol.

Unidas, bem como as penas  
das duas asas pequenas  
De um passarinho do céu...  
Como um casal de rolinhas,  
Como a tribo de andorinhas  
Da tarde no frouxo véu.

Unidas, bem como os prantos,  
Que em parelha descem tantos  
Das profundezas do olhar...  
Como o suspiro e o desgosto,  
Como as covinhas do rosto,  
Como as estrelas do mar.

Unidas... Ai quem pudera  
Numa eterna primavera



Viver, qual vive esta flor.  
Juntar as rosas da vida  
Na rama verde e florida,  
Na verde rama do amor!

Essas características, próprias do espírito romântico, fizeram com que a canção solo tivesse uma atenção considerável, e com que compositores tivessem interesse pela poesia lírica.

Enquanto algumas compositoras se mantiveram na escrita da tradição erudita romântica, outras ampliaram suas formas de expressão ao abrigo da música popular. Assim, parte das canções demonstra influência da música popular e regional na fusão de peculiaridades da canção brasileira com a tradição da música europeia.

Por sua vez, o piano permanece como mídia instrumental preferida para acompanhar a voz, mas o tratamento melódico e rítmico dado às canções passou a ser diferente, principalmente pelo impacto de mudanças culturais por influência do sistema de gravação, que permitiu o registro fonográfico da voz e o surgimento e a expansão do rádio, tudo para registrar e veicular vozes de curta extensão e a não exigir o aparato técnico do cantor lírico para projeção vocal em ambientes acústicos, como o teatro. Essas mudanças repercutiram na criação artística e no consumo de novas músicas pela população no ambiente de seus lares.

Além disso, pode-se dizer esquematicamente que nessas canções de autoria feminina há uma predominância de textos voltados ao espiritualismo, sentimentalismo, subjetivismo e ufanismo românticos. Esse conjunto de características semelhantes, dentro de um contexto social, cultural, em um determinado período histórico e geográfico, constitui-se em elemento de valorização para o gênero canção. Semelhanças que sustentam, em relação ao texto na canção de autoria feminina no Pará, a análise dos textos em conformidade com as temáticas que evidenciam predominantemente. Dessa forma, abordar-se-ão as unidades temáticas sacras, sentimentais, festivas e regionais, as quais são propícias para o gênero lírico (poema) e para serem cantadas, basicamente por se mostrarem inspiradas no lirismo temático e manifestarem musicalidade poética. Características que reforçam a relação entre literatura e música.

## 7.1 CANÇÕES SACRAS

No que tange à unidade temática sacra, observaram-se os textos escritos para propósitos litúrgicos ou expressão da crença religiosa. Das 16 autoras pesquisadas, apenas 3 dedicaram-se a esta temática, a saber: Madre Cordeiro (1867-1947), com “Cor Jesu”, “Cor Jesu Flagrans”, Et Verbum”, “A Maria Santíssima”, “A N. Sra. do Rosário de Fátima”, “Recordae-vos”, “Invocações à Maria Santíssima”, Senhor eu não sou digno”, “Lembraí-vos”, “Ao SSmo. Coração de Jesus” e “Tota Pulchra És”; Marcelle Guamá (1892-1978), com três canções distintas intituladas de “Ave Maria”, “Minha Prece”, “Panis Angelicus” e “O Salutaris”; e Maria de Lourdes Antunes (1905- ?), com “Ave Maria”. Pode-se depreender que os valores e crenças religiosas são importados para os textos em Latim e em português, identificando a predominância absoluta de textos voltados à religião católica, como preces, adorações e outros textos autorais voltados à temática sacra, como se confere no exemplo:

Música: Madre Cordeiro (Júlia Cezarina Ribeiro)

Texto: Madre Cordeiro

Título: **Ao Santíssimo Coração de Jesus**

Gênero: canção sacra

Instrumentação: canto e piano

Situação: Manuscrita

Coração tão doce de Jesus meu Deus (A)

Sede o meu amor, os encantos meus. (A)

**A**

Coração divino do meu coração (B)

Sede minha vida, minha salvação. (B)

Reinai meu Jesus, reinai no meu peito (C)

E dos seus afetos aceitai o preito. (C)

Quero sempre unida convosco viver (D)

**A**

Para enfim unida convosco morrer (D)

Com relação à sonoridade, o esquema poético apresentado na canção sacra é regularmente metrificado, com presença de rimas constantes que se repetem. Tanto na

primeira estrofe (“Deus” / “meus”; “coração” / “salvação”) quanto na segunda (“peito” / “preito”; “viver” / “morrer”), a sequência AABB e CCDD dos versos, respectivamente, sugere efeito homofônico ao texto (repetição de fonemas por meio de rimas). A sugestão religiosa desses poemas rege o valor expressivo da composição.

Musicalmente, percebe-se a recorrência (repetição) dos versos em um arranjo musical denominado “estrófico”, próprio dos cânticos litúrgicos em que as canções obedecem a uma forma musical binária<sup>39</sup>. Nesse tipo de organização formal, a canção tanto pode ser denominada de “estrófica” quanto “binária”, porém há uma pequena diferença entre as duas concepções musicais. Na forma musical “binária-estrófica” o contraste musical é construído sobre os versos de uma mesma estrofe do poema, assim a mesma melodia construída para uma sessão musical **A** é repetida para estrofes poéticas diferentes (como no exemplo anterior). Na forma musical denominada apenas de “binária”, as sessões musicais, chamadas de **A** e **B**, contrastam em estrofes poéticas diferentes. A forma binária musical representa o esquema métrico mais simples de organização e serve de modelo para todas as 18 canções sacras estudadas para esta pesquisa.

Acrescenta-se aqui que as três compositoras, que criaram temática sacra, tiveram formação pianística. Júlia Cesarina Ribeiro Cordeiro (1867-1947), conhecida pelo nome religioso de Madre Cordeiro, antes de assumir a vida religiosa tocou em salões no tempo da monarquia, teve diversas obras seculares publicadas e com circulação pelos salões de Belém, mas destruiu sua obra musical profana, restando apenas as que foram publicadas em seu tempo (SALLES, 2007; 2016). A música sacra de Madre Cordeiro possui uma estreita relação com o ofício religioso, seu sentimento e sua convicção espiritual são expressos em canções que remetem à prática religiosa pessoal da compositora.

Em contraste, os cânticos de Ave Maria atribuídos a Marcelle Guamá (1892-1978) e a Maria de Lourdes Antunes (1905- ?) remetem à prática de compor sobre o texto das preces em latim, concebidas para serem apresentadas em concerto. Marcelle Guamá, além de compor duas canções de Ave Maria com o texto da prece em latim,

---

<sup>39</sup> A forma musical binária, na canção, constitui-se em duas sessões que se contrastam em melodia, harmonia e ritmo dentro da mesma ou de diferentes estrofes poéticas.

compôs a canção sacra “Minha Prece” com versos de Tarquinio Lopes, publicada posteriormente com o título “Ave Maria”. A prática de compor sobre um texto elaborado por outro artista também remete à prática de composição de música de concerto.

Música: Marcelle Guamá  
 Texto: Tarquinio Lopes  
 Título: **Minha Prece**  
 Gênero: canção sacra  
 Instrumentação: canto a 2 vozes e piano  
 Situação: Manuscrita

#### Ave Maria

Ouve Senhora, meu canto de amor  
 Graças te dou, Virgem amantíssima  
 Por todo afeto que me dedicas  
 Ouve ó mãe, meu canto de felicidade  
 Que á teus pés se eleva.

**A**

Santa Maria, mãe de Jesus  
 Recebe meu hino de agradecimento  
 Mãe de bondade, ampara-nos sempre  
 Dá-nos Teu amor, imaculada Senhora  
 Ave Maria, cheia de graça.  
 Ave Maria.

**B**

Essas autoras expressam forte religiosidade, como denotam os vocativos (“Mãe de bondade”/ “imaculada Senhora”), apelos que revelam fé, exaltam no texto sacro certo aspecto da natureza local e a ideologia cristã católica (“Virgem Amantíssima”/ “Ave Maria”/ “imaculada Senhora”), com a valorização de textos em latim e outros em português voltados ao serviço litúrgico ou à prática da música sacra em concerto. A musicalidade é atingida, a melodia recupera os cânticos e orações litúrgicas, embora formalmente os versos sejam livres, sem rimas.

## 7.2 CANÇÕES SENTIMENTAIS

As canções sentimentais de autoria feminina demonstram ter raízes tanto no gênero lírico quanto no popular. Nos exemplares de canções líricas, verificam-se fortes indícios do ideal poético do romantismo como moldura para essas composições, como uma extensão um tanto tardia do estilo literário em sua apropriação para a música. Em contrapartida, as canções de cunho popular demonstram se enquadrar no movimento de nacionalização da música erudita, que permeou as práticas culturais nos primeiros decênios do século XX, característica também observada nas canções de autoria feminina.

A essência emotiva da temática sentimental foi encontrada em manuscritos e obras editadas das seguintes compositoras: Simira Bacellar (1920- ?), com “Felicidade! Onde Estás”, “Perdão”, “Rainha do Mar” e “Sonhando Contigo”; Zilda Bacellar (s/d; publicou na década de 1920), com “Vou dizer-te em segredo”; Júlia das Neves Carvalho (1873-1959), com “Mágoas Secretas”, “Saudades” e “De Longe”; Dora Chermont (1886- ? ), com “De Longe”; Marcelle Guamá (1892-1978), com “Barcarola”, “Bercause”, “Chanson du Doute”, “Compreensão”, “O Coração”, “Destinos”, “A Hora Recolhida”, “Momento”, “Musa Cancioneira”, “Recordar”, “Visão” e “Pelos estradas Silenciosas”; Eneida Moraes (1918- ? ), com “Sonho cor de Rosa”; Helena Nobre (1888-1965), com “Anseio” e “Torturas d’Alma”; Dulcinea Paraense (1918- ) com “Romanzette Madrigal”; e Raquel Peluso (1908-2005), com “Marazul”.

Nos temas sentimentais, o subjetivismo se destaca em favor dos afetos do coração, sentimentos materializados em palavras que se relacionam com situações de amor, angústia existencial, dúvida, melancolia, morte, solidão, tédio, elementos próprios do sentimento romântico. As canções líricas demonstram uma preocupação acurada quanto à escolha de poesias mais elaboradas como fonte inspiradora para suas composições, como é possível destacar nas canções de autoria de Marcelle Guamá (1892-1978).

Música: Marcelle Guamá  
 Texto: Guilherme Almeida  
 Título: **Pelas Estradas Silenciosas**  
 Gênero: canção lírica

Instrumentação: canto e piano  
 Situação: Manuscrita

Pelas estrada silenciosas  
 Andam sonhando os namorados  
 Cantam os anjos debruçados no céu... **A**  
 Na terra abrem-se as rosas  
 Andam sonhando os namorados  
 Pelas estradas silenciosas  
 Ah!....

Ó namorados, cautela  
 Que os anjos podem chorar **B**  
 Ó namorados, cautela  
 Que as rosas podem murchar

Pelo silencio das estradas  
 Beijam os noivos ao sol posto  
 Tímida a tarde escondo o rosto,  
 E as nuvens, no alto estão coradas **A**  
 Beijam os noivos ao sol posto  
 Pelo silencio das estradas  
 Ah!....

Cuidado, noivos, cuidado  
 Que as nuvens vos podem ver **B**  
 Cuidado, noivos, cuidado  
 Que a tarde pode sofrer

Pelo sossego dos caminhos  
 Os namorados vão chorando  
 Piscam estrelas, namorando **A**  
 Cheios de paz, dormem os ninhos  
 Os namorados vão chorando  
 Pelo sossego dos caminhos  
 Ah!

Ó noivos, chorai baixinho  
 Que as estrelas podem rir **B**  
 Ó noivos, chorai baixinho  
 Que os ninhos podem sorrir

Figura 13- Página do manuscrito da canção “Pelos estradas Silenciosas” de Marcelle Guamá

Marcelle G. Guamá

Pelas estradas silenciosas...

Guilherme d'Almeida.. Marcelle G. Guamá.

*m.f*

1: Pe-las es-tradas silen-cio-sas andam son-hando os namo-ra-dos .....  
 2: Pe-lo silen-cio das es-tra-das beijam-se os noi-vos ao sol nos - to .....

*m.f*

Cantam os an-jos de-bru-çados no céu... Na terra abrem-se as  
 Timidas tarde escon-deo rosto, e as nu-vens, to altas são co-

*m.f*

Andam son-hando os namo-ra-dos.  
 Beijam-se os noi-vos ao sol nos - to ..

Fonte: Acervo pessoal de Helena Sousa

Das compositoras estudadas, Marcelle Guamá foi a mais prolífica em canções líricas de temática sentimental, com textos em francês e português. Suas obras para canto e piano apresentam, em sua maioria, um esquema estrófico que exibe um

sistema de sonoridade metrificado. No caso da canção “Pelos Estradas Silenciosas”, o esquema estrófico no formato ABABAB é apresentado com versos em rimas e efeitos homofônicos com a repetição de determinados fonemas em cada verso, como o caso do “a” na primeira estrofe, e “o” nas palavras da segunda estrofe. Algumas palavras sugerem efeitos sonoros (“cantam os anjos”; “estradas silenciosas”; “namorados vão chorando”), plásticos (“nuvens coroadas”; “piscam estrelas”) e psicológicos (“a tarde pode sofrer”; “as rosas podem murchar”) que indicam uma atmosfera de sentimentos contrastantes de sonho, paixão e temor.

O valor expressivo do poema é explorado na canção para uma elaboração musical que segue a mesma forma ABABAB do poema, assim existe uma melodia para a estrofe “A” e outra elaborada para estrofe “B” que retornam nessa sequência. Musicalmente exige preparo técnico vocal para a execução de notas agudas<sup>40</sup>, bem como preparo pianístico para a compreensão do código musical escrito em partitura. O piano sustenta a atmosfera poética e possui certo grau de autonomia em relação ao canto, pois não espelha a melodia no arranjo musical instrumental.

Na próxima canção observa-se a valorização do piano para além de um mero acompanhador secundário da voz. Essa característica é indício de um preparo técnico composicional mais apurado, o que remete à tradição composicional do romantismo musical tardio que adentrou pelo século XX. Em contraste com os poemas estróficos e metrificados, a mesma compositora do exemplo anterior, Marcelle Guamá, experimentou musicar poesias com versos livres e de cunho mais modernista. No exemplar abaixo, a compositora buscou inspiração nos versos de Dulcinéa Paraense (1918- ?), poeta, declamadora e cantora lírica paraense que foi aluna de canto de Marcelle Guamá.

Música: Marcelle Guamá  
 Texto: Dulcinéa Paraense  
 Título: **Compreensão**  
 Gênero: canção  
 Instrumentação: canto e piano  
 Data: 1947  
 Situação: manuscrita e editada

---

<sup>40</sup> O som pode ser grave, médio ou agudo. Os sons agudos referem-se àqueles com maior frequência (vibrações rápidas) que correspondem a um som alto.



O grito mudo daquela árvore  
 Arrancada do solo com as raízes apegadas à terra  
 Eu compreendi quando senti  
 Nas raízes magoadas dos meus dedos  
 A dor das minhas mãos  
 Arrancadas das tuas!

A

Figura 14- Página do manuscrito da canção “Compreensão” de Marcelle Guamá com versos de Dulcinéa Paraense

Compreensão!

letra de Dulcinéa Paraense.

Marcelle Guamá

Andante  
 m. 5

A tempo  
 rit

O grito mudo daquela árvore...

arrancada do solo... com as raízes

cresc.

assrett.

Fonte: Acervo da Coleção Vicente Salles

A escrita de Dulcinéa, apesar de ser intimista, indica abstração e sugestão metafórica. A poesia desperta emoções que apontam para elementos carregados de melancolia, dor, desengano. A voz de sua subjetividade manifesta-se em um poema curto e delicado, com uso metafórico de expressões repletas de simbolismo (“grito mudo”) e efeitos sinestésicos (“a dor da raiz arrancada do solo”). Musicalmente, as características intimistas e introspectivas se refletem numa atmosfera de solidão.

Em “Compreensão”, o arranjo musical inicia com uma breve introdução ao piano que prepara para a atmosfera do texto. Piano e canto neste caso estão em planos sonoros que se complementam, ou seja, o piano está no mesmo patamar de importância da voz. Nesse tipo de concepção composicional, as notas da melodia escrita para o texto não se repetem necessariamente na linha melódica do piano, uma prática comum nos arranjos de música popular. Assim, para o poema com versos livres de Dulcinéa Paraense, Marcelle Guamá optou por compor uma canção em forma linear, ou seja, contínua, escrita do início ao fim sem retorno a nenhuma melodia apresentada anteriormente.

Ainda na esteira das temáticas sentimentais, observa-se na canção a seguir que Marcelle Guamá buscou nos versos de Silvio Moreaux a inspiração para sua “Barcarola”. Esse tipo de canção é um exemplar de mútua inspiração entre duas linguagens expressivas. A *Barcarola*, em música, originalmente remete às canções cantadas pelos gondoleiros de Veneza, em literatura, à cantiga dos trovadores medievais. Na Barcarola de Marcelle Guamá os tercetos ou estrofes de três versos, são apresentados em redondilha menor, ou seja, com 5 sílabas poéticas, como se confere abaixo:

Música: Marcelle Guamá  
Texto: Silvio Moreaux  
Título: **Barcarola**  
Gênero: Canção  
Instrumentação: piano e canto a 2 vozes

Nossas almas unidas  
São flores abertas  
Ao beijo da noite

Nossas almas unidas  
 Passeiam, vagueiam...  
 No reino dos sonhos,

Dos sonhos bonitos  
 Que a noite nos trouxe,  
 Através do seu beijo

Nossas almas unidas  
 Passeiam, vagueiam...  
 Num reino de luz!

Nossas almas unidas  
 São lindos poemas  
 Poemas azuis

A subjetividade lírica demonstrada na Barcarola de Marcelle Guamá, o conteúdo amoroso e a sonoridade dos versos também se assemelham aos versos de Castro Alves, apresentados na obra “O Gondoleiro do Amor” (1867), barcarola que reúne sob a mesma atmosfera poética uma versificação em redondilha maior, ou seja, com 7 sílabas poéticas, apresentadas em quadras, como no excerto:

Teus olhos são negros, negros,  
 Como as noites sem luar...  
 São ardentes, são profundos,  
 Como o negrume do mar;

Sobre o barco dos amores,  
 Da vida boiando à flor,  
 Douram teus olhos a fronte  
 Do Gondoleiro do amor.

Tua voz é cavatina  
 Dos palácios de Sorrento,  
 Quando a praia beija a vaga,  
 Quando a vaga beija o vento.

E como em noites de Itália  
 Ama um canto o pescador,  
 Bebe a harmonia em teus cantos  
 O Gondoleiro do amor.

Apesar da afinidade rítmica observada nos esquemas poéticos das duas barcarolas, é importante destacar que, em música, a característica marcante da barcarola é o padrão métrico em 6 tempos, devendo adequar-se a este, os versos em redondilha maior ou menor. No caso da Barcarola de Marcelle Guamá, a estratégia utilizada foi o prolongamento, na canção, das sílabas tônicas e átonas, como se observa no esquema abaixo, no qual os números representam o pulso em música:

Nossas almas u--ni-----das  
1—2—3—4—5--6/ 1-2-3-4-5-6

Embora a constante erudição da música ainda muito presente ao final do século XIX, no Brasil, e que adentrou como ideal estético pelo século XX, compositores passaram a escrever na língua nacional, o que era um conflito de ordem erudita para o canto italianizado fortemente arraigado até o século XIX.

Uma espécie de “paráfrase operística” abriu espaço para os gêneros de música leve, muito apreciado nos salões. No Pará, canções leves de autoria feminina mostravam predileção pelas valsas, que é um ritmo importado. Algumas compositoras criavam texto e música para suas próprias composições, como é o caso de Simira Bacellar, Helena Nobre, Júlia Carvalho, que costumeiramente escreviam texto e música para suas canções.

Música: Simira Bacellar  
 Texto: Simira Bacellar  
 Título: **Sonhando Contigo**  
 Gênero: canção  
 Instrumentação: Piano e canto  
 Situação: Manuscrita

Sonho sempre contigo  
 Penso sempre em ti  
 Acordada ou dormindo  
 Meu viver é assim

**A**

Sonhando contigo  
 Eu fiz esta doce melodia  
 Que teus olhos, teu porte  
 De ti, tudo enfim  
 Despertou alento em mim.

**B**

**Figura 15- Página do manuscrito da valsa canção “Sonhando Contigo” de Simira Bacellar**

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title "Sonhando contigo" is written in cursive, followed by "Valsa" and the composer's name "Simira Bacellar". The score begins with an "Introd." section in 3/4 time, featuring a treble and bass staff. A "Canto" section follows, with lyrics written below the notes. The lyrics are: "De-cho sem- pre con- ti- go. De-cho sem- pre em ti- do. De-cho sem- pre em ti- do. De-cho sem- pre em ti- do." The score continues with several more measures of music, including a final cadence.

Fonte: Acervo da Coleção Vicente Salles

A Valsa “Sonhando Contigo” de Simira Bacellar está no *hall* de canções com temáticas sentimentais. Verifica-se que esta e outras valsas foram concebidas dentro do gênero de música leve, escrita para salão. Nestes casos, elas possuem uma textura homofônica, isto significa que, em termos musicais, a melodia do texto está em primeiro plano em relação ao acompanhamento instrumental. Outra característica desses arranjos musicais é que, além de adotarem a forma binária, apresentam uma característica bastante comum: o paralelismo entre a melodia escrita para voz e a parte escrita para a linha melódica do piano, ou seja, o pianista executa a melodia juntamente com o cantor.

No conjunto dessas canções de autoria feminina, ressalta-se a transposição da cultura erudita para a popular, adaptando para os salões o produto artístico popular que teve origem com as modinhas imperiais do século XVIII e caminhou pelo século XIX até a formação de uma identidade musical brasileira, no século XX. Corroborando com essa ideia, Mário de Andrade afirma que

A modinha já era manifestação intrínseca da coisa nacional, pouco importando a sua falta de caráter étnico e as influências que a faziam. Ela caracteriza perfeitamente, até mesmo nisso, a aristocracia à força, realmente burguesa pelo seu conceito e costumes, da classe predominante no Império. Porém, manifestação de lar, semiculta, nem popular nem erudita, a modinha de salão jamais não terá funcionalidade decisória em nossa música. Só quando se tornar popular. (ANDRADE, 2012, p. 13)

As modinhas são canções de caráter lírico-sentimental, concebidas inicialmente para canto e piano, de origem branca, urbana, de salão e em forma binária própria da música popular e da canção em geral. Essas apresentam textos em forma estrófica arranjados em ritmo musical binário<sup>41</sup> ou ternário<sup>42</sup>. Ricardo Albin (2004) afirma que para as modinhas “praticamente todos os poetas românticos tiveram seus versos musicados: Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Castro Alves e outros” (ALBIN, 2004, p. 31). As modinhas foram referências para consolidação da música popular brasileira e

---

<sup>41</sup> O ritmo binário é organizado em dois tempos, sendo o primeiro forte e o segundo fraco, sabendo-se que tempo é uma unidade de duração como, por exemplo, o pulso regular marcado pelo ponteiro de segundos de um relógio.

<sup>42</sup> O ritmo ternário é formado por três tempos, sendo o primeiro forte e o segundo e terceiro fracos.

se vestiu de identidade nos ritmos do samba-canção misturados à estética da canção lírica.

Esse trânsito da música erudita para a popular é evidente na canção “Mágoas Secretas” (1934), de Júlia das Neves Carvalho (1873-1959). Primeiramente, a canção não apresenta a linha melódica para o texto, os versos são mostrados ao final da partitura, o que deixa implícito que a linha melódica tocada ao piano é a mesma que deverá ser cantada, uma prática comum de notação na música popular, mais livre e menos detalhada. Outra curiosidade a destacar é a indicação do ritmo musical na partitura “tango argentino”. Ocorre que das características do tango argentino propriamente dito, esta canção apresenta apenas a harmonia (acordes musicais), no jogo dominante X tônica<sup>43</sup> em tonalidade<sup>44</sup> menor. Outro elemento característico do tango argentino é o ritmo sincopado<sup>45</sup> que não é apresentado na referida canção. Esse é um exemplo de canção que estaria mais inclinada para o tango brasileiro (também chamado de maxixe) a exemplo daqueles escritos por Ernesto Nazaré (1863-1934), o que demonstra que a identidade da música popular brasileira ainda estava em formação.

Música: Júlia das Neves Carvalho

Texto: Júlia das Neves Carvalho

Título: **Mágoas Secretas**

Gênero: tango argentino

Instrumentação

Data: 1934

Mágoas secretas não há quem as não tenha  
 Que amargurando o nosso coração  
 Por sofrer tanto não desperta nunca  
 As mágoas loucas da eterna paixão

**A**

---

<sup>43</sup> Refere-se à hierarquização interna das notas de uma escala, que estabelece uma sensação de preponderância de algumas notas sobre as outras, definindo auditivamente o afastamento, tensão e repouso das notas dentro de uma tonalidade determinada.

<sup>44</sup> A tonalidade em música caracteriza a nota principal de uma escala musical que representa um centro ao redor do qual todas as outras irão girar em torno.

<sup>45</sup> Tipo de acentuação musical que provoca a sensação de um deslocamento rítmico assimétrico, muito utilizado na música popular, que gera o balanço ou gingado característico de determinados padrões rítmicos e estilos musicais.

Falo de ti, ó Mãe idolatrada  
 Por ti a Deus rogo sem cessar  
 Em preces de amor e saudades  
 Por ti, ó Mãe, vivo a soluçar **A**

Mágoas secretas, agonias lentas  
 Dores cruéis que não podem evitar  
 Que todas as almas, ó Mãe querida  
 Com dores e lágrimas as vem regrar **B**

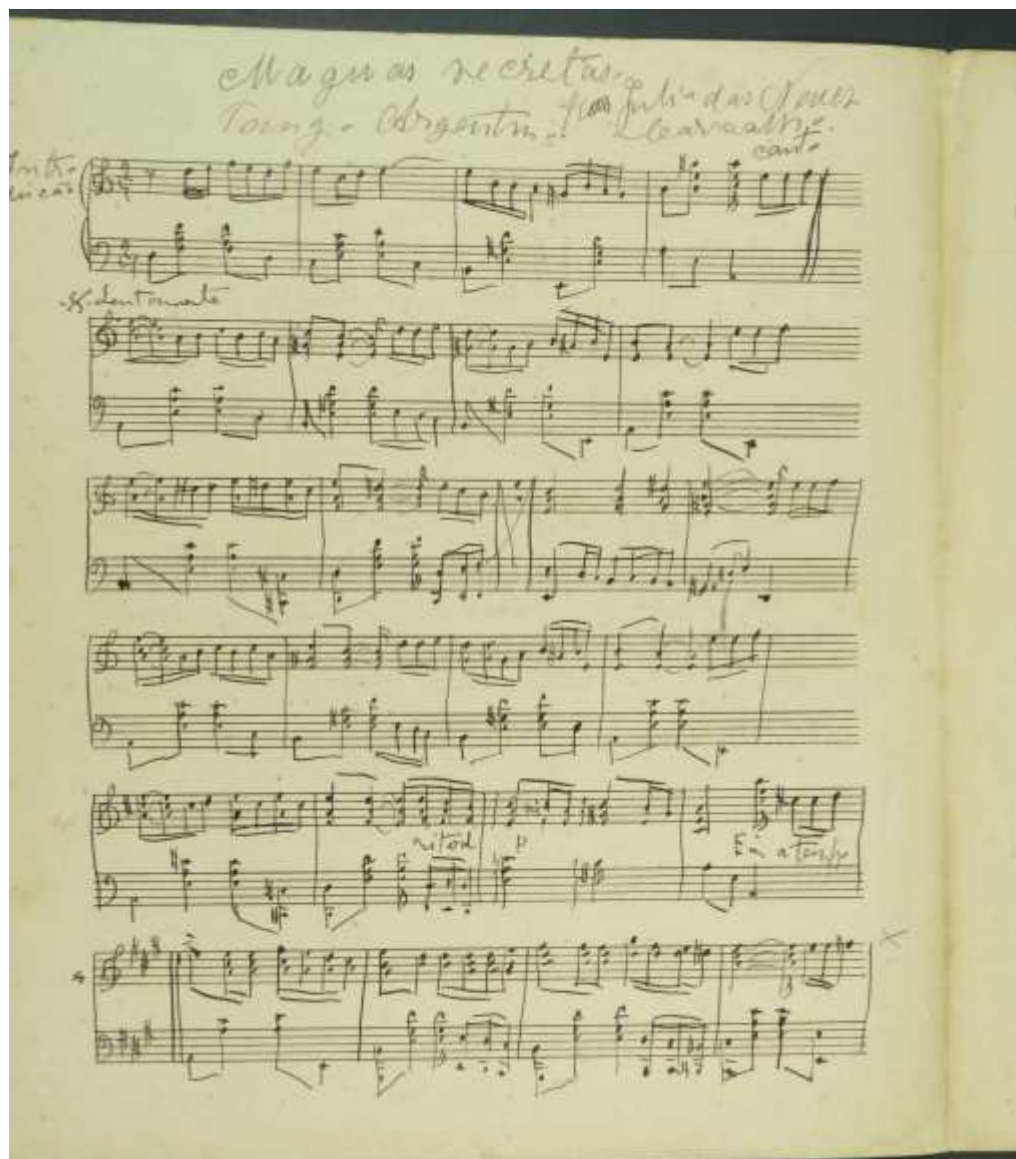
Magoas secretas quem as não tenha chorado  
 Do bom ao mal todas tem sua cruz  
 Meu peito geme como ser magoado  
 Como por nós assim, sofreu Jesus **B**

O texto lírico de caráter sentimental é sistematizado em quadras que seguem um padrão rítmico de 10 sílabas poéticas em cada verso, elaborados sobre rimas regulares (“coração”/ ”paixão”; “cessar”/ “soluçar”; “Chorado”/ “magoado”; “cruz”/ “Jesus”) e irregulares. A construção binária das estrofes é seguida pelo arranjo musical da canção, bem como o arranjo busca efeitos sinestésicos para expressão psicológica do texto, por meio da escolha dos acordes em tom menor (associados à tristeza e à melancolia) e ao ritmo de tango (associado às paixões do coração). A ideia central do poema é apreendida na passagem do tempo, uma duração temporal psicológica: um fato aconteceu no passado de alguém, mas que ainda no presente provoca angústia e mágoa. O manuscrito desta canção traz a nota “em memória de minha mãe, Maria Tereza das Neves Carvalho”, demonstração dos laços familiares como fonte de inspiração criativa.

Ressalva-se que enquanto na música lírica ou de tradição europeia, a rigor, escreve-se o texto abaixo de cada nota que lhe pertence (figuras 14 e 15), na música popular o mesmo não ocorre, e o intérprete terá que deduzir, procurando ajustar a métrica literária à métrica musical (figura 19 e 20).



Figura 16- Página do manuscrito do tango canção “Mágoas Secretas” de Julia das Neves Carvalho



Fonte: Acervo da Coleção Vicente Salles

A partir do olhar sobre o conjunto de canções sentimentais, observa-se que a escolha do piano para o acompanhamento musical imprime a sustentação necessária para valorizar o caráter rítmico e poético. As canções de cunho popular analisadas

possuem uma base comum de organização formal: são estróficas e binárias. Essa é a forma organizacional usada para a canção popular da primeira metade do século XX.

Mesmo as canções populares, ou as canções leves concebidas para salão, possuem traços de erudição pelo próprio fato de as escrituras assumirem a codificação em partitura, linguagem própria da música erudita de origem europeia. No caso das canções de autoria feminina, o piano também é o instrumento eleito para todos os arranjos musicais. Isso ratifica o significado social do instrumento, discutido nos Atos anteriores, que aponta para a presença do piano na formação feminina da época. Além disso, a raiz erudita, que permeia a estética da canção até a primeira metade do século XX, demonstra o trânsito entre os gêneros da música popular brasileira e a música de origem europeia.

### 7.3 CANÇÕES FESTIVAS E REGIONAIS

As canções festivas e regionais englobam temáticas variadas voltadas a datas comemorativas, homenagem a entidades, tributo à cidade natal e ao folclore local. As temáticas festivas estão manifestadas em 14 composições de autoria feminina, a saber: Maria de Lourdes Antunes (1905- ?), com “Maria Eunice”; Simira Bacellar (1920- ?), com “Hino dos Enfermeiros”, “Sou Brasileira”, “Rei dos Reis” e “Saudade do Pará”; Anita Beltrão (1896-1977), com “Garota Alegre”; Olindina Cardoso (não há referência de nascimento e morte, mas publicou na década de 1920 em Belém), com “Cinco a Um”; Antônia Rocha Castro (1881-1937), com “Hino da Escola Carlos Gomes”; Madre Cordeiro (1867-1947), com “Hino meu Brasil”; Maria de Nazaré Figueiredo (não há referência de nascimento e morte, mas publicou em 1942 em Belém), com “Cidade Morena”; Coêmia Rodrigues (1916-?), com “Amazônia”; e Raquel Peluso (1908-2005), com “Cantiga Cabocla”.

Para desenvolverem essas temáticas, as compositoras lançavam mão de diversos ritmos musicais, tais como valsas para datas natalícias, marchas para hinos escolares, sambas para homenagear clubes e prestar tributo a cidades e lundus em referência ao folclore regional. No exemplo a seguir, ilustra-se o texto do samba-canção “Cinco a Um” de Olindina Cardoso, escrito em homenagem a um clube desportivo local, o clube do Remo, para o carnaval de 1923 :

Música: Olindina Cardoso

Texto: Ranzinza Mór

Título: **Cinco a Um**

Gênero: samba

Instrumentação: voz e piano

Situação: Publicada em 1923, pela Livraria Bittencourt/ Pará

“Cinco a Um”, Foi-se a farofa  
Da gente alvi azul. Que sopa! **A**  
Canja fina, surra grossa  
- e o velho campeão *ensopa*.

Não houve o que regulasse  
Nem Santo Antônio amarrado **A**  
Nem torcedor que gritasse  
Nem mesmo *balão furado*...

Foi *decunforça* o azulino  
Nessa tarde memorável **B**  
“Allegua!” Que bello Hymno  
De victoria incomparável.

E agora? Adeus campeonato!  
O Remo pegou a forra **B**  
“Cinco a Um” já tá *no papo*!...  
Quando o Paysandu desforra?!...

Nos textos voltados à música popular, destaca-se o descompromisso com o léxico gramatical, a liberdade retórica e a presença de uma linguagem direta, mais coloquial, próxima à realidade dos falantes locais e por estes vivenciada (“Da gente alvi azul”; “*decunforça*”; “torcedor”; “azulino”; “Remo”; “já tá *no papo*”; “Paysandu), sem rodeios e sem representações de efeito simbólico ou correspondências psicológicas, subjetivas. A ideia da letra em tributo ao clube do coração é transmitida no ritmo do samba carnavalesco e por meio da sistematização lógica dos versos com apresentação de homofonias (rimas: “regulasse”/ “gritasse”; “memorável”/ “incomparável”), assonâncias (repetição sonora vocálica: “farofa”/ “ensopa”/ “grossa”; “campeonato”/

“papo”; “azulino”/ “Hymno”) e aliterações (repetição sonora consonantal: “Foi-se a farofa”).

Nesse ponto, destaca-se uma concepção estética importante feita pelo compositor erudito norte americano Ned Roren (2013) que sugere a diferenciação entre letra e poesia de uma canção: “A poesia é independente, enquanto as letras são feitas para serem cantadas e não têm vida própria”<sup>46</sup> (ROREN, Ned apud KIMBALL, Carol, 2013, p. 17). Essa concepção é muito importante para a compreensão dos textos das canções de autoria feminina, reunidas no quadro de unidades temáticas.

### Figura 17- Página da publicação do samba “Cinco a Um” de Olindina Cardoso

The image shows a page of a musical score for the samba "Cinco a Um!". The title "CINCO A UM!" is prominently displayed at the top. Below the title, it says "Letra de Ranzinha Mór." and "Música de Olindina Cardoso.". The score is for piano and is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of music. The first system is marked "PIANO" and includes a dynamic marking "mf". The second system ends with the word "FIM.". The score is titled "CINCO A UM!" and includes the text "Letra de Ranzinha Mór." and "Música de Olindina Cardoso.".

Fonte: Acervo da Coleção Vicente Salles

<sup>46</sup> No original: “Poetry is self-contained, while lyrics are made to be sung, and don’t necessarily lead a life of their own.”

No caso dos textos das canções festivas e regionais, predomina a ideia estética de criação de uma letra com a finalidade de ser musicada, e não o contrário, como dita a tradição da música lírica, que é a música criada para adicionar intensidade e nuances a um texto poético pré-existente. A maior parte dos textos das canções festivas e regionais analisadas não possui indicação de autoria, o que pode ser um indicativo de que as compositoras assinam tanto a letra quanto a música.

Os contrastes entre temas de exaltação local e temas universais também é uma dicotomia que permeou as composições de autoria feminina. Assim, ao passo que algumas compositoras se importavam com temáticas universais manifestadas em valsas que remetem aos bailes de salão, ou as *berceuses* que remetem às canções de ninar, algumas outras evocavam sentimentos patrióticos e exaltação à terra natal, como se ressalta no ritmo e no texto de “Cidade Morena”:

Música: Maria de Nazareth Figueiredo

Texto: Maria de Nazareth Figueiredo

Título: **Cidade Morena**

Gênero: Marcha carnavalesca

Instrumentação: canto e piano

Situação: publicada em 1942

I

Cidade formosa  
 Que tens nas ruas, tão lindas mangueiras  
 Terra esplendorosa  
 De caboclinhas e moças faceiras,  
 O teu sol é forte  
 E tua brisa, suave e serena,  
 És a beleza desse extremo Norte  
 Tu és Belém, a cidade morena.

**A**

II

Sempre a mais bela cidade  
 Deste Brasil tropical,  
 Tuas mangueiras, são a saudade  
 Da minha terra natal

**B**

Percebe-se que a temática desenvolvida ao longo do texto exalta a terra natal (“são a saudade/Da minha terra natal”), a cidade de Belém (“Tu és Belém”), é reafirmada com a escolha vocabular cujo significado se volta para as características dessa cidade de forma descritiva (“Cidade formosa”; “lindas mangueiras”; “a cidade morena”).

O texto da canção “Cidade Morena” também é assinado pela própria compositora Maria de Nazaré Figueiredo, o que ratifica a ideia de uma letra escrita para uma canção específica própria da música popular. O esquema textual imprime ritmo à palavra e propicia o efeito estético da marcha carnavalesca em forma binária AB, com uma introdução musical solo ao piano que antecede o início do texto cantado e estribilho ao final. O ritmo musical “marchinha” também é binário. A escrita da música em partitura traz o texto em separado, deixando para o intérprete o papel de encaixá-lo dentro da melodia tocada ao piano. Importante destacar que a canção foi gravada pela PRC-5, indicando a circulação dessa e possivelmente de outras canções por meio da radiodifusão, prática cultural bastante evidenciada na data de publicação desta canção.

Figura 18- Capa da Publicação da marcha carnavalesca “Cidade Morena” de Maria de Nazaré Figueiredo



Fonte: Acervo da Coleção Vicente Salles

Figura 19- Excerto da marcha carnavalesca “Cidade Morena” (continuação)

*Dedicada às minhas queridas patricias desta*

2

## CIDADE MORENA

Marcha

*Letra e Musica de*  
MARIA DE NAZARETH FIGUEIREDO

*I Parte*

Cidade formósa,  
Que tens nas ruas, tão lindas mangueiras,  
Terra esplendorosa,  
De caboclinhas e moças faceiras,  
O teu sol é forte  
E tua brisa, suave e serena,  
És a beleza deste extremo Norte,  
Tu és Belem, a "CIDADE MORENA"

*II Parte*

Sempre a mais bela cidade,  
Deste Brasil tropical,  
Tuas mangueiras, são a saudade  
Da minha terra natal.

Coda

8

*Propriedade reservada*

The image shows a page of a musical score for a march. It includes a title 'CIDADE MORENA' and 'Marcha', the composer's name 'MARIA DE NAZARETH FIGUEIREDO', and two parts of lyrics. The score is written in 2/4 time and includes piano accompaniment for both hands. There are three systems of music: the first system is the 'I Parte' with lyrics, the second is the 'II Parte' with lyrics, and the third is a 'Coda' section. A measure rest of 8 measures is indicated between the second and third systems. The page number '2' is in the top left, and 'Propriedade reservada' is at the bottom left.

Fonte: Acervo da Coleção Vicente Salles



A expressividade associada a temáticas e ritmos musicais nacionais pode ser uma manifestação de rompimento com a tradição dominante da estética musical do *bel canto* italiano. A manifestação ufanista também como tema de canções festivas revelou caminhos próprios e peculiares para ostentação do sentimento patriótico nos temas, na linguagem e nos ritmos musicais, a exemplo de “Sou Brasileira”, de Simira Bacellar:

Música: Simira Bacellar

Texto: Simira Bacellar

Título: **Sou Brasileira**

Gênero: samba

Instrumentação: melodia cifrada (sugestiva de acompanhamento ao piano ou violão)

I

Sou Amazonense  
De nascimento  
Paraense de coração  
Carioca sou  
Por devoção  
Eu nasci  
Em Manaus  
Me criei  
No Pará  
Vim pro Rio de Janeiro  
Lá se vão janeiros  
Sou Brasileira  
Pois nasci no Brasil  
Brasil  
Cheio de encantos mil

**A**

II

De norte a sul  
De leste a oeste  
Qualquer rincão  
Deste país  
É uma promessa  
É uma promessa  
Pro Brasil  
A prova está neste refrão  
De ponta a ponta do Brasil  
“que ninguém segura  
Que ninguém segura  
Este país”

**B**

O texto segue o padrão abordado nos exemplos anteriores, apresentando lógica métrica, com a recorrência constante de rimas (“coração”/ “devoção”/ “rincão”/ “refrão”; “Brasil”/ “mil”) e emprego de assonâncias e aliterações. Porém uma curiosidade musical, a partitura representa um elemento novo da grafia musical em partitura, próprio da música popular, as chamadas “cifras”, que é um sistema de notação musical alfabética usado para codificar os acordes por meio de letras escritas acima da melodia e que indicam a estrutura harmônica para ser tocada. Esse tipo de notação musical é utilizado na música popular e imprime liberdade ao intérprete.

**Figura 20- Manuscrito do samba “Sou brasileira” de Simira Bacelar**

Sou Brasileira  
Samba de Simira Bacelar

I

Sou amazônica  
De maxixe  
Paraná  
Do coração  
Caricaca sou  
Por devoção  
Em maná  
Em elbarrás  
Me caxá  
No Para  
Um pro  
Riz de foneiro  
Iá se vai passava  
Sou Brasileira  
Tão mais no Brasil  
Brasil  
Chão de macaço

II

De nata sou  
Do leite a leite  
Qualquer município  
Pate pois  
É uma passava  
É uma passava  
Do Brasil  
O prova este  
Neste refrão  
De ponta a ponta  
Do Brasil  
"Chão ninguém segura  
Para ninguém segura  
Este País."

Fonte: Acervo da Coleção Vicente Salles

Nas canções festivas e regionais de autoria feminina, constata-se o afastamento dos estilos que regeram a estética das canções até 1920 voltadas para o canto lírico. Observa-se que, a partir da década de 1920, com o enfraquecimento da ópera, desde a transição para o século XX, e o surgimento da radiodifusão, há uma aproximação do estilo dessas canções aos gêneros da música popular brasileira, tanto no que rege à escolha do texto, quanto aos ritmos para as composições.

As canções regionais dialogam com o estilo de música popular, porém adotam temas relacionados às danças regionais e à cultura local. Um exemplar de canção com inspiração regional é a música “Cantiga Cabocla”, de Raquel Pelluso (1908-2005), com texto do folclore do município de Benevides no Pará, coletado por Vicente Salles.

Música: Raquel Peluso  
 Texto: Vicente Salles  
 Título: **Cantiga Cabocla**  
 Gênero: canção regional  
 Instrumentação: canto e piano

Abre a roda Dança o côco Dança a moda Do caboco!	<b>A</b>
---	----------

Côco de roda De roda bamba, Dança da moda Moda do samba!	<b>A</b>
---	----------

Menina bonita Cadê seu pai? Menina bonita Cadê seu pai?	<b>B</b>
--	----------

Vou pedir a ele Que me dê sua mão; Menina bonita Não lhe diga não	<b>B</b>
--	----------

A linguagem adotada é simples, coloquial, reportando à fala mais espontânea (“Cadê seu pai?”) e o regionalismo é ratificado com o uso de vocabulário peculiar (“côco”; “caboco”). O esquema poético metrificado é construído em quadras, em cujos versos há rimas simples (“roda”/ “moda”; “bamba”/ “samba”; “mão”/ “não”). Cada estrofe é distribuída de 4 em 4 compassos, elaborados em forma musical binária e tempo binário sincopado, num canto “estrofe-refrão” sugestivo de dança e palmas (representadas pelos números) da cultura africana, por exemplo:

Abre a / roda dança o /cô-----/ co-----/ 1 2 1 2 1 2 1 2	<b>TEXTO</b>
	<b>PALMAS</b>
Dança a / moda do ca-/ bo-----/ co-----/ 1 2 1 2 1 2 1 2	
Côco de / roda /---De roda / bamba---- / 1 2 1 2 1 2 1 2	
Dança da moda/ ----moda do / samba-----/----- 1 2 1 2 1 2 1 2	

Figura 21- Página do manuscrito de “Cantiga Cabocla” de Raquel Peluso

Poesia recolhida pelo poeta Vicente Salles, do Tocantins - Beneditos, Pará

As Melhores Poemas do compositor

Música de Raquel Peluso

São Paulo - 1954

*Cantiga cabocla.*

Allegretto.

—bre a roda dança cõ—

—cõ Dança a moda do cabo—cõ!

—bre a roda dança cõ—cõ! Dança a

moda do ca—bo cõ cõ—cõ de ro—da

Fonte: Acervo da Coleção Vicente Salles

Em síntese, o material analisado demonstra que, especialmente a partir da década de 1920, essas autoras passaram a compor em ritmos da música popular, tais

como samba-canção, samba, marchinhas carnavalescas, lundus, muito presentes nas canções de caráter festivo e de cunho regional.

Compreender a ideia dos textos sobre os quais repousa o estilo musical é fornecer aspectos de uma obra e de um tempo que se encontram na unidade artística. Daí terem sido observados padrões estruturais e predileções temáticas nas composições analisadas. Quanto à forma, constatou-se a predominância de textos pequenos, com versos curtos, rimas simples, padrões métricos bem definidos e propícios para serem cantados e dançados, uma vez que são elaborados sobre esquemas estróficos.

Com relação às construções musicais, observa-se a articulação das unidades temáticas com diferentes estéticas da canção, predominando a temática sentimental e sacra para as canções líricas e leves, concebidas para concertos e salões, e temáticas festivas e regionais para as canções de inspiração popular. Portanto, a construção de diferentes estéticas da canção dialoga com um sistema de comunicação no qual aspectos da estrutura dialogam com a função social do objeto artístico. Logo, deve-se perceber a produção artística, quem a produziu, como foi produzida, quem a recebeu, como foi a circulação dessa obra, o impacto acarretado e o contexto em que todos esses elementos se inserem.

## CENA 8 - PÚBLICO: CIRCULAÇÃO DE MÚSICA E QUESTÕES DE GÊNERO

As mudanças econômicas vividas durante o século XIX, que avançaram durante o período de fausto econômico até os primeiros decênios do século XX, provocaram mudanças na vida social e, para além dos costumes burgueses. A sociedade viu emergir uma classe média capitalista. Os compositores não escreviam para as classes mais baixas, mas almejavam que suas músicas alcançassem um público maior do que aquele dos salões privados, herança das práticas musicais da monarquia e que avançaram como *habitus* social durante a primeira república.

Com o desenvolvimento do *business* em música, os compositores redirecionaram sua escrita. A música, que era antes composta para um público

aleatório, e incluía amigos, familiares e amantes do gênero, passou a se articular com um mercado regido pelas casas editoras, agentes artísticos ou empresários culturais e o crítico em música, que objetivavam comercializar o bem musical. Havia uma preocupação de capturar a audiência e esses passaram a assumir o papel de intermediários entre o artista e o público e a ditar padrões de consumo de bens culturais.

A *performance* não era mais exclusiva de amadores e diletantes. O ensino da música passou a ser profissionalizado. O mercado e comércio de música, casas editoras, empresários artísticos, críticos musicais impulsionaram os artistas em busca de reconhecimento da audiência. Emergiram grandes espetáculos de ópera, ballet, músicas virtuosísticas de todos os tipos. Intérpretes e compositores queriam ser aceitos pela audiência, esse foi o cenário que alcançou o final do XIX. Outros segmentos de mercado foram surgindo no século XX; o entretenimento em espaços como o cinema e os salões da rádio ganhava público em favor da música leve e da música popular.

Com a modernização urbana, a mulher passou a interagir com esses novos espaços. A música alcançava a receptividade na classe média e a prática do piano, permitida às mulheres, se multiplicava. E assim a mulher transitava na música, com aparente liberdade, porém, sua imagem continuava fortemente atrelada às atividades diletantes e amadoras. A circulação pública de composições de autoria feminina é bastante reduzida, restringindo-se às tímidas e eventuais aparições de figuras internacionais como as composições para piano da francesa Cécile Chaminade.

Constatam-se, no acervo documental de programas de concertos do Theatro da Paz, notas jornalísticas locais, conforme mencionado nas cenas anteriores, bem como nos depoimentos orais coletados para esta pesquisa, que as composições de autoria feminina no Pará praticamente não circularam nas audiências dos espaços públicos, não havendo, portanto, crítica jornalística sobre essas obras. Assim, as evidências de circulação de músicas autorais dessas mulheres permanecem por meio das poucas partituras publicadas em folhetos, revistas e publicações de partituras por casas editoras da época.

As compositoras Simira Bacellar (1920- ?), Júlia Cordeiro (1867-1947), Marcelle Guamá (1892-1978) e Raquel Pelluso (1908-2005) foram as que mais publicaram suas composições em partitura. Segundo dados coletados no Acervo Vicente Sales e em SALLES (2007;2016), Simira Bacellar publicou partituras e possui gravações de suas músicas em disco; Marcelle Guamá publicou poucas canções, sendo uma pela *Irmãos Vitalle* de São Paulo, além de ter uma de suas canções cantadas em recital no Rio de Janeiro em 1950; Júlia Cordeiro publicou pelas editoras paraenses e teve circulação nas orquestras de salão regidas por Henrique Bernardi, em Belém, no século XIX, mas destruiu grande parte de suas canções profanas após entrar para a vida religiosa; por fim, Raquel Pelluso que concentra suas publicações em partitura após 1950 pelas editoras *Ricordi*, *Irmãos Vitalle* e *Fermata do Brasil*.

Além disso, atesta-se esparsa circulação de canções: de Zilda Bacellar pela *Revista Musical* do Rio de Janeiro e folheto *Guajarina* em Belém; Olindina Cardoso pela *Livraria Bittencourt* em Belém; Júlia das Neves Carvalho, no suplemento Musical na revista *O Malho*, no Rio de Janeiro e pela casa editora *Viúva Guerreiro e Cia*, no Rio de Janeiro; Antônia Rocha, na revista *O Ensino*; Dora Chermont pela *Livraria Escala* do Pará; Maria de Nazaré Figueiredo pela rádio PRC-5; e Helena Nobre que publicou uma canção em Belém.

Além dessas constatações sobre a circulação de canções de autoria feminina no Pará, todos os relatos orais das professoras de música entrevistadas, nascidas na primeira metade do século XX, nos aproximam dessa realidade vivida pelas compositoras estudadas nesta pesquisa. Os relatos deixam a clara impressão sobre as dificuldades de trânsito artístico para as mulheres em uma sociedade de educação conservadora e que direcionava as atividades femininas a uma espécie de “mundo da mulher”, como se atesta na fala da pianista e professora Lenora Brito:

As poucas mulheres do meu conhecimento que compuseram essas composições tinham um direcionamento. Ou eram para uma comemoração natalícia, ou uma Ave Maria para cantar no coro da Sé e da Igreja do Carmo. Havia composições “soltas” escritas pelas organistas ou por uma cantora do coro, para variar as ladainhas do mês de maio... Ao ler a vida da Chiquinha Gonzaga vê-se o sacrifício dela para tocar em público suas composições. Imagine na “planície”, em Belém, onde a vida da mulher era extremamente fechada (leia-se



Eneida, a escritora paraense, Lindanor Celina e outras)...Quero chegar a esta reflexão: não é que no passado as mulheres fossem menos inteligentes, ou menos criativas, ou menos artistas. Ainda hoje, há poucas mulheres compositoras. [Sic] (RELATO DE LENORA BRITO, 2019)

Ao analisar as canções de autoria feminina, observam-se indícios dessa educação conservadora no direcionamento temático das canções, nas dedicatórias impressas nos manuscritos e edições de partituras, e outros traços que denotam a atividade composicional circunscrita ao âmbito dos espaços que legitimavam a atividade feminina.

Desta feita, pode-se destacar, a título de exemplo, a valsa “Maria Eunice”, de Maria de Lourdes Rangel Antunes, composta para os 15 anos de sua filha; a canção “Perdão” de Simira Bacellar, com a notação na partitura “à minha mãe dedico esta valsa”; a canção “Mágoas Secretas” (1934), de Júlia das Neves Carvalho, que traz notação na partitura com a inscrição “em memória de minha mãe Maria Tereza das Neves Carvalho”; o “Hymno da Escola Carlos Gomes”, de Antônia Rocha de Castro (1918), em homenagem à escola de música criada pela pianista, durante o período de fechamento do Instituto Carlos Gomes; a canção “Torturas d’Alma” (1930), de Helena Nobre, com dedicatória à irmã, bem como outras canções tributárias à cidade, à religião e à família.

Mesmo sem atestar a expressiva circulação das canções de autoria feminina, presume-se que o estímulo para a composição estava direcionado para um público ouvinte específico, em recitais, salões, ou para os próprios familiares e amigos, a exemplo das noticiadas “seratas” ocorridas nas residências de famílias mais abastadas de Belém. Nessas ocasiões, o repertório com peças de curta duração, leve e com pouca exigência técnica predominava e as canções de autoria feminina seguiam o fluxo dessa estética consumida pelo público frequentador desses espaços.

Intui-se também que essas práticas influenciaram na escolha da mensagem musical transmitida nos textos das canções de autoria feminina, pois há textos voltados para a contemplação artística, mais elaborados e poeticamente profundos, bem como textos para entretenimento, que encontram seu valor em diálogo com a música e que comunicam a mensagem poética de forma direta.

Entre as compositoras estudadas que possuem um número maior de canções manuscritas, a saber, Simira Bacellar (1922-1938), Júlia Cordeiro (1867-1947) e Marcelle Guamá (1892-1978), observa-se que somente a última criava suas canções sob critérios estéticos voltados à canção lírica de concerto, compondo sobre textos de outros poetas e registrando na partitura indicações precisas e detalhadas da notação musical. Vale ressaltar que Marcelle Guamá era francesa, consolidou seus estudos e profissionalizou-se no país natal, apresentando-se em Belém, em 1918, como cantora, a convite do consulado Francês. Fixou residência na cidade após se casar e ficou conhecida pelo magistério do canto e por formar cantoras líricas em Belém. Enquanto isso, as canções de Júlia Cordeiro (Madre Cordeiro) estavam voltadas para a sua atividade religiosa. Pontua-se que essas duas compositoras nasceram na transição para o século XX. E as canções da compositora Simira Bacellar dialogavam com a música popular, expressando os gêneros em evidência no tempo em que o rádio tomou projeção, na década de 1930.

Entende-se que a recepção do trabalho intervém no ato criativo e nos estágios de profissionalismo do artista. A orientação dos grupos receptores (público) serve de referência para a escolha da forma e dos gêneros musicais que tomam espaço social enquanto modalidade de comunicação. O elemento comunicando (público) é capaz de redirecionar a matéria artística, pois o significado de uma representação e o impacto emocional para um grupo de receptores, expressa motivações baseadas na valorização de determinados gêneros e estilos. Assim, a criação artística possui um efeito prático nos indivíduos, ou modificando sua conduta e concepção de mundo, ou reforçando neles valores sociais.

Destaca-se nesse ponto que o elemento comunicando representa uma dupla posição, a de intérprete individual das obras que serão apresentadas diante do público, bem como um sentido de recepção coletiva da obra. Esse conceito, na esfera de consumo de bens culturais na música, envolve a figura do artista intérprete, o *performer*, que assume a posição de intermediação entre o autor e o público. Ao final do século XIX, a figura do intérprete ganhou vulto e foi desvinculada da figura do compositor, que antes predominava como o próprio intérprete de suas obras. Na fase de transição para o século XX, a obra artística passou a precisar não só de leitores

atentos, mas do leitor que será “porta voz” da arte, estabelecendo uma ponte que liga o autor e o público na esfera da música.

A partir desses pressupostos, evidencia-se a posição da mulher compositora, com base em diferentes perspectivas, buscando relacionar suas obras com suas próprias vivências e em interação com o público. Candido (1973), em sua teoria sobre sistema literário, aborda sobre a posição do artista, a configuração da obra e o público. O autor argumenta que pode haver um público direto ou indireto na interação com o artista, criador ou executante. Essa estrutura social de caracterização de diferentes públicos interfere no comportamento artístico.

Nesse sentido, compreende-se, a partir de uma amostragem por área de interesse estético em comum, que as compositoras de música lírica e canções religiosas tinham um contato mais imediato com o público e, em contrapartida, as compositoras de música popular possuíam contato com públicos indiretos alcançados pela rádio, ou salões públicos com grande circulação de pessoas desconhecidas.

Assim, considera-se que a interação com o público potencialmente pode direcionar o comportamento do compositor no momento em que decide qual será o destino de sua obra, no entanto, os impulsos pessoais, num plano mais profundo, podem ser aleatórios. Percebe-se assim, um possível diálogo entre o comportamento criativo das autoras estudadas e as ideias de Candido (1973), pois este afirma que a obra vincula o autor ao público, juntando os três elementos formadores de um sistema de comunicação, autor-obra-público, e que podem se articular em diferentes séries como, autor-público-obra e obra-autor-público.

Portanto, a comunicação artística é elemento de um processo simbólico no qual se investiga para quem se dirige a obra, podendo envolver questões relativas ao efeito que estas causam. Nesse aspecto, destaca-se a importância da imprensa escrita da época, dos programas impressos, bem como outros dados documentais que evidenciam a participação da mulher em atividades externas à família, ou seja, em interação com o público, como intérprete, professora ou compositora.

Os modos de recepção reforçam o sentido e a função social da obra. A arte, enquanto manifestação social, articula-se com variáveis que dizem respeito aos valores, à natureza e à finalidade da obra, à consciência a respeito dos possíveis receptores

dessa obra em um contexto de costumes, que podem produzir um efeito prático na técnica, estrutura e estética utilizadas para a criação, conduzindo o artista para a escolha de certas formas e estilos. Portanto, a ocasião transforma a matéria em análise.

Foi nesse contexto que a mulher compositora paraense produziu sua arte, em meio a uma dicotomia de valores, cenário onde, em um primeiro momento, a música materializada no piano era “área feminina”, e, depois, a profissionalização da música que passou a ser uma referência masculina. Esse fato é bastante evidenciado nas palavras de TOFFANO (2007), ao abordar sobre o caráter social e a valoração da profissão de pianista na transição para o século XX:

Essa fase é considerada a fiel precursora da década de 1920; ela representa o “marco inicial”, a “fonte” ou o “cultivo”. São os pianistas estrangeiros formando a base para a transição do piano como instrumento profissional de concerto. E é nessa fase que também se observa o elemento masculino assumindo o espaço profissional de uma atividade até então doméstica e predominantemente feminina. (TOFFANO, 2007, p.67)

Diversos fatores que contribuíram para as assimetrias de gênero no campo da música: os processos que pautaram as diferenças de perspectiva na educação feminina; as evidências que constataam a resistência familiar e social em apoiar atividades profissionais que afastassem a mulher de suas atividades domésticas; a ausência de organizações colegiadas voltadas à mulher compositora; a relação com um passado no qual a mulher se confronta com uma tradição masculina no campo da composição. Todos esses são fatores que resultaram nas escassas aparições de mulheres compositoras no mercado editorial, limitando a circulação das composições de autoria feminina no Pará e, portanto, a ampla divulgação de sua existência.

Essas são respostas plausíveis para entender a limitação da atuação da mulher ao mercado profissional das artes, no papel de compositora, e a predominância de atuação de mulheres no magistério e como intérpretes artísticas.

Citron (2000), em seu livro sobre gênero e o cânone musical, suscita inúmeras questões importantes sobre a formação do cânone a partir das noções de criatividade, profissionalismo e recepção. Em uma perspectiva historiográfica, ilumina vários aspectos que legaram a mulher compositora a uma larga sombra de esquecimento.

Uma das questões pontuadas é o senso de identidade e de sua posição social. Nesse sentido, a autora afirma que

Colegas do sexo feminino, precursoras, sucessoras ou, pelo menos, o entendimento de que haverá sucessoras, reunidas formam um presente, um passado e um futuro que são cruciais para a viabilização do ato criativo para a mulher. Organizações de mulheres compositoras... fornecem suporte e talvez sirvam para validar e facilitar a transição de compositoras mais jovens para o status profissional <sup>47</sup> (tradução nossa). (CITRON, 2000, p. 66)

Portanto, compreende-se que as compositoras paraenses não se apoiam umas nas outras em um senso colegiado, elas agiam como únicas em seu espaço de criação, escondendo a legitimidade de suas composições. A primeira liga internacional de mulheres compositoras foi criada apenas em 1975, resultando, em 1991, no primeiro congresso internacional de mulheres na música.

Além dessa questão, a mulher sempre encontrou dificuldade de situar-se em meio a uma ideologia na qual, até 1950, o ato de compor música fazia parte de uma tradição masculina. Elas aprenderam a tocar músicas de autoria masculina, escutaram música de autoria masculina. As mais antigas tiveram aulas com professores homens, então, elas não possuíam autorreferência na história, não possuíam precursoras, não havia um passado de compositores do seu sexo. As compositoras paraenses construíram suas representações a partir de paradigmas criados por homens. Como se confirma no seguinte relato:

Não conhecia composições de autoria feminina. As compositoras – poucas – não divulgavam. Na literatura havia mais “corajosas” que recitavam suas próprias poesias (Adalcinda Camarão, por exemplo), mas já em 1940, por aí... Na música, o peso da masculinidade sufocava a vida discreta na família. [Sic] (RELATO DE LENORA BRITO, 2019)

---

<sup>47</sup> No original: female colleagues, precursors, and successors, or at least the understanding that there will be successors, together make up a present, a past, and a future that are a crucial enabling of the creative act for a woman... Organizations for the female composers...provide support and perhaps serve to validate and make easier the transition to professional status for younger composers.

Ampliando essa discussão, historicamente a mulher compositora ainda teve que lidar com o mito negativo em torno de sua construção estética. Para reforçar, Virginia Woolf examina a condição de opressão sofrida pela mulher de seu tempo e como a família e a estrutura social impediram o desenvolvimento da mulher. Em "Um teto todo seu", ensaio publicado em 1928, a autora analisa a mulher na música e afirma que, no século XIX, predominava a opinião sobre a limitação intelectual da mulher, citando o pensamento do crítico literário inglês Nick Greene (1558-1592), raciocínio ratificado duzentos anos depois pelo escritor e pensador inglês Samuel Johnson (1709-1784) e ainda perdurou na sociedade de 1928. Argui Woolf:

A mulher que compõe música situa-se no que foi o lugar da atriz na época de Shakespeare. Nick Greene, pensei, lembrando a história que criei sobre a irmã de Shakespeare, dissera que uma mulher representando lembrava-lhe um cachorro dançando. Johnson repetiu essa frase duzentos anos depois a propósito das pregadoras de saias. E aqui, disse eu abrindo um livro sobre música, temos as mesmas palavras novamente usadas neste ano da graça de 1928, sobre mulheres que tentam escrever música. "Sobre a srta. Germaine Tailleferre, pode-se apenas repetir a máxima do dr. Johnson sobre as mulheres pregadoras, transposta em termos de música: 'Senhor, a composição de uma mulher é como o andar de um cachorro sobre as patas traseiras. Não é bem-feita, mas já surpreende constatar-se que de qualquer modo foi feita. Com que exatidão a história se repete. (WOOLF, 2004, p. 68).

De acordo com os dados que foram surgindo das pesquisas e os relatos coletados, a mulher se fazia notar nos espaços públicos ou privados da cidade de Belém, inserida nas transformações sociais e ideológicas ocorridas até meados do século XX, tocando, cantando ou compondo músicas. No entanto, há de se destacar que foram conquistas lentas, havia entraves sociais que limitavam sua atuação, a exemplo do código civil de 1916, segundo o qual a mulher casada não tinha capacidade jurídica para tomar decisões legais ou exercer uma profissão sem autorização do marido, e o trabalho fora de casa deveria ser encarado como secundário às atividades domésticas da mulher (MACEDO, 2014, p.60). Nesse quadro de valores sociais, de relações assimétricas e de subordinações impostas pela sociedade, a mulher acabava por restringir sua atuação profissional no campo artístico. Seu talento como compositora

foi velado. Confinados em casa possivelmente muitos talentos se perderam pelos fatores limitantes da educação, família e religião.

Voltando-se aos postulados de Candido (1973; 2012), a noção de “sistema literário” é relevante para uma perspectiva de “sistema cultural”, na abordagem da canção sob o ponto de vista da relação entre texto e música. A questão de “origem”, suscitada por seus postulados, de uma literatura brasileira que inicia sua tradição no Arcadismo e tem seu ápice na figura de Machado de Assis, serviu de provocação para perceber e situar a obra de autoria feminina no Pará, a partir de evidências estéticas e históricas como fatores de consolidação de uma tradição.

Nessa perspectiva, a canção de autoria feminina, por meio de critérios objetivos, não fez parte de um “sistema cultural” em analogia ao “sistema literário” apresentado por Candido (1973; 2012), pois não teria atuado para a formação de uma “tradição” musical, uma vez que não foi evidenciada uma significativa circulação artística.

Mesmo percebendo, no conjunto dessas obras, o culto à estética erudita, que marcou a experiência criativa dessas mulheres e a criação de estilos musicais que apresentavam, em certa medida, subversão do modelo de música tradicional ao anteciper a constituição de uma música brasileira, as canções analisadas não fizeram parte de um sistema comunicacional e integrativo.

Nesse sentido, a materialidade das canções de autoria feminina no Pará, bem como a ausência destas obras na historiografia musical paraense, demonstram que estas produções não tiveram visibilidade em sua época e nem fôlego para atuarem na formação de uma “tradição” musical feminina no Pará, mesmo revelando-se produto de um sistema cultural.

Portanto, a canção de autoria feminina no Pará traz para o centro do debate social e de identidade artística as questões de gênero que envolvem o conjunto de obras deixadas pela mulher compositora neste Estado. Questões que certamente requerem estudos interdisciplinares e mais profundos, pois, conforme se verificou nesta tese, o contingente social e a dinâmica cultural que abarcam essas composições desnudam situações que camuflaram a obra de autoria feminina e aguçaram a imagem de uma sociedade que conduziu as mulheres para o seu isolamento criativo, deixando-as sem público e sem retratos nos memoriais da composição paraense.

## FINALE

Uma curta partitura, pequenas folhas de papel preenchidas por compassos e notas que ornamentam textos emudecidos no tempo. Uma imagem que parece simples, mas capaz de responder a um universo de sentidos instigadores. A busca por entender quem foram as mulheres que se debruçaram sobre partituras, pensando palavras para suas melodias, foi o grande desafio desta pesquisa a fim de tornar público o que elas escreveram e elucidar quais os elementos desencadeadores ou os fatores definidores do obscurecimento histórico e artístico a elas incidido.

Então, decidiu-se desenvolver este trabalho para constatar a presença feminina na produção artística e musical em Belém do Pará, da *Belle Époque* até a primeira metade do século XX, tendo como suporte material o texto da canção de autoria de compositoras que nasceram ou viveram no Pará no referido período. Para tanto, realizou-se pesquisa interdisciplinar para se compreender a produção musical de autoria feminina – canções – a partir de uma perspectiva historiográfica, sociológica e de gênero que envolve diferentes processos de inserção da mulher no âmbito das práticas culturais desse período, e assim apreender melhor a relação entre o texto e a linguagem musical.

Verificou-se que a música erudita europeia ocupou posição privilegiada nos rastros de uma tradição musical deixados até meados do século XX. A arte musical, assim como outros elementos de cultura são meios de expressão da identidade, e o conjunto de composições de autoria feminina possui um caráter simbólico. Os elementos da escrita feminina sinalizam o início dos processos de rupturas com o pensamento dominante de uma sociedade patriarcal em que o lugar de fala da mulher restringia-se à família, à religião e ao magistério, conforme se constatou também durante a análise dos dados selecionados para esta pesquisa.



Para a discussão das questões propostas na tese, organizou-se uma narrativa tal quais as partes de uma obra musical, a saber: Abertura, Prólogo, Primeiro Ato, Segundo Ato, Terceiro Ato e Finale.

Na Abertura, delimitou-se o campo de estudo da literatura e da música, situando a canção de autoria feminina no Pará. Estabeleceu-se um quadro conceitual em torno do objeto e dos campos de abordagem interdisciplinar, bem como se apresentaram perguntas norteadoras, objetivo geral, objetivos específicos, justificativa, metodologia e referencial teórico.

No Prólogo, primeiramente, discorreu-se sobre o conjunto documental coletado na pesquisa de campo, que abarcou fontes escritas e orais, bem como o percurso para a coleta do *corpus*, apresentação nominal das compositoras e os critérios para a definição das canções de autoria feminina no Pará, selecionadas para a pesquisa. Em seguida, foram discutidos o campo de estudos e as categorias de análise.

No Primeiro Ato, abordaram-se os processos culturais e a presença feminina na cena artística em Belém. Para tanto, pontuaram-se aspectos históricos que envolvem o movimento sociocultural no Pará, da *Belle Époque* até a primeira metade do século XX, cuja dimensão foi observada nas relações de gênero, estruturas institucionais e em outras questões que problematizaram a produção artística da mulher no Pará. Neste Ato, destacaram-se os seguintes tópicos: o piano e a educação feminina, a mulher nos espaços privado e público, bem como a mulher compositora em Belém, durante o período de recorte da pesquisa.

No Segundo Ato, abordou-se a paisagem sonora de Belém, da *Belle Époque* até a metade do século XX. Discorreu-se sobre o ambiente sonoro da cidade e sobre o *habitus* da escuta e das práticas culturais em diferentes espaços de circulação e difusão musical. Reconstruiu-se a paisagem sonora imersa nos documentos estudados para desvelar como a mulher se fez representar nesses espaços.

No Terceiro Ato, embora não exaustivamente, analisou-se o texto na canção de autoria feminina no Pará, e atestou-se a aproximação entre música e literatura. Recorreu-se aos postulados teóricos de Candido (1973; 2012) sobre sistema literário na tríade autor-obra-público, ao abordar sobre as artistas e seu lugar de pertencimento, as suas obras com ênfase em seus aspectos internos e enquanto parte integrante de um

sistema simbólico de comunicação e, por fim, o público receptor dessa música. Nesse sentido, a canção de autoria feminina foi analisada como síntese das práticas sociais e ideologias da época.

Assim, apesar de as canções analisadas serem frutos de iniciativas individuais, observou-se que estas assimilaram determinados temas estreitamente relacionados com a posição social ocupada pelas artistas e suas práticas. Considerou-se assim que valores e ideologias atuaram na escolha criativa do conteúdo temático das canções e como critério de orientação para suas obras.

Nesse sentido, em maior ou menor grau, certos aspectos estruturais e temáticos das obras analisadas reforçam um sistema de dominação simbólico. Uma relação com os papéis sociais individuais dessas mulheres, as atividades de maior relevo que assumiam socialmente e a conduta composicional dirigida para uma necessidade social específica são elementos que serviram de orientação estética para essas obras, portanto, dependeram, além do impulso individual da artista, da orientação dos grupos receptores que pautaram a circunstância criativa.

Durante décadas, a mulher compositora pereceu no esquecimento, e sua atuação na música possuía um caráter de deleite, ou era vista como atuação profissional secundária e complementar. As mulheres participaram ativamente da vida cultural de Belém, mas direcionaram-se para o magistério da música e para o chamado “pianismo” amador. E, em razão de o campo composicional ser, naquela época, uma referência masculina, poucas mulheres obtiveram sucesso na carreira musical pela imposição dos papéis sociais, os quais elas deveriam cumprir, pois vivenciaram um tempo em que o valor do trabalho antagonizava com os da educação e da vida em família.

O percurso histórico-crítico ajudou a compreender as escolhas musicais, os processos de difusão musical e o lugar da mulher nas práticas culturais e no âmbito das relações de poder. O imaginário social em torno da delicadeza feminina em confronto com sua capacidade de exercer uma profissão e criar. Interpretar as canções sob a mediação de elementos da história social e cultural no Pará até a primeira metade do século XX contribuiu para ampliar o debate sobre a mulher, perceber suas contribuições para o cenário artístico da região e conectar peças de um mosaico de significações

para a obra artística dessas mulheres e a razão de seu desconhecimento por parte do público.

Enfim, o discurso histórico sempre foi um desafio para a mulher. Na presente tese, a mulher e sua obra ocuparam a posição central. A música de autoria feminina foi estudada à luz de questões históricas, culturais e de gênero, centrando-se no texto das canções como moldura principal para as análises. O que confirmou ser possível unir literatura e música.

Verificou-se que os assuntos que envolvem a questão de gênero esbarram na posição da mulher compositora em relação ao cânone musical, por isso sempre ocupou e ocupa até os dias atuais, espaço periférico. Aspecto que merece ser aprofundado em futuros trabalhos.

Em relação ao contributo desta pesquisa na área da música, destaca-se o incremento aos acervos musicais locais com o inventário da historiografia musical das canções de autoria feminina do período da *Belle Époque* até a metade do século XX, apresentando-se outras obras que se acrescentam às constantes nos acervos visitados. Além disso, particularmente, é relevante o impacto quanto às mudanças no direcionamento como profissional da música e pesquisadora, uma vez que é pretensão promover a circulação dessas obras de autoria feminina por meio de edição digitalizada, com revisão crítica desse conjunto de partituras, *performance* artística do material, registro fonográfico, bem como pleitear a inclusão dessas canções no repertório acadêmico. Ressalva-se também que já está em desenvolvimento o projeto de difusão dessa coletânea a ser disponibilizada em redes virtuais para ampla divulgação.

A presente pesquisa também poderá contribuir para outras áreas de conhecimento, podendo-se ampliar os estudos sociológicos, antropológicos, filosóficos, educacionais, étnicos e de gênero, por meio de pesquisas sobre o vasto universo de participação feminina na música, não só como compositora, mas como artista concertista, musicista de orquestras, no ministério de música das igrejas, educadora musical, intérprete amadora, esposa de compositor, bem como a representação da mulher em obras de autoria masculina e a participação da mulher negra na música. Portanto, esses são alguns exemplos que demonstram que a pesquisa sobre a atuação

e representatividade feminina na música abre um espectro de possibilidades investigativas e com diálogo interdisciplinar.

Outro ponto relevante como resultado desta pesquisa foi o registro das memórias e vivências das entrevistadas, cujos relatos reforçaram e ilustraram as discussões desta tese.

Considera-se que este desfecho da ideia delineada pelo discurso da tese ainda não está digno de um *Grand Finale*, mas é uma retomada da voz da mulher compositora que, silenciada pelo tempo, recomeça a ressoar.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Tradução: Fernando R. de Moraes Barros. *Introdução à Sociologia da Música - Doze preleções teóricas* (em português brasileiro). São Paulo: Editora UNESP, 2011.

AGUIAR, Ronaldo Conde. *As Divas do Rádio Nacional: vozes eternas da Era de Ouro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

ALBIN, Ricardo Cravo. *O Livro de Ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

ALVARES, Pedro Veriano. *Alvorada do Amor*. Blog do Veriano, 11/04/2016. Acesso em 24/05/2020. Disponível em [www.blogdoveriano.com/2016/04/alvorada-do-amor.html?m=1](http://www.blogdoveriano.com/2016/04/alvorada-do-amor.html?m=1)

\_\_\_\_\_ e ALVARES, Maria Luzia Miranda. *Cine Olympia: cem anos de história social de Belém (1912-2012)* Belém: GEPEM/ UFPA, 2012.

ALVARES, Maria Luzia Miranda e D'INCAO, Maria Angela (orgs.). *A Mulher Existe? Uma contribuição ao estudo da mulher e gênero na Amazônia*. Belém: GEPEM/ MUSEU GOELDI/ CNPQ, 1995.

ALMEIDA, Jane Soares de. *Mulher e Educação: a paixão pelo possível*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3.ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. "O piano no Brasil: uma perspectiva histórico sociológica". In: Anais do congresso da ANPPOM, 2007. Disponível em: [http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/musicologia/musicolRCFAmato\\_1.pdf](http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicolRCFAmato_1.pdf)

AZEVEDO, Doris. *Relato de Amélia Doris Azevedo*. Entrevistadora: Dione Colares, Belém, 2019.

AZULAY, Adriana (org). *Dóris Azevedo: mãos que tocam*. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2017.

AUGUSTO, Antonio José. *A Questão Cavalier: Música e Sociedade no Império e na República (1846-1914)*. Rio de Janeiro: Folha Seca: Funarte, 2010.

AZEVEDO, Lia Calabre de. *No Tempo do Rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil, 1923-1960*. 2002. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2002.

BARROS, Lilian e VIEIRA, Lia Braga (orgs.). *Instituto Estadual Carlos Gomes 120 anos de história*. Belém: Programa de Pós Graduação em Artes/ UFPA, 2015.

BARROS, Lilian e MAIA, Gilda. *Ode a Uma Nobre Pianista*. Belém: Paka-Tatu, 2010.

BARROS, Lilian e ADADE, Ana Maria. *Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes: 1895-1986*. Belém: Imprensa oficial do Estado, 2012.

BEZERRA NETO, José Maria. “O Asilo Lyndo e Protetor”: Práticas e Representações Sociais Sobre a Educação Feminina-Belém (1870-1888). In: ALVARES, Maria Luzia Miranda e D’INCAO, Maria Angela (orgs.). *A Mulher Existe? Uma contribuição ao estudo da mulher e gênero na Amazônia*. Belém: GEPEM/ MUSEU GOELDI/ CNPQ, 1995. p. 3-25.

BOLLE, WILLI. Belém, Porta de Entrada da Amazônia. In: CASTRO, Edna (org.). *Cidades na Floresta*. São Paulo: Annablume, 2008.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1988.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução: Daniela Kern; Guilherme J.F. Teixeira. 1ª ed. São Paulo; EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007.

\_\_\_\_\_. *A Dominação Masculina*. Tradução Maria Helena Kuhner. 5ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

BRITO, Lenora Menezes de. *Relato de Maria Lenora Menezes de Brito*. Entrevistadora: Dione Colares, Belém, 2019.

\_\_\_\_\_. *Uma leitura da música de Waldemar Henrique*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1986.

CANCELA, Cristina Donza. *A Família na Economia da Borracha*. Belém: Editora de Estudos Amazônicos, 2012.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 3ª ed. São Paulo: Nacional, 1973

\_\_\_\_\_. *Estudo Analítico do Poema*. 3ª ed. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.

\_\_\_\_\_. *Iniciação à Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

\_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CANEVACCI, Massimo. *A Cidade Polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CAZNOK, Yara Borges. *Música entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

CHANAN, Michael. *Repeated Takes: a short history of recording and its effects on music*. London-New York: Verso, 1995.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990

CITRON, Marcia J. *Gender and Musical Canon*. 2ª ed. USA: University of Illinois Press, 2000.

COSTA, MAURÍCIO. *Cantores Paraenses e Mercado Musical Brasileiro: rádio, memórias, carreiras e performances, 1940 A 1970*. Revista História e Cultura, Franca-SP, v.2, n.2, p.55-77, 2013.

DAGLIAN, Carlos. *Poesia e Música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

DAOU, Ana Maria. *A Belle Époque Amazônica*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

DEL PRIORI, Mary (org.). *História das Mulheres no Brasil*; 10ª Ed. São Paulo: Cotexto, 2013.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

FARIA, Paulo Roberto Campos de. *Pianismo de Concerto no Rio de Janeiro no século XIX*. Dissertação (mestrado em música). Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 1996.

FILHO, Claver. *Waldemar Henrique: o canto da Amazônia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

FORTUNA, Carlos. Paisagens sonoras: sonoridades e ambientes sociais urbanos. In: BRAGA, Sérgio Ivan (org). *Cultura popular, patrimônio imaterial e cidades*. Manaus: EDUA, 2007.

FURTADO, Marlí Tereza. *Universo Derruído e Corrosão do Herói em Dalcídio Jurandir*. Tese de Doutorado da Unicamp. Campinas, SP, 2002.

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da Obra de Arte*. São Paulo: Martins Fontes. 2010.

\_\_\_\_\_. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

GLOEDEN, Adélia Issa. *Seis Canções de Alberto Nepomuceno: uma análise das relações entre texto e música*. São Paulo: A.I.Gloeden, 2012.

HAGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: pintura e música*. Tradução: Álvaro Ribeiro. 2ª ed. Lisboa: Guimmarães e Cia. Editores, 1974.

JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão Pará*. 1ª ed. São Paulo: Martins, 1960.

KIMBALL, Carol. *Art Song: linking poetry and music*. USA: Halleonard, 2013.

KUSHNER, Eva. Articulação histórica da Literatura. In: ANGENOT, Marc et al (Dir.). *Teoria literária: problemas e perspectivas*. Trad. Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1995. p. 141-158.

LAGO, Sylvio. *Arte do piano: compositores, obras e grandes intérpretes da música erudita, da arte popular brasileira e do jazz*. São Paulo: Algor Editora, 2007.

LE GOFF, Jaques. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, João Carlos Felix de. *Cultura, Imaginação Literária e Resistência em Alfredo Bosi*. Tese (Doutorado em Literatura). UNB, Brasília, 2012.

MACEDO, Maria Olivia Beserra. *Mulheres Brasileiras: Do 1º voto às conquistas atuais*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2014.

MACHADO, Maria Célia. *Heitor Villa-Lobos: tradição e renovação na música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora; UFRJ, 1987.



MARIZ, Vasco. *Vida musical: artigos publicados no suplemento Cultura de O Estado de São Paulo (1984-1991)*, além de ensaios e conferências diversas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

\_\_\_\_\_. *Vida Musical*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1996.

MARQUES, Clóvis. *Música falada: doze anos de concertos no Rio de Janeiro e em São Paulo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

MATHIAS, Ronaldo. *Antropologia e Arte*. São Paulo: Editora Claridade, 2014.

MONARCHA, Marina. Relato de Marina Monarcha. Entrevistadora: Dione Colares, São Paulo

OLIVEIRA, Hermogenes de. *A Mulher Fora do Lar*. *A Semana*, 2 de julho de 1933.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_ et al. *Literatura e Música*. São Paulo: Editora Senac São Paulo/Instituto Itaú Cultural, 2003.

PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva. [1988] 2001.

PARACAMPO, Amanda Brito. *As Trilhas Amazônicas de Ettore Bosio: trajetória, música e presença no meio artístico-musical em Belém (1892-1936)*. Dissertação ( Mestrado em História), UFPA, Belém, 2018.

PERROT, Michelle. *As Mulheres ou os Silêncios da História*. Tradução: Viviane Riveiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

\_\_\_\_\_ (org). *História da Vida Privada: da revolução francesa à primeira guerra*. Vol. 4. Tradução: Denise Bottmann; Bernardo Joffily. 1ª ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

PIVA, Luiz. *Literatura e Música*. Brasília, MusiMed, 1990.

POMPEIA, Raul. "O Piano" (poesia, 1886). In: COSTA, Flavio Moreira da (org.). *Aquarelas do Brasil: contos da nossa música popular*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

PINHEIRO, Arlette. Relato de Arlette Pinheiro. Entrevistadora: Dione Colares, Belém, 2019.

PINHEIRO, Nazaré. Relato de Maria de Nazaré Pinto Marques Pinheiro. Entrevistadora: Dione Colares, Belém, 2020.

PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2011.

ROSÁRIO, Ubiratan. *Cultura Brasileira*. Belém-PA: Editora Cejup, 1993.

SALLES, Vicente. *A música e o tempo no Grão Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

\_\_\_\_\_. *Música e Músicos do Pará*. 2ªed. rev. e aum. Secult/Seduc/Amu-PA, Belém, 2007.

\_\_\_\_\_. *Música e Músicos do Pará*. 3ªed. rev. e aum. Secult/Seduc/Amu-PA, Belém, 2016.

\_\_\_\_\_. *A Modinha no Grão Pará: Estudos sobre ambientação e (re) criação da Modinha no Grão Pará*. Belém: Secult/ IAP/ AATP, 2005.

\_\_\_\_\_. “No Declínio da Ópera Chegou o Cinema no Pará”. In: ALVARES, Pedro Veriano e ALVARES, Maria Luzia Miranda (orgs.). *Cine Olympia: cem anos de história social de Belém (1912-2012)* Belém: GEPEM/ UFPA, 2012. p. 45-56.

\_\_\_\_\_. “Memória Histórica do Instituto Carlos Gomes” (fac-símile da micro-edição do autor, 1993). In: BARROS, Lilian e ADADE, Ana Maria. *Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes: 1895-1986*. Belém: Imprensa oficial do Estado, 2012. p. 19-82.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1994.

SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: Riquezas Produzindo a Belle Époque (1870-1910)*. 3ª Ed. Belém: Paka-Tatu, 2010.

SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*. Tradução: Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

\_\_\_\_\_. *O Ouvido Pensante*. Tradução: Marisa Trench Fonterrada; Magda R. Gomes da Silva; Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1991.

SCHURMANN, Ernst. *A Música como Linguagem*. São Paulo: Brasiliense. 1988.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Trad. Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. New York: Columbia University Press, 1989. Disponível em:

[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod\\_resource/content/2/G%C3%AAner-o-Joan%20Scott.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAner-o-Joan%20Scott.pdf) (último acesso em 19/03/2019)

SIMPSON, Matthew. *Compreender Rousseau*. Petrópolis: Editora Vozes. 2007.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 9.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SOIHET, Rachel. *Violência simbólica, saberes masculinos e representações femininas*. Estudos Feministas, v.5, n.1, p.7-29, 1997.

SOIHET, Rachel e PEDRO, Joana Maria. *A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero*. São Paulo: Revista Brasileira de História, vol. 27, nº 54, p. 281-300 – 2007.

SOUSA, Virginia. Relato de Maria Virginia Colares de Sousa. Entrevistadora: Dione Colares, Belém, 2019.

SOUZA, Acízelo. *História da Literatura: trajetória, fundamentos, problemas*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

SOUZA, Milena e MENEZES NETO, Geraldo Magella de. *As Mulheres no Meio Musical na Belém dos Anos 1930: personagens, espaços e práticas*. Trabalho de Conclusão do Curso (Licenciatura em História), Faculdade Integrada Brasil Amazônia (FIBRA), 2015.

SOUZA FILHO. *Núpcias*. *A Semana*, 23 de julho de 1934.

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

\_\_\_\_\_. *Nas Rotinas do Cotidiano: educação musical em Belém do Pará na primeira metade do século XX*. In: *Revista da Abem*, Londrina, v.20, n.29, 143-158, jul-dez, 2012.

\_\_\_\_\_. *A Escola de Difusão do Sistema Musical Ocidental em Belém*. In: MARTINS, Bene et al (orgs.) . *Interfaces: desejos e hibridizações na arte* . Belém: UFPA/ICA, 2009. p. 200-212.

\_\_\_\_\_ e SOUZA, Jusamara. “Música em Belém do Pará: um estudo sobre fontes escritas”. In: *Trânsito entre Fronteiras na Música*. Belém: PPGARTES, 2013. p.207-256.

TOFFANO, Maria Jaci. *As Pianistas dos Anos 1920 e a Geração Jet-Lag: o paradoxo feminista*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras. 2007.

\_\_\_\_\_ e SQUEFF, Enio. *O Nacional e o Popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

WOLD, Milo et al. *An Outline History of Western Music*. 9ª ed. USA: The McGraw-Hill Companies Inc. , 1998.

WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

## **JORNAIS E PERIÓDICOS**

**A SEMANA**, 30 de abril de 1927

**A SEMANA**, 23 de julho de 1934

**A SEMANA**, 21 de outubro de 1933

**A SEMANA**, 23 de julho de 1934.

**A SEMANA**, imagem publicitária, 1933.

**A SEMANA**, 16 de setembro de 1933.

**A CRÍTICA**, 8 de fevereiro de 1933.

**A CRÍTICA**, 21 de outubro de 1933.

**CORREIO DO PARÁ**, 14 de julho de 1929.

**ESTADO DO PARÁ**, 11 de junho de 1929.

**ESTADO DO PARÁ**, 10 de abril de 1934.

**FOLHA DO NORTE**, 12 de julho de 1929.

**FOLHA DO NORTE**, 22 de maio de 1935.

**O IMPARCIAL**, 12 de março de 1932.

# APÊNDICES

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)**

Eu, \_\_\_\_\_ declaro que li as informações sobre a pesquisa de Dione Colares de Souza e que me sinto perfeitamente bem esclarecida sobre o conteúdo da mesma. Declaro ainda que, por minha livre vontade, concordo em participar voluntariamente do estudo em questão e que recebi uma cópia do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, em igual teor, bem como me foi dada oportunidade de ler e esclarecer minhas dúvidas com a pesquisadora.

Data: \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Assinatura do participante

ENTREVISTADORA: DIONE COLARES DE SOUZA

ENTREVISTADA: \_\_\_\_\_

ETAPA DA PESQUISA DE DOUTORADO: FONTES ORAIS

PERGUNTAS:

- 1- Em que época a senhora começou a estudar música e em que espaços?
- 2- Que instrumento estudou? Além deste, estudou canto lírico e/ou frequentava recitais e concertos do gênero? Caso positivo, quais eram esses espaços?
- 3- Quais eram os principais instrumentos estudados na sua época em Belém?
- 4- Durante seu período de estudo musical, predominavam alunos do sexo feminino ou masculino?
- 5- Seus pais lhe apoiavam no estudo da música como profissão ou como parte de sua educação?
- 6- Por que escolheu ser professora de música?
- 7- Era comum em sua época a mulher exercer a profissão após casar-se?
- 8- A senhora ouviu falar ou chegou a ler alguns dos seguintes periódicos: Jornal da Moças; Revista Musical; Phenix Musical feminina; Vida Doméstica; ou outra?
- 9- Por que a senhora trabalhava? Foi uma escolha particular ou precisava contribuir financeiramente em casa?
- 10- A senhora conhecia mulheres compositoras em Belém? Caso positivo, quais?
- 11- Conhecia composições de autoria feminina? Caso positivo, quais os gêneros predominantes?
- 12- A senhora estudou músicas de compositoras paraenses? Caso positivo, perguntar se chegou a apresentar em público esse repertório.
- 13- Conheceu algumas das seguintes compositoras: Maria de Lourdes Rangel; Simira Bacellar; Anita Beltrão; Júlia das Neves Carvalho; Julia Cezarina Ribeiro (Madre Cordeiro); Marcelle Guamá; Helena Nobre?  
(Caso tenha conhecido ou convivido com alguma delas, discorrer).
- 14- Porque a senhora acha que essas obras de autoria feminina permanecem desconhecidas do público até hoje?
- 15- A senhora gostaria de relatar outras vivências?

# **ANEXOS**

**TEXTOS  
&  
PARTITURAS**



**Textos das Canções de Autoria Feminina  
da Belle Époque até a metade do Século XX**

**Maria de Lourdes Rangel Antunes**

1-Música: Lourdes Antunes

Título: **Ave Maria**

Gênero: canção sacra em latim

Instrumentação: Canto e piano

2-Música: Lourdes Antunes

Texto: Francisca Menezes

Título: **Maria Eunice**

Gênero: Valsa

Instrumentação: Canto e piano

1ª parte

Entreaberto botão de uma rosa  
De perfume que enleva e seduz  
És, por certo, essa flor radiosa,  
Que interrompeu à procura da luz

Quinze anos- vergel encantado,  
De alegria, de amor, sonhos mil,  
Lenda idade em que tudo é dourado,  
Nuvens róseas num céu cor de anil.

2ª parte

Maria Eunice,  
Meu querubim,  
Meu céu sem fim.  
Filha querida,  
Nume de um lar,  
De minha vida  
Doce luar.

3ª parte

Hoje, que exultas ao sol  
Da existência no arrebol,  
Cheia de crença e vigor,  
Queria Deus te abençoar,

E os teus sonhos abrigar,  
-Viva encarnação do amor!

**Simira Bacellar**

1-Música: Simira Bacellar

Texto: Simira Bacellar

Título: **Felicidade! Onde estás**

Gênero: valsa

Instrumentação: Canto e piano

Felicidade! Onde está escondida  
Para que todos te procuram  
Estás tão distante?  
Ou pertinho de nós?  
Felicidade! Onde estás felicidade?

Para mim estás  
Na honestidade  
No cumprimento do dever  
E tranquilos compareceremos  
No trono de Deus  
Compensados com que Ele nos deu

2-Música: Simiramis Bacellar

Texto: Waldelino Rosa

Título: **Hino dos Enfermeiros**

Gênero: Marcha

Instrumentação: Canto e piano

I

Salve 12 de maio  
Dia dos enfermeiros  
Batalhadores valentes  
Sinceros companheiros  
Servos irmãos de bondade  
De sacrifício e amor...são amigos do doente  
Nas horas tristes e na dor

II

Ana Nery! Ana Nery!  
 Pioneira da enfermagem  
 É a luz que os ilumina  
 E lhes dá fé e coragem  
 Enfermeiro! Enfermeiro!  
 Como vai a alma forte  
 Para as infindas batalhas  
 Desta vida, contra a morte.

3-Música: Simira Bacellar

Texto: Simira Bacellar

Título: **Perdão**

Gênero: valsa

Instrumentação: Canto e piano

1ª parte

Perdão oh! Mãe  
 Todos os meus pecados  
 Mae perdoa  
 Jamais quizera te ofender assim.  
 Tanto assim...  
 Humano é ser frágil  
 Ser frágil é errar  
 Errar é fato humano  
 Tu deves perdoar

2ª parte

Enxuga o pranto  
 Que dos olhos cai  
 E a mim sorri  
 Sorri da dor  
 Sorri da dor oh! Mãe  
 Sorri pra mim  
 E a sorri  
 E a sorri então  
 Sei que darás perdão  
 Perdão a tua filha perdão oh! Mãe  
 Perdão.

4-Música: Simira Bacellar

Texto: canção

Título: **Praia de Caú**

Gênero: lundu

Instrumentação: Canto e piano

Iemanjá eeemanjá

I

Vento soprando  
 Jangada correndo  
 Oh! Oh! Oh! Oh!  
 Oh! Oh! Oh! Oh!

II

Na beira da praia  
 De areia branca  
 Há alguém soluçando  
 Pedindo implorando

III

Iemanjá dona do mar  
 Deixa jangada voltar

IV

E na bela Caú  
 Seu amor encontrou  
 E na bela Caú  
 Seu amor abraçou.

5-Música: Simira Bacellar

Texto: Simira Bacellar

Título: **Sou Brasileira**

Gênero: samba

Instrumentação: Canto e piano

I

Sou Amazonense  
 De nascimento  
 Paraense de coração  
 Carioca sou  
 Por devoção  
 Eu nasci  
 Em Manaus  
 Me criei  
 No Pará  
 Vim pro Rio de Janeiro  
 Lá se vão janeiros  
 Sou Brasileira  
 Pois nasci no Brasil  
 Brasil  
 Cheio de encantos mil

II

De norte a sul  
 De leste a oeste  
 Qualquer rincão  
 Deste país

É uma promessa  
 É uma promessa  
 Pro Brasil  
 A prova está neste refrão  
 De ponta a ponta do Brasil  
 “que ninguém segura  
 Que ninguém segura  
 Este país”

6-Música: Simira Bacellar Itú Peixoto

Texto: Itú Peixoto

Título: **Rainha do Mar**

Gênero: samba- canção

Instrumentação: Canto e piano

Alguém  
 Um dia na terra  
 Achou um amor  
 Veio a incerteza  
 Trouxe uma dor  
 E n'alma a tristeza

Este alguém  
 Buscou o seu destino (?)  
 Na sinfonia do mar  
 Vagando nas ondas  
 Vive a sonhar

Sereia  
 Senhora Rainha do Mar  
 As conchinhas e os peixinhos  
 Vêm seu manto uivar  
 Na calada da noite  
 Oferece ao seu ideal  
 Sua dança, seu canto, seu sonho  
 Em seu festival.

7-Música: Simira Bacellar

Texto: Itú Peixoto; O. Mello

Título: **Rei dos Reis**

Gênero: canção

Instrumentação: Canto e piano

Dião! Dião! Dião! Dião! Dião! Dião!  
 Menino Jesus foi anunciado  
 Dião! Dião! Dião! Dião! Dião! Dião!  
 Menino Jesus, o predestinado.

Natal! Natal!  
 Glória ao céu  
 Oh! Santa Maria  
 É puro seu véu  
 Na manjedoura o verbo raiou  
 Ao Rei dos Reis  
 O mundo adorou

Natal! Natal!  
 Natal é alegria  
 O Rei nasceu  
 Nossa salvação  
 Natal! Natal!  
 Natal é alegria  
 Encanto e canção  
 A Jesus e Maria.

8-Música: Simira Bacellar

Texto: Itú Peixoto

Título: **Saudade do Pará**

Gênero: canção

Instrumentação: Canto e piano

Estrilho  
 Oh! Que saudade  
 Sinto lá do meu Pará  
 Terra minha, tão querida  
 Igual a ti sei que não há  
 Me faz tristeza  
 O cantar desta canção  
 E também me faz saudade  
 O dedilhar no violão  
 I  
 Meu Pará, meu Pará  
 És a vida, és fulgor  
 De ti hei de lembrar  
 Este eterno amor  
 II  
 Meu Pará, meu Pará  
 O teu céu cor de anil  
 Rincão abençoado  
 Deste meu Brasil  
 (estribilho)

III  
 Meu Pará, meu Pará  
 Tens um Deus protetor

Que perdoa e redime  
Os pecados de amor  
IV  
Meu Pará, meu Pará  
Peço sempre ao bom Deus  
E que por derradeiro  
Te vejam os olhos meus.

9-Música: Simira Bacellar  
Texto: Simira Bacellar  
Título: **Sonhando Contigo**  
Gênero: canção  
Instrumentação: Canto e piano

Sonho sempre contigo  
Penso sempre em ti  
Acordada ou dormindo  
Castelos florindo  
Meu viver é assim

Sonhando contigo  
Eu fiz esta doce melodia  
Que teus olhos, teu porte  
De ti, tudo enfim  
Despertou alento em mim.

10-Música: Simira Bacellar  
Texto: Simira Bacellar  
Título: **A Ti, Bahia**  
Gênero: samba-exaltação  
Instrumentação: Canto e piano

I  
A ti oh! Bahia querida  
Cidade do Salvador  
Onde o sol tem mais vida  
E o sambista mais valor  
A ti Bahia do acarajé  
Das velhas e ricas igrejas  
Marcos indeléveis da fé.  
II  
A tua baixa do sapateiro  
Cantada pelo grande Ary  
A Caymmi o seresteiro  
A teu gosto Paraty  
Ao candomblé ao samba brejeiro  
A castro Alves, poeta condoreiro

As tuas garotas morenas  
Lindas tal falenas  
A Felipe Camarão Ofereço este samba exaltação

11-Música: Simira Bacellar  
Texto: Simira Bacellar  
Título: **Vem Reviver**  
Gênero: fox  
Instrumentação: Canto e piano

Meu doce bem, volta aos braços meus  
Vem reviver nosso sonho de amor  
Meu doce bem, só os olhos teus  
Tem para mim o maior fulgor

Sem tua luz, não serei feliz  
Tu és meu sol, tudo enfim me diz  
Amo-te cada vez mais  
Não te esqueço jamais  
És minha primavera em flor.

### Zilda Bacellar

1-Música: Zilda Bacellar  
Texto: De Castro e Souza  
Título: Vou dizer-te em Segredo  
Gênero: **Tanguinho Sertanejo**  
Instrumentação: Canto e piano

Vou dizer-te em segredo  
Esta paixão cruel, ingrata,  
Pois tenho muito medo  
D'esse Olhar que me maltrata...

O coração humano  
Ora é feroz, ora é mansinho.  
É como o oceano  
A rugir devagarinho

O meu amor  
Ó minha flor  
De ti é oriundo  
É para um mundo

No peito meu  
Tão calmo então  
Por ti, é que irrompeu

O meu amor no coração.

### **Anita Beltrão**

1-Música: Anita Beltrão

Texto: Anita Beltrão

Título: **Garota Alegre**

Gênero: marchinha carnavalesca

Instrumentação: Canto e piano

Chegado é o carnaval  
Na farra entrar e vou  
Mostrar eu quero que  
Gorota alegre sou (bis)

Alegre a gargalhar  
E sem tristeza ter  
A mocidade farrista a dançar

Ao som de marcha garbosa  
Coração a tilintar  
Coração a palpitar

Alegre a gargalhar  
E sem tristezas ter  
A mocidade farrista a dançar

Ao som de marcha garbosa  
Qual a serpentina rubra  
Brincando o carnaval

### **Olindina Cardoso**

1-Música: Olindina Cardoso

Texto: Ranzinza Mór

Título: **Cinco a Um**

Gênero: samba

Instrumentação: Canto e piano

“Cinco a Um”, Foi-se a farofa  
Da gente alvi azul. Que sopa!  
Canja fina, surra grossa  
- e o velho campeão *ensopa*.

Não houve o que regulasse

Nem Santo Antônio amarrado  
Nem torcedor que gritasse  
Nem mesmo *balão furado*...

Foi *decunforça* o azulino  
Nessa tarde memorável  
“Allegua!” Que bello Hymno  
De victoria incomparável.

E agora? Adeus campeonato!  
O Remo pegou a forra  
“Cinco a Um” já tá *no papo*!...  
Quando o Paysandu desforra?!...

### **Júlia das Neves Carvalho**

1-Música: Júlia das Neves Carvalho

Texto: Júlia das Neves Carvalho

Título: **Mágoas Secretas**

Gênero: tango argentino

Instrumentação: Canto e piano

Mágoas secretas não há quem as não tenha  
Que amargurando o nosso coração  
Por sofrer tanto não desperta nunca  
As mágoas loucas da eterna paixão

Falo de ti, ó Mãe idolatrada  
Por ti a Deus rogo sem cessar  
Em preces de amor e saudades  
Por ti, ó Mãe, vivo a soluçar

Mágoas secretas, agonias lentas  
Dores cruéis que não podem evitar  
Que todas as almas, ó Mãe querida  
Com dores e lágrimas as vem regrar

Mágoas secretas quem as não tenha chorado  
Do bom ao mal todas tem sua cruz  
Meu peito geme como ser magoado  
Como por nós assim, sofreu Jesus

2-Música: Júlia das Neves Carvalho

Texto: Júlia das Neves Carvalho

Título: **Saudades**

Gênero: valsa

Instrumentação: Canto e piano

1

Saudades que matam pouco a pouco  
Eu sinto uma grande paixão  
Dos meus entes queridos que se foram  
Deixando em pedaços meu coração

2

Já não tenho mais quem ame  
De saudade vivo noite e dia  
As dores cruéis que me atormentam  
Passo dias e noites nesta agonia

3

Estou só, estou só.  
Meu Deus, isto é viver?  
Estou só com a minha dor  
Estou só, com meu pesar.  
Cansada de tanto sofrer

4

Estou só, estou só  
Meu Deus, isto é viver?  
Estou só com minhas agonias  
Estou só, com meus gemidos  
Sofrer assim? Antes morrer.

3-Música: Júlia das Neves Carvalho

Texto: Júlia das Neves Carvalho

Título: **De Longe**

Gênero: valsa

Instrumentação: Canto e piano

1ª

Quantas saudades eu tenho  
Daquelas noites de Natal  
Quando as belas pastoras  
Faziam o seu festival

Entre morenas e loiras  
Figurava um belo pastor  
Meu sobrinho adorado  
Que choro com pesar e dor

2ª

Ele se foi para sempre  
Deste mundo de ilusão  
A dor ficou eternamente  
No meu pobre coração

São passados vinte anos

Que vivo com esta paixão  
Oh Deus de misericórdia  
Tem pena deste coração

### **Antônia Rocha de Castro**

1-Música: Antônia Rocha de Castro

Texto: Pereira de Castro

Título: **Hymno da Escola Carlos Gomes**

Gênero: marcha

Instrumentação: Canto e piano

Glorioso paiz, ó Brasil  
Berço augusto de sábios, de heroes!...  
Quer na Penna, batutta ou buril  
Tem surgido em seu céu grandes soes

Nossa história de povo nascente  
Tem de ouro suas folhas grafadas:  
Cada letra – uma pedra fulgente,  
Cada phrase – mil gemmas gravadas.

Nas ciências ou nas artes,  
Do mundo em todas as partes  
Somos povo respeitado,  
Tanto na paz ou na guerra,  
É a nossa maior terra,  
Que no globo há Deus criado

Um dos filhos da pátria, bem caro,  
A coroa dos sons conquistara...  
Como grande maestro, preclaro,  
Em acordes, a Pátria embalara.

Toda a nossa opulência e riqueza  
Melodia tornaram-se então...  
E invejou-nos o mundo a grandeza  
De tão nobre, eminente varão.

Guarany, Tosca, Condor,  
Salvador Rosa, Tudor,  
E outras joias de renomes  
São nossos padrões de glórias  
Que auferimos das vitórias  
Do divino Carlos Gomes

Este preito é consagrado  
À memória imperecível  
Do príncipe do teclado.

### **Dora de Abreu Chermont**

1-Música: Dora Lisboa  
Texto: Ermelinda de Almeida  
Título: **De longe**  
Gênero: valsa lenta  
Instrumentação: Canto e piano

1ª parte  
Sinto em mim saudade e que anseio!  
E de longe que a gente mais ama...  
A minh'alma que é tua, só tua,  
Por ti sofre, por ti chama.  
Dentro de mim a saudade se aninha,  
Em meu sonho eu te afago e te chamo:  
Linda imagem que é minha. Só minha,  
E de longe que eu te amo.

2ª parte  
Vai meu doce lamento,  
Vai meu fugaz pensamento,  
Na saudade  
Na ansiedade  
Deste olhar,  
Que de longe te anseia,  
Não te encontrando, vagueia!...  
Eu me iludo,  
Vejo um olhar que é tudo...

### **Madre Cordeiro**

1-Música: Madre Cordeiro  
Texto: em latim  
Título: **Cor Jesu**  
Gênero: canção sacra  
Instrumentação: canto e piano

2-Música: Madre Cordeiro  
Texto: em latim  
Título: **Cor Jesu Flanglans**  
Gênero: canção sacra  
Instrumentação: canto e piano

3-Música: Madre  
Texto: em latim  
Título: **Et Verbum**  
Gênero: canção sacra  
Instrumentação: canto e piano

4-Música: Madre Cordeiro  
Texto: Coelho Netto  
Gênero: Hino  
Instrumentação  
Título: **Hino Meu Brasil: A Infância Brasileira**

Pátria minha querida  
Solo de liberdade  
Região de majestade  
E belezas mil

Meu Brasil  
Região de majestade, E belezas mil  
Meu Brasil

És de riquezas, cofre  
És centro d'atração  
Do mundo, o coração  
Parece teu perfil meu Brasil

És o livre viveiro  
Dos plumados cantores  
És o reino das flores  
O jardim mais gentil

Meu Brasil, meu Brasil  
És o reino das flores  
O jardim mais gentil

Terra de poesia, de sossego, reamanso  
Todos acham descanso  
Sob teu céu d'anil  
Meu Brasil

Domínio das florestas  
E dos belos palmares  
Posse dos rios e mares, do calor e da luz  
Santa Cruz

5-Música: Madre Cordeiro

Texto: Madre Cordeiro  
 Título: **A Maria Santíssima**  
 Gênero: canção sacra  
 Instrumentação: piano e voz

1º

Os anjos em coro  
 Do céu no esplendor  
 Mil cantos entoam  
 Em vosso louvor

(Coro)

Ave maria  
 Vós sois minha Mãe amorosa  
 Ouvi piedosa  
 Ave Maria

2º

Conservai em todos  
 A flor da inocência  
 Cobri-nos com o manto  
 Da vossa clemência

3º

E na hora extrema  
 Os olhos fechai-nos  
 E deste mundo triste  
 Para o céu guiai-nos

6-Música: Madre Cordeiro

Texto: Madre Cordeiro  
 Título: **A N Sra do Rosário de Fátima**  
 Gênero: canção sacra  
 Instrumentação: Canto e piano

Sois mais pura que a rosa entre' spinhos  
 Sois mais bela que o sol rutilante  
 E no peito trazeis mais carinho  
 Mais amor do que a Mãe mais amante

Salve, salve ó virgem de Fátima  
 Salve, salve ó virgem maria  
 Linda pomba sem culpa gerada  
 Salve, salve ó Imaculada

7-Música: Madre Cordeiro

Texto: Madre Cordeiro  
 Título: **Recordae-vos**  
 Gênero: canção sacra  
 Instrumentação: canto e piano

Recordai-vos Mãe piedosa  
 Nunca vosso doce amparo  
 Alguém recorreu em vão  
 Cheio desta confiança  
 Suba a vós nosso clamor

Não desprezeis Mãe amável  
 O canto da nossa dor (2x)

De um gemido vos implora  
 Maria mãe de Jesus  
 Sem que um raio de esperança  
 Lhe dê paz em força e luz

8-Música: Madre Cordeiro

Texto: Madre Cordeiro  
 Título: **Invocações a Maria Santissima**  
 Gênero: canção sacra  
 Instrumentação: canto e piano

Ó virgem Maria  
 Ó mimosa flor  
 Celeste alegria  
 Dulcíssimo amor

Manda a nossos lares  
 As bênçãos de Deus  
 Rainha dos mares  
 Da terra e dos céus

Dos céus onde habitas  
 Oh mãe se nos vês  
 Bem vês tuas filhas  
 Estão sempre, estão sempre  
 Oh mãe a teus pés

9-Música: Madre Cordeiro

Texto: Madre Cordeiro  
 Título: **Senhor eu não sou digno**  
 Gênero: canção sacra  
 Instrumentação: canto e piano



Situação: manuscrita e editada

Senhor eu não sou digno  
Da santa comunhão  
Olhai Senhor benigno  
Tende compaixão

Comigo que desejo agora  
Receber o Santo Pão (2x)  
Que veio do céu  
ao altar descer (2x)

10-Música: Madre Cordeiro  
Texto: Madre Cordeiro  
Título: **Lembrai-vos**  
Gênero: canção sacra  
Instrumentação: canto e piano

Lembrai-vos que vos pertença  
Terna mãe, terna mãe senhora nossa  
Oh! Guardai-me e defendei-me  
Como coisa própria vossa (2x)

Sim o Virgem eu sou Vossa  
Sempre procurei de ser  
Fazei que Vosso seja sempre  
Sempre, sempre até morrer

11-Música: Madre Cordeiro Texto:  
Texto: Madre Cordeiro  
Título: **Ao SSmo Coração de Jesus**  
Gênero: canção sacra  
Instrumentação: canto e piano

Coração tão doce de Jesus meu Deus  
Sede o meu amor, os encantos meus (2x)  
Coração divino do meu coração  
Sede minha vida, minha salvação (2x)

Reinai meu jesus, Reinai no meu peito  
E dos seus afetos Aceitai o preito  
Quero sempre unida convosco viver  
Para enfim unida convosco morrer

12-Música: Madre Cordeiro  
Texto: em latim  
Título: Tota pulchra és  
Gênero: canção sacra  
Instrumentação: canto e piano

### **Maria de Nazareth Figueiredo**

1-Música: Maria de Nazareth Figueiredo  
Texto: Maria de Nazareth Figueiredo  
Título: **Cidade Morena**  
Gênero: marcha carnavalesca  
Situação: Editada

PARTE 1  
Cidade formosa  
Que tens nas ruas, tão lindas mangueiras  
Terra esplendorosa  
De caboclinhas e moças faceiras,  
O teu sol é forte  
E tua brisa, suave e serena,  
És a beleza desse extremo Norte  
Tu és Belém, a CIDADE MORENA

PARTE 2  
Sempre a mais bela cidade  
Deste Brasil tropical,  
Tuas mangueiras, são a saudade  
Da minha terra natal

### **Marcelle Guamá**

1-Música: Marcelle Guamá  
Texto: prece em latim  
Título: **Ave Maria**  
Gênero: canção sacra  
Instrumentação: canto e piano

2-Música: Marcelle Guamá  
Texto: texto e latim  
Título: **Ave Maria**  
Gênero: canção sacra  
Instrumentação: canto a 2 vozes

3-Música: Marcelle Guamá  
Texto: Tarquinio Lopes  
Título: **Ave Maria**

Gênero: canção sacra  
Instrumentação: canto ( melodia sem acompanhamento)

Ave Maria  
Ouve, Senhora, meu canto de amor  
Graças te dou, Virgem amantíssima  
Por todo o afeto que me dedicas.

Ouve, ó Mãe, meu canto de felicidade  
Que a teus pés se eleva.  
Santa Maria, mãe de Jesus  
Recebe meu hino de agradecimento.

Mãe de bondade, ampara-nos sempre.  
Dá-nos teu amor, imaculada senhora:  
Ave Maria, cheia de graças  
Ave Maria

4-Música: Marcelle Guamá  
Texto: Silvio Moreaux  
Título: **Barcarola**  
Gênero: Canção  
Instrumentação: canto a 2 vozes e piano

Nossas almas unidas  
são flores abertas  
ao beijo da noite

Nossas almas unidas  
Passeiam, vagueiam...  
no reino dos sonhos,

Dos sonhos bonitos  
que a noite nos trouxe,  
Através do seu beijo

Nossas almas unidas  
Passeiam, vagueiam...  
Num reino de luz!

Nossas almas unidas  
São lindos poemas  
Poemas azuis

5-Música: Marcelle Guamá

Texto: Marcelle Guamá (em francês)  
Título: **Bercause**  
Gênero: canção  
Instrumentação: canto e piano

6- Música: Marcelle Guamá  
Texto: A. Lemais-Lacroix (em Francês)  
Título: **Chanson Du doute**  
Gênero: canção  
Instrumentação: canto e piano

7-Música: Marcelle Guamá  
Texto: Dulcinéa Paraense  
Título: **Compreensão**  
Gênero: canção  
Instrumentação: canto e piano

O grito mudo daquela árvore  
Arrancada do solo com as raízes apegadas à terra  
Eu compreendi quando senti  
Nas raízes magoadas dos meus dedos  
A dor das minhas mãos  
Arrancadas das tuas!

8-Música: Marcelle Guamá  
Texto: Antero Quental  
Título: **O Coração**  
Gênero: canção  
Instrumentação: canto e piano

O coração tem dois quartos  
Neles moram sem se ver  
Num, a dor...  
Noutro, o prazer...

Quando o prazer em seu quarto,  
Acorda cheio de ardor...  
No outro adormece a dor...

Cuidado, prazer, cautela,  
Fala e ri mais devagar...  
Não vais a dor acordar!...

9-Música: Marcelle Guamá  
Texto: J de Souza Maia  
Título: **Destinos**

Gênero: Valsa- canção

Instrumentação: canto e piano

Destinos desiguais...

Uns menos, outros mais felizes...

Eis a vida, por Deus.

Colorida em seus matizes...

Na vida separados

Seremos igualados em sorte...

O criador é bom

Dar-nos-á mesmo tom na morte

E nessa gradação

Sorte coloração,

Porque ser negro meu destino

Se o teu é cristalino...

Por que?

Na vida separados

Seremos igualados em sorte...

O criador é bom

Dar-nos-á mesmo tom na morte

10-Música: Marcelle de Guamá (1892-1978)

Texto: Olegário Mariano

Título: **A hora recolhida**

Gênero: canção

Instrumentação: canto e piano

Cai a noite

A noite que irmana

Almas que andam ao Deus dará!

A noite é triste, a noite é humana

Brilha uma estrela, quem será?

Ter uma estrela! Que ventura!

Andar com ela! Andar! Andar!

E quando a noite for escura

A noite escura iluminar!

11-Música: Marcelle Guamá

Texto: Tarquinio Lopes

Título: **Minha Prece**

Gênero: canção sacra (Ave Maria)

Instrumentação: piano e canto a 2 vozes

OBS: Publicada com o título "Ave Maria"

1ª parte

Ave Maria

Ouve Senhora, meu canto de amor

Graças te dou, Virgem amantíssima

Por todo afeto que me dedicas

Ouve ó mãe, meu canto de felicidade

Que á teus pés se eleva.

2ª parte

Santa Maria, mãe de Jesus

Recebe meu hino de agradecimento

Mãe de bondade, ampara-nos sempre

Dá-nos Teu amor, imaculada Senhora

Ave Maria, cheia de graça.

Ave Maria.

12-Música: Marcelle Guamá

Texto: Tarquinio Neto

Título: **Momento...**

Gênero: canção

Instrumentação: canto e piano

O riacho passa cantando

Por entre as árvores, Ah...

Os pássaros cantam nos ramos, Ah...

O vento canta nas flores, Ah...

Tu cantas aos meus ouvidos, Ah...

13-Música: Marcelle de Guamá

Texto: Aldemar Tavares

Título: **Musa Cancioneira**

Gênero: canção

Instrumentação: canto e piano

Ando triste, triste, triste

Que mesmo nem sei dizer!

Desconfio que é saudade

Que é vontade de te ver!

Proclamas teu amor próprio

A quem te diz minha dor!

Essa questão de amor próprio

É muito imprópria no amor!

O teus olhos assustados,

Como dois pássaros tontos,  
Meus olhos viram e fugiram!

Mas depois, como feridos,  
Indecisos, tantos, tontos,  
Dentro da luz dos meus olhos caíram!

Dizem que amar custa muito  
Custa a vida querer bem!  
Mas custa o dobro da vida,  
Na vida não ter ninguém!

14-Música: Marcelle Guamá  
Texto: em latim  
Título: **Panis Angelicus**  
Gênero: canção sacra  
Instrumentação: canto e piano

15-Música: Marcelle Guamá  
Texto: Ermelinda Almeida  
Título: **Recordar**  
Gênero: canção  
Instrumentação: canto e piano

Quando se amou na vida com ternura  
Quando se amou com sentimento e dor  
Recordar é talvez uma ventura  
Recordar é sentir de novo o amor!

Relembrar é passar numa doçura  
Por dentro d'alma um sonho enganador  
Se recordar traz sempre desventura  
É muita vez um bem consolador

Quando relembro esse feliz passado  
Sinto-o em minh'alma como um pensamento  
Que dulcifica a dor que então m'invade

O nosso amor, meu sonho abandonado  
Há de morrer em ti no esquecimento  
E há de viver em mim numa saudade

16-Música: Marcelle Guamá  
Texto: em latim  
Título: **O Salutaris**  
Gênero: canção sacra  
Instrumentação: canto e piano

17-Música: Marcelle Guamá  
Texto: Antero do Quental  
Título: **Visão**  
Gênero: canção  
Instrumentação: canto e piano

Num sonho todo feito de incerteza  
De noturna e indizível ansiedade  
É que eu vi teu olhar de piedade  
E mais que piedade, de tristeza!

Não era o vulgar brilho da beleza  
Nem o ardor banal da mocidade  
Era outra luz! Era outra suavidade  
Que até nem sei se as há na natureza!

Ó visão! Visão triste e piedosa  
Fita-me assim calada, assim chorosa  
E deixa-me sonhar a vida inteira.

18-Música: Marcelle Guamá  
Texto: Guilherme d'Almeida  
Título: **Pelas Estradas Silenciosas**  
Gênero: canção  
Instrumentação: canto e piano

Pelas estrada silenciosas  
Andam sonhando os namorados  
Cantam os anjos debruçados no céu...  
Na terra abrem-se as rosas  
Andam sonhando os namorados  
Pelas estradas silenciosas  
Ah!....

Ó namorados, cautela  
Que os anjos podem chorar  
Ó namorados, cautela  
Que as rosas podem murchar

Pelo silencio das estradas  
Beijam os noivos ao sol posto  
Tímida a tarde escondo o rosto,  
E as nuvens, no alto estão coradas  
Beijam os noivos ao sol posto  
Pelo silencio das estradas  
Ah!....

Cuidado, noivos, cuidado  
 Que as nuvens vos podem ver  
 Cuidado, noivos, cuidado  
 Que a tarde pode sofrer

Pelo sossego dos caminhos  
 Os namorados vão chorando  
 Piscam estrelas, namorando  
 Cheios de paz, dormem os ninhos  
 Os namorados vão chorando  
 Pelo sossego dos caminhos  
 Ah!

Ó noivos, chorai baixinho  
 Que as estrelas podem rir  
 Ó noivos, chorai baixinho  
 Que os ninhos podem sorrir

### **Eneida do Espírito Santo Moraes**

1-Música: Eneida do Espírito Santo Moraes  
 Texto: Eneida do Espírito Santo Moraes  
 Título: **Sonho cor-de-rosa**  
 Gênero: samba-canção  
 Instrumentação: piano e canto

Mirando as estrelas  
 Tive um sonho tão lindo  
 Tu me olhavas sorrindo  
 Refletido no mar

Louco de anseio  
 Fruto desta saudade  
 Pois que a realidade  
 Me traz sempre a chorar

Recordando o passado  
 Quando eu era ditosa  
 Meu sonho coe-de-rosa  
 Não me deixa acordar

Oh Deus tem dó de mim  
 Estou no abandono  
 Como um pássaro sem dono  
 Debatendo-se ao voar

### **Helena Nobre**

1-Música: Helena Nobre  
 Texto: Helena Nobre  
 Título: **Anseio**  
 Gênero: valsa canção  
 Instrumentação: piano e canto

Meu pensamento a procura do teu  
 Diz-me coisas lindas  
 Tudo porém foi sonho e ilusão  
 De meu pobre coração

Volta, fala,  
 Traz-me vida  
 Vem escutar esta triste canção  
 Que fiz com emoção

Leva, é tua  
 Guarda com amor  
 Nela verás a tortura cruel  
 De minha solidão

Meu pensamento a procura do teu  
 Fala com ansiedade  
 Dos dias bons que a ventura levou  
 Deixando-me a traz saudade

É minh'alma  
 Que te chama  
 Para ouvir o meu terno cantar  
 E depois sonhar

2-Música: Helena Nobre  
 Texto: Helena Nobre  
 Título: **Torturas d'Alma**  
 Gênero: valsa canção  
 Instrumentação: piano e canto

Não posso me lembrar  
 Dos dolorosos dias que passei,  
 Nem quero mais pensar  
 Nas lágrimas que chore!

Minha vida não é vida  
 Longe de ti tudo é só dor!

Ouço a tua voz querida  
Quando falavas de amor...

Vivo desolada, torturada,  
Só vendo a doce luz de teu olhar:  
Olhar que me prendeu, me enlouqueceu,  
E fez-me a pobre alma soluçar...

### **Dulcinea Paraense**

1-Música: Dulcinea Paraense

Texto: Dulcinea Paraense

Título: **Romanzetta Madrigal**

Gênero: canção

Instrumentação: cânone vocal sem  
acompanhamento

Nunca eu pude aprender  
A doce fala das flores.  
Mas a sua gentileza  
Se reflete em seus odores,  
Na beleza, na alegria,  
Na coloração pagã  
Que ostentam todo dia  
Ao despertar a manhã.

Em abril são mais formosas  
Desde as violetas as mais vivas rosas.

E, se ocultares dentro d'alma  
A tristeza maior ou a alegria.  
Todas as flores, com ternura e calma  
Revelam teu sentir  
Com esplendida harmonia.

Minha querida, minha meiga criança!  
Ao despertares, sempre de manhã.  
Vai perscrutar as flores, cheia de esperança.  
Procura compreender a sua alma pagã!

### **Raquel Peluso**

1-Música: Raquel Peluso

Texto: Vicente Salles

Título: **Cantiga Cabocla**

Gênero: canção regional  
Instrumentação: canto e piano

Abre a roda  
Dança o côco  
Dança a moda  
Do caboco!

Côco de roda  
De roda bamba,  
Dança da moda  
Moda do samba!

Menina bonita  
Cadê seu pai?  
Menina bonita  
Cadê seu pai?

Vou pedir a ele  
Que me dê sua mão;  
Menina bonita  
Não lhe diga não

2-Música: Raquel Peluso

Texto: Vicente Salles

Título: **Marazul**

Gênero: canção (bercause)

Instrumentação: canto e piano

Longe horizonte fronteira  
Destes olhos na amplidão  
Nos convence, com certeza,  
Que é profundo o marazul

Mar, somente mar, distante  
Dos mares que longe estão  
Joga o vento todo o lamento  
De profundo marazul

E vai e volta, ondas vagam  
Vadias na imensidão  
Levando o barco pras costas  
Do profundo marazul

Na tarde longa parece  
Mais completa a solidão  
Daquele que olha e se esquece

Do profundo marazul

### **Coêmia Espindola Rodrigues**

1-Música: Coêmia Espindola Rodrigues

Texto: Antônio Espíndola Rodrigues

Título: Amazônia

Gênero: canção

Instrumentação: canto e piano

Este solo feiticeiro

Rico, nobre e altaneiro

Sob um céu cor de anil

Esta mata verdejante  
Este sol tão escaldante  
Como é o sol do meu Brasil  
Onde cantam os passarinhos  
La na beira dos seus ninhos  
Entoando um louvor  
Tudo isto é a Amazônia  
Que alegre e risonha  
Agradece ao Senhor

II

Bate o sino na igreja  
La no alto da colina  
Quando a noite vem chegando  
E o caboclo ajoelhado

Música: Marcelle Guamá  
Texto: Dulcinéa Paraense  
Título: Compreensão

Compreensão!

letra de Dulcinéa Paraense.

Marcelle Guamá

*Andante*

*rit*

*A tempo*

*rit*

*A tempo*

*rit*

*arrancada do so-lo... com as ra-i-zes*

*grito mu-do da quella ar-vore...*

*assratt.*

*crusc*

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title 'Compreensão!' is written in a large, decorative font. Below it, the lyrics 'letra de Dulcinéa Paraense.' are written in a smaller, cursive hand. The composer's name, 'Marcelle Guamá', is written in a large, elegant script across the top of the musical staves. The score is written in a single system with a treble and bass clef. It begins with a tempo marking of 'Andante' and a dynamic marking of 'rit'. The music consists of several measures of melody and accompaniment. There are several tempo changes marked 'A tempo' and 'rit'. The lyrics are written below the notes, with some words in italics. The score ends with a final measure marked 'arrancada do so-lo... com as ra-i-zes'. There are also some performance instructions like 'grito mu-do da quella ar-vore...' and 'assratt.'.



Handwritten musical score for voice and piano. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment.

The lyrics are in Portuguese and describe a moment of realization and pain:

- *pegadas à ter-ra... Eu compe-en-di, quando sen-*  
*-ti, nas ra-i-xes ma-goa... das dos meus de--dos...*  
*a dôr das minhas mãos ar-ranca... das das*  
*tu-as!...*

The score includes various musical notations and markings:

- Dynamic markings:** *mf* (mezzo-forte) appears in the first system. *cresc.* (crescendo) is marked above the second system. *f* (forte) is marked above the second system. *f* (forte) is marked above the piano accompaniment in the third system.
- Articulation:** Slurs and accents are used throughout the vocal line to indicate phrasing and emphasis.
- Tempo markings:** *rit.* (ritardando) is marked above the vocal line at the end of the third system. *A tempo* is marked below the piano accompaniment in the fifth system.
- Other markings:** *Fim* (Finis) is written above the piano accompaniment in the fifth system. A circled *collo* is written at the bottom right of the page.

Música: Júlia das Neves Carvalho  
Título: Maguas Secretas

Handwritten musical score for "Maugas Secretas" by Júlia das Neves Carvalho. The score is written on aged paper and includes the following elements:

- Title:** *Maugas Secretas*
- Location:** *Tango - Argentina*
- Composer:** *Júlia das Neves Carvalho*
- Instrumentation:** *Introdução* (Introduction) and *8. Cantante* (8. Cantante).
- Tempo/Character:** *Andante*
- Performance Instructions:** *ritard* (ritardando) and *p* (piano).
- Section Markers:** *En a tempo* (En a tempo).

The score consists of several systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The notation is in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Maguas secretas não ha quem não tenha  
 Que amarguem de o nosso coração  
 Por soffrer tanto não desbasta nunca  
 As maguas laucas do estorva fazeis  
 nire a folha

Fallos de ti, ó Mãe i delatada.

Por ti a Deus rogo sem cessar.

Em preces de amor e saudades

Por ti, ó Mãe, vire a soluçar.

Chagas secretas, agoniae lentas

Dois cruces que se não podem conta

Que todas as almas, ó Mãe querida

Seem dor e lagrimas sem regar.

Chagas secretas quem as não <sup>contas</sup> <sub>chorada</sub>

De tanto a mãe toda tem sua cruz,  
 Mea parte geme como se me gada

Como por nós amou, só peo Jesus.

Música: Simira Bacellar  
Título: Sonhando contigo

*Sondando contigo*  
Valsa

Simira Bacellar

Introd. Canto

So-nho sem- pre con-  
ti- go. Sem- pre sem- pre em ti — et in-  
da- da- que- do- mundo con- ti- dos flo- rido-tes vi- ver e as- sim

The image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. At the top, the title "Sondando contigo" is written in a cursive hand, with "Valsa" underneath it. The composer's name, "Simira Bacellar", is written in the upper right. The score begins with an "Introd." section in 3/4 time, followed by a "Canto" section. The vocal line is written in a treble clef, and the piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal line. The score is divided into several systems, each with a treble and bass staff. The handwriting is clear and legible.

*Sonhando contigo*

*Falsa*

*Simina Bacellar*

So-nhar do con-ti-go Eu fiz et ta do-ce me-lo-

di-a Que teus olhos, teu pos-to de ta, tu deam-

fim tu-por-tu-a leu-ton min min

Letra

Ambos sempre contigo  
 Penso sempre em ti  
 Acordada ou dormindo  
 Cantando sorrindo  
 Abenço o riso e o suspiro

Ambrando contigo  
 Eu fiz esta doce melodia  
 Que tem o teu, tem parte  
 De ti sendo enfim  
 Despertou abenço em mim  
 Am.

Música: Dora Chermont Lisboa  
 Texto: Ermelinda de Almeida  
 Título: De Longe

Palavras  
 de  
 Ermelinda  
 de Almeida

**DE LONGE**

MUSICA  
 de  
 DORA  
 LISBOA

(VALSA LENTA)

*Valsa lenta*

Ainda em mim que sou de de-jei-a-ri - lo E' de lon-ge que a gos-te mais  
 a - ma O mais el me que le - a si lu - a Pa - ti-sef - fe  
 Pa - ti - cho - ma Deu - to em mim a teu - da - de se a - ni - nha No mu  
 sa - de - na fe - que le - cho - mo Linda i - ma gem que mi - nha so mi - nha  
 E' de - jei - que le a - - - mi. Va - e meu de - ce - le -

*Lento* *Fine*



Vou me fu-zer pas-sa-rem! Não  
 sei de de-que, Não sei de-que, Deste olhar  
 que de lon-ge te an-sia, Não é en-contrando, não é  
 Eu me ilu-do Não um olhar que é tudo...

## DE LONGE

LETRA DE  
ERMELINDA DE ALMEIDA

### 1.ª PARTE

Sinto em mim que saudade e que ansio!  
 E' de longe que a gente mais ama...  
 A minh'alma que é tua, só tua,  
 Por ti soffre, por ti chama.  
 Dentro em mim a saudade se aninha,  
 Em meu sonho eu te alago e te chamo:  
 Linda imagem que é minha, só minha,  
 E' de longe que eu te amo.

### 2.ª PARTE

Vai meu doce lamento,  
 Vai meu faguez pensamento,  
 Na saudade  
 Na ansiedade  
 Deste olhar,  
 Que de longe te ansia,  
 Não te encontrando, vagueia!...  
 Eu me iludo,  
 Vejo um olhar que é tudo...

Música: Anita Beltrão  
Título: Garota Alegre

MUSEU DA UFPA  
Acervo Vicente Salles

*Garota Alegre*  
Marchinha Carnavalesca  
de Anita Beltrão

6-1-35  
Anita Beltrão

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. At the top right, there is a stamp that reads "MUSEU DA UFPA Acervo Vicente Salles". The music is written on ten staves. The title "Garota Alegre" is written in a large, elegant cursive script. Below it, "Marchinha Carnavalesca" and "de Anita Beltrão" are written in a smaller cursive hand. In the lower right quadrant, there is a circled stamp containing the date "6-1-35" and the name "Anita Beltrão". The musical notation consists of notes, stems, and rests, typical of a handwritten score.

*Garota alegre*  
 Marchinha carioca

Piano = Musica de Anita Bastos

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title "Garota alegre" is written in a large, elegant cursive script, with "Marchinha carioca" written below it in a smaller, similar hand. Underneath the title, it says "Piano = Musica de Anita Bastos". The score consists of several systems of music. Each system includes a piano accompaniment with a treble and bass clef, and a vocal line with lyrics written in Portuguese. The lyrics are: "Para quem chegou / Chegou ao carnaval / Na farras e no baile - mostrar-se / quero que a garota ale - gre seja, Chegando a a garota a - / se - gre sou alegre a garota - e sem tristi -". The music is written in a style characteristic of early 20th-century Brazilian popular music, with clear rhythmic patterns and melodic lines. There are some corrections and annotations in the score, such as "2a" above a measure and "Para quem chegou" written over the first few notes of the vocal line.

- zas te - - A mocidade farrista - à dançar - - - -

- - do sou de mardo - - cho go - - gar - - sa! Coração a titular

Coração a papilar - - alegre - - a palpi -

rubra

tar

Para terminar

Tudo

Fim

*Bris* {

**Chegado é o Carnaval**  
 Na farsa entrar eu vou  
 mostrar eu quero que  
 Garota alegre sou

Alegre a gargalhar  
 Com péis bristados de  
 A mocidade farrista  
 à dançar  
 do som de marcha garbosa  
 coração a titular  
 coração a papilar  
 Alegre a gargalhar  
 Com péis bristados de  
 do som de marcha garbosa  
**Enaltecendo a rubra**  
 Brincando o Carnaval